

“AQUÍ ME RÍO DE LAS MODAS”: PROCEDIMIENTOS TRANSGRESIVOS EN
LA NARRATIVA DE COPI Y SU IMPORTANCIA PARA LA CONSTITUCIÓN DE
UNA NUEVA POÉTICA EN LA LITERATURA ARGENTINA

Tesis para la obtención del grado de doctor por la Philosophischen Fakultät
de la Georg-August-Universität de Göttingen, Alemania

presentada por

Patricio Pron

de Rosario, Argentina

Göttingen 2007

1. Examinador: Prof. Dr. Manfred Engelbert
2. Examinadora: Prof. Dr. Sabine Schlickers

Día del examen oral: 3 de julio de 2007

“Et même pédés, nous avons tous quelque chose de musulman, à part les mathématiques : nous portons tous une Schéhérazade dans le cœur. A chaque fois que nous nous endormons, elle nous parle à l’oreille.

Ça nous fait rêver, même si on s’endort avec une bite dans le cul. [...] Je sais que mon langage est bizarre, mais c’est l’humour qui me pousse” (Copi, *La Guerre des pédés*, 15-16).

“Qu’il puisse se trouver des ‘auteurs’ pour écrire de telles insanités, des ‘metteurs en scène’ pour les monter – et avec quelle prétention – des ‘acteurs’ pour les jouer et des directeurs pour les accueillir restera toujours un sujet d’étonnement” (Maurice Rapin, *Le Figaro*, 7 de marzo de 1970).

RESUMEN. ABSTRACT. ZUSAMMENFASSUNG. RÉSUMÉ

Este trabajo tiene por objetivo analizar desde una perspectiva narratológica la producción narrativa del escritor argentino Copi (1939-1987), escrita casi en su totalidad en francés. En ella se observan los procedimientos de la así llamada narración paradójica, los que tienen por función transgredir las convenciones narrativas creando relatos breves y novelas, pero también cómics, profundamente innovadores. La presencia de elementos provenientes del “camp” y el grotesco rioplatense en la narrativa de Copi es también estudiada aquí, así como la irrupción de su poética en la literatura argentina de su tiempo y la apropiación de algunos de sus elementos por parte de tres escritores argentinos contemporáneos: César Aira, Alberto Laiseca y Washington Cucurto.

The purpose of this work is to study the narrative works of the Argentine author Copi (1939-1987), mostly written in French, from a narratological point of view. On it, it is possible to detect procedures of the so called paradoxical narrative, which function is to break the narrative conventions by creating groundbreaking innovative short stories and novels, but also comics. The presence of elements from “camp” and the grotesque of Argentina and Uruguay in Copi’s narrative will be studied here as well as the irruption of his poetics in the Argentine literature of his time and the appropriation of certain of its elements by three contemporary Argentine authors: César Aira, Alberto Laiseca and Washington Cucurto.

Ziel dieser Arbeit ist, das größtenteils auf Französisch geschriebene erzählerische Werk des argentinischen Schriftstellers Copi (1939-1987) aus erzähltheoretischer Perspektive zu analysieren. Dabei werden die Verfahren der so genannten paradoxalen Erzählung betrachtet, deren Funktion die Transgression der narrativen Konventionen und somit das Schaffen von innovativen Kurzgeschichten und Romanen, aber auch Comics, ist. Die Präsenz von Elementen aus dem “Camp” und das Groteske aus dem Río de la Plata im erzählerischen Werk Copis werden ebenso untersucht wie die Irruption seiner Poetik in der argentinischen Literatur seiner Zeit und die Übernahme einiger ihrer Elementen durch drei argentinischen Schriftsteller der Gegenwart: César Aira, Alberto Laiseca und Washington Cucurto.

Ce travail a pour but d'analyser depuis une perspective narratologique l'oeuvre narrative de l'écrivain argentin Copi (1939-1987), qui a été écrite presque entièrement en Français. On y repère les procédures de la dénommée écriture paradoxale, qui servent à transgresser les conventions narratives en créant des recits et des romans - ainsi que des bédés - profondément innovateurs. La présence dans l'oeuvre de Copi d'éléments provenant du style "camp" et du "grotèsque" du Río de la Plata est aussi un objet d'étude, aussi bien que l'irruption de sa poétique dans la littérature argentine de son temps et l'appropriation de quelques-uns de ses éléments par trois écrivains argentins contemporains: César Aira, Alberto Laiseca et Washington Cucurto.

AGRADECIMIENTOS

Este libro ha sido escrito a despecho de las modas literarias y del estado actual de los estudios literarios en Argentina y comparte con la obra del autor que estudia la voluntad de no representar ninguna experiencia colectiva, nacional o étnica, sino tan sólo de ser el reflejo de unas lecturas y la documentación de una experiencia personal. Quiero agradecer a personas que fueron relevantes para la culminación afortunada de esa experiencia: al Prof. Dr. Manfred Engelbert por su apoyo y honestidad intelectual a lo largo del período de escritura; a la Prof. Dr. Sabine Schlickers por sus valiosas correcciones y su apoyo, así como al tercer miembro de mi tribunal de defensa, el Prof. Dr. Peter Kuhlmann. También a Christian Bourgois, editor francés de Copi, por el intercambio epistolar, a Jorge Herralde, su editor en España, por hacerme accesible el archivo hemerográfico de la editorial Anagrama, a Raquel Linenberg-Fressard, José Amícola, Jorge Monteleone, Pablo Decock, Damián Ríos y Damián Tabarovsky por el intercambio epistolar y la información aportada y a Claudia Achenbach y al resto de mis colegas en la Dokumentationstelle der Romanischen Bibliographie de la Universidad de Göttingen por su apoyo. Algunas personas acompañaron y a menudo alentaron la escritura de este libro, y mi agradecimiento va también para ellos: Nadim Dehne, Annette Paatz, Joaquín Manzi, Burkhard Pohl, Camila Damerau, María José Punte, Elvio E. Gandolfo, Eduardo Hojman, Leila Guerriero, Sergio Kern, Rodrigo Fresán, Jorge Volpi y Alexander Dobler. Mi agradecimiento va también para mis amigas Ivana Romero y Kathleen Looock, y para Álvaro Cevallos Viro, cuya suave pero firme oposición a casi todas mis ideas ha sido fructífera y alentadora. Quiero agradecer también a mis padres y a mis hermanos, y a Adelaida Caro Martín, porque en tiempos de trabajo y sangre, cuando la oscuridad era una virtud y la carretera estaba llena de barro, ella me ofreció abrigo de la tormenta.

ÍNDICE

RESUMEN. ABSTRACT. ZUSAMMENFASSUNG. RÉSUMÉ	IV
AGRADECIMIENTOS	V
ÍNDICE	VI
I.	10
1. Introducción	11
1.1. Definición del problema	11
1.1.1. La productividad de los textos	11
1.1.2. Una nueva “poética” para la literatura argentina	12
1.2. Sobre el autor	13
1.3. Estado de la investigación	15
1.3.1. Manuales y obras de referencia	15
1.3.2. Monografías	16
1.3.3. Artículos y capítulos en otras obras	17
1.3.4. Resumen del estado de la investigación	21
1.4. Metodología y fundamentos teóricos específicos	22
1.4.1. Gérard Genette	22
1.4.1.1. Tiempo	23
1.4.1.2. Modo	24
1.4.1.3. Voz	25
1.4.1.4. Discusión	26
1.4.2. Otros aportes teóricos	28
1.4.3. La narración paradójica	30
1.5. Hipótesis y subhipótesis	33
2. Primer excursus: la poética de Copi	37
2.1. Introducción	37
2.2. Su emergencia en el contexto de la literatura francesa de su tiempo	37
2.3. “Camp”	40
2.4. Neobarroco latinoamericano	41
2.5. Grotresco rioplatense	42
II.	48
3. <i>L’Uruguayen</i>	49
3.1. Introducción	49
3.2. Sinopsis argumental	49
3.3. Discusión de la narrativa	50
3.4. Discusión de la historia	55
3.5. Sobre la cuestión del género literario	58
3.6. Conclusiones al capítulo	61

4. <i>Le Bal des folles</i>	62
4.1. Introducción	62
4.2. Primera línea argumental	62
4.2.1. Sinopsis	62
4.2.2. Discusión	64
4.3. Segunda línea argumental	65
4.3.1. Sinopsis	65
4.3.2. Discusión	66
4.4. Discusión de la narrativa	71
4.5. Conclusiones al capítulo	78
5. <i>Une langouste pour deux</i>	79
5.1. Introducción	79
5.2. “L’Autoportrait de Goya”	80
5.3. “Les Potins de la femme assise”	81
5.4. “Madame Pignou”	84
5.5. “La Servante”	86
5.6. “Une langouste pour deux”	88
5.7. “Les Vieux travelos”	89
5.8. “L’Écrivain”	91
5.9. Conclusiones al capítulo	92
6. <i>La Cité des rats</i>	94
6.1. Introducción	94
6.2. Sinopsis argumental	94
6.3. Discusión de la narrativa	96
6.4. Discusión de la historia	101
6.5. Conclusiones al capítulo	105
7. <i>La vida es un tango</i>	107
7.1. Introducción	107
7.2. Sinopsis argumental	107
7.3. Discusión de la narrativa	109
7.4. Discusión de la historia	114
7.5. Conclusiones al capítulo	123
8. <i>La Guerre des pédés</i>	125
8.1. Introducción	125
8.2. Sinopsis argumental	125
8.3. Discusión de la narrativa	128
8.4. Discusión de la historia	132
8.5. Conclusiones al capítulo	139
9. <i>Virginia Woolf a encore frappé</i>	140
9.1. Introducción	140
9.2. “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !”	140
9.3. “Le Travesti et le corbeau”	141
9.4. “La Césarienne”	142

9.5. “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”	144
9.6. “Virginia Woolf a encore frappé”	145
9.7. “La Mort d’un phoque” y “La Baraka”	147
9.8. Conclusiones al capítulo	148
10. <i>L’Internationale argentine</i>	150
10.1. Introducción	150
10.2. Sinopsis argumental	150
10.3. Discusión de la narrativa	151
10.4. Discusión de la historia	154
10.5. Conclusiones al capítulo	160
III.	162
11. Segundo excursus: la narrativa gráfica de Copi	163
11.1. Introducción	163
11.2. Procedimientos transgresivos	165
11.3. Circulación de procedimientos y motivos	172
11.4. Conclusiones al capítulo	175
12. Tercer excursus: la “tradición” alternativa y el “lugar” de Copi en la literatura argentina	178
12.1. La serie “homosexual”	178
12.2. Efectos sobre la tradición	179
12.3. César Aira	184
12.4. Otros autores	195
12.4.1. Alberto Laiseca	195
12.4.2. Washington Cucurto	198
12.5. Conclusiones del capítulo	202
IV.	204
13. Conclusiones	205
V.	209
14. Bibliografía utilizada	210
14.1. Bibliografía primaria	210
14.1.1. Copi	210
14.1.2. Otros	210
14.2. Bibliografía secundaria	211
14.2.1. Metodología y fundamentos teóricos específicos	211
14.2.2. Sobre Copi	214
14.2.3. Otros	216
14.2.3.1. Literatura y homosexualidad	216
14.2.3.2. Ciencia ficción	216
14.2.3.3. Cómic	217
14.2.3.4. Literatura francesa	217

14.2.3.5. Literatura argentina	217
14.2.3.6. Otros	220
14.3. Diccionarios y obras de referencia	221
15.1. Anexo 1. Bibliografía de Copi	222
15.1.1. Narrativa	222
15.1.2. Cómic	223
15.1.3. Teatro	224
15.2. Anexo 2. Propuesta	227
15.3. Anexo 3. Paratextos	229
15.4. Anexo 4. Cómic	230
CURRICULUM VITAE	249

I.

1. Introducción

1.1. Definición del problema

1.1.1. La productividad de los textos

En su excelente *Breve historia de la literatura argentina*, el crítico argentino Martín Prieto menciona a Copi en tres ocasiones. En la primera lo hace en el marco de la discusión del proyecto historiográfico de Ricardo Rojas (*La literatura argentina. Ensayo filosófico sobre la evolución de la cultura en el Plata, 1917-1922*), para quien, según Prieto, una literatura nacional es, en principio, “la expresión de una lengua, una raza y un suelo” (182). Sin embargo, Rojas es consciente de que esta confluencia de territorio e idioma no se presenta en Argentina, puesto que el país cuya incipiente literatura pretende historiar se caracteriza por un territorio “que nos pertenece exclusivamente y un idioma que nos pertenece en común con otras naciones” (citado en Prieto 182), de allí que se pregunte: “¿Hasta dónde el idioma de la nación define la argentinidad de su literatura, y hasta dónde se la define por la cuna de sus autores o la índole de sus obras?” (citado en Prieto 182). Rojas responde a esta pregunta traicionando en la práctica sus premisas iniciales e incluyendo en su historia literaria a “‘extranjeros’ como el asunceño Ruy Díaz de Guzmán, o los españoles Martín del Barco Centenera o Alonso Carrió de la Vandera” (Prieto 183) así como a la obra de autores argentinos escrita fuera del país. Pero lo importante aquí es que la historia de las literaturas hispanoamericanas, y en particular la de la Argentina, gira alrededor de este interrogante, a cuya respuesta todo observador de estas literaturas se ve abocado en alguna ocasión.

Martín Prieto, por ejemplo, extrapola al siglo XX de forma legítima los criterios de selección de Rojas¹ para excluir al argentino Héctor Bianciotti, cuya obra está escrita en francés, y para incluir a William Henry Hudson, el autor inglés de *The purple land* (1885), *El ombú* (1902) y *Far away and long ago* (1931). Prieto excluye al primero no por la elección de su idioma de escritura sino porque –sostiene siguiendo a Judith Podlubne y Alberto Giordano– “Bianciotti [...] se construye ‘como un escritor francés exótico’, más que como uno argentino”². El segundo es incluido no por los temas argentinos abordados en sus obras, “sino por la productividad que tuvo en la literatura argentina de la primera mitad del siglo XX”, criterio que, de igual forma, “incluye” “las notas de viaje del norteamericano Waldo Frank, del español José Ortega y Gasset y del conde de Keyserling” (184).

Esta productividad de los textos, expresada en “un cambio en la escritura y en la lectura de una época” que “no sólo condiciona la literatura que se escribe y se lee después de su publicación, sino que obliga a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado” (10), es entonces para Prieto el criterio determinante de inclusión y exclusión. Con él, Prieto equipara la obra de Juan Rodolfo Wilcock, escrita en gran parte en

¹ Finalmente, como sostiene, “[l]a imagen que tenemos de la historia de la literatura argentina sigue siendo [...] la impuesta por el romanticismo y el positivismo en el siglo XIX. Una historia construida por el juego de dos ideales complementarios: el del rescate de los logros estéticos de la literatura y el del registro del fenómeno literario en el entramado de un proyecto específico de nación”, del que el libro de Rojas “fue una precisa e influyente manifestación” (9).

² Lo que Klaus-Dieter Ertler llama “eine höchst distanzierte Haltung der argentinischen Kultur gegenüber” (258).

italiano, y la de Copi, escrita casi en su totalidad en francés. Pero la diferencia en el tratamiento de ambos autores es abrumadora. Mientras que el autor discute extensamente la obra de Wilcock, sus antecedentes y sus proyecciones en la literatura argentina (Prieto 311-316), Copi sólo merece dos menciones más, y éstas excluyen toda referencia a su obra literaria, situándolo como un antecedente de César Aira; el listado de sus obras al final del volumen es incompleto y en parte erróneo.

El de Prieto es sólo uno de los tantos ejemplos recientes en los que la inclusión de la obra de Copi en la tradición³ de la literatura argentina no redundaría en un mayor y mejor conocimiento de esa obra y de ese autor. Mientras que el interés por Copi parece haber aumentado en los últimos años no sólo en la Argentina (véase 1.3.), nadie ha emprendido aún un estudio extensivo de su narrativa; las dos monografías dedicadas a él, *Copi* de César Aira (1991) y *Copi: sexo y teatralidad* de Marcos Rosenzvaig (2003), carecen de exhaustividad: la primera por tratarse de la transcripción de una serie de cuatro conferencias y la segunda por ocuparse principalmente de su producción dramática. Sin embargo, el estudio de la obra de Copi es relevante para la historia de la literatura argentina de acuerdo a dos criterios: el primero, su recurso a elementos del grotesco rioplatense (véase 2.5.) y, el segundo, la noción de productividad propuesta por Rojas y adoptada por Prieto y otros críticos, puesto que la obra de Copi es significativamente productiva y se proyecta en la obra de autores que, como César Aira, ocupan el centro de la escena literaria argentina en la actualidad.

1.1.2. Una nueva “poética” para la literatura argentina

En su libro, César Aira afirma que: “Copi alcanzó la cima, la imperfección, que es la llave para hacerlo todo” porque “[e]l que ha aprendido a dominar la imperfección [...] puede hacerlo todo, nada le está vedado” (71). En esta cita se encuentra, resumido pero expuesto al mismo tiempo con claridad, el programa aireano de publicación incesante y de abandono del procedimiento de corrección exhaustiva que ha dividido las aguas de la crítica argentina entre detractores y acólitos. En cierto punto, la situación de cada nuevo crítico y/o escritor argentino en el campo cultural del presente está supeditada a su posicionamiento en alguno de los dos bandos; el primero definido por su rechazo a todas o a la mayoría de las obras de Aira y el segundo caracterizado por la adhesión incondicional a su propuesta estética, una adhesión expresada mediante un vocabulario crítico cuya complejidad a menudo sólo lo hace susceptible de ser leído por iniciados. Unos y otros, detractores y acólitos, ven en Aira –sin dudas el escritor más radicalmente imaginativo de la literatura argentina contemporánea– la expresión de una estética personal sin antecedentes en la literatura argentina. Sin embargo, el vínculo que une a Aira y a Copi está allí, todo expresado en la cita de más arriba en la que Aira, en uno de sus típicos giros, habla de otro para referirse a sí mismo; el dominio de la imperfección de Copi es el que Aira pretende para sí y sólo cierto pudor impide que lo diga. Sandra Contreras ha observado el hecho de que la obra crítica de Aira es una suerte de manual de instrucciones para la comprensión de “la específica lógica del relato que articula su propia obra narrativa” (2002: 236), y *Copi* –que Contreras considera “su *Ars Narrativa*” (2002: 237)– no es una excepción. En la cita antes mencionada, Aira desliza una afirmación sobre el programa de Copi pero, al mismo tiempo, delimita el suyo y admite una influencia que hasta el momento no ha sido discutida en extenso. Esa

³ Entiendo el término como “an intentionally selective version of a shaping past and a pre-shaped present, which is then powerfully operative in the process of social and cultural definition and identification” (Williams 1977: 115); véase Williams (1977: 115-117) y, del mismo autor, (1988: 318-320).

influencia, así como la influencia de Copi sobre otros autores argentinos como Alberto Laiseca o Washington Cucurto, es el motivo del tercer excursus de este trabajo, pero puede adelantarse que esa influencia encuentra su confirmación en el hecho de que ambos autores recurren a ciertos procedimientos narrativos que imprimen a sus textos una alta velocidad y, sobre todo, los dotan de un carácter paradójico. Estos procedimientos –percibidos de manera intuitiva por la crítica no académica, que en muchas ocasiones ha hablado del carácter vertiginoso, “frenético”, y del “desenfreno” de la narrativa de Copi (Tuñón 44)– constituyen una nueva “poética” para la literatura argentina, cuyo origen debe trazarse en los aspectos formales de la obra “francesa” de Copi, desatendidos hasta ahora por la crítica.

1.2. Sobre el autor⁴

Copi⁵ es el pseudónimo de Raúl Natalio Roque Damonte, nacido en Buenos Aires el 22 de noviembre de 1939 y muerto en París el 14 de diciembre de 1987. Era nieto de Natalio Botana, el fundador y propietario del diario *Crítica*, el más importante de su tiempo, y de la dramaturga Salvadora Medina Onrubia e hijo de Raúl Damonte Taborda, un prominente político del partido radical de controvertida actuación, que fue diputado nacional por la Capital Federal y presidió la Comisión de Investigación de

⁴ No hay aún una biografía de Copi; César Aira hace en *Copi* un pequeño resumen basado en la información de contratapa de los libros del autor, además de en las memorias de Helvio I. Botana (Aira 1991: 11-13) y el volumen homónimo que su hermano, Jorge Damonte, le dedicó en 1990 no ofrece información biográfica pero contiene excelentes fotografías tomadas por él. Más información puede obtenerse de lo que el mismo Copi relata en el libro de José Tcherkaski *Habla Copi: homosexualidad y creación*, de las memorias de Raúl Escari, amigo y amante de Copi, *Dos relatos porteños* (Buenos Aires: Mansalva, 2006) y, en particular, de la nota biográfica que antecede *Un livre blanc* (5-7) y la cronología elaborada por Monteleone (2000: 5-13) bajo la rúbrica “Datos biográficos del autor”. Este breve esbozo biográfico se basa principalmente en ambas fuentes.

⁵ Existen divergencias sobre este pseudónimo que el mismo autor fomentó en sus relatos, por ejemplo, en: “mon vrai nom est Pico; Copi est une anagramme” (1982a: 84) y en “Raoul (c’est mon vrai nom, je m’appelle Raoul Damonte mais je signe Copi parce que c’est ainsi que m’a toujours appelé ma mère, je ne sais pas pourquoi)” (1977: 46). Pellettieri sostiene que el pseudónimo “le fue puesto por su abuela, ‘porque era tan blanco que parecía un copito de nieve’” (7), mientras que en la nota biográfica de *Un livre blanc* ya mencionada se afirma que “[s]a mère, Georgina Botana, le surnomme Copi, à cause d’une petite touffe de cheveux qu’il a sur la tête et qui se dit *copito* en espagnol” (Copi 2002: 5; subrayado del autor). Palomar, por su parte, escribe que este pseudónimo “quiere decir pollo en argentino” (27), y González Doreste sostiene que el apodo “en Argentina se usa coloquialmente con el significado de ‘pollito’” (383) lo cual, naturalmente, es absurdo. Más allá del problema de su origen, mi postura coincide con la de Lejeune, quien afirma que “[l]e pseudonyme est un nome d’auteur. Ce n’est pas exactement un faux nom, mais un nom de plume [...] un dédoublement du nom, qui ne change rien à l’identité” (24; subrayado del autor) (para una aproximación al tema del pseudónimo y, en general, del nombre del autor, véase también Genette 1987: 38-53). Importa observar aquí también que “Copi” no es nombre de hombre ni de mujer y ni siquiera es un nombre “convencional”, lo que lo sitúa en el ámbito de la incertidumbre genérica que afecta a sus personajes (véase el apartado 11.3 de este trabajo). Que algunos de sus narradores se llamen también “Copi” no establece una relación de identidad entre autor, narrador y protagonista a la manera de un pacto autobiográfico (véase Lejeune), como cierta crítica superficial ha venido sosteniendo, sino que la problematiza, debido a la sucesión de hechos contradictorios que en su narrativa llevan al cuestionamiento de los límites del “orden ontológico” del mundo narrado y a su identidad con el mundo “real” en el que el escritor Copi se encuentra. En este trabajo considero toda aparición de un narrador “Copi” –de acuerdo a la tipología de la narración paradójica propuesta por el Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo– una epanalepsis vertical del “autor” en el plano del discurso –en la que “el narrador tiene los mismos rasgos que el ‘autor’ de un relato” (Lang 37)– producto de la “performance of composition and authorship on the page” propia del “camp” que conduce a “an artistic confluence of lifestyle, persona and literature” (Mc Mahon 61).

Actividades Antiargentinas del Congreso de la Nación en 1941 y debió exiliarse con su familia primero en Uruguay y luego en París debido a una desaveniencia con Juan Domingo Perón, de quien fue consejero hasta su llegada al poder⁶; de ese enfrentamiento quedan como testimonio dos libros que constituyen las obras cumbres de la así llamada “mitologización antiperonista” (Sarlo 2003: 236): *¿Adónde va Perón? De Berlín a Wall Street* (Montevideo: Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina, 1955) y *Ayer fue San Perón. 12 años de humillación argentina* (Buenos Aires: Ediciones Gure, 1955).

Fue precisamente en París donde Copi acabó radicándose definitivamente, en 1962, luego de que su familia⁷ regresara a Argentina en 1955 para fundar el periódico *Tribuna popular* (1955-1958), donde Copi, aún adolescente, publicó ilustraciones satíricas, creó sus primeros personajes como “Gastón, el perro oligarca” y redactó textos que “si bien no llevaban su firma, delataban ya el humor delirante de Copi” (Tarcus s. pag.).

En París, Copi comenzó vendiendo sus dibujos en las calles y colaborando con el grupo de acciones teatrales Pánico, fundado por el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor en 1960, antes de comenzar a escribir sus propias piezas. Sólo volvió a la Argentina en dos oportunidades, en 1968 y en 1987, poco antes de morir, por complicaciones relacionadas con el sida, el catorce de diciembre de ese año⁸. Fue autor de cómics para publicaciones como *Bizarre*, *Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo*, *Gai-Pied* y *Libération* (Francia), *Linus*, *Il Giornalone* (Italia), *Tía Vicenta* (Argentina) y *Triunfo* (España) y en el semanario *France-Observateur*, luego *Le Nouvel Observateur*, para el que creó en 1964 su personaje más famoso, “la femme assise” o mujer sentada. Su producción narrativa, casi toda escrita en francés, comenzó con la novela breve *L’Uruguayen* (1972), a la que siguieron *Le Bal des folles* (1977), *La Cité des rats* (1979), publicada previamente como folletín en *Hara-Kiri*, *La vida es un tango* (1981), *La Guerre des pedés* (1982), también publicada como folletín en esa revista, y *L’Internationale argentine* (1988), además de las recopilaciones de relatos cortos *Une langouste pour deux* (1978) y *Virginia Woolf a encore frappé* (1984). Escribió diecisiete obras teatrales⁹; la más conocida es *Eva Peron* (1969)¹⁰. Su álbum de cómics *Copi* (1965) ganó el Prix de l’humour noir en 1966 y recibió el premio al mejor dramaturgo de la Ville de Paris en 1987, tres días antes de su muerte¹¹.

⁶ Claude Confortès sostiene que “sa mère fut consul d’Argentine en Irlande et son père consul à Reims” (96).

⁷ En *La vida es un tango*, su segunda novela y la única escrita en español, Copi traza un retrato esperpéntico de su familia en el que describe a sus miembros como drogadictos, racistas, pedófilos, adictos al juego, antisemitas, obsesos sexuales e intrigantes (véase 7.4.).

⁸ Según Raúl Escari, Copi “le dijo una vez a Facundo Bo: ‘Yo soy tan vanguardista que me tomó el sida primero que nadie’” (Moreno s. pag.). En la pieza teatral *Une visite inopportune*, la última escrita por el autor, Copi ironiza acerca de la enfermedad: “Quelle maladie sublime ! Quelle apothéose que celle de succomber terrassé sous le poids de tant d’aventures scandaleuses ! Quelle merveilleuse fin pour un vrai artiste !” (22).

⁹ *El General Poder* (ca. 1955), *Un ángel para la señora Lisca* (1962), *Sainte Geneviève dans sa baignoire* (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 visite inopportune* (1988).

¹⁰ Véase el Anexo 1 de este trabajo para una bibliografía extensiva del autor.

Uno de los aspectos más interesantes de su excepción en el marco de la tradición literaria argentina lo constituye la recreación del mundo de “las locas”, un mundo que, según Aira, “era el mundo real de Copi” (1991: 31) y que es el objeto de una parte sustancial de su obra. Sabemos que el autor fue un excelente actor travestí y que dos de sus dieciséis obras teatrales –la primera de las cuales, *La Journée d'une rêveuse* aborda ya ese mundo– son unipersonales escritos para ser representados por el mismo autor. En la mayor parte de esas obras los personajes son travestís.

1.3. Estado de la investigación

Sostener que Copi es un perfecto desconocido sería tan inexacto como afirmar que su obra ha sido visitada habitualmente y en profundidad por la crítica. Como ya he dicho, el interés de esta ha aumentado en los últimos años gracias al aporte de críticos como César Aira, Jorge Monteleone y Marcos Rosenzvaig, aunque su recepción académica se encuentra aún lejos, en términos cuantitativos, de la de Ricardo Piglia (1941-), Juan José Saer (1937-2005) o Luisa Valenzuela (1938-), para mencionar a tres autores de su generación cuya recepción crítica, de todas formas, es también escasa en comparación con la de Jorge Luis Borges o de otros autores instalados desde hace tiempo en el canon literario argentino.

1.3.1. Manuales y obras de referencia

Una primera constatación es la ausencia de Copi de la mayor parte de los manuales y diccionarios que se ocupan de la literatura hispanoamericana, en general, y argentina, en particular. No aparece en el más reciente diccionario publicado hasta el presente, el *Breve diccionario biográfico de autores argentinos desde 1940* dirigido por Silvana Castro y Pedro Orgambide (Buenos Aires: Atril, 1999) ni se lo menciona, entre otros, en *Die lateinamerikanische Literatur von ihren Anfängen bis heute* (Frankfurt del Main: Fischer, 1995) de Dieter Günther, en *Lateinamerikanische Literatur* (1976. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1989) compilado por Michi Strausfeld ni en la importante *Historia de la literatura hispanoamericana* (Trad. Carlos Pujol. 7a edición “revisada y puesta al día”. Barcelona: Ariel, 1987) de Jean Franco; tampoco en manuales que abordan períodos históricos más acotados: *Kleine Geschichte der lateinamerikanischen Literatur im 20. Jahrhundert* (Munich: Beck, 1994) de Christoph Strosetzki, *Lateinamerikanische Literatur des 20. Jahrhundert* (Stuttgart; Düsseldorf; Leipzig: Klett, 2001) de Sabine Harmuth y Dieter Ingenschay, *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente* (Madrid: Alianza, 2001) de José Miguel Oviedo, *Trayectoria de la novela hispanoamericana actual. Del "realismo mágico" a los años 80* (Madrid: Espasa Calpe, 1991) de Darío Villanueva y José María Viña Liste o *Nueva narrativa hispanoamericana: Boom, posboom, posmodernismo* (Madrid: Cátedra, 1999) de Donald L. Shaw, así tampoco en obras más específicas como *Alternate voices in the contemporary Latin American narrative* (Columbia, Missouri: University of Missouri Press, 1985) de David William Foster o en los diccionarios *Autorenlexikon Lateinamerika* (Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1994) compilado por Dieter Reichardt, *Diccionario de autores iberoamericanos* (Madrid: Instituto de

¹¹ Su importancia como dramaturgo se manifiesta, principalmente, en el gran número de puestas en escena de sus piezas teatrales que ha tenido lugar desde su muerte y, en especial, desde el año 2000 aproximadamente, y, más recientemente, por la puesta de varias piezas de Copi dirigidas por Marcial Di Fonzo Bo en la edición correspondiente al año 2006 del importante Festival d'Automne del ayuntamiento de París.

Cooperación Iberoamericana, 1982) dirigido por Pedro Shinose ni en el *Diccionario de autores latinoamericanos* de César Aira (Buenos Aires: Emecé; Ada Korn Editora, 2001), omisión esta última llamativa a simple vista si se tiene en cuenta que el autor dedicó a Copi un volumen completo, pero cuya explicación radica en que la obra excluye a los “autores surgidos en los últimos veinte años” (7).

Copi tampoco aparece en el *Dictionnaire des écrivains de langue française* compilado por Jean-Pierre Beaumarchais, Daniel Couty y Alain Rey (2 tomos. París: Larousse, 2001) ni en el *Lexikon der Französischen Literatur* de Manfred Naumann (Leipzig: Bibliographisches Institut, 1987) ni en la *A new history of French literature* editada por Denis Hollier (Cambridge, Massachusetts; Londres: Harvard University Press, 1989) ni en *La littérature française du XXe siècle* (París: Colin, 2005) de Patrick Brunel, así como tampoco en obras que por su temática podrían haber alojado estudios sobre su trabajo: *Alcibiades at the Door: Gay discourses in French Literature* (Stanford, California: Stanford University Press, 1995) de Lawrence R. Schehr, *Articulations of difference: gender studies and writing in French* (Stanford, California: Stanford University Press, 1997) editado por Dominique D. Fisher y Lawrence R. Schehr, *Homosexualities and French literature: cultural contexts, critical texts* (Pref. Richard Howard. Ithaca, Nueva York; Londres: Cornell University Press, 1979) editado por George Stambolian y Elaine Marks o el imprescindible *Scandal in the ink: male and female homosexuality in twentieth-century French literature*. (Londres; Nueva York: Cassell [Cassell lesbian and gay studies], 1995) de Christopher Robinson. Y tampoco en el repertorio bibliográfico de obras de autores hispanoamericanos publicadas en Francia compilado por Jean-Claude Villegas: *La littérature hispano-américaine publiée en France 1900-1984* (Pref. Claude Fell. París: Bibliothèque Nationale, Département des livres imprimés, Département des entrées étrangères [Etudes Guides Et Inventaires 4], 1986) donde, sin embargo, sí están representados contemporáneos suyos como Julio Cortázar –19 entradas–, Ernesto “Che” Guevara –11–, Manuel Puig –6–, Héctor Bianciotti –6– y Juan José Saer –4–, entre otros, todos publicados a partir de 1962, cuando Copi llegó a París.

Su ausencia de este tipo de obras de consulta –con la excepción de la *Encyclopedia of contemporary Latin American and Caribbean cultures* editada por Daniel Balderston, Mike González y Ana M. López (Londres; Nueva York: Routledge, 2000), del diccionario compilado por David William Foster y Emmanuel S. Nelson *Latin American writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook* (Westport, Connecticut; Londres: Greenwood Press, 1994), de su mención en la obra de Judith Gociol y Diego Rosenberg *La historieta argentina: una historia* (Buenos Aires: De la Flor, 2000), de una breve mención en el volumen compilado por Jürgen Grimm *Französische Literaturgeschichte* (Stuttgart; Weimar: Metzler, 1994) y de varias entradas en el *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle* dirigido por Jeanyves Guérin (París: Champion, 2005) y en el *Répertoire du théâtre contemporain de langue française* de Claude Confortès– se ve compensada por la ingente cantidad de ensayos autónomos y de capítulos de libros más generales que se ocupan de Copi, además de cuatro obras dedicadas íntegramente al autor.

1.3.2. Monografías

Estas obras son: *Copi*, que –como ya he mencionado– reúne cuatro conferencias dadas por César Aira en el Centro Cultural Ricardo Rojas de Buenos Aires en 1988,

Habla Copi. Homosexualidad y creación de José Tcherkaski, producto de una entrevista para la revista argentina *Siete días*, que incluye fragmentos de un reportaje de Raquel Linenberg y otra anónima publicada en *Libération*, además de pasajes de piezas teatrales y textos de Jorge Lavelli, Colette Godard y Alain Satge, y una bibliografía incompleta, *Copi: sexo y teatralidad* de Marcos Rosenzvaig, quien en esta obra –producto de su tesis doctoral “Ser e identidad en la obra de Copi”– aborda la producción dramática de Copi interesado especialmente por temas como la sexualidad y el simbolismo de sus personajes (véase Pron 2004) y su reedición posterior con ciertas modificaciones publicada con el título de *Copi, simulacro de espejos* (Málaga: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico de la Universidad de Málaga, 2003). De Copi se ocupa también el volumen *Copi* de su hermano, Jorge Damonte. El volumen reúne excelentes fotografías que muestran a Copi en diferentes períodos de su vida, además de varios testimonios de sus allegados como su editor Christian Bourgois, Alfredo Arias, Jérôme Savary y otros, además de fragmentos de entrevistas y críticas teatrales, y un inédito, el ensayo “Rio de la Plata”, pero no es una monografía unitaria ni una biografía en el sentido habitual de ambos términos.

1.3.3. Artículos y capítulos en otras obras

Jason Weiss aborda extensamente la figura y la obra de Copi en su excelente libro *The lights of home. A century of Latin American writers in Paris* (Londres: Routledge, 2002) a la vez que su editor en español, Jorge Herralde, le dedica una semblanza en su *Opiniones mohicanas* (Barcelona: El Acantilado, 2001). Mirta Arlt ofrece un panorama general de su obra en su artículo “Un discurso inseminado y diseminado por la risa” (*Revista Teatro XXI* 6 (1998) 22-27) al igual que Frédéric Martel, quien emparenta a Copi con Hervé Guibert y Bernard-Marie Koltès por la aparición del tema del sida en sus obras (“Guibert, Koltès, Copi: littérature et sida”. *Esprit* s. n. (noviembre 1994) 165-173).

En el capítulo “La crisis desde adentro” de su obra *Literatura de izquierda*, Damián Tabarovsky sigue a Gilles Deleuze, para quien “el escritor inventa en la lengua una nueva lengua, una lengua extranjera” (citado en 28), al afirmar que “Copi va todavía mucho más allá: no inventa una lengua *dentro* de la lengua, inventa una lengua *desde* otra lengua. Inventa una lengua –el idioma argentino de Copi– desde la distancia, desde afuera, desde otra lengua, desde su francés” (38-39; subrayado del autor). Su postura implica la idea de que la literatura de Copi es abstracta, por cuanto en ella “no hay efecto de creencia en la producción, ya que no hay creencia en la representación del lenguaje; no hay creencia en la recepción, ya que hay un quiebre en los códigos de la narración naturalizada” (70). Esta idea ya había sido expuesta por el autor en un ensayo anterior: “Copi: ¿barroco o abstracto?” (*Gargantúa: Revista de literatura y arte* 1 (2000) 2-4), en el que discutía la afirmación habitual –por ejemplo, en Spiller (1991) y Santos (1999)– de que Copi sería un integrante de la corriente neobarroca.

José Amícola reúne en su libro *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* un grupo de ensayos que recorren la relación entre “camp”, kitsch, gender y parodia, con especial atención a la obra de Manuel Puig, de la que Amícola es un experto, y de Michel Foucault. En uno de estos ensayos, “Campeones camp: Copi y Perlongher”, Amícola hace énfasis en la “expansión” de cierta “sensibilidad camp” de la obra de Copi hacia la de otros autores argentinos, Aira en particular. En su artículo “Nuevas notas sobre *Camp*: Copi vs. Puig” Amícola retoma

la discusión acerca del “camp”, centrándose en la obra de Puig pero refiriéndose “desde” ella a Copi. El crítico argentino, uno de los que más ha escrito sobre Copi en los últimos tiempos, es también autor del ensayo “*L'Uruguayen* de Copi como espejo del triple estereotipo” (2005) centrado en la novela mencionada al igual que mi artículo “Una carta imposible desde un país inexistente: Copi contra las convenciones narrativas en *El uruguayo* (1972)” (En: Nina Grabe; Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, eds. *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid; Frankfurt del Main: Iberoamericana; Vervuert, 2006. 209-220).

Silvia Hopenhayn coincide con la afirmación de Amícola; en su artículo “¿Quién no le teme a Copi?” sostiene que “[e]n la Argentina, César Aira es el único continuador (a veces, en ciertas novelas, sobre todo las más cortas que son casi todas) del estilo de Copi. Claro que ya es otro, el del propio Aira” (15) y Lidia Santos profundiza en esta idea en un pasaje de su libro *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina*, en el que menciona a Copi entre los “predecesores” de César Aira como Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini, y afirma que “[d]e los primeros [Aira] toma el gusto por la estilización y por el artificio verbal, más allá de la perspectiva con la que aborda la cultura de masas. De Osvaldo Lamborghini, hereda el tema de la violencia” (197)¹². La autora abunda en la serie conformada por Copi, Manuel Puig y Osvaldo Lamborghini, a los que ya había considerado “los formadores del grupo vanguardista en el cual se incluye a César Aira” (195) en su artículo “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas”.

Aunque no en términos de un grupo vanguardista sino de proyectos individuales de escritura reunidos por sus características comunes en torno a una formación cultural, Verónica Delgado propone también esta filiación en su artículo “Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel”. En él, la autora entiende la antirrepresentatividad como la impugnación de “la relación representativa de la literatura con lo real, la historia, la política, la vida” (255) a consecuencia del auge en Argentina de las teorías postmodernas y postestructuralistas y del “agotamiento y/o fracaso de un campo cultural anterior fundado en principios politizantes –décadas del 60 y 70– en el cual se asigna a la literatura una directa y estrecha relación funcional con la praxis política y con la representación de la historia social” (256). Delgado menciona entre las características principales de los textos literarios que se propone abordar “la conjunción de realismo e invención” (259) y la consiguiente focalización del “centro del interés en el aspecto inventivo de la literatura” (256), la “elección de espacios ‘exóticos’ como espacio de representación de sus ficciones” (257) y “la creación de espacios nacionales imaginarios” (259), el “extrañamiento como estrategia de representación en las ficciones” (259) y su correlato en “la preocupación y/o tematización respecto de la problemática de la construcción del sentido” (257), la predominancia de lo estético por sobre lo ideológico, “el problema de la identidad nacional y su llamativa denegación” a través del procedimiento de “escribir desde los textos más excéntricos de los escritores consagrados” del canon literario argentino

¹² Es fácil oponer dos objeciones a esta afirmación; la primera, de índole formal, concierne al supuesto “artificio verbal”, inexistente en la prosa concentrada y utilitaria de Copi (véase Aira 1991: 65-68), y la segunda es de carácter temático: el tratamiento de la violencia no es el mismo en Aira y Lamborghini, puesto que, mientras el segundo utiliza la violencia como expresión de tensiones genéricas o de clase, en Aira la violencia posee siempre un carácter gratuito y absurdo que recuerda su tratamiento en la obra de Copi.

(257), “la entrada en el sistema literario de la mano de estos escritores de ‘bibliotecas particulares’” (257), la alusión, la parodia y “las alegorizaciones” (259)¹³.

En cuanto a su narrativa, esta es abordada por Carlos A. Castrillón en su artículo “Damonte y Arenas: Las estrellas más brillantes” (*La Nuez: Revista Internacional de Arte y Literatura* 4, 12 (1992) 11-12) en el que establece un paralelo entre los relatos *Arturo, la estrella más brillante* del cubano y *Le Bal des folles*. Combes discute a su vez brevemente *La vida es un tango* en el marco de la literatura acerca del levantamiento de mayo de 1968 del período de 1978 a 1980, mientras que Graciela Montaldo –autora también de la entrada dedicada a Copi en la *Encyclopedia of contemporary Latin American and Caribbean cultures* antes mencionada– habla en su artículo “La invención del artificio. La aventura de la historia” de las novelas *L’Internationale argentine* de Copi, *La hija de Kheops* de Alberto Laiseca y *Una novela china* de Aira, definiéndolas como obras “que proponen una ficción desgajada de la interpretación” (262) a la manera de una “literatura menor” cuyo proyecto consiste en “quebrar la hegemonía borgiana en nuestra cultura” (268); la autora defiende la misma tesis en su artículo “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80: Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi” (*Hispanérica: Revista de Literatura* 19, 55 (1990) 105-112). Ilse Logie discute a su vez las novelas *L’Uruguayen* y *L’Internationale argentine* con especial atención a la cuestión de la identidad nacional en su artículo “La transgresión de la identidad nacional en Copi” (*Río de la Plata: Culturas* 29-30 (2004) 419-30).

Daniel Link, por su parte, pone a Copi en su artículo “Ein Bericht für eine Akademie: Violencia, escritura y representación (1973-1993 en el Río de la Plata)” en una especie de canon alternativo conformado por “el pensamiento (Onetti)”, “el arte (Copi)” y “la política (Walsh)” (55) e integra su obra en la serie de la literatura argentina que “se escribe en otra lengua y vuelve traducida para producir efectos sobre el campo literario” junto con la de Witold Gombrowicz y *Sangre de amor correspondido* de Manuel Puig. Se trata de una serie que el autor empareja con la de “la literatura argentina [que] se escribe *en otra lengua*, que no es la lengua literaria argentina: Lamborghini, Walsh” y otra más reciente de novelas “que, escritas en castellano, diseñan, sin embargo, un lector modelo, europeo” (52; subrayado del autor). Link se refiere también brevemente a *L’Uruguayen* y *L’Internationale argentine* como textos que ejemplifican la existencia de la cultura uruguaya como una “cultura-espejo” de la argentina (52).

Raquel Linenberg Fressard, por otro lado, aborda las novelas *L’Uruguayen*, *La vida es un tango*, *La Cité des rats* y *Le Bal des folles* desde la perspectiva de la incidencia del exilio del escritor en la conformación de su lengua literaria en su tesis doctoral inédita “Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer” dirigida por Albert Bensoussan en la universidad Rennes 2 en 1988 (Número nacional de tesis 1988REN20001). Jacques Zimmer se ocupa de la narrativa gráfica del autor, específicamente de la mujer sentada, en su obra *La Bande dessinée*, al igual que Alain Rey en *Les Spectres de la bande: essai sur la B.D*, donde Rey relaciona la narrativa gráfica de Copi con la tira *Peanuts* de Charles Monroe Schulz y la obra del estadounidense Feiffer.

¹³ No tengo noticias de que este interesante trabajo, cuyas principales directrices fueron trazadas por Delgado en este artículo del año 1996, haya sido concluido.

El número de artículos y referencias sobre Copi aumenta considerablemente cuando se aborda su producción dramática.

En su artículo “Ni es cielo ni es azul...Simulación y parodia en la literatura latinoamericana: Copi y Eva Perón” (En: María Cristina Santana Quintana, ed. *La literatura pop. Consideraciones en torno a una tendencia literaria*. Valencia: Aduana Vieja [Colección Estudios Culturales], 2006. 87-144), Ángeles Mateo del Pino se detiene en la biografía de Copi, a la que conecta con su obra dramática, para ocuparse luego extensivamente de la pieza *Eva Peron*, sobre la que también escribe David William Foster en sus artículos “Evita, Juan José Sebrelli y género” (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23, 3 (1999) 529-538) y “La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano” (*Latin American Theatre Review* 38, 1 (otoño 2004) 23-38). Beatriz Sarlo y Jorge Monteleone se extienden también sobre esta pieza, la primera en su libro *La pasión y la excepción* (2003: 17-21; 235-236) y el segundo en su ensayo “Ser Evita (Lectura de ‘Eva Perón’, de Copi)” (7 febrero 2006 <http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/evita_monteleone.htm>), texto que iba a ser originalmente el prólogo a su traducción de la pieza y que no fue publicado allí por problemas contractuales con los herederos de Copi.

Michel Corvin y Ursula Jung se ocupan ambos de la pieza *La Journée d'une rêveuse*. El primero en su artículo “Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application : *La Journée d'une rêveuse* (Copi)” (*Australian Journal of French Studies* 20, 3 (septiembre-diciembre 1983) 288-306), donde utiliza la pieza de Copi en mérito a su complejidad como un “caso” para mostrar el funcionamiento de su modelo para el análisis de textos dramáticos en el marco de la pragmática de la enunciación. La segunda se propone en su libro *L'Énonciation au théâtre : une approche pragmatique de l'autotexte théâtral* contribuir a una teoría de la autoreferencialidad y la intertextualidad de los textos dramáticos a través de una profunda reflexión teórica que se beneficia principalmente de los aportes de Catherine Kerbrat-Orecchioni y el mismo Corvin; también en el marco de la pragmática de la enunciación, Jung aborda la pieza, a la que define como una “mise en abyme narrativo-onírique du rêve” (271), y explora las relaciones –temáticas, principalmente– entre la producción dramática y la gráfica de Copi, a las que conecta a través de temas como la muerte, la despedida y la prostitución.

Jung es también autora de un ensayo dedicado a la última pieza teatral de Copi, *Une visite inopportune*: “Copi: ‘Une visite inopportune’ ou ‘La Dame aux camélias’ version ‘camp’” (*Études théâtrales* 19 (2000) 49-66). A esta pieza están dedicados tres intervenciones críticas más: “Una visita inoportuna al bulevar del Sida” de Juli Leal (En: Ana Monleón y Ahmed Haderbache, eds. *Actas del Coloquio Internacional Sida y Cultura*. Valencia: Servicio de Publicaciones, Universitat de València, 1997. 98-105), “C’ ou la mort en scène” de Richard Robert (*Esprit* 279 (noviembre 2001) 200-2002) y el prólogo de Osvaldo Pellettieri a la edición argentina de la pieza, “Copi: un argentino y sus ‘comedias de muerte’ europeas”, donde afirma que “resulta imposible ubicar su obra dentro del discurso teatral argentino. Su teatro se incluye, aunque de manera tardía, dentro de la textualidad europea de postguerra” (8).

Una discusión más general de la producción dramática del autor es ofrecida por Laurence Senelick, quien se refiere extensamente a las piezas teatrales de Copi, a las que califica de “more happenings than plays” (412), en su libro *The changing room: varieties of theatrical cross-dressing*. En su artículo “Una herencia inoportuna. El teatro

de Copi, a diez años de su muerte” Gustavo Tambascio vincula a Copi con los españoles Luis Buñuel y Ramón María del Valle-Inclán y establece los antecedentes de su producción dramática en diferentes productos –cómic, filmes, piezas teatrales, monólogos humorísticos y musicales– de la cultura argentina de las décadas de 1940 y 1950, al tiempo que Dulce María González Doreste presenta la producción dramaturgica de Copi en su artículo “El teatro francés contemporáneo: Copi” (En: *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la universidad española (Almagro, 3-5 de mayo de 1993)*. Cuenca: Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha [Colección Estudios 22], 1994. 383-388). Darío Doreste se ocupa por su parte de la suerte española de esa producción en su artículo “El teatro de Copi: traducción y recepción” (*Universitat Pompeu Fabra* 5 (1997) 26-29), mientras que Roland Spiller sostiene en su artículo. “Copi versus Calderón: ‘Subito, subito, la morte subito!’” que Copi fue “destacado representante de una estética homosexual y travesti, distinta de la de Manuel Puig” (1991a: 558) y adscribe su obra en la corriente del neobarroco latinoamericano (véase 11.2.3.), aunque también afirma que “su lenguaje llano y directo forma parte del minimalismo que practicó primero como dibujante de comic [sic]” (1991a 574) y menciona también la concisión como principio dominante de la representación del espacio y del tiempo.

Más recientemente, Isabelle Barbéris se ha ocupado de las piezas *Le Frigo* y *Loretta Strong* en su artículo “Copi: Le Travestissement entre parodie et vanité” (en: Dousteyssier-Khoze, Catheriney Floriane Place-Verghnes, eds. *Poétiques de la parodie et du pastiche de 1850 à nos jours*. Nueva York: Peter Lang, 2006. 215-226).

1.3.4. Resumen del estado de la investigación

A manera de resumen de este estado de la investigación puede afirmarse que la existencia de sólo cuatro monografías dedicadas al autor, dos de ellas (Damonte; Tcherkaski) caracterizadas por una fuerte impronta testimonial, no alcanzan a agotar un tópico cuya presencia se distribuye de manera equitativa entre las obras y manuales de consulta dedicados a la literatura francesa y a la hispanoamericana, con la salvedad de que, mientras las obras de referencia en francés ya mencionadas han sido publicadas en Francia y resultan accesibles allí, dos de los tres manuales que se ocupan de Copi como escritor hispanoamericano fueron publicados en inglés en los Estados Unidos y no son accesibles en Argentina.

Una segunda observación pertinente es de índole cronológica: excepto por el año 1989, no ha habido año tras la muerte de Copi en que no apareciera un artículo y/o monografía dedicada a su obra o no se lo mencionara en una obra de carácter general, con picos en los años 1991 (3), 1994 (5), 2000 (8), y 2001 (3). En ese período (1987-2006) fueron publicados cuarenta y cinco artículos, monografías o capítulos en obras más generales que se ocupaban de la obra de Copi¹⁴, una cantidad que contrasta con los

¹⁴ No me ocupo aquí de los artículos periodísticos sobre Copi, los que, sin embargo, utilizo como fuente en determinados pasajes de este trabajo. Una observación superficial de lo escrito en ámbitos no académicos permite observar que la recepción del autor en esos ámbitos, en particular en los del periodismo “online” o digital, es mucho mayor en términos cuantitativos que en el académico; en los artículos suele abordarse la producción dramática del autor por el hecho de que muchos de ellos reseñan puestas en escena de sus obras, aunque también existen numerosos artículos dedicados a su producción gráfica, especialmente en italiano. En el ámbito periodístico, así como en el académico, la nota saliente es la casi total indiferencia hacia su producción narrativa, con excepción de la ingente cantidad de reseñas bibliográficas publicadas en la prensa tras la publicación de cada nueva obra. El idioma casi excluyente de la recepción periodística del autor es el español, especialmente tras la muerte de Copi.

cuatro intervenciones que se le dedicaron en vida (Rey 1978, Corvin 1983 y Combes 1984, además de Zimmer s. fecha), de las cuales sólo la de Corvin se ocupa exclusivamente del autor.

Es de destacar también que, tras un primer período presidido por el interés de la crítica académica francesa, la recepción crítica de la obra de Copi es, a partir de mediados de la década de 1990, casi exclusivamente en español; a partir de 1995 sólo encontramos las referencias en la obra de Confortès (2000) y Guérin (2005) y los artículos de Jung (2000), Robert (2001) y Barbéris (2006). No es improbable que el interés por Copi en el ámbito hispanohablante haya alcanzado a la crítica hispanoamericana a través del interés de su homóloga estadounidense, gracias en particular al *Latin American writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook* de David William Foster y Emmanuel S. Nelson, cuya publicación en 1994 coincide con el momento en que se revierte la tendencia y parece crearse en la crítica hispanoamericana un nuevo consenso en torno a la idea de que el autor es un objeto de estudio plausible. Un hecho que apoya esta idea es que muchos de los críticos que abordaron la obra de Copi –por ejemplo Lidia Santos, David William Foster y Graciela Montaldo– se desempeñan en universidades estadounidenses.

Una última observación concierne al tema de la desigual atención crítica prestada a los diferentes géneros literarios en los que se desarrolló el autor; con diecinueve referencias, el drama de Copi es el ámbito de su producción que más ha interesado a la crítica, especialmente las piezas teatrales *La Journée d'une rêveuse*, *Eva Peron* y *Une visite inopportune*. Su producción dramática es, además, la única que ha ameritado hasta ahora una monografía íntegra (Rosenzvaig), lo que, sumado al hecho de que los trabajos que se ocupan específicamente de su producción narrativa son sólo siete en un total de cuarenta y cinco, muestra la necesidad de abordar desde la crítica la narrativa de Copi, objeto de este trabajo.

1.4. Metodología y fundamentos teóricos específicos

1.4.1. Gérard Genette

Este trabajo se inscribe parcialmente en el campo de la narratología¹⁵, una disciplina que se resiste a ser definida como una escuela o una teoría y cuya multiplicidad de intereses y tendencias, además de su espectacular diversificación en años recientes, hace toda definición parcial y controvertida. Sin pretender agotar el tópico, me acojo aquí por su carácter abarcativo a la definición propuesta por Marie-Laure Ryan y Ernst van Alphen: “Narratology is the set of general statements on narrative genres, on the systematics of narrating (telling a story) and on the structure of plot” (Ryan y van Alphen 110).

La narratología está dominada en tanto disciplina por la impresionante taxonomía desarrollada por Gérard Genette (1930-) en el “Discours du récit: essai de méthode” de su libro *Figures III* (1972), un ejemplar estudio de *A la recherche du temps perdu* (1913-1927) de Marcel Proust a la vez que una propuesta metodológica para el análisis de las formas principales del discurso narrativo; su importancia queda demostrada por el hecho de que su terminología fue adoptada como lengua franca entre los narratólogos, en algunos casos no sin resistencia. En los años posteriores a su

¹⁵ El término fue acuñado por Tzvetan Todorov en 1969 para referirse al estudio sistemático de la estructura narrativa. Véase O’Neill (13).

publicación, la discusión narratológica giró en torno a la metodología propuesta en esa obra y el mismo Genette discutió y en parte incorporó las críticas y correcciones que se le hicieron en su *Nouveau discours du récit* (1982).

Este trabajo se beneficia, pues, de los aportes teóricos de este autor, en particular de aquellos correspondientes a su período postestructuralista. En este sentido, he prescindido de los ensayos reunidos en sus dos primeros libros, *Figures I* (1966) y *Figures II* (1969) por tratarse, en primer lugar, de intervenciones críticas en un campo presidido por el estructuralismo, al que el autor adhiere en ambas obras, y, en segundo lugar, debido a que lo dicho aquí acerca del discurso narrativo es elaborado y sistematizado en *Figures III*, especialmente en el “Discours du récit: essai de méthode”, y en *Nouveau discours du récit*.

Genette comienza su “Discours du récit” distinguiendo entre “histoire”, los eventos y personajes que constituyen el contenido de la narrativa, “récit”, la narrativa en sus aspectos formales y “narration”, el acto enunciativo que produce la narrativa; pese a ello, su análisis es dual, centrándose principalmente en los aspectos formales del relato y, en menor medida, en aquellos relacionados con la historia, y utilizando el acto enunciativo sólo como un punto “fantasma” sobre el que nada o muy poco puede ser dicho¹⁶; a partir de este punto, Genette analiza las relaciones posibles entre las tres instancias, desarrollando una taxonomía que se basa en las categorías gramaticales del verbo¹⁷. El autor distingue así tres categorías principales: tiempo, modo y voz. Mientras que la primera aborda las relaciones temporales entre la narrativa y la historia, la segunda describe los tipos de discurso utilizados por el narrador para contar su historia y las formas y grados de representación narrativa y la tercera se ocupa de las relaciones entre narración y narrativa y narración e historia¹⁸.

Estas categorías constan de subcategorías que a su vez se dividen en categorías aún menores.

1.4.1.1. Tiempo

En el caso de la de tiempo, esta se subdivide a su vez en orden, duración y frecuencia, siendo la primera subcategoría la que trata de las relaciones entre la sucesión temporal de los eventos en la historia y su presentación en la narrativa, con las categorías de analepsis –la evocación de un evento situado en un punto de la historia “anterior” al punto en que esta se encuentra cuando la analepsis tiene lugar– y prolepsis –la narración “anticipada” de un evento “futuro” en el plano de la historia– como las dos anacronías principales¹⁹. Genette reserva también el término “acronía” para “une

¹⁶ Sobre este punto sostiene Dehennin que Genette “parece haber renunciado” a la tríada conformada por “histoire”, “récit” y “narration” para considerar que “la narratología tiene dos vertientes, una vertiente *remática* ‘como estudio del discurso narrativo’ y una vertiente *temática*, ‘como análisis de la consecución de acontecimientos y acciones narrados por este discurso’” (69).

¹⁷ Mi propuesta de lectura de la narrativa de Copi se basa en la metodología genettiana discutida en este punto, por lo que muchos de los conceptos esbozados aquí de forma esquemática tendrán su discusión posterior en cada uno de los capítulos; sin embargo, y en aras de una mayor claridad, he desarrollado un esquema que resume la propuesta genettiana y se encuentra bajo el título de “Anexo 2” al final de este trabajo.

¹⁸ En consideración a su uso por parte de Genette, utilizo indistintamente en este trabajo las palabras *historia* y *diégesis* para significar el contenido narrativo de un texto, aquello que es narrado; la palabra *narrativa* designa el plano del discurso y la palabra *narración* da cuenta de “l’acte narratif producteur et, par extension, l’ensemble de la situation réelle ou fictive dans laquelle il prend place” (Genette 1972: 72).

¹⁹ Tanto analepsis como prolepsis pueden ser subjetivas y objetivas, tienen alcance, que depende de cuán alejada se encuentra la acción de la que informan del momento “presente” de la historia, y extensión,

anachronie privée de toute relation temporelle, et que nous devons donc bien considérer comme un événement sans date et sans âge” (1972: 119) y considera la “silepsis” –“groupements anachroniques commandés par telle ou telle parenté, spatiale, thématique ou autre” (1972: 121)– una de sus variedades²⁰.

La segunda subcategoría de tiempo es la de duración –más tarde llamada “velocidad” (Genette 1983: 23)– que aborda la relación existente entre la duración de los eventos en la historia y la cantidad de narrativa que se le dedica, lo que establece un abanico de posibilidades que va desde la pausa o “punto cero” de velocidad narrativa, en el que la narración de los eventos ocupa mayor cantidad de “tiempo” que la sucesión de esos eventos, hasta la elipsis, en la que –por su omisión– los eventos no ocupan ningún lugar en la narrativa²¹, pasando por las categorías intermedias de escena, en la que se produce una isocronía –siempre hipotética– entre la sucesión de los eventos y su narración y sumario, en el que los eventos ocupan una menor cantidad de narrativa de lo que les correspondería, todas cuestiones que afectan al aspecto de la velocidad de acuerdo al principio de que a mayor cantidad de información menor velocidad de la narrativa.

La última subcategoría de tiempo es la de frecuencia, que describe la relación entre la cantidad de veces que un evento tiene lugar en la historia y la cantidad de veces en que es narrado, pudiendo ser esta singulativa, en el caso de que el evento ocurra –por caso– una vez y sea narrado una vez, repetitiva, si el evento transcurre una vez pero es narrado varias veces, e iterativa, si el evento ocurre varias veces pero sólo es narrado una²². Una variante de esta última modalidad es la frecuencia pseudoiterativa, en la que se narra como sucedido repetidamente un hecho que por su mismas características, además de “la richesse et la précision des détails” de su evocación, “font qu’aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu’elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois, sans aucune variation” (Genette 1972: 152).

1.4.1.2. Modo

Genette aborda bajo “modo” los asuntos de distancia y perspectiva narrativa. Se tratan los primeros de los grados de imitación y, por tanto, de distancia que se producen entre el narrador y el discurso que este reproduce al presentar el discurso de los personajes –narrado, traspuesto e indirecto libre y citado²³– en el relato. El segundo, de la presentación de la información narrativa, un aspecto estrechamente relacionado con la

dependiendo de cuánta duración de la historia cubran, y pueden ser internas, externas o mixtas, dependiendo de su extensión en relación al tiempo de la primera narrativa y a la existencia o no de superposición entre ambos períodos y parciales, si acaban en una elipsis sin reencontrarse con la primera narrativa, o completas, si se reencuentran con la primera narrativa sin un intervalo entre las dos secciones de la historia, así como definidas e indefinidas de acuerdo a si explicitan o no su duración.

²⁰ Si bien Genette considera la silepsis principalmente un cierto tipo de acronía, también hace referencia a una silepsis temática, a la que define como “tiroirs de nombreuses insertions d’histoires”, justifiées par des relations d’analogie ou de contraste” (1972: 121), y considera a la narrativa iterativa una de sus variedades. Siguiendo la propuesta del Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo, y de acuerdo al espíritu de lo dicho por Genette, reservo el término silepsis en mi trabajo para todo procedimiento de simultaneización y puesta en contigüidad temporal o espacial, ya sea en el plano del discurso o en el de la historia (véase 1.4.3.).

²¹ En relación a si su duración es indicada o no, las elipsis se dividen en definidas e indefinidas; desde un punto de vista formal, entre elipsis explícitas, implícitas e hipotéticas.

²² En orden a su relación temporal con la escena en la que los pasajes iterativos se insertan, estos puede ser internos o sintetizadores o externos y generalizadores (véase Genette 1972: 149-150).

posibilidad con que cuenta el narrador de presentar esta a través de la “percepción” de sus personajes o de no hacerlo, o sea, de focalizar la información “a través” de un personaje (focalización interna), no focalizarla –lo que tradicionalmente ha sido llamado “narración omnisciente”, término que Genette desestima por sus implicaciones psicológicas, al igual que el término “punto de vista”– (focalización cero) o focalizarla externamente, de manera que el narrador, encontrándose “fuera de la mente” de su personaje, posea supuestamente menos información narrativa que este y, por supuesto, no tenga “acceso” a sus pensamientos²⁴. Genette aborda aquí las alteraciones habituales de la focalización, esto es, aquellos pasajes en los que la información presentada resulta “à tout jamais et en toute hypothèse irréductible à l’information du narrateur” (Genette 1972: 221), ya sea porque resulta demasiada (paralepsis) o porque es insuficiente (paralipsis) desde el punto de vista de la coherencia textual; la focalización puede ser, también, fija, variable o múltiple en relación a su constancia o no a lo largo de un relato o a si se trata de un relato con varias instancias de focalización diferentes.

1.4.1.3. Voz

Sin embargo, es la categoría de “voz”²⁵ la que ha despertado las polémicas más virulentas en el ámbito narratológico y, junto con la subcategoría de perspectiva, aquella en la que el análisis de Genette ha dejado una huella más profunda. Genette discute aquí el acto narrativo y sus huellas en el relato –dicho de otra forma, la relación entre el narrador en tanto instancia visible del acto narrativo y la historia que narra– en tres de sus aspectos: la relación temporal entre el acto narrativo y los eventos de la historia que narra, que puede ser ulterior, anterior, simultánea e interpuesta, la relación de presencia o exclusión del narrador en los diferentes niveles narrativos del relato –extradieético,

²³ Las modalidades de presentación de las “palabras” de los personajes se encuentran aquí ordenadas en una relación de mayor a menor distancia. En el discurso citado, este es presentado “tel qu’il est censé avoir été prononcé par le personnage [...] c’est-à-dire traité comme un événement parmi d’autres et assumé comme tel par le narrateur” (Genette 1972: 190). El discurso traspuesto, simple o en su variante de estilo libre indirecto, difiere del discurso citado que lo sigue por la ausencia de verbo declarativo, lo que puede llevar a confusiones entre aquello pronunciado y lo sólo pensado, y, especialmente, entre aquello que dice el narrador y lo que dice el personaje. Una variante especialmente rica para el análisis es la del discurso indirecto libre, en la que “le narrateur assume le discours du personnage, ou si l’on préfère le personnage parle par la voix du narrateur, et les deux instances sont alors *confondues*” (Genette 1972: 194; subrayado del autor).

²⁴ Para una discusión de las imprecisiones de la propuesta genettiana, así como de las críticas a ella de Mieke Bal y Slomith Rimmon-Kenan en torno al concepto de focalización, y para una tipología diferente de esta, así como de la “ocularisation/auricularisation”, en narrativa y film véase el valioso aporte de Sabine Schlickers (1997: 127-167).

²⁵ La diferencia entre las categorías afines de “modo” y “voz” puede ser expresada en las preguntas “¿quién es el personaje cuyo punto de vista orienta la perspectiva narrativa?” y “¿quién es el narrador?” Para Genette, “if a story is told from the point of view of a particular character [...], the question whether this character is also the narrator, speaking in the first person, or whether the narrator is someone else who speaks of him in the third person, is not a question of the point of view, which is the same in both cases, but a question of voice” (Culler 1980: 10). Genette fundamenta su renuncia al uso de la expresión “persona” en las connotaciones psicológicas que esta tiene, afirmando además que su uso de “voz” es más extendido y encuentra en “persona” sólo “un’aspect parmi d’autres” (Genette 1972: 76). Para una breve discusión de este punto, véase el prefacio de Jonathan Culler a la edición inglesa de esta obra, así como una reflexión posterior de Genette en la que aborda las críticas al modelo y refina la propuesta (1983: 64-73).

intradiegético, metadiegético²⁶ y pseudodiegético²⁷– y la forma en que estos niveles narrativos se vinculan entre sí²⁸, y, finalmente, la relación entre el narrador, el narratario y la historia, que el autor agrupa bajo la categoría de “persona” o narrador. Este puede ser heterodiegético, si se encuentra ausente de la historia que narra, o homodiegético, si se encuentra presente como personaje; en este último caso, puede tratarse de un narrador autodiegético, si cuenta una historia de la que es protagonista, o testigo. Si bien la categoría de voz constaba en 1972 de dos niveles posibles –extra e intradiegético– y de dos posibilidades de relación del narrador con la historia –hetero u homodiegética–, lo que arrojaba un modelo con cuatro posibilidades combinatorias: narrador extradiegético-heterodiegético, extradiegético-homodiegético, intradiegético-heterodiegético e intradiegético-homodiegético (véase Genette 1972: 255-256), críticas y comentarios posteriores llevaron a Genette a ampliar este modelo incorporando el aspecto de la perspectiva en la caracterización del narrador, con lo que nos encontramos frente a un modelo de doce variantes posibles, no todas ellas ejemplificables (véase Genette 1983: 88).

El narrador posee a su vez funciones –narrativa, directiva, comunicativa, atestiva e ideológica– de las cuales sólo la primera resulta obligatoria.

1.4.1.4. Discusión

Si bien esta taxonomía puede parecer a simple vista rígida e inflexible, su gran mérito es que se trata de una clasificación “fluida”, en el sentido de que ciertos aspectos pertenecientes a una categoría son también aspectos de otra o se encuentran estrechamente relacionados con ellos²⁹ y sólo son considerados de forma separada a los fines de su descripción y análisis. A su vez, todos estos fenómenos del orden del discurso condicionan y se proyectan sobre el plano de la historia en una relación fluida entre ambos que, a diferencia de lo que era usual en el análisis narratológico de tendencia estructuralista, no considero en este trabajo como una relación de subordinación. Como veremos en la obra de Copi, a menudo las alteraciones en el plano

²⁶ El relato metadiegético se encuentra a su vez en una relación con la diégesis del nivel superior que, de acuerdo a la función que cumpla, puede ser explicativa, predictiva, temática, persuasiva, distractiva u obstructiva.

²⁷ La pseudodiégesis, una figura que consiste en la economización de niveles narrativos, es definida por Genette como “un récit second en son principe, mais immédiatement ramené au niveau premier et pris en charge, quelle qu’en soit la source, par le héros-narrateur” (1972: 249); su importancia para este trabajo es grande, por cuanto la encontraremos una y otra vez en la obra de Copi, por ejemplo, en relatos como *L’Uruguayen*, “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”, “Les Potins de la femme assise” y *Le Bal des folles*.

²⁸ Este ordenamiento de los niveles narrativos sólo puede ser considerado incompleto si no se hace mención a los procedimientos transgresivos de este orden, principalmente, la metalepsis –consistente en “une manipulation [...] de cette relation causale particulière qui unit, dans un sens ou dans l’autre, l’auteur à son œuvre, ou plus largement, le producteur d’une représentation à cette représentation elle-même” (Genette 2004: 14)–, la cual forma sistema, según Genette, con “prolepse, analepse, syllepse et paralepse, avec le sens spécifique de : ‘prendre (raconter) en changeant de niveau” (1972: 244).

²⁹ Así, toda analepsis, que es una categoría de tiempo, suele tomar en la narrativa tradicional la forma de un sumario, un aspecto de la duración, que a su vez hace uso a menudo de la iteración, un elemento descriptible bajo frecuencia; la analepsis también puede ser, en tanto relato de segundo grado, heterodiegética u homodiegética respecto del relato de primer grado que la acoge y tener un vínculo explicatorio con él, lo que es una cuestión de niveles narrativos; la cuestión de la focalización –o sea, la pregunta de “a través de quién” converge la información narrativa– afecta a otras categorías como las de distancia o persona, etcétera.

del discurso reflejan aquellas que tienen lugar en el plano de la historia³⁰; precisamente, los pasajes de la narrativa del autor que mayores dificultades presentan y, por tanto, más atractivos resultan, son aquellos en los que es más evidente la artificialidad de la distinción entre plano de la historia y plano del discurso, artificio metodológico que, a los fines del análisis, también mi trabajo utiliza al dedicar en cada uno de los capítulos una sección al plano del discurso y otra, al plano de la historia, lo que es testimonio de mi interés por no descuidar el segundo de estos planos y el contenido emocional y social de la literatura.

En ese sentido, mi trabajo contempla la existencia de códigos lingüísticos, literarios y paraliterarios y culturales en las instancias de la producción y la recepción de textos (véase Díaz Arenas 1986: 64)³¹ y se beneficia de otros aportes teóricos y metodológicos de Genette más allá de los de “Discours du récit: essai de méthode” y *Nouveau discours du récit*, por ejemplo, el de “paratexto”, definido como

un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d’auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l’on doit ou non considérer qu’elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l’entourent et le prolongent, précisément pour le *présenter* [...] pour assurer sa présence au monde, sa ‘réception’ et sa consommation, sous la forme, aujourd’hui du moins d’un livre (1987: 7; subrayado del autor)³²,

y, en particular, de su concepción del “epitexto” como una de las cinco formas de “transtextualidad” o transcendencia textual –esto es, las diferentes formas de relación implícita o explícita entre textos– que Genette presenta en *Palimpsestes* (1982) en un orden creciente de abstracción: intertextualidad, que denomina “une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes”, determinada por “la présence effective d’un texte dans un autre” (8) y cuyas formas incluyen la cita, el plagio y la alusión, la paratextualidad ya mencionada, la metatextualidad, en la que un texto comenta o discute un texto anterior, la hipertextualidad –“toute relation unissant un texte B (que j’appellerai *hypertexte*) à un texte antérieur A (que j’appellerai, bien sûr, *hypotexte*) sur lequel il se greffe d’une manière qui n’est pas celle du commentaire” (11-12; subrayado del autor)– y la architextualidad: “l’ensemble des catégories générales, ou transcendantes – types de discours, modes d’énonciation, genres littéraires, etc. – dont relève chaque texte singulier” (7). En este último punto, sin embargo, no adopto la terminología genettiana sino que permanezco “fiel” a la noción de género literario, al que entiendo como “the name by which we recognize a group of texts dynamically linked through shared formal, stylistic, and thematic features” (Keen 142). Esta definición coincide a grandes rasgos con la del propio Genette en su *Introduction à l’architexte* (París: Éditions du Seuil, 1979), con la ventaja de permitir prescindir de otro neologismo. Asimismo, la concepción de metalepsis que asume este trabajo está

³⁰ César Aira sostiene al respecto que en la narrativa breve de Copi “la técnica del cuento pasa al tema” (1991: 46).

³¹ Mi perspectiva no es aquí muy diferente de la de denominada “narratología contextual”, un desprendimiento interdisciplinario de la narratología que “brings ideological and historical concerns to bear on the analysis of narratives” (Keen 12). Una manera de integrar los aspectos más útiles del análisis formal y los acercamientos contextualistas consiste precisamente en dar cuenta de las condiciones materiales de autoría tal como estas aparecen reflejadas en la forma narrativa así como en diversos aspectos que hacen a su recepción para lo que, de manera más específica, utilizo ciertos textos de la sociología de la literatura.

³² Para un resumen esquemático de los tipos posibles de paratexto, véase el Anexo 3.

influida por la obra del propio Genette (2004) pero se descarta por una distribución alternativa de los fenómenos que el autor agrupa bajo esta figura, más específicamente, la propuesta por el Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo que abordaré a continuación. Por otra parte, adopto el punto de vista de Genette en torno a la caracterización de los personajes, de la que no me ocupo específicamente, por considerar con él que es más pertinente “dissoudre l'étude de la ‘caractérisation’ en celle de ses moyens constitutifs (qui ne lui sont pas tous spécifiques) : nomination, description, focalisation, récit de paroles et/ou de pensées, rapport à l'instance narrative, etc.” (1983: 94).

Finalmente, utilizo en este trabajo la noción de articulaciones narrativas, que Genette no utiliza, para dar cuenta de los saltos temporales o espaciales de la historia, sin que estos tengan que coincidir necesariamente con la división en capítulos o secciones tal como estos pueden encontrarse en el plano del discurso³³.

1.4.2. Otros aportes teóricos

Si bien el estudio de los personajes de Copi ocupará, pues, muy poco de atención aquí, este trabajo se extenderá, por contra, en la coherencia del mundo narrado y la confiabilidad del narrador.

En el primero de los casos, es la “semántica de la ficción narrativa” –también “semántica de los mundos posibles”– propuesta por Lubomír Doležel la que ha orientado mi reflexión aquí. Sus preguntas básicas son: “How do fictional worlds come into existence? What are their structures and types? How do they depend on the literary text? How are they reconstructed in reading? How do they move through literary history?” (Doležel x), lo que trae a colación el tema de la coherencia del mundo narrado, siempre puesta en entredicho en la narrativa de Copi.

El tema de la confiabilidad o no confiabilidad del narrador es abordado aquí desde la propuesta teórica de Jakob Lothe, quien, reelaborando la clásica noción de “unreliable narrator” introducida por Wayne C. Booth en su estudio *The rhetoric of fiction*³⁴, sostiene que “[a] fundamental convention in narrative fiction is that we believe the narrator, unless the text at some point gives a signal *not* to do so” (25; subrayado del autor). Señales de la pérdida de esta “autoridad” y, por tanto, confiabilidad del narrador son: “[t]he narrator has limited knowledge of or insight into what he is narrating”, “[t]he narrator has a strong personal involvement” y “[t]he narrator appears to represent something that comes into conflict with the system of values that the discourse as a whole presents” (Lothe 26).

Es también relevante para este trabajo el valioso aporte de Ansgar Nünning, quien propone una reconceptualización del término en el marco de la “frame theory” “derzufolge ein *unreliable narrator* als eine Projektion des Lesers zu verstehen ist, der Widersprüche innerhalb des Textes und zwischen dem fiktiven Welt des Textes und seinem eigenen Wirklichkeitsmodell auf diese Weise auflöst” (5; subrayado del autor).

³³ Siguiendo la tradición, llamo aquí capítulos a aquellas secciones de discurso que son señaladas con un título o un número, así como secciones a secas a aquellas que no están marcadas ni con título ni con número y sólo son señaladas por un espacio en blanco respecto de la sección anterior y de la que la precede. Veremos que Copi utiliza títulos en *Le Bal des folles*, *La Guerre des pédés* y *La Cité des rats*, números en *L'Internationale Argentine*, ambos en *La vida es un tango* y nada en *L'Uruguayen*.

³⁴ Y aplicado allí a “[...] those histories narrated, whether in the first or third person, by a profoundly confused, basically self-deceived, or even wrong-headed or vicious reflector” (340) el cual “misrepresents or miscalculates characters and events” (Jahn 623).

Nünning entiendo aquí bajo narrador no confiable a “solche Erzählinstanzen [...] deren Perspektive im Widerspruch zum Werte- und Normensystem des Gesamttextes steht” (17) y cuya función “besteht somit darin, die Aufmerksamkeit des Rezipienten von der Ebene des Geschehens auf den Sprecher zu verlagern und dessen Idiosynkrasien hervorzuheben” de manera que “[n]icht die Handlung steht [...] im Zentrum, sondern die Perspektive und die Normabweichungen des Erzählers” (19):

In ihrer Gesamtheit fügen sich die impliziten Zusatzinformationen, die ein unglaubwürdiger Erzähler über sich und seine Umwelt vermittelt, ohne sich dessen bewusst zu sein, zu einer zweiten Geschichte zusammen. Die besonderen Wirkungseffekte dieser Erzählform resultieren aus der Diskrepanz zwischen dem, was der Erzähler zu erzählen beabsichtigt, und dieser zweiten Version des Geschehens. Im Gegensatz zu der vom Erzähler tatsächlich geschilderten Version wird diese zweite Geschichte nicht direkt erzählt, sondern nur durch bruchstückhafte Andeutungen erkennbar, die vom Rezipienten erschlossen und zu einer kohärenten Sinnebene zusammengefügt werden müssen (19).

El autor propone una sistematización de las señales de no confiabilidad del narrador diferenciando dos tipos: “textuellen Anzeichen und außertextuellen bzw. kontextuellen Bezugsrahmen” (27). En consideración a su interés para este trabajo pueden destacarse en el primer tipo las siguientes: “explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses” (27), “Diskrepanzen zwischen den Aussagen und den Handlungen eines Erzählers” (27), “Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen des Geschehens sowie weitere Unstimmigkeiten zwischen *story* and *discourse*” (28; subrayado del autor), “Häufung von Lesenanreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler” (28), “explizite, autoreferentielle, metanarrative Thematisierung der eigenen Glaubwürdigkeit (z.B. emphatische Bekräftigung)” (28) y la “eingestandene Unglaubwürdigkeit, Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen” (28). El segundo tipo está compuesto a su vez por dos grupos: el de “all jene *frames of reference* [...] die sich auf die Erfahrungswirklichkeit bzw. das in einer Gesellschaft vorherrschende Wirklichkeitsmodell beziehen” (29; subrayado del autor) y el de “eine Reihe von spezifisch literarischen *frames of reference*, die ebenfalls maßgeblichen Einfluß darauf haben, wie Unstimmigkeiten im Rezeptionsprozeß aufgelöst werden und ob die Glaubwürdigkeit eines Erzählers im Zweifel gezogen wird” (29; subrayado del autor), en el que se destacan las convenciones literarias generales y específicas de cada género literario y “das vom Leser konstruierte Werte- und Normensystem des jeweiligen Textes” (31). En relatos como *L’Uruguayen*, *Le Bal des folles* y *La Cité des rats* los narradores están perplejos ante lo que acontece y parecen perder el control de sus narrativas, transgrediendo así el principio de autenticación, lo que constituye un interesante caso para la aplicación de esta propuesta teórica.

Otros aportes teóricos que han sido de utilidad para este trabajo son los de Linda Hutcheon en torno a la parodia, la sociología de la cultura de Raymond Williams, en especial la noción de “formación cultural” (véanse Williams 1989: 35, 57-86 y, del mismo autor, 1977: 117-120), las nociones de carnavalización y cronotopo –una “intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships that are artistically expressed in literature” (citado en Danow 11)– de Michail Bachtin, el “pacte

autobiographique” de Philippe Lejeune, los textos de José Amícola, Susan Sontag, Gary McMahan y David Bergman para el “camp”, la sistematización de las convenciones de la narrativa gráfica realizada por Will Eisner, la noción de texto “scriptible” de Roland Barthes y varios aportes en el campo de la teoría de los géneros literarios; introduzco y discuto cada uno de esos aportes allí donde resultan pertinentes para la descripción y análisis de los textos. En términos generales, cronotopo y pacto autobiográfico en *L’Uruguayen*, “camp” en *Le Bal des folles* y *La vida es un tango*, semántica de los mundos ficcionales en *La vida es un tango* y *La Guerre des pédés*, carnavalización y parodia en *La vida es un tango*, cuestiones de construcción del género –en el sentido que se le da a este en los estudios de género– en *La Guerre des pédés*, narrador no confiable en *L’Uruguayen* y *La Cité des rats*, sistematización de las convenciones de la narrativa gráfica en el excursu dedicado a esta, tradición y formación cultural en el excursu dedicado a discutir la emergencia de la serie iniciada por Copi en la literatura argentina, etcétera.

1.4.3. La narración paradójica

Sin embargo, el principal aporte metodológico a este trabajo, además del del propio Genette, es el de la “teoría de la narración paradójica” del Grupo de Investigaciones Narratológicas de la Universidad de Hamburgo³⁵, el cual, basándose en el concepto filosófico de paradoja, propone una tipología de los procedimientos transgresivos en aquellos textos de ficción que infringen las convenciones narrativas de su tiempo³⁶ al vulnerar el principio de contradicción según el cual lo que se contradice a sí mismo no puede ser verdadero. Según Lang, “una narración se revela paradójica” cuando, mediante un recurso de “autodistanciamiento”, “entra en contradicción consigo misma” (22). Esta contradicción se expresa en cinco ámbitos: 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.

³⁵ Esta propuesta tipológica, desarrollada entre 2001 y 2004 por Nina Grabe, Sabine Lang y Sabine Schlickers bajo la dirección de Klaus Meyer-Minnemann, cuenta con la ventaja de que, además de ampliar con una cuarta categoría los tres mecanismos de la narración paradójica –metalepsis, pseudodiégesis y *mise en abyme*– propuestos por Genette y Dällenbach, los integra en un modelo de análisis que elimina las contradicciones existentes en parte de las interpretaciones de ambos teóricos franceses, además de ofrecer un modelo de interpretación que, aunque a simple vista más arduo que el de los autores anteriores, es más lógico y sistemático.

³⁶ Que Klaus Meyer-Minnemann denomina “doxa”: “lo que, en un momento dado, caracterizado por una cultura particular y el devenir histórico, se considera coherente y plausible con respecto a los seres, estados, acciones, procesos e ideas narrados y/o el modo de su narración en determinadas clases de ficción narrativa” (2006: 53-54), definiendo así como paradójico, por contra, “todo aquello que en un relato literario de ficción contravenga la *doxa* respectiva, provocando en el plano del contenido (ficción) y/o de la expresión (narración) que la obra entre, por así decirlo, en contradicción consigo misma” (2006: 54).

Se establecen como posibles respuestas ante la pregunta de la motivación detrás de la narración paradójica, dos argumentos que recurren a la idea de la “narrabilidad” (24): el de que esta “remite aparentemente [...] a historias que o no son narrables o que al menos no lo son en la forma tradicional, esto es, mediante las técnicas narrativas determinadas por la *doxa*” (25; subrayado de la autora) y otro según el cual se la considera “un medio de autorreflexión o de autoaclaración de la narración” que “revela lo contradictorio de la narración según la *doxa* o las formas tradicionales de narrar” (25; subrayado de la autora) y las corrige³⁷.

En la propuesta teórica aquí abordada se distinguen dos clases de mecanismos de “violación o de infracción de la *doxa* o de las normas narrativas tradicionales” (30; subrayado de la autora) que pueden tener lugar tanto en el plano de la historia como en el del discurso, y en dirección horizontal o vertical: la anulación y la transgresión de límites. Mientras que el primero efectúa la anulación de límites mediante la “escenificación de lo mismo” y la duplicación –silepsis y epanalepsis–, el segundo transgrede dichos límites a través del “intercambio de diferentes elementos” y su puesta en contradicción –metalepsis e hiperlepsis– (véase Lang 39).

Entiendo aquí la silepsis, pues, como el recurso mediante el cual “se simultanea lo no simultáneo” (34) estableciéndose, en el plano de la historia, una relación de contigüidad espacial o coincidencia temporal entre acciones o situaciones que no son contiguas o simultáneas, y emparejándose, en el plano del discurso, situaciones enunciativas que, de acuerdo a las convenciones narrativas vigentes en el momento de producción del relato, no podrían ser simultáneas o contiguas, lo que contribuye a problematizar “tanto la relación del tiempo de la narración y del tiempo narrado como la relación del tiempo de la narración consigo misma” y a poner “en relación de contigüidad el espacio del narrador y el espacio del personaje narrado o también de los diferentes espacios en los que se encuentra el narrador” (33).

El término de epanalepsis, por su parte, se reserva para “todos los procedimientos de desdoblamiento vertical y/u [sic] horizontal tanto con respecto a la interrelación de los planos de la *historia* y del *discurso* como en cuanto a la relación de cada nivel constituyente de la obra narrativa consigo misma [sic]” (36; subrayado de la autora). Se divide en “procedimientos de serialización”, en tanto las repeticiones tienen lugar en un mismo nivel del texto y realizan “la repetición de lo mismo en lo mismo” (36), y “procedimientos especulares”, cuando se trata de “procedimientos de duplicación vertical, que se refieren a la interrelación de los niveles del texto en un orden jerárquico” y que realizan “la repetición de lo mismo en lo otro” (36); en esto, supera el concepto de “mise en abyme” propuesto por André Gide y elaborado sistemáticamente por Lucien Dällenbach en *Le Récit spéculaire* (París: Éditions du Seuil, 1977), que considera ambos procedimientos opuestos, y sustituye así definiciones como “mise en abyme par similitude”, “mise en abyme par mimétisme”, “mise en

³⁷ El primero de los argumentos no es desdeñable en el caso de Copi y es parte sustancial de las reflexiones de Amicola y Rosenzvaig, quienes destacan el hecho de que el autor se enfrentó a un tema, el de la homosexualidad, que carecía de tradición, lo que podría explicar al menos en parte la necesidad de encontrar nuevos recursos expresivos para dar cuenta de ella. Mi análisis, sin embargo, recurre más bien al segundo de los argumentos, en el sentido de que, como espero poder mostrar, hay en Copi un espíritu transgresor de las convenciones que lo lleva a escribir “contra” la “doxa” narrativa como producto de la adopción en su obra de la “sensibilidad camp” y de la circulación de procedimientos narrativos y temáticas de un ámbito a otro –cómico, drama, narrativa– de su producción. En última instancia la transgresión de las convenciones narrativas viene a expresar en la narrativa de Copi la incomunicabilidad de toda experiencia y es este furor nihilista el que ilumina sus páginas.

reflet”, “mise en série” y “mise en cadre” cuya mala utilización y confusión tienen una historia tan larga como la del concepto mismo³⁸.

En cuanto a la metalepsis: mientras que Genette reserva este término para las transgresiones de niveles narrativos, la propuesta de Hamburgo, que ve específicamente en la metalepsis la figura que engloba los procedimientos de ruptura de los límites, es que sea utilizada también para indicar las transgresiones de orden ontológico. Se establece también, al igual que en el caso de la epanalepsis, la posibilidad de transgresiones tanto en el ámbito del discurso –metalepsis horizontal del narrador, del personaje narrado, del “autor” y del “lector”/narratario– y metalepsis vertical del narrador, del personaje narrado, del “autor” y del “lector”/narratario– como en el de la historia³⁹.

La hiperlepsis, finalmente, es el “procedimiento de superposición o de colisión de estructuras” en el que se “presenta un elemento de un orden narrativo como si fuera un elemento de otro orden, sin que el uno en realidad aparezca como el otro, o viceversa” (41). Una variante de este procedimiento es lo que Genette llama “pseudodiégesis”⁴⁰, procedimiento en el que un nivel narrativo inferior parece ser, por efecto de la superposición de instancias enunciativas, el nivel narrativo inmediatamente superior, así como el “discurso indirecto libre”, en el que un narrador reproduce el discurso de su personaje sin utilizar un verbo declarativo y, en cierto sentido, asumiéndolo. Este procedimiento se despliega también de manera horizontal o vertical, ya sea en el plano del discurso, a la manera de “transgresiones de límites entre niveles narrativos o diegéticos” (42), o en el de la historia, como “transgresiones de límites entre niveles ontológicos” (43) bajo la forma de un “entrecruzamiento de diferentes argumentos de modo que los protagonistas a veces intercambian tiempos y espacios” (42).

El recurso a los procedimientos transgresivos de la narración paradójica –que Lang ubica desde un punto de vista historiográfico “en las épocas de crisis estética o, más aún, en tiempos de replanteamientos poetológicos”⁴¹ como “la llamada Postmodernidad” (25)– contribuye, como he afirmado, a problematizar –y, de acuerdo a

³⁸ Meyer-Minnemann y Schlickers discuten en extenso el concepto en su artículo, manteniendo el término “mise en abyme” y proponiendo una tipología parcialmente divergente con la utilizada en este trabajo; ambos autores consideran “mise en abyme” los fenómenos de duplicación horizontal o vertical en el plano “*de l'énoncé*”, “*de l'énonciation*” o de la poética, pudiendo ser estos cronológicos, analépticos, prolépticos o anaprolépticos (véase Meyer-Minnemann y Schlickers s. pag.).

³⁹ Sobre el concepto de metalepsis y para una profundización y, parcialmente, reconceptualización del término véanse Meyer-Minnemann (2005), donde el autor propone “[...] voir dans la métalepse une transgression d'ordre soit spatio-temporel, soit ontologique, soit à la fois spatio-temporel et ontologique, soit encore – lorsque la transgression se produit entre deux situations d'énonciation également coordonnées à un même niveau narratif – d'ordre discursif” (140) y aporta algunos ejemplos de la literatura hispanoamericana, relatos de Julio Cortázar principalmente, y también la sistematización propuesta por Schlickers (2005), quien distingue entre metalepsis “d'énonciation” y “d'énoncé”, clasificándolas de acuerdo a su sentido: “verticale”, “horizontale”, “vers le haut” y “ver le bas” (151), estableciendo un modelo compuesto por ocho tipos que ejemplifica utilizando numerosos textos de las literaturas hispanoamericana y francesa. Finalmente, también Pier, quien adopta una división cuatripartita de la metalepsis y la ubica “au sein d'une typologie détaillée des formes du commentaire métanarratif” (255), atribuyéndole “une fonction métatextuelle dont le rôle ne serait pas l'explicitation métalinguistique du discours littéraire, mais la mise en relief de la textualité du texte, de son caractère construit” (258).

⁴⁰ Esta “consiste à raconter comme diégétique, au même niveau narratif que le contexte, ce que l'on a pourtant présenté (ou qui se laisse aisément deviner) comme métadiégétique en son principe” (Genette 1972: 245).

⁴¹ Véanse al respecto Williams (1977: 189-190) y Doležel (170).

su grado de autorreflexividad, a tematizar– el contrato narrativo que se establece entre un autor y un lector o “la cooperación comunicada entre un narrador y un narratario ficticios” (Grabe, Lang y Meyer-Minnemann 5), de acuerdo al cual, y en concordancia con el principio mimético, toda narración “debe representar un mundo o, mejor dicho, un discurso productor de un mundo que corresponda, factualmente, a las leyes de la ‘veracidad’ y, ficcionalmente, en la mayoría de los casos, a las reglas de la ‘verosimilitud’” (Grabe, Lang y Meyer-Minnemann 5). Mediante la transgresión o la anulación de límites en el relato que resultan de la aplicación de los procedimientos de la narración paradójica son puestas en entredicho las convenciones narrativas, de las que el pacto narrativo y el principio mimético son parte, ya sea a través de la transgresión del principio de autenticación que preside toda narrativa⁴² como a través de la alteración del orden de los niveles comunicativos a consecuencia de la utilización de los procedimientos de silepsis, epanalepsis, metalepsis e hiperlepsis. El producto de todo esto es una narrativa que problematiza y cuestiona los límites del “orden ontológico” del mundo narrado mediante la sucesión de hechos contradictorios, la espacialización del tiempo, la temporalización del espacio y la sustitución de las relaciones causales por contingencias sin motivo, una narrativa que, a diferencia de lo convencional, no extrae su legitimación ni de su “verosimilitud” ni de su coherencia interna, sino del carácter increíble y contradictorio de los hechos narrados y del mismo acto de narrar, una narrativa que, en un gesto narcisista, cuestiona su propia condición de posibilidad al problematizar la narrabilidad y la representabilidad del mundo fáctico⁴³.

Este es precisamente el rasgo más peculiar de la narrativa de Copi, que el presente trabajo aborda. Es convicción subyacente a la adopción de la propuesta tipológica de Hamburgo que el análisis de estos aspectos transgresivos permite no sólo establecer lo específico de la narrativa de Copi y de una serie de textos de la literatura argentina cuyos autores asumen su influencia y la integran a sus poéticas particulares, sino también ampliar nuestro conocimiento de las “posibilidades” del hecho literario. En la voluntad de transgresión y originalidad –en los aspectos más “scriptible[s]” en el sentido barthesiano– de la narrativa de Copi es en donde, a los fines de este trabajo pero también, en líneas generales, se halla todo su valor y su importancia.

1.5. Hipótesis y subhipótesis

En procura de dar cuenta de ese valor y esa importancia, describiré y estudiaré en este trabajo los procedimientos narrativos presentes en los relatos de Copi, principalmente en sus novelas y cuentos. Siguiendo la tradición, defino a las primeras, por su extensión, como “long narrative prose fictions” y a las segundas, también por esta, como “narratives that can be read in a single sitting” (Keen 18); escojo voluntariamente definiciones amplias de ambas formas narrativas debido a que son estas las que mejor se adaptan a textos que, como los de Copi, plantearían dificultades aún mayores de descripción formal si se utilizara una definición más específica, por ejemplo, una que estableciera la necesidad de una división en capítulos para la adscripción formal. Es hipótesis de este trabajo que Copi pone en juego en su narrativa

⁴² Entendido como la convención narrativa que estipula que “entities introduced in the discourse of the anonymous third-person narrator are *eo ipso* authenticated as fictional facts, while those introduced in the discourses of the fictional persons are not” (Doležel 149; subrayado del autor), esto es, que las afirmaciones de los personajes sólo son “ciertas” si no se encuentran en una relación de contradicción con las del narrador.

⁴³ Aprovecho y reformulo aquí algunas ideas del texto de Grabe, Lang y Meyer-Minnemann citado arriba.

procedimientos narrativos de la “narración paradójica”⁴⁴. En varios de sus textos transgrede el principio de autenticación, cuestionando la certeza de la narrabilidad y de la representabilidad del mundo fáctico. Esto lo consigue tematizando y “desatendiendo” desde una perspectiva convencional el contrato narrativo, alterando el orden de los niveles comunicativos mediante procedimientos como la silepsis, la epanalepsis, la metalepsis y la hiperlepsis, sustituyendo las relaciones causales convencionales por contingencias sin motivo, borrando así los límites del “orden ontológico” del mundo narrado debido a la sucesión de hechos contradictorios y espacializando el tiempo y temporalizando el espacio, procedimientos que configuran una suerte de narración paradójica que supedita su posibilidad a la negación misma de esa posibilidad. Esta suma de transgresiones lleva a que la misma adscripción genérica de los textos deba ser puesta en entredicho, pero al mismo tiempo, desde una perspectiva historiográfica, obliga a preguntarse cuál es la genealogía de Copi, de dónde ha surgido y cómo una poética tan radical se inserta en el campo de la literatura argentina.

Es también hipótesis de este trabajo que la aparición de estos procedimientos transgresivos entronca con la circulación y trasposición de procedimientos narrativos y motivos temáticos de un género literario o medio a otro –en especial, de la pieza teatral breve al cómic y de este a la narrativa– en la obra de Copi, cuyas particularidades explica, en la medida en que la trasposición de un procedimiento convencional en –digamos– el drama tiene resultados transgresivos en el cómic o en la narrativa, conjuntamente con la adopción en varios relatos de ese gesto narcicista del “camp” que consiste en “to show the writer writing” (McMahon 73).

Una tercera y última hipótesis de este trabajo es que estos procedimientos transgresivos que constituyen la poética del autor fueron asumidos por otros escritores argentinos, independientemente de que estos hayan manifestado o no el vínculo que los une a Copi, mediante una intervención crítica consistente en la creación de una tradición literaria “alternativa” con Copi como figura destacada, y que este vínculo adquiere los contornos de la influencia.

En substancia, una versión esquemática de mis hipótesis es la siguiente:

1. Hipótesis: Utilización de procedimientos de la narración paradójica
 - 1.1. Transgresión del principio de autenticación
 - 1.2. cuestionamiento de la narrabilidad y la representabilidad del mundo fáctico
 - 1.3. tematización del contrato narrado

⁴⁴ Este trabajo indaga en la aparición de esos procedimientos en la narrativa de Copi y es, por tanto, un estudio de “el conjunto del instrumental semiótico al que el escritor (el artista) recurre en el acto de dar forma a sus invenciones” (Segre 338), del que el estilo, entendido como “[e]l conjunto de los rasgos formales que caracterizan (en su totalidad o en su momento determinado) el modo de expresarse de una persona, o el modo de escribir de un autor, o el modo en que está escrita una obra suya” (Segre 77) es una parte, pero también, por cuanto se analiza la proyección de esos rasgos de estilo en la obra de otros autores argentinos, se entiende aquí también estilo como “el conjunto de rasgos formales que caracterizan a un grupo de obras, constituido sobre bases tipológicas o históricas” (Segre 77). Si bien el análisis formal hace hincapié en uno u otro de estos aspectos, este trabajo pretende entender el estilo como “no limitado a elementos o construcciones aisladas, sino resultado de un esfuerzo formal que afecta a cada una de las partes del texto” (Segre 86). No es un estudio en el que se sostenga que existe una cierta intertextualidad entre los textos de Copi y los de los otros autores excepto de manera general, en el sentido de que la constatación de que estas obras le deben algo a Copi supone una filiación cultural al final de la cual estos se sitúan y por eso mismo se sitúa en el ámbito de la poética literaria, que “incluye en sí el estudio del desarrollo histórico y de las transformaciones de los estilos, de los aspectos y de los géneros literarios, en sus encarnaciones típicas o tipológicas” (Vinogradov citado en Segre 324).

- 1.4. alteración del orden de los niveles comunicativos:
 - 1.4.1. silepsis
 - 1.4.2. epanalepsis
 - 1.4.3. metalepsis
 - 1.4.4. hiperlepsis
- 1.5. cuestionamiento de los límites del “orden ontológico” del mundo narrado
 - 1.5.1. sustitución de las relaciones causales por contingencias sin motivo
 - 1.5.2. sucesión de hechos contradictorios
 - 1.5.3. espacialización del tiempo
 - 1.5.4. temporalización del espacio
2. Hipótesis: Circulación y trasposición de procedimientos narrativos y motivos temáticos
 - 2.1. de la pieza teatral breve al cómic
 - 2.2. del cómic a la narrativa
3. Hipótesis: Copi influye en
 - 3.1. César Aira
 - 3.2. Alberto Laiseca
 - 3.3. Washington Cucurto

Para someter a evaluación estas hipótesis, mi trabajo se articula en cuatro partes: la primera y más extensa está destinada a definir el problema, resumir el estado de la investigación, presentar la metodología y las hipótesis y, en el primer excursus, discutir la especificidad de la poética del autor. La segunda parte tiene por finalidad estudiar con las herramientas metodológicas de la narratología la aparición de los procedimientos transgresivos arriba mencionados en los relatos de Copi; en esta parte los relatos son abordados de manera individual y en orden cronológico, siendo el criterio en el caso de los relatos breves su pertenencia a un mismo volumen. Tres razones determinan esta decisión: la primera, de índole práctica, está relacionada con la necesidad de abordar extensivamente cada uno de los relatos, no sólo por su complejidad sino también –segunda razón– con la finalidad de difundir en el ámbito argentino aquellos relatos de Copi como *La Cité des rats* que, por no haber sido aún publicados en español, están ausentes en la mayor parte de los trabajos dedicados al autor. La tercera razón está determinada por lo que considero es una suerte de movimiento que va desde *L'Uruguayen*, donde los procedimientos de la narración paradójica se encuentran representados casi en su totalidad, hasta *L'Internationale argentine*, donde son prácticamente inexistentes, un movimiento hacia formas más convencionales del relato que sólo puede ser apreciado si se atiende al orden cronológico de su publicación. La aparición de los procedimientos de la narración paradójica en *L'Uruguayen* –esto es, en los comienzos de la producción narrativa del autor– permite hacer accesible al lector los elementos constitutivos de este tipo de narración desde el principio, familiarizándolo con el vocabulario narratológico utilizado para el análisis, lo que constituye otro de los objetivos de este trabajo; precisamente, mi intención aquí no es introducir nueva terminología o metodología en un panorama ya saturado de ella, sino aplicar la ya existente para, en primer lugar, popularizarla en el ámbito de los estudios literarios argentinos y, en segundo lugar, demostrar su utilidad. Las dos partes restantes de este trabajo están destinadas, la tercera, a dos excursus, uno dedicado a la producción gráfica del autor y la circulación de procedimientos y motivos de esta a su narrativa y el otro a

discutir su sitio en una tradición “alternativa”, mientras que la cuarta consiste en las conclusiones al trabajo.

Mi intención es, pues, ser consecuente con aquel que, según Gérard Genette, es el objeto de todo análisis: “éclairer les conditions d’existence (de production) du texte, ce n’est donc pas, comme on le dit souvent, en réduisant le complexe au simple, mais au contraire en faisant apparaître les complexités cachées qui sont le *secret* de la simplicité” (1972: 165; subrayado del autor)⁴⁵. Esta pregunta por las condiciones de existencia de un texto es complementaria de otra de índole poetológica, la pregunta acerca de qué hace de un mensaje verbal una obra de arte, su “littérarité” según Jakobson (citado en Genette 1991: 12), que Genette asimila a la función poética (véase 1991: 24). Si bien este aspecto estético de la práctica literaria no es el único, existiendo también aspectos psicológicos e ideológicos, entre otros, cuyo análisis constituye una larga tradición filológica, es este aspecto, y en particular el que concierne a las formas, el que centrará este análisis. Esto es producto de una decisión metodológica adoptada al comenzar el trabajo y surgida de la constatación de la gran cantidad de aportaciones críticas que daban cuenta de la “rareza” de la narrativa de Copi y de su carácter “vertiginoso” sin un instrumental teórico comprensible y compartido universalmente que permitiera, habida cuenta de las características no sólo formales de esta narrativa, explicar por qué es “diferente” desde una perspectiva descriptiva y comprensible. Un objetivo de este trabajo es, pues, recordar a los críticos argentinos que los textos no sólo son monumentos de cambios culturales o políticos, sino que la literatura tiene también su propia historia, hecha de desplazamientos mínimos y adopciones de procedimientos, un movimiento del que todo escritor es consciente porque constituye su objeto de estudio y su finalidad última y cuyo estudio contribuye a la constitución de una historia de las formas en la literatura argentina.

⁴⁵ Genette alude en otro sitio al objetivo de toda investigación narratológica y, por tanto, a la finalidad de este trabajo con un ejemplo de deslumbrante claridad: “[s]i (tant est que) les autres disciplines littéraires se posent des questions de fait (‘qui est l’auteur du *Père Goriot* ?’), la poétique, à coup sûr, se pose des questions de *méthode* – par exemple : quelle est la meilleure, ou la moins mauvaise, façon de *dire* ce que *fait* l’auteur du *Père Goriot* ?” (1991: 46; subrayado del autor).

2. Primer excurso: la poética de Copi

2.1. Introducción

Un corte en los asuntos literarios tiene siempre un carácter arbitrario, que habla más de las intenciones de quien corta que del asunto que lo ocupa; en el caso de Copi, este corte puede ser hecho en 1991, con la aparición de *Copi* de César Aira, la recopilación de cuatro conferencias dadas en 1988⁴⁶. El volumen, delgado y de un carácter por fuerza incompleto, tiene el extraordinario mérito de tratarse de la primera obra dedicada al autor, muerto –el único corte “natural” que afecta a la literatura– el año anterior a las conferencias.

Copi cristaliza los esfuerzos realizados por un grupo de escritores e intelectuales –con Aira a la cabeza– por reivindicar la “argentinidad” de una obra escrita mayoritariamente en francés, como espero poder mostrar en el tercer excurso de este trabajo. Hasta la “llegada” de Aira y sus conferencias en el Centro Cultural Rojas de la ciudad de Buenos Aires, Copi había sido un problema concerniente a la literatura francesa, cuyos críticos habían hecho hincapié en la índole “déconcertante” (Cadet 80) de su producción narrativa; la intervención crítica que Aira y otros autores llevaron a cabo a los fines de la conformación de una tradición “alternativa” –que *Copi* corona, temporalmente y en términos de profundidad– problematizaría la pertenencia nacional de ese “problema”.

2.2. Su emergencia en el contexto de la literatura francesa de su tiempo

Expresiones como la de Valérie Cadet arriba citada son producto de una cierta incompreensión de la narrativa de Copi que no alcanza, sin embargo, al resto de su producción. Así, las contribuciones críticas de Jacques Zimmer y Alain Rey destacaron aún en vida la narrativa gráfica del autor situándola en el marco del semanario *Hara-Kiri*, “d’un style burlesque, ‘bête et méchant’, dans un pays traditionnellement fermé à l’humour noir” (Zimmer 47) y, de manera más general, en el ámbito del cómic francés posterior a 1968, en el cual “le renouvellement formel est plus fort” (Rey 193). 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” (Bardelle 42) 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 (Confortès xxi)⁴⁷.

Es precisamente con la producción dramática de los dos últimos, miembros como Copi del grupo Pánico, que las piezas teatrales del autor comparten las mayores semejanzas: la ausencia de simbolismos, la importancia otorgada al vestuario y al acto

⁴⁶ El ensayo de Graciela Montaldo “Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años ‘80: Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi” (1990) fue publicado un año antes de la publicación de *Copi* pero dos años después de que Aira diera sus conferencias.

⁴⁷ Confortès disiente con la mayor parte de los autores consultados que se ocupan del drama francés del período, al que él denomina “le souffle contestataire” (xxi), al extender este de 1965 a 1975.

mismo de vestirse, el recurso al asesinato y al desenlace cruento, el “rechazo de los cánones fundados en el equilibrio, en el buen gusto y en la razón”⁴⁸ (Torres Monreal 37), el “infringimiento de la lógica temporal *del antes y el después*” (Torres Monreal 54; subrayado del autor) y, de manera más general, la renuncia a las convenciones dramáticas para la presentación del tiempo y del espacio, en el sentido de que, de acuerdo a Alejandro Jodorowsky, el efímero propio del Pánico, “por ser una manifestación concreta, no puede fingir problemas de espacios y tiempos. El espacio mide lo que mide realmente y no simboliza. Lo que pasa dura el tiempo que dura. No hay edades figuradas ni se *finge* transcurso de tiempo” (citado en Torres Monreal 26; subrayado del autor).

Finalmente, la narrativa de Copi –pese al desconcierto que provocara en su trayectoria crítica en Francia– surge en un período “[a]près la crise du récit opérée par le Nouveau Roman et les écrivains rassemblés autour de la revue *Tel Quel*” caracterizado por “un retour du ‘roman’ tel que c’était entendu avant les années cinquante” (Viart 153), la preponderancia de la autobiografía y, particularmente, la novela histórica y el regreso a géneros literarios más tradicionales como la novela de formación (Bardelle 42), y cuyos autores “refusent la théorie quelle qu’elle soit”, “ont volontiers recours au fantastique, au merveilleux et affirment leur ambition de faire rêver le lecteur en l’entraînant loin des préoccupations formelles de la modernité [...]” (Viart 158). Según Baetens y Viart,

[...] certains tentent de construire une œuvre au sein de cette fracture. Exhibant les difficultés mêmes de la parole, ils ne font pas cependant de cette difficulté la matière de l’écriture. Il s’agit plutôt d’une difficulté assumée, d’un espace du doute creusé au sein des mots. D’autres au contraire, poursuivant les limites de la littérature, cherchent à édifier les formes d’une écriture qui se joue des règles et des pratiques romanesques usuelles (3),

autores para los cuales “L’imaginaire est la vertu cardinale et s’autorise tous les emprunts, tous les détours, toutes les rêveries [...]” (Viart 158).

Se trata pues de una literatura experimental pese al “*air du temps* opposé à la littérature expérimentale” (Baetens 143, subrayado del autor) que, surgida en la década de 1970, se extiende por esta y la década siguiente proyectándose sobre 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. Para Viart, estas “écritures ludiques” o “écritures travesties” (161) se oponen a cierto “récit postmoderne”, el cual “fait la part belle au contenu thématique” (161), mediante la parodia y el juego con las convenciones narrativas. Más específicamente, se trata de:

[...] parodies du roman d’aventure, dont les ingrédients initiaux – une nouvelle parvient au héros, une grande décision définitive est prise... – sont ici réduits à leur strict minimum, ne sont qu’une forme parmi d’autres des parodies du romanesque [...] Au lieu de se refuser les facilités du roman traditionnel, voire de lutter contre lui, comme le faisaient leurs aînés du Nouveau

⁴⁸ La importancia del vestido y del acto de vestirse puede apreciarse en textos dramáticos como “La primera comunión” (1961) y “Strip-tease de los celos” (1964) de Arrabal, y *Eva Peron* y *Le Frigo*, de Copi; el recurso al asesinato y al desenlace cruento, en “¿Se ha vuelto Dios loco?” (1966) de Arrabal y *Les Quatre jumelles* de Copi, para restringirnos a su producción dramática.

Roman, ces jeunes romanciers, qui ne cachent pas en avoir été des lecteurs, avertis, préfèrent jouer avec elles (Viart 162)⁴⁹.

La narrativa de Copi comparte el gesto destructivo y lúdico que caracteriza a la literatura experimental francesa del período⁵⁰. Sus novelas parecen recoger aspectos formales y motivos de diferentes géneros literarios no sólo franceses que subvierten (véase nota a pie de página 267) 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 (véase Houppermans 21, 22, 27, 31).

Como espero mostrar más adelante, existen vínculos principalmente temáticos entre ciertos relatos de Copi y novelas como *Les Guérillères* de Monique Wittig, *Le Grand amour* de Antoine Orezza, *Le Voyageur* de Tony Duvert y *Lady Black, Les Loukoums y Killer* de Yves Navarre. Esta vinculación permite pensar, además, en la narrativa de Copi como parte de una serie de textos de la literatura francesa que la crítica ha denominado “literatura homosexual”⁵¹. Se trata de una literatura “liberated from both self-repression and the embedded prejudices of tradition” (Robinson 97) surgida hacia finales de la década de 1960 paralelamente al movimiento homosexual

⁴⁹ Sin embargo, existen también algunos elementos que remiten la narrativa de Copi al Nouveau Roman del período 1948 a 1963: 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, tension de chaque épisode vers une fin’ formale Bedingungen geworden sind, die der Augenblick Lügen straft” (Pollmann 1968: 167; las citas corresponden a *Une voie pour le roman futur* de Alain Robbe Grillet).

⁵⁰ Su humor absurdo y cruel, y la violencia de buena parte de sus relatos, lo sitúan además en la tradición del “grand guignol”, el marqués de Sade, Alfred Jarry, Georges Bataille, Pierre Klossowski, Antonin Artaud, Boris Vian y Raymond Queneau, entre otros.

⁵¹ No existe consenso acerca de si la pertenencia a esta serie debería estar supeditada a la cuestión del género del autor, con lo que la literatura homosexual sería la literatura escrita por homosexuales, o si el criterio de inclusión sería temático, siendo homosexual toda obra que tuviera por tema la homosexualidad o los homosexuales. Es interesante observar que David William Foster se inclina por adoptar ambos criterios para su importante *Latin American writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook*, compilado junto a Emmanuel S. Nelson. Para Foster, pertenecen a la serie “individuals with a professed gay identity, such that it would be productive to consider their total oeuvre from such a perspective”, “individuals who have written on gay themes, either with negative images [...] or with positive images”, y “any individual who, although not dealing overtly with a gay topic or professing a gay identity, has written works in which something of a gay sensibility can be identified, no matter how problematically” (x-xi). El resultado de semejantes criterios es pues que la pertenencia a la serie, que la “literatura homosexual” en sí, sea el producto de una determinada forma de leer “homosexual” para la cual, en última instancia, la condición genérica del autor y el tema de su obra serían accesorios. Sin dejar de reconocer que mi forma de leer –que no es esa– está marcada al menos en parte por mi género y por las circunstancias de mi formación, creo que el hecho de que Copi haya sido homosexual debería ser para nosotros indiferente, y que su narrativa no debería ser considerada “homosexual” de la misma forma en que, podría decirse, *Hamlet, prince of Denmark* no es una pieza teatral “dinamarquesa” (véase nota a pie de página 112).

francés y, especialmente, tras los eventos de mayo de 1968, que actuaron como “a shift in French social values”⁵² (Robinson 95), y en la cual

[...] homosexuality was now assumed to have the same power to act as a metaphor for society’s wider problems as heterosexuality had traditionally had, and indeed, because of its association with youth and rebellion, was thought of as having a privileged power to convey the new spirit of times. Consequently, for the first time gay French readers could see themselves mirrored in texts freed from all negative associations and owing nothing to the tradition of literary homosexuality established in the period 1830-1950 (Robinson 95-96).

La narrativa de Copi surge en y es epígono de esa liberación; sin compartir demasiado con los otros textos que componen la serie⁵³, proyecta su afán lúdico y deconstructivo de los géneros al plano del discurso transgrediendo las convenciones narrativas como producto de una sensibilidad, el “camp”, que sí la vincula estrechamente con cierta “literatura homosexual” francesa del período a la que he hecho referencia⁵⁴.

2.3. “Camp”

Esta “sensibilidad camp” es definida como “una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad” que pretende denunciar el carácter biológicamente indeterminado y socialmente construido de la sexualidad (Amícola 2000: 53). En tanto es expresión de un “self-conscious eroticism that throws into question the naturalization of desire” (Bergman 5), el “camp” tiende a ser “subversive of commonly received standards” (Babuscio 21) conformando un estilo “hyperbolic, parodic, anarchic, redundant” que “bring heterosexist attitudes of ‘originality,’ ‘naturalism,’ and ‘normality’ to their knees” (Bergman 11). Esto es conseguido mediante recursos como la ironía, el esteticismo, la teatralidad (Babuscio 20) y la exageración humorística, los contrastes entre masculinidad y femineidad, ancianidad y juventud, miseria y lujo, la parodia de géneros y convenciones literarias, la “performance of composition and authorship on the page” (Mc Mahon 61) y, por tanto, la exhibición del artificio literario, lo que genera cierto efecto barroco ya observado por autores como Arno, Spiller y Aira (véase 2.4.).

Esencial a la “sensibilidad camp” es el travestismo o “drag performance” (Bergman 6) por cuanto sirve a la función de “deconstruct these entities [el sexo

⁵² Sobre la historia del movimiento homosexual en Francia, véase Heathcote, Hughes y Williams (209-213) y, especialmente, *Le Rose et le noir: les homosexuels en France depuis 1968* (París: Seuil, 1996) de Frédéric Martel. Para un resumen de la creación y características de los grupos activistas envueltos en el movimiento, véase Robinson (28).

⁵³ Robinson describe las cuatro tendencias presentes en la literatura homosexual francesa de la década de 1970 en los siguientes términos: “a debate about forms of self-assumption *within* a gay ‘society’”, “a growing willingness to shift the blame for the difficulties experienced by homosexuals onto society itself”, “a broadening of the attempt to give aesthetic value to homosexual sex itself” y un debate “about the relative values of sexual pleasure and homosexual *love*, with or without physical expression, a debate which is in essence the natural extension of the existing debate on the same issues in 1960s heterosexual literature” (97; subrayado del autor). Excepto en lo que hace a esta última en *Le Bal des folles*, es difícil reconocer alguna de las otras tendencias en la producción narrativa de Copi.

⁵⁴ Sin hacer referencia explícitamente al “camp”, Stephen Smith observa que “in those works where homosexuality is accepted as a manner of authentic self-expression, a legitimate pathway to genuine pleasure and fulfillment, fiction too is allowed to function as itself” (349), lo que en la narrativa de Copi tiene lugar mediante la exhibición del artificio literario a través de los procedimientos transgresivos de la narración paradójica.

opuesto y la raza] in order to reveal their artificial nature” (Senelick 10). El travestismo en el “camp” problematiza pues la naturalización de los géneros pero, en buena parte de la literatura imbuida de la “sensibilidad camp”, extiende su gesto transgresivo al ámbito de las convenciones narrativas: “[j]uxtaposing genres and posing polarities like classical-contemporary, being-acting, feminine-masculine, young-old... camp dissociates our cultivated habit of selective identification – our fixation on protagonist or mood or plot – to show the masquerade of behavior, media, and personality, and the relativism of the status quo” (McMahon 83).

“Camp transgresses in breaking the spell of realism and our conviction in the story”, sostiene McMahon (79), y es precisamente en ese sentido que debe comprenderse su importancia en la narrativa de Copi, por cuanto la “sensibilidad camp” de esa narrativa realiza su gesto transgresivo mediante la adopción de los procedimientos de la narración paradójica a los que me he referido anteriormente.

Estos son el producto de la articulación sobre la “sensibilidad camp” de la 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. Rey ha observado en su producción gráfica ciertos “[p]rocédés narratifs et figuraux propres à renouveler les temps et les logiques du racontable ‘retour du refoulé’ en forme de farce, trituration du langage” (188), pero esto es exactamente lo mismo que puede decirse de su aparición en otros ámbitos de la producción del autor, especialmente su narrativa. Si estos tuvieron comienzo en esa obra gráfica o en la narrativa resulta irrelevante. Más importante es observar que, mientras que –como hemos visto– la narrativa de Copi se inscribe claramente en cierta tendencia de la literatura experimental francesa de su tiempo, su vinculación con la literatura argentina, en particular, e hispanoamericana, en general, resulta a simple vista problemática; la vinculación con el neobarroco latinoamericano y el grotesco rioplatense han sido las soluciones que varios críticos han propuesto a este problema.

2.4. Neobarroco latinoamericano

Por ejemplo Aira y Spiller, quienes han propuesto su adscripción a la estética barroca o neobarroca. Aira observa con acierto que la narrativa de Copi consta de “mundos incluidos unos en otros como teatros sucesivos” (1991: 95) en los que “todo está envuelto en su representación” (1991: 29) y destaca la importancia en ella de “la miniatura”, “que es característica del barroco” (1991: 95)⁵⁵, mientras que Spiller adscribe la obra de Copi en la corriente del neobarroco latinoamericano por tres elementos: “teatralidad homosexual y transgresora”, “el simulacro como estrategia básica de la representación de la realidad” (1991a: 564) y el “acercamiento mutuo” de los niveles narrativos (1991a: 569). Sin ser completamente incorrecta, esta adscripción requiere de dos salvedades: la primera es que el lenguaje de Copi no es barroco –Spiller habla más adelante del “minimalismo retórico” del autor (1991a: 574)– y la segunda es que los procedimientos de “acercamiento” de los niveles narrativos que Spiller, como cierta parte de la crítica, considera aquí barrocos –cabe inferir, silepsis, epanalepsis,

⁵⁵ Todas opiniones a las que parecen suscribir Rosenzvaig (véase por ejemplo 19) y, en referencia a la producción teatral del autor, Maricarmen Arno, para quien Copi hace “un teatro que habla del teatro, denunciando constantemente frente a los ojos del espectador que lo que está viendo es artificio, es mentira” (68). Damián Tabarovsky, por contra, rechaza esta adscripción con argumentos adecuadamente fundados en su ensayo “Copi: ¿barroco o abstracto?” en el que se decanta por el segundo de los términos de la dicotomía.

metalepsis e hiperlepsis, esto es, los procedimientos de la narración paradójica estudiados en este trabajo— no se encuentran únicamente en el período barroco ni guardan una relación excluyente con esa estética (véanse Genette 2004 y Meyer-Minnemann y Schlickers s. pag.).

Una última salvedad consiste en recordar que barroco y neobarroco no son la misma cosa. En su estudio sobre el último, Arabella Pauly menciona como las señales que permiten reconocer el neobarroco de autores como Severo Sarduy la ausencia del autor, la carencia de un argumento definido, la presentación poco clara y comprensible del tiempo y la renuncia a la caracterización coherente de los personajes (181), así como la parodia, el carnaval, la intertextualidad, el uso de citas, collage y pastiche. La narrativa de Copi puede caracterizarse por la presentación poco clara del tiempo, parcialmente por la parodia —que establece de por sí una relación de intertextualidad y, por lo tanto, no debiera aparecer como una categoría independiente— y, en algunos pasajes, el carnaval, pero carece de todos los otros elementos mencionados por Pauly. Se trata finalmente de una cuestión de lengua; basta comparar el uso minimalista del francés como si lo hablara un extranjero que practica Copi con el lenguaje de autores del neobarroco como Néstor Perlongher, Tamara Kamenszain, Emeterio Cerro o Arturo Carrera, cuya lengua

[...] llama la atención sobre el propio código creando un flujo de significantes que progresa por contaminación de sonidos: reducida la posibilidad de interpretación de la cadena de significados supuestos en el texto, debilitada la concatenación de sentidos, se fortalece la asociación de sonidos y la producción de significados inestables que se desvanecen en su sucesión; a esto se suma la mezcla de palabras inventadas, la incorporación de vocablos de la jerga filosófica, científica, del argot de grupos minoritarios y el reciclamiento desviado del preciosismo modernista y de zonas adocenadas de la poesía tradicional (Minelli s. pag.).

Los “mundos incluidos unos en otros como teatros sucesivos” (Aira 1991: 95), la importancia de la representación (Aira 1991: 29) y de la miniatura, así como “el simulacro como estrategia básica de la representación de la realidad” (Spiller 1991a: 564) y el “acercamiento mutuo” de los niveles narrativos (Spiller 1991a: 569) y, principalmente, la “teatralidad homosexual y transgresora” (Spiller 1991a: 564) son, sí, artificios barrocos, pero su presencia en la narrativa de Copi se fundamenta más en el carácter “camp” de parte de esa narrativa, de acuerdo al cual “[c]amp writers are ever ready to reflect on the reflection” (McMahon 72), que en la adscripción al neobarroco latinoamericano; de la “sensibilidad camp” proviene también el gusto por el artificio y la transgresión de las convenciones a través de la alteración de los niveles narrativos que observa Spiller y la facilidad (Hopenhayn 15) y la liviandad destacadas por Aira, así como la “performance” de sí mismo, que remite al carácter narcisista de la narrativa presidida por esta sensibilidad.

2.5. Grotesco rioplatense

La vinculación problemática de la narrativa de Copi con la literatura hispanoamericana de su tiempo, que llevó a un crítico a afirmar que se trata de “probablemente uno de los acontecimientos más originales de la literatura argentina de los últimos veinte años” (Link 2000: 8), queda especialmente en evidencia si se observan las temáticas y procedimientos de la narrativa del autor extraños a la literatura

hispanoamericana del período. Una caracterización de la misma como la que hace José Miguel Oviedo, quien distingue tres tendencias: “la narrativa como reflexión o contradicción histórica”, “la narrativa como indagación del yo y su ámbito propio” y “la narrativa como fantasía y juego estético” (406, 413, 418), sólo deja sitio a la narrativa de Copi en la última tendencia, y esto gracias a su carácter general e impreciso⁵⁶.

En su artículo. “Copi versus Calderón: ‘Subito, subito, la morte subito!’”, Spiller se enfrenta a esta problemática al preguntarse si se debe considerar a Copi desde la literatura francesa o si es más pertinente buscar su genealogía en el Río de la Plata; con acierto, el autor establece una solución intermedia consistente en ver en la obra de Copi las influencias del teatro del absurdo francés y del grotesco rioplatense, que Gustavo Tambascio enumera en otro artículo:

Juan José Medrano, Lino Palacios, Divito, la serie de Patoruzú, Faruk y Landrú, el humor delirante de la actriz Niní Marshall, la escatología del actor de revistas Adolfo Stray, el travestismo pionero de los Cinco Grandes del Buen Humor, las milongas de Ivo Pelay cantadas por Tita Merello o los desplantes barriobajeros de la *Negra* Sofía Bozán, y del vodevil altamente urbano de los rubros Paulina Singermann-Juan Carlos Thorry, Irma Córdoba-Osvaldo Miranda-Enrique Serrano (108; subrayado del autor)⁵⁷.

El grotesco rioplatense, también llamado criollo, es un subgénero dramático surgido en Buenos Aires a comienzos de la década de 1920⁵⁸ a la manera de una “intensificación de ciertos elementos” (Kaiser-Lenoir 46) del sainete criollo y del grotesco italiano⁵⁹ caracterizado por el humor delirante y absurdo, la escatología, el travestismo y el empleo de un lenguaje caricaturizado. Del primero de los géneros

⁵⁶ Sucede algo similar en relación a su producción dramática. Esta no puede ser ubicada en ninguna de las categorías temáticas que Klaus Pörtl desarrolla en su *Panorámica del teatro español y latinoamericano del siglo XX*: “búsqueda o recuperación de identidad”, “arbitrariedad, abusos de poder, minorías”, “dependencia – desarrollo”, “ayuda a los países en desarrollo”, “revolución o liberación” y “miedo como síntoma de la inmovilidad burguesa” (131); la carencia de referente histórico e interés político lo distancia a su vez de dramaturgos argentinos del período como Roberto Cossa, Griselda Gambaro o Eduardo Pavlovsky (véase Paz 219-229). Pellettieri sostiene por su parte que “resulta imposible ubicar su obra dentro del discurso teatral argentino. Su teatro se incluye, aunque de manera tardía, dentro de la textualidad europea de postguerra” (8), más precisamente, dentro de “la primera neovanguardia”, cuyos procedimientos “incluyen la postergación de la acción y del diálogo, el teatro en el teatro, las payasadas caricaturescas y las salidas de tono, los diálogos ‘sin sentido’, los juegos de palabras, la limitación para conocer las motivaciones de los personajes”, etcétera (9). “Ninguna de estas afirmaciones sobre la obra de Copi puede aplicarse al teatro argentino de los sesenta hasta hoy” (11), sostiene.

⁵⁷ En la entrevista de José Tcherkaski, Copi añade a la lista los nombres de Oski (Oscar Conti), César Bruto (Carlos Warnes), Florencio Sánchez, Gregorio de Laferrère y Agustín Cuzzani (29, 36, 37, 69).

⁵⁸ No existe consenso crítico acerca de la periodización del subgénero. Mientras Claudia Kaiser-Lenoir lo sitúa entre 1921 y 1950 sosteniendo que “la gran mayoría” de las piezas del género ha sido escrita entre 1921 y 1934, David Viñas lo extiende, con variantes, de 1890 a 1930. Tampoco sobre las piezas a considerar en el subgénero: Kaiser Lenoir se ocupa de *Mateo* (1923), *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932-1950), *Relojero* (1934) y *El organito* (1925) de Armando Discépolo y *Narcisa Garay, mujer para llorar* (1950) de Juan Carlos Ghiano, pero otros críticos incluyen en la lista *Los disfrazados* de Carlos Mauricio Pacheco (1916), *Mustafá* de Discépolo (1921), *Don Chicho* (1933) de Alberto Novión, *He visto a Dios* de Francisco Defilippis Novoa (1930), *La juventud de Lorenzo Pastrano* (1931) de Rafael Di Yorio y *Tuyo hasta la muerte* (1928) de Rogelio Córdon y Carlos Goicoechea, además de sainetes y comedias con elementos grotescos como *Canillita* (1902) y *Barranca abajo* (1905) de Florencio Sánchez, *Las de barranco* (1908) y *Jetattore* (1904) de Gregorio de Laferrère y *Los escrushantes* (1911) de Alberto Vacarezza.

⁵⁹ Sobre las diferencias entre grotesco y sainete véase especialmente Kaiser-Lenoir (47-48, 110, 113).

mencionados, los autores del grotesco rioplatense retomaron los temas de la marginación social y la pobreza a la vez que la representación exagerada y caricaturesca de los personajes; del segundo, la preferencia por los interiores en oposición a los espacios abiertos –patios de conventillo, callejuelas– del sainete. Se trata de un modo dramático surgido en circunstancias históricas específicas que suelen tener relevancia en las obras que componen el subgénero, específicamente, el hacinamiento y miseria de cientos de miles de inmigrantes en los conventillos de la ciudad de Buenos Aires, el fracaso de cuyas aspiraciones de ascenso social en el nuevo país, a menudo a consecuencia de la modernización, su miseria –que suele ser también lingüística– y su incapacidad para comunicarse, son sus temas principales⁶⁰. Estos se encuentran ya en *Mateo* (1923), cuyo protagonista es un cochero italiano que cae en la miseria y, eventualmente, en la delincuencia debido a la llegada del automóvil, un medio de locomoción más rápido y prestigioso. Al igual que en otras piezas de Armando Discépolo como *Mustafá* (en colaboración con Rafael José De Rosa, 1921), *El organito* (en colaboración con Enrique Santos Discépolo, 1925) y *Stéfano* (1928), la comicidad no proviene de elementos aislados que alternan con los aspectos más trágicos de la historia, sino que ambos se encuentran profundamente imbricados, justificando la afirmación del propio Discépolo: “yo definiría al grotesco como el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático” (citado en Prieto 208).

Un elemento central del grotesco rioplatense es la cuestión de la lengua, más específicamente, el empleo del lenguaje caricaturizado como si fuera hablado por un extranjero. No se trata de una especificidad del grotesco, puesto que se encuentra presente también en el sainete, pero el grotesco hace de la cuestión de la lengua y de la reproducción naturalista de la superposición de lenguas extranjeras en el hacinamiento de los conventillos de la época no sólo uno de sus rasgos cómicos más importantes sino también uno de los asuntos dramáticos de mayor importancia, debido a que gran parte de la desgracia de sus personajes surge de esa incapacidad para dominar el español, incapacidad que ellos ven como el posible origen de su marginalidad y pobreza. Su español macarrónico, el “cocoliche” y el lunfardo que emplean, definen una estética de la mezcla, de la contaminación y de la barbarie, que es una interpelación y un desafío al monopolio de la lengua por parte de los partidarios del proyecto liberal⁶¹, cuya solución al problema de la lengua tras la independencia de España, pasó por “la promoción de las lenguas extranjeras no hispánicas como lenguas de los letrados que, a su vez, deberían con sus obras agregar a la nación incipiente aquello que toda nación posee: una literatura nacional”, “el pasaje por encima de la poesía gauchesca donde la oralidad rioplatense jugó un papel decisivo” y “la exclusión de las bases demográficas y culturales ‘arcaicas’ que se consideraron un obstáculo a los procesos de modernización”

⁶⁰ El grotesco rioplatense, con su “énfasis en la miseria material como forma de anulación de las posibilidades del hombre y como causa directa de su alienación” (Kaiser-Lenoir 21), es “un teatro de la degradación de lo serio, entendido como las pautas impuestas por la moral oficial, como forma no sólo de protesta sino también de dominio momentáneo por sobre todo aquello que oprime a los personajes” (Kaiser-Lenoir 149) y, por lo tanto, un “estilo antiburgués” (Kaiser-Lenoir 19).

⁶¹ “Si el lenguaje saineteril es ‘asimilador’, integrado a la realidad de la obra, y si responde en su falta de sentido crítico al esquema oficial, el lenguaje grotesco resulta desintegrador. Si en uno se reconoce e identifica el código, en el otro se lo relativiza y confunde. El mundo del sainete es un sistema integrado; en el del grotesco las coordenadas ya no ordenan sino que se quiebran. Al no responder más a los contextos reconocidos, al substraerse el héroe grotesco a la coherencia social de la retórica, al quebrar su orden con la irrupción de la incoherencia expresiva y del gesto extraviado, el lenguaje del grotesco se convierte en la expresión teatral de la crisis de un código” (Kaiser-Lenoir 113).

(Sarlo 1997: 271). El plurilingüismo del grotesco criollo, a diferencia del de la clase dominante, no era determinado por la abundancia –el conocimiento de demasiadas lenguas y la asociación de estas a ciertas sensibilidades particulares que no encontrarían expresión en el español– sino por la necesidad y la carencia y constituyó un desafío a la clase dominante debido a que esta “no consideraba peligroso para la identidad cultural argentina el uso de la lengua extranjera cuando se trataba de uno de sus miembros, mientras que la pluralidad lingüística puesta en escena por la inmigración le parecía una heterogeneidad conflictiva” (Sarlo 1997: 279)⁶².

El grotesco rioplatense difundió y produjo lo que ha sido llamado el “lunfardo”, y contribuyó a él con procedimientos que van

desde el juego de secuencias de apellidos que aluden en sus deformaciones a objetos deteriorados [...]. O que, en su ruptura interna, permiten armar un suspenso [...]. Hasta las inversiones del habla ‘al vesre’ [...]. O las lisas y llanas invenciones fraguadas sobre su eufonía y eficacia [...]. Previsiblemente, muchas provienen del idioma defensivo de los ladrones [...]; otras, de las barriadas, del puerto o de la noche, del universo de los rufianes, macrós y cupletistas. Pero, de manera fundamental, del área urbana más coloreada por “la mala vida” y por el impacto inmigratorio con su “babel” de dialectos, modismos, refranes y entonaciones. Esto es: el nivel de “abajo” (que, además, quiere “ascender” y “trepar al cielo”) porque ahí reposan los modelos y las propuestas con las que contradictoriamente opera la élite oficial (Viñas xxxvii).

Estos procedimientos lingüísticos producen una comicidad “cuidadosamente dirigid[a] hacia todo aquello que el sistema imperante impone como lo serio” (Kaiser-Lenoir 11).

La aparición de elementos de esta forma rioplatense de entender el grotesco –presente en especial en *La vida es un tango*, en numerosos relatos gráficos y en piezas teatrales como *La sombra de Wenceslao* y *Cachafaz*– se pone en evidencia en el humor absurdo que preside la obra de Copi y, junto a la “sensibilidad camp” a la que ya he hecho referencia⁶³, en la reducción de los personajes, a menudo marginales como los del grotesco, a estereotipos o imágenes de amplia circulación social como Marilyn Monroe o Michelangelo Buonarroti, los que a su vez enfatizan el carácter de representación que adquiere el mundo en su obra, las catástrofes, que no hacen posible ni “un restablecimiento del orden ni un retorno a lo normal porque tanto la normalidad como el orden son enjuiciados y declarados inoperantes” (Kaiser-Lenoir 49), el distanciamiento consistente en la “alternancia constante de elementos que son

⁶² Entre 1890 y 1930 aproximadamente, el descontento de la clase dominante con y la alarma por los resultados de la inmigración fueron expresados de varias formas y con diversos grados de virulencia por sus miembros, por ejemplo Estanislao Zeballos, quien afirmó: “Nuestra lengua madre es contaminada y el pueblo habla un verdadero dialecto formado por elementos universales” (citado en Piglia 1993: 30). En este contexto, la literatura adquirió, según Piglia, “una función social determinante: el escritor, el hombre de letras, aparece como el guardián de la integridad del lenguaje. La literatura no sólo debe asegurar la supervivencia de los valores nacionales, sino también restituir y preservar la unidad de la lengua” (1993: 31).

⁶³ En realidad, buena parte de los cómicos y productos culturales mencionados por Tambascio pueden ser vistos como adherentes a una especie de versión temprana de la “sensibilidad camp” en el Río de la Plata, en especial los monólogos de Niní Marshall, los filmes de los Cinco Grandes del Buen Humor y los tangos de Tita Merello y Sofía Bozán, lo que ha sido comprendido por actores y cómicos argentinos como Alfredo Casero, Diego Capusotto o Fabio Alberti, quienes practican un humor explícitamente “camp” que pretende ser entendido como parte de esa tradición.

excluyentes entre sí”, por ejemplo los “niveles expresivos excluyentes” (Kaiser-Lenoir 120) como en *La vida es un tango* y el empleo de la lengua.

Copi emplea un lenguaje caricaturizado como si fuera hablado por un extranjero, lo que encuentra expresión en numerosos “errores” que sus narradores y personajes cometen, por ejemplo, en *La Cité des rats*, “voyez” en vez de “voyiez” (1979a: 11) y “et quand quel état” en vez de “et dans quel état” (1979a: 30). En este relato, al igual que en otros de Copi como *L’Uruguayen*, “[l]a diferencia en el uso de la lengua provoca conflictos y establece jerarquías” (Piglia 1993: 31), lo que aquí es puesto especialmente de manifiesto en la importancia otorgada a la traducción, incluso a la errónea –“inspecteur de policia” por “inspecteur de police” (1979a: 40)– o a la realizada pese a la incertidumbre: “[c]ertaines expressions de Gouri me restent étrangères, mais je les garde ; peut-être le lecteur y verra-t-il mieux que moi (N.d.T.)” (1979a: 79). Ambas son parte de la reutilización miniaturizada en el nivel de las ratas de los elementos materiales del plano superior, que corresponde a los humanos, una reutilización que adquiere también de a ratos, pese al uso del francés como “lingua franca” entre animales y hombres tras la catástrofe, la forma de una mala traducción, por ejemplo de los títulos y hábitos de la corte francesa de la Edad Media. El procedimiento, que supone una liberación de forma y contenido en relación al francés normalizado de Littré, Grévisse y compañía, tiene su paroxismo en *L’Uruguayen* en el lenguaje de los uruguayos (véanse 3.4. y 6.3.). Su función es reivindicar para sus personajes –travestís, ancianas rapaces, ratas, marginales de todo tipo– “una ilegitimidad social que se argumenta como ilegitimidad estética” (Sarlo 1997: 277) y que se articula con la preocupación del “camp” por una representación no realista de la “otredad” homosexual. Entiendo que su uso supuso además un desafío a la hegemonía borgeana en las letras argentinas y, en particular, al uso de la lengua en Borges y sus epígonos, que se articula inicialmente sobre una construcción idealizada de la lengua nacional previa a la llegada de los inmigrantes y, más tarde, sobre la adopción de modelos clásicos y españoles del Siglo de Oro (véase Sarlo 1997: 276-279). No se trata sólo de que los personajes de Copi sean extranjeros o marginales: el uso liberador de la lengua es tanto un producto de la influencia del grotesco rioplatense como producto de la “sensibilidad camp”, en el sentido de que su desafío a la noción de corrección lingüística y sus transgresiones idiomáticas pretenden serlo también a los valores que el uso estandarizado del lenguaje supone y a la clase que soporta dichos valores. Esto es particularmente relevante en su uso de la palabra “pédé”, en sí una forma inexacta y calumnianta de referirse a los homosexuales, que pretende, mediante su apropiación, cuestionar la identidad falsa entre homosexualidad y pedofilia (véase nota a pie de página 218).

La aparición del grotesco rioplatense contribuyó a la sorpresa que la obra de Copi provocó en la crítica francesa, puesto que la aparición de este elemento ajeno al sistema de la literatura francesa tuvo por efecto lo que Hans Robert Jauss llama un “Horizontwandel” (transformación del horizonte) por medio de su parcial oposición a las expectativas habituales de los lectores, a quienes colocó frente a una perspectiva mayor al franquear el horizonte conocido (178). En ese sentido, y salvando el aspecto temporal del concepto, que implica el supuesto carácter retrasado de las literaturas nacionales periféricas, podría verse a Copi como una “machine à accélérer le temps littéraire”, uno de esos “écrivains qui viennent chercher au centre le savoir et le savoir-faire de la modernité, et révolutionner, grâce aux innovations qu’ils importent, les espaces nationaux dont ils sont issus” (Casanova 138). Estas innovaciones

sont moins des révolutions que des mises à jour ou, si l'on veut, à la page. Ils importent, dans des régions jusque-là éloignées [...] des bouleversements littéraires qui ont déjà eu lieu au centre et qui permettent de mesurer le temps spécifique. Ils donnent aux “joueurs” nationaux des atouts pour entrer dans le jeu mondial sans retard temporel en leur offrant, par un gigantesque détournement de capital, l'accès aux dernières innovations esthétiques (Casanova 143),

la “sensibilidad camp” en el caso de Copi, quien, por lo demás –y a diferencia de Rubén Darío y Georg Brandes, ejemplos de estas ““machine[s] à accélérer” de las que habla Casanova–, constituye una variante rara del tipo, ya que escribe en francés y sólo es accesible a los ““joueurs’ nationaux” mediante la traducción de su obra.

Sin detenernos aquí en el hecho de si Copi se veía a sí mismo como un escritor argentino o no –lo que tiene un carácter anecdótico⁶⁴– importa mencionar que la aparición del grotesco rioplatense y la inscripción en cierta tendencia de la literatura experimental francesa de su tiempo otorgan a la obra de Copi una función mediadora de una literatura nacional a otra, de acuerdo a la cual esta “extrae” procedimientos formales de una literatura nacional y restituye el préstamo con el aporte de una forma de entender el grotesco proveniente de otro sitio, lo que remite a la idea de productividad como criterio determinante para la adscripción de su obra a una literatura nacional⁶⁵. Ahora bien, mientras que su productividad en la literatura francesa parece haberse agotado o no haber sido nunca muy grande⁶⁶, esta es extraordinariamente importante para la literatura argentina, en la cual, mediante la intervención crítica de un grupo de autores, esta generó toda una nueva tendencia de esa literatura, como espero poder mostrar en el tercer excursus de este trabajo.

⁶⁴ Amícola recoge una afirmación que hiciera la madre de Copi en una entrevista informal en París en octubre de 1999, de acuerdo a la cual “Copi habría estado atento a la evolución de la literatura argentina desde su residencia parisiense y se habría sentido integrante de una generación de escritores argentinos que escribían en el extranjero” (2005: 4). Para un recuento no mediado por la ficción de las opiniones de Copi sobre su país de origen y su literatura nacional, véanse el prólogo a la novela inconclusa “Rio de la Plata” (Damonte 81-91) y, especialmente, la entrevista de Tcherkaski (69-73, 81) en la que Copi sostiene: “yo conservo de la Argentina lo mejor, conservo el teatro argentino. 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, pero lo hago desde acá, porque eso forma parte de mi tradición [...]” (69).

⁶⁵ Se trata aquí de establecer la pertenencia de Copi a la literatura argentina de acuerdo a un criterio genealógico, que establece de dónde proviene la narrativa del autor –parcialmente, el grotesco rioplatense– y hacia dónde “va”: Aira, Laiseca, Cucurto, etcétera. Prieto utiliza el mismo criterio, ocupándose de lo que llama el “antecedente” y la “sucesión” argentinos de la obra de Juan Rodolfo Wilcock (315).

⁶⁶ Brunel menciona a Georges Perec y al grupo OuLiPo, constituido con anterioridad a la aparición de Copi en la escena literaria, como los últimos representantes de la literatura experimental francesa del período 1947 a 1982, y sólo destaca a Jean Echenoz, quien “s’amuse à renouveler le ‘roman d’action” (235), y *Paradis* (1981) de Philippe Sollers como autores y obra experimentales en el período 1983 a 2000, sobre el que afirma: “[l]e temps des avant-gardes est clos” (234).

II.

3. *L'Uruguayen*

3.1. Introducción

No es erróneo afirmar que *L'Uruguayen*, primera novela de Copi, es de alguna manera una “carta imposible” en la que el cuestionamiento de la narrabilidad y de la representabilidad del mundo fáctico que resulta de la sucesión de hechos contradictorios no situados entre sí en una relación de causalidad se proyecta sobre el pacto narrativo mediante la alteración del orden de los niveles comunicativos a través de figuras metalépticas como la didascalía y la introducción de un particular pedido que el narrador hace al narratario: que “tache” el texto a medida que lo lee: “Je vous serai donc bien obligé de sortir votre stylo de votre poche et de rayer tout ce que je vais écrire au fur et à mesure que vous le lirez” (9). Esta petición de anular el texto repite especularmente una circunstancia específica de la historia en la que, tras quedar la ciudad de Montevideo cubierta por la arena como producto de una de las tantas catástrofes que tienen lugar en el relato, el protagonista dibuja sobre ella la ciudad enterrada; más tarde, cuando esta resurge, el dibujo queda inutilizado, lo que constituye –al igual que en el caso del tachado del texto– el desplazamiento de la representación por parte del mundo. Un desplazamiento que expresa, de manera general, una sospecha radical acerca de las convenciones que presiden la narración y que aquí encuentra su expresión en una suma de transgresiones a dichas convenciones que lleva incluso a que la misma adscripción genérica del relato deba ser puesta en entredicho.

3.2. Sinopsis argumental

Un personaje de nombre Copi escribe una carta⁶⁷ a un viejo maestro suyo en la que le narra los sucesos que tienen lugar durante su visita a Uruguay, en particular aquellos que suceden a partir del momento en que, al cavar un pozo, su perro desaparece dentro de él y la ciudad es cubierta de arena. El narrador dibuja sobre la arena los edificios y las personas de la ciudad que se encuentra debajo y más tarde agrega carteles que precisan cada uno de los dibujos. Del pozo cavado por el perro comienzan a salir pollos que mueren asados cuando tocan la superficie y el mar avanza un kilómetro y luego se retira, dejando la ciudad cubierta de cadáveres. Un día, al despertarse, el narrador se encuentra rodeado de militares a los que vuelve a encontrar en la playa, donde un misterioso avión lanza una bomba sobre ellos y los mata; luego hace lo mismo con el presidente. En su condición de único sobreviviente de una catástrofe, el personaje desarrolla cierta rutina consistente en dormir en un hotel, desayunar, pasear por la ciudad, etcétera, y comienza a hacer pequeños milagros. Tres años después de la catástrofe, todos los cadáveres resucitan y empiezan a perseguirlo. Copi se reúne nuevamente con el presidente, quien también ha resucitado, y este lo canoniza, cortándole los labios y los párpados para conservarlos como reliquias y entonces el personaje escoge la palabra *rat*, que a partir de ese momento es su “nombre” en Uruguay. Luego de abandonar la casa presidencial, el personaje escoge un pozo en la

⁶⁷ Esta se compone de dos párrafos: el primero, el supuesto encabezado de la carta, sólo dice: “Cher Maître” (9); el segundo comprende todo el resto del texto, compuesto en ocho momentos diferentes sólo distinguibles por marcas temporales de escasa confiabilidad, como espero mostrar luego, y por siete pausas o articulaciones narrativas marcadas por ligeras variantes de las expresiones “[a] demain, vieux con. Bonjour, conard” (23). Todas las citas en este capítulo corresponden a Copi (1999a) excepto allí donde se indica lo contrario.

playa donde se va a vivir. El Papa de Argentina realiza una visita a Montevideo con la excusa de entregarle la medalla del cómic argentino y, tras algunas aventuras, regresa a su país con el presidente, quien vuelve algún tiempo después afirmando que el Papa de Argentina era en realidad un tratante de blancas, y se va a vivir con Copi. Mientras tanto, este se hace cargo de la situación en el país, que no deja de encogerse, disponiendo una serie de actividades que los uruguayos deben completar con la finalidad de distraerse del cataclismo.

Esta rápida sinopsis argumental permite apreciar cómo la historia de *L'Uruguayen* está constituida por una sucesión de contingencias que carecen de todo motivo, incluso aunque la sintaxis las organice indefectiblemente en series articuladas; sin embargo, debemos decir algo acerca de la compleja narrativa de *L'Uruguayen* antes de referirnos a su historia y, en particular, al precario “orden ontológico” del mundo narrado.

3.3. Discusión de la narrativa

Una lectura atenta del relato permite caracterizarlo en primera instancia como una novela epistolar de narrador único a la manera de *Pamela, or Virtue Rewarded* de Samuel Richardson (1740), *Die Leiden des jungen Werther* de Johann Wolfgang von Goethe (1774) u *Obermann* de Étienne Pivert de Senancour (1804), esto es, un relato con narrador homodiegético manifiesto del tipo autodiegético, focalización interna alternada con pasajes transgresivos de paralepsis externa y narración interpolada⁶⁸. Esta da cuenta, como es habitual en la ficción epistolar y en aquella que adopta la forma del diario íntimo, de acontecimientos que suceden en el período de tiempo que se encuentra entre escritura y escritura, por lo que no existen prolepsis⁶⁹ y la presencia de analepsis es escasa⁷⁰. La distancia del narrador con el discurso de sus personajes es variable, pero en la mayor parte de los casos grande, esto es, narra en sus propias palabras lo que los personajes “han dicho” sin aspirar a generar la ilusión mimética de que los personajes “hablan”. Su presentación del tiempo, por otra parte, se encuentra en las antípodas de la isocronía, con abundante presencia de sumarios y de elipsis hipotéticas y una frecuencia normativa que hacia el final del texto deviene iterativa o pseudoiterativa. Si bien no es posible establecer con precisión la duración de la historia, de la que sólo se puede decir que no es breve, extendiéndose a lo largo de varios años, la extensión del texto es corta.

En esta caracterización he pasado por alto deliberadamente la cuestión del nivel narrativo en el que se encuentra el narrador debido a que en ella reside gran parte de la complejidad del relato. Esta complejidad proviene del hecho de que un nivel diegético

⁶⁸ Me refiero con ello a la variante “often applicable to epistolary fiction or diary entries,” que “produces bursts of narration relating events that transpire in between moments of writing” que poseen “different relationships to the time of events” (Keen 102).

⁶⁹ No puede haberlas porque vulnerarían las disposiciones de este género literario, que establecen el carácter intercalado de la narración; dicho de otra forma, el narrador que escribe en su diario al final del día –siempre que la suya sea una narrativa presidida por el modo realista– no puede anticipar –excepto, quizás, como expresión de deseos– la totalidad de lo que sucederá al día siguiente. Sin mencionar que el uso de prolepsis da cuenta habitualmente de un alto grado de control del narrador sobre el relato, cosa que no sucede en *L'Uruguayen*.

⁷⁰ Se trata principalmente de una analepsis externa de duración indeterminada que evoca la llegada del narrador a Montevideo (11), mas varias analepsis externas también de duración indeterminada en las que el narrador se refiere a su vida anterior con el “Maître”. El otro fenómeno interesante en el aspecto de velocidad es la relativa abundancia de pausas descriptivas de escasa extensión dedicadas a dar cuenta del lenguaje y los hábitos de los uruguayos.

inferior es presentado como si se tratara de un nivel superior en un caso de hiperlepsis vertical del narrador en el plano del discurso en su variante pseudodiegética. Así, la carta que el personaje Copi escribe a su “Maître” es presentada como si se tratara de la diégesis principal del relato cuando en realidad es una metadiégesis, la producción discursiva de un narrador situado en una relación homodiegética con su relato pero en una relación intradiegética con una diégesis que ha sido “economizada” y por tanto ha desaparecido, y de la cual el indicio más importante es la existencia en el relato de notas a pie de página, una instancia enunciativa situada en un plano superior a la carta. Estas notas –cuatro en total– no están firmadas, pero la convención genérica, fundada en la inconsistencia que resultaría de que el narrador de una carta incluyera una nota al pie de esta para introducir una información que sencillamente podría incluir en la carta misma, además del “évidemment” de la tercera nota (26)⁷¹, que sugiere un distanciamiento de su “autor” en relación a la información vertida por el narrador de la carta, hacen suponer que no le corresponde a él su autoría sino a un narrador situado en un plano superior y que se encarga de “enmarcarla” y “editarla”⁷².

La existencia de esta instancia enunciativa y el nivel ficcional que presupone permiten conjeturar la existencia al menos potencial de un primer nivel narrativo que no existe de forma explícita. De ser acertada esta hipótesis, podría resumirse lo dicho sosteniendo que Copi es el productor de un discurso ficcional en el que un narrador, intradiegético a la primera diégesis y autodiegético en lo que hace a la segunda, produce un relato metadiegético con forma de carta que funciona como diégesis principal por la anulación del primer nivel narrativo, que carece de narrador explícito y del que sólo restan indicios; así, su condición metadiegética es disimulada y se produce de resultas de esto una narración pseudodiegética, uno de los procedimientos de la narración paradójica⁷³.

Esta transgresión hiperléptica se ve reforzada por el hecho de que en varios pasajes la focalización pasa del narrador autodiegético a su narratario, lo que conlleva la confusión de los niveles narrativos, como en “[...] vous vous imaginez déjà le mont, et vous vous dites : c’est comme si je l’avais vraiment vu” (12) o en “[c]’est là où vous me direz : laissez tomber les chiens, asseyez-vous sur une dune, allumez une cigarette en faisant paravent contre le vent avec vos mains en cornet et pensez à quelque chose d’autre” (13). Naturalmente, se trata de un cambio de focalización hipotético⁷⁴, debido a que no existe manera plausible de que el redactor de la carta pueda dar cuenta de una información narrativa que corresponde a los pensamientos del “Maître”, pero su carácter hipotético o imaginario no es obstáculo para que los pasajes de este tipo puedan ser vistos como metalepsis horizontales del narratario en el plano del discurso toda vez que

⁷¹ “Les limites entre la plage et la ville sont à présent imaginaires, évidemment” (26).

⁷² Existe al menos un caso en el que puede suponerse que la autoría de la nota al pie corresponde al narrador, ya que este se refiere a ella en el cuerpo de la carta: “Je continue à écrire en supposant que vous avez déjà lu et rayé ce rappel, ce qui n’est pas toujours sûr vu qu’il y a une certaine catégorie de lecteurs – loin de moi de les blâmer – qui lisent à la fin de la page tous les rappels ensemble” (10-11). No sucede lo mismo en el resto de las notas.

⁷³ Enfrentado a un ejemplo similar, *La Chute* de Albert Camus (1956), Genette sostiene que “le monologue de Clamence en présence de son auditeur muet ne peut être qu’implicitement ‘enchâssé’ dans un récit-cadre sous-entendu, mais clairement impliqué par tous ceux des énoncés de ce monologue qui se rapportent, non à l’histoire qu’il raconte, mais aux circonstances de cette narration. Faute de recours à cet enchâssement implicite, *la Chute* échapperait au mode narratif” (1983: 59).

⁷⁴ A la manera de esa figura del discurso coloquial en la que quien habla atribuye a su oyente objeciones que integra en su discurso con giros como “pero tú me dirás” o “claro que tú pensarás”.

es el supuesto destinatario de la carta el que, tal como el narrador se “imagina”, le interpela con palabras o con hechos.

Finalmente, y sin tratarse de una ruptura de los límites entre niveles narrativos, puesto que el narrador tiene siempre la posibilidad de dirigirse a su narratario, la “cooperación comunicada” entre ambos es tematizada allí donde el narrador pide al destinatario de la carta: “Je vous serai donc obligé de sortir votre stylo de votre poche et de rayer tout ce que je vais écrire au fur et à mesure que vous le lirez. Grâce à ce simple artifice, à la fin de la lecture il vous restera aussi peu de ce livre dans la mémoire qu’à moi” (9). Esta apelación al narratario se repite a lo largo del texto: “Rayez avec rage” (10), “Je sais que là, vous avez rayé avec mélancolie” (12), “Je vous soupçonne même de rayer toutes les insultes de cette lettre avant de la relire” (13), “J’espère que vous avez bien rayé tout ce qui précède” (23), etcétera. Su efecto es el de problematizar la constitución del mundo ficcional, por cuanto solicitar al narratario que tache el texto a medida que lo lee equivale a pretender abolir el principio de causalidad que preside toda narrativa, sea realista o fantástica, de manera que el narratario no derive determinados hechos de otros hechos narrados anteriormente y reemplace las relaciones causales por contingencias sin motivo⁷⁵.

El gesto de Copi es aquí el de quien prefiere la enunciación por sobre el enunciado, la narración por sobre el texto, así como el de quien desea invertir las relaciones comunicativas pidiéndole a su lector que tache lo escrito, desatendiendo el contrato narrativo convencional que asigna las funciones de producción al narrador y de recepción al narratario⁷⁶. Sobre este gesto nihilista de rechazo a la concepción usual del texto se recorta la superposición del nombre del autor “real” y de su narrador ficticio, también una cuestión de voz.

Mencioné anteriormente que toda aparición de un narrador “Copi” es considerada en este trabajo como una epanalepsis vertical del autor en la que “el narrador tiene los mismos rasgos que el ‘autor’ de un relato” (Lang 37). Es también el caso en *L’Uruguayen*, donde el nombre del autor –un elemento paratextual de importancia cuyo lugar en el texto está limitado por convención a la página del título y a la cubierta (Genette 1987: 39)– aparece firmando una carta cuya autoría corresponde al narrador autodiegético del relato de segundo grado cuyo nombre no conocemos. Esta superposición puede ser vista como una intrusión autorial, esto es, “a passage taken to betray the real author’s hand” (Prince 9), pero también como una figura en la que la utilización del nombre del autor real tiene la finalidad de imitar el pacto autobiográfico –habitual en la escritura epistolar y el diario íntimo– de manera de convencer al lector de la supuesta identidad entre autor, narrador y protagonista y de hacer pasar por verdaderos los hechos que narra⁷⁷. Sin embargo, estos hechos no son compatibles con la

⁷⁵ Para César Aira, esta es una “recuperación del relato en estado puro” (1991: 33) ya que “el relato siempre lo es de algo inexplicable” (1991: 17).

⁷⁶ Este es también el gesto de quien, como el Malone de Beckett, desconfía del lenguaje ante el hallazgo de que sus notas “have a curious tendency [...] to annihilate all they purport to record” (259). “There could be no things but nameless things, no names but thingless names” (31) debido a que la escritura –y, de manera más general, el lenguaje– toma el sitio de aquello a lo que refiere. Esta es la característica fundamental del lenguaje en Uruguay de acuerdo a *L’Uruguayen* y lo que explica la conversión del narrador en un uruguayo mediante la adopción de un nombre, como nuestro más adelante.

⁷⁷ Esta identidad se ve reforzada por la dedicatoria del relato: “A l’Uruguay, le pays où j’ai passé les années capitales de ma vie, l’humble hommage de ce livre que j’ai écrit en français mais certainement pensé en uruguayen” (6). Su carácter ligeramente irónico lleva a que Amicola la descalifique afirmando que el homenaje al que hace referencia “sólo puede ser tomado en forma satírica” (2005: 3). Sin embargo,

estructura ontológica del mundo “real” –en el que los países no se encogen, las personas no resucitan, etcétera– y esto despierta la desconfianza del lector; pero lo que más determina su rechazo del supuesto pacto autobiográfico es una serie de peritextos –por ejemplo, la página del título en la que este es acompañado por el subtítulo “roman” (6), la reseña de Michel Cournot publicada en *Le Nouvel Observateur* el tres de diciembre de 1973 que oficia de epílogo a la reedición francesa de 1999 y en la que este sostiene que “[t]out le monde [...] sait que Copi est argentin et non uruguayen. Précision sans doute inutile” (69) o la contratapa de la edición española en la que se afirma que el autor es “argentino de París”– que revelan la falta de identidad entre su autor y el narrador-protagonista y el carácter ficticio del relato⁷⁸.

Este punto afecta a la confiabilidad del narrador. Según Lothe, “[a] fundamental convention in narrative fiction is that we believe the narrator, unless the text at some point gives a signal *not* to do so” (25; subrayado del autor), esto es, cuando el narrador pierde su “artificial authority” (Booth 4), de acuerdo a la cual “we must accept without question” la “reliable view of a character’s mind and heart” que ofrece un narrador –dando así “a kind of information never obtained about real people”– “if we are to grasp the story” (Booth 3). En ese sentido, la autoridad del narrador de *L’Uruguayen* es puesta en entredicho toda vez que este parece tener un conocimiento limitado de los sucesos que narra, que lo toman por sorpresa, incluso aunque esta sorpresa no sea manifestada explícitamente, y para los que carece de explicación:

En rentrant de la plage je me suis aperçu que les rues avaient changé de place [...] J’aurais pu penser que j’étais le seul survivant d’une catastrophe nucléaire et que j’avais sauvé miraculeusement ma vie me trouvant sur la plage au moment de l’explosion mais ça manque un peu de logique. Une explosion nucléaire, si je me souviens bien de ce que j’ai lu dans les journaux français, rase à peu près tout mais ne dépose pas du sable sur toute une ville (24-25).

Esta restricción de la información que afecta al narrador no es compatible con pasajes paralépticos en los que este, en un gesto que desafía la ontología del mundo que narra, parece tener acceso a los pensamientos de los otros personajes e incluso de su perro: “Lambetta s’y sent bien perdu. Comme il n’a plus rien, ni personne à flairer, il s’est mis

no veo por qué esta dedicatoria debería ser vista como una sátira si se considera que las críticas que el narrador dedica a Uruguay –que son las que llevan a Amícola a desestimar la dedicatoria– son las que un personaje ficticio realiza a un Uruguay también imaginario y no las de Copi al Uruguay “real” de su infancia por el que, en sus propias palabras, siente “nostalgia”, “cierta nostalgia epidérmica de la infancia, la playa, la arena y la soledad” (Copi y Linenberg 115).

⁷⁸ Una posible interpretación es que se trate de una distracción por parte de Copi, ya que –es importante reiterarlo una vez más– Copi no es el narrador de la carta sino el autor de *L’Uruguayen*, aunque nada impide que uno y otro lleven el mismo nombre. Al preguntarse acerca de la posibilidad de que el protagonista de un relato de ficción tenga el mismo nombre que el del autor, Lejeune afirma que esto es posible, aunque no recuerda ningún ejemplo, y argumenta que “si le cas se présente, le lecteur a l’impression qu’il y a erreur” (31) ya que la constatación de la identidad entre el nombre del protagonista y el nombre del autor “exclut la possibilité de la fiction. Même si le récit est, historiquement, complètement faux, il sera de l’ordre du *mensonge* (qui est une catégorie ‘autobiographique’) et non de la fiction” (30). No estoy de acuerdo con las observaciones de Lejeune, que deben ser evaluadas teniendo en cuenta que fueron escritas hace más de treinta años y que en ese período numerosos autores –Copi entre ellos pero también, y ejemplarmente, Aira en *Cómo me hice monja*– han explorado la supuesta imposibilidad apuntada por el autor en relatos ficcionales que no pueden ser incluidos en la categoría de lo autobiográfico sino en la de lo autoficcional (véase nota a pie de página 362).

à faire semblant de flairer le sable et à s’inventer des odeurs” (16)⁷⁹. El resultado es la figura de un narrador ambiguo, que carece básicamente de autoridad y control sobre su narrativa y, por tanto, no resulta confiable⁸⁰, una apreciación a la que contribuye no sólo la presentación del tiempo en el relato, profundamente afectada por la suma de incongruencias que tienen lugar en la historia, sino también algunos de los elementos de la figura del narrador no confiable ya mencionados como los “explizite Widersprüche des Erzählers und andere interne Unstimmigkeiten innerhalb des narrativen Diskurses” (Nünning 27) en el caso, por ejemplo, de la muerte del presidente y su eventual “resurrección”, las “Diskrepanzen zwischen der Wiedergabe der Ereignisse durch den Erzähler und seinen Erklärungen und Interpretationen” de las catástrofes uruguayas (Nünning 28) y la “Häufung von Lesenanreden und bewussten Versuchen der Rezeptionslenkung durch den Erzähler” (Nünning 28), específicamente, las apelaciones al “Maître” y el pedido de que tache el texto en la medida en que lo lee.

Si bien los marcadores de temporalidad utilizados – “[a]ujourd’hui” (12), “hier” (14) o “[d]emain” (59)– establecen una relación de relativa contemporaneidad entre los hechos narrados y la narración misma, la distancia temporal se amplía a medida que transcurre el relato, pasando de una escritura diaria a una realizada con intervalos variables –seis días, tres, tres años y tres semanas, cinco años– e indeterminados, caracterizados por elipsis hipotéticas, como cuando el narrador se refiere al establecimiento de una rutina que no podría haber tenido lugar en el período de un día que supuestamente media desde la última vez en que ha escrito⁸¹. Es a partir de la mitad del relato, aproximadamente, cuando la velocidad, principalmente alta hasta entonces, con el sumario como figura preferida, se vuelve más lenta debido al uso de escenas en las que el discurso, al principio mayoritariamente narrado, deviene traspuesto⁸², con la

⁷⁹ Es determinante para la plausibilidad de todo relato, incluso de uno fantástico, que el narrador pueda justificar sus conocimientos, en particular aquellos que no derivan de situaciones explícitas en las que este haya podido adquirirlos. El narrador de *L’Uruguayen* no justifica cómo sabe lo que “piensa” su perro ni sus amplios conocimientos del idioma de los uruguayos y todo esto redundando en su pérdida de autoridad y provoca una impresión fraudulenta, por cuanto un narrador homodiegético del tipo del que se encuentra en este relato “befindet sich jedoch in der paradoxen Situation, daß er zwar über ein großes Wissen verfügt, aber nicht in die Gedanken anderer Figuren eindringen und auch nicht überall sein kann – sein Wissen ist also zugleich beschränkt” (Schlickers 1997: 163).

⁸⁰ Un excursus del orden de la historia: la incoherencia y falta de confiabilidad del narrador se expresa también en la relación ambigua que sostiene con su narratario, en la que, a expresiones de cortesía y declaraciones de aprecio del tipo de “à vos pieds” (12) o “Je suis si loin de vous que ça me décourage” (12), le siguen insultos como “Conard” (13), en ocasiones sin interrupción entre unos y otros: “Cher Maître ! Pleure, vieux con, plus jamais je ne serai avec toi !” (12).

⁸¹ En ese sentido, entiendo que la frecuencia de la narrativa puede ser descrita como pseudoiterativa, por tratarse de “scènes présentées [...] comme itératives, alors que la richesse et la précision des détails font qu’aucun lecteur ne peut croire sérieusement qu’elles se sont produites et reproduites ainsi, plusieurs fois sans aucune variation” (Genette 1972: 152). Una variante de este procedimiento es en *L’Uruguayen* la acumulación de sucesos que el narrador atribuye en varios pasajes (37, 38-42) a un solo día de la historia, lo que resulta implausible. Naturalmente, esto afecta negativamente a la autoridad del narrador al igual que sus numerosas contradicciones; por ejemplo, allí donde afirma que “[l]a mer a mis trois jours à se retirer calmement” (30) aunque sólo hace dos días de la catástrofe que da comienzo a la historia y el anuncio del avance de las aguas se ha producido ese día.

⁸² La narrativa de Copi es ejemplo de una discontinuidad creciente, en la que, como sucede en *L’Uruguayen* la narrativa se acerca más y más a la isocronía narrativa por la presencia cada vez menor de elipsis de relato en relato. Es en este sentido que puede decirse que su narrativa se caracteriza por una transición de la forma diegética a la forma mimética, aquella en la que se presenta un máximo de información con un mínimo de intervención del informador, lo que lleva, naturalmente, a una reducción en la velocidad narrativa.

consiguiente reducción de la distancia que, en una figura epanaléptica, invierte la reducción misma del país y el subsecuente aumento de la velocidad, también reflejado epanalépticamente –aunque de forma irónica– en la acumulación de elipsis hipotéticas hacia el final del texto que provocan la impresión de una sucesión tan frenética de los acontecimientos que su narración singulativa resulta imposible para el narrador.

Esto sucede a consecuencia del aceleramiento de las transformaciones en el plano de la historia:

Avant-hier le mont de Montévidéo s'est éloigné doucement dans la mer jusqu'à n'être plus qu'un point. Aussitôt, toutes les maisons de la ville se sont entassées les unes sur les autres autour de la Casa Presidencial et la Casa Presidencial elle-même n'arrête pas de faire des bonds qui atteignent parfois les trente mètres (53).

En la medida en que el país se encoge, el tiempo comienza a transcurrir más rápidamente y el espacio es temporalizado mediante una tarea que el narrador asigna a los uruguayos para que conserven la tranquilidad: los coloca en un círculo “qui prend pratiquement toute la place de l'Uruguay” (61) y les hace decir una frase a la persona situada a su izquierda, quien a su vez la transmite a su vecino de la izquierda y así hasta que finalmente la frase da la vuelta completa al círculo. “Au début ils n'ont pas beaucoup aimé mais ensuite, lorsqu'ils ont compris que leur phrase leur revenait régulièrement tous les jours, ils en ont été vraiment ravis” (61). El retorno periódico de la frase a su punto de partida comienza a servirle al narrador de reloj, aunque más tarde, en la medida en que el país –y con él el círculo– se encoge, el tiempo vuelve a acelerarse al punto de que los miembros del círculo

se parlent de plus en plus vite et chaque phrase met à peine quinze minutes à faire le tour du cercle. Je me dis que s'il arrive un moment où la même phrase fera le tour du cercle en un instant nous risquons un de ces cataclysmes bizarres typiquement uruguayens dont nous avons, certes, l'habitude, mais qui n'est pas toujours souhaitable (62)⁸³.

El aceleramiento en la velocidad del texto pese al uso reiterado de escenas es conseguido mediante el recurso de abundantes elipsis implícitas y una ampliación de la frecuencia que son correlativos de una reducción de la distancia espacial, puesto que el narrador retoma la narración en momentos cada vez más espaciados mientras que el país se encoge. Se puede hablar aquí entonces, siguiendo a Bachtin, de un cronotopo para *L'Uruguayen* del tipo: a menor espacio, mayor aceleración, entendido el cronotopo como la descripción de “the intrinsic connectedness of temporal and spatial relationships” (Bachtin 1981: 84).

3.4. Discusión de la historia

La exposición sintética del argumento antes realizada permite apreciar que la historia está llena de situaciones contradictorias e implausibles, en particular aquellas relacionadas con la muerte de personajes que luego son interpelados por el narrador como si nada hubiera sucedido. Un ejemplo de esto es el presidente del país quien, tras presentarse a Copi en la playa, “rentra dans la mer tout habillé et il se mit à nager ; il ne

⁸³ Se puede atribuir a este pasaje un carácter programático, ya que, como observa Roland Spiller, la concisión –llamada en otra parte “la concentración” (1991a: 566)– es “el principio dominante de la representación del espacio” y del tiempo en la obra de Copi (1991a: 565).

s’était pas éloigné de cent mètres que j’entends le bruit de l’avion, je lève la tête et puis boum ! en plein sur la tête du président, dont il ne resta qu’une grosse tache rouge dans la mer” (35) pero tiempo después otorga una cita al narrador en la casa presidencial. El narrador no hace nada para justificar lo que es una contradicción evidente; antes bien, afirma con desenvoltura e ironía: “Finalement je me suis armé de courage et je me suis dit que je devrais demander une audience au président de la République, qui a été si gentil avec moi juste avant sa mort” (46).

Esta incongruencia es anticipada en el relato por el hecho –del que el narrador da cuenta a través de una analepsis externa– de que al llegar a la ciudad, su perro “n’a pas manqué de s’écrier avec les autres touristes : Montévidéo !” (11)⁸⁴. Naturalmente, esta alteración de las leyes que rigen fuera del universo textual resulta perfectamente legítima dentro de él; sin embargo, su irrupción sorprende y choca por su incongruencia en el marco de un relato que, hasta ese punto –aunque hay que decir que nos encontramos al comienzo mismo del relato– ha postulado el realismo como principio articulador de las acciones narradas. Más aún, la pausa descriptiva en la que el narrador discute las etimologías posibles de los nombres “Montévidéo” y “Uruguay” (10), su narración de la llegada (11) y la descripción de la ciudad (12) contribuyen a la impresión de que el narrador pretende aquí relatar su viaje a la manera de la crónica realista de viajes con su énfasis en la etimología, la geografía, las costumbres y el lenguaje del lugar visitado. En ese sentido, Amícola relaciona la novela con los relatos de viajeros europeos de los siglos XVIII y XIX, más específicamente, con “un subgénero que se conoció como de literatura de supervivencia” donde “encontramos abundantemente los tópicos de las catástrofes naturales y de los intentos por comprender una naturaleza que escapa a las leyes conocidas en Europa” (2005: 6); para Amícola, la intención de Copi es deconstruir la mirada eurocéntrica y orientalizante de esos textos y, efectivamente, el Uruguay de Copi funciona como reverso absurdo de la geografía y la etnografía europeas debido a la serie de incongruencias relacionadas con la catástrofe que se suceden llevando a que las relaciones causales sean sustituidas por contingencias sin motivo: del pozo en la playa comienzan a salir pollos que quedan asados tan pronto lo abandonan; el pozo mismo se ensancha sin motivo; al visitar el avión que ha lanzado la bomba sobre el presidente, el narrador descubre que carece de motor; el mar se retira y el cielo comienza al borde de la playa; el narrador se queja de haber pasado “six jours sans manger” (28) pero la catástrofe ha tenido lugar el día anterior, etcétera.

La narrativa de *L’Uruguayen* es, pues, paradójica, en el sentido de que su postulación inicial de un verosímil realista propio del relato de viaje y la transgresión posterior de este postulado determinan el abandono del principio de acuerdo al cual “cada obra narrativa debe fundarse en un solo concepto coherente de la ficcionalidad” (Lang 23). El procedimiento transgresivo es determinante en la constitución de la historia, no tanto en el sentido de que en el orden de la estructura ontológica del mundo narrado este es presentado como un mundo con reglas propias que lo hacen incompatible con el mundo “real” sino principalmente por el hecho de que el mundo narrado aparece como “una multitud de sistemas semióticos” (Lang 40), el drama y el cómic entre ellos, cuyas reglas internas parecen haberse desquiciado sin que pueda ser

⁸⁴ Es importante mencionar la presencia de animales que comparten una u otra característica humana en casi todos los textos narrativos de Copi, así como en su narrativa gráfica: hay loros en *La vida es un tango* y en la pieza teatral *La sombra de Wenceslao*, una serpiente en *Le Bal des folles*, ratas en “La Servante” y *La Cité des rats*, etcétera.

inferido un “solo concepto coherente de la ficcionalidad”. El gesto nihilista de Copi es tan profundo que la explicación de estas transgresiones no es posible, ya que, en Uruguay, toda vez que algo es dicho, lo dicho ocupa el lugar de la cosa y la desplaza hacia otro sitio que debe ser explicado para que la explicación, a su vez, lo desplace, en una interminable cadena de afirmaciones fallidas que hacen la comunicación imposible:

[...] tout peut être une place du moment où ils peuvent la définir par un mot. Et pour ça ils ne se gênent pas, croyez-moi. Ils n'arrêtent pas d'inventer tous les mots qui leur passent par la tête. Si l'un d'eux me voyait écrire en ce moment (pour écrire je me cache) il pourrait lui arriver d'inventer un mot pour mon cahier, mon stylo et moi-même [...] et ce mot deviendrait automatiquement une place qu'il remplirait aussitôt, me laissant en quelque sorte en dehors (14).

Esta especificidad del lenguaje en Uruguay es puesta de relieve en varias ocasiones por el narrador, quien convierte parcialmente su relato en un informe del lenguaje absurdo de los uruguayos, lo que –nuevamente– remite a los relatos de viajeros europeos con los que Amícola relaciona al texto: entre otros rasgos de ese lenguaje y de su uso se cuenta el hecho de que los uruguayos pronuncian una media de tres palabras por día y cuando dos de ellos dicen una al mismo tiempo son fusilados, por lo que se la pasan inventando nuevos vocablos; su lenguaje carece de verbos y en él los signos lingüísticos “flotan” en el idioma sin vínculos predeterminados con los objetos, vínculos que se constituyen mediante un procedimiento por el cual el signo se adhiere al objeto mediante asignación arbitraria⁸⁵ y la utilización del signo deviene en la apropiación del objeto cuando la relación entre objeto y signo ya está establecida⁸⁶, etcétera. Esta última característica juega un papel trascendente en la conversión del narrador en uruguayo y su santificación, que tiene lugar mediante la amputación de sus párpados y labios para que sirvan a manera de reliquias y la adopción de un signo lingüístico, una palabra que, mediante su utilización por parte del narrador, sirva al resto de los uruguayos para designarlo: “Le plus simple aurait été évidemment de choisir le mot mot qui est le mot le plus simple, mais pour cela il faut avoir des lèvres. Je fixe mon choix sur le mot rat qui est assez court et ne demande qu'un petit tremblement de la gorge au moment où les poumons se dégonflent” (51) ; pronunciando “rat, rat” (51) el narrador se mezcla entre los uruguayos y deviene, por las características mismas de su lenguaje, no sólo uno de ellos sino también una rata⁸⁷, librándose así de la persecución a la que era sometido toda vez que aparecía ante los ojos de los uruguayos como un objeto vacío de signo pero no de las dificultades de comunicación que entraña el lenguaje en Uruguay.

⁸⁵ “Après trois cents mètres de course à pied je vois une femme qui agite la main vers moi en criant : taxi ! taxi ! [...] En fait tout son univers mental tourne autour du taxi que je suis puisque c'est le seul mot dont elle se souvient d'avant sa mort [...] Il y a trois types (je dis bien trois) qui me prennent pour une peau de banane sur laquelle ils ont glissé avant leur mort et à chaque fois qu'ils me voient ils disent ‘banana, banana’ puis ils font semblant de glisser et ils se cassent la gueule par terre” (43-44)

⁸⁶ “J'en ai même entendu un prétendre que sa place comportait et la mer et la terre sa disputant avec un autre qui prétendait que sa place comportait toutes les mers et toutes les terres, à qui le premier répondit : papa ! ce qui veut dire en uruguayen [...] la terre (comportant et la terre et toutes les mers et toutes les terres), alors qu'un troisième qui jusqu'à présent s'était tu s'écria : sistema solar ! et un quatrième, à l'instant même : sississi ! (système en uruguayen). Ils ont considéré évident que c'était le dernier qui avait gagné le quartier et les restants déménagèrent sur-le-champ” (16).

⁸⁷ Sobre la rata en la obra de Copi, véase Aira (1991: 46, 88-89) Rosenzvaig (159) y 4.5. y 5.1. en este trabajo.

Esta incapacidad para comunicarse es sólo uno de los dos aspectos que remiten al hecho de que Copi se encuentra aquí “comunicando la no comunicación” (Grabe, Lang, Meyer-Minnemann 5). El segundo se relaciona con el hecho de que la ontología del mundo narrado hace implausible que la carta llegue alguna vez a su destinatario, cosa que el narrador asume desde el primer momento: “dans la situation où je me trouve il est impossible que vous lisiez jamais cette lettre” (38), “[c]e matin un yacht de touristes argentins s’est arrêté sur la rive et ils m’ont demandé si je n’avais besoin de rien, j’ai répondu non. Quand ils sont repartis je me suis rendu compte que j’aurais pu leur donner cette lettre, mais à présent c’est trop tard” (30). Esta desatención es, paradójicamente, la que posibilita al narrador continuar con su relato, puesto que, si hubiera entregado su carta a los argentinos y estos la hubieran enviado al “Maître”, el narrador no hubiera podido narrar los hechos que tienen lugar a partir de ese punto, y es intención del narrador contarlos todo. En un país inexistente donde lo que es nombrado ocupa un “lugar”, el narrador debe pues narrar para existir y por tanto el acto de narrar es muchísimo más importante que aquello que es narrado; por esta razón, su carta no puede terminar jamás, al menos no mientras viva, puesto que es ella la que, finalmente, le insufla una vida sin la cual no es nada⁸⁸.

3.5. Sobre la cuestión del género literario

En su clásico estudio *Die Logik der Dichtung*, afirma Käte Hamburger que “Der Brief sieht jeweils auf eine kurz vergangene Zeit, ein begrenztes Stück Welt und Geschehen zurück, und Wiedergabe etwa von Dialogen, die ‘gestern’ oder ‘neulich’ geführt werden” (278). *L’Uruguayen* es, sin embargo, un relato en el que la distancia temporal se amplía en la medida en que los momentos en que el narrador retoma su carta se espacian en el tiempo y, por tanto, esta comienza a dar cabida a eventos que no han sucedido “ayer” o “hace poco” sino semanas o incluso años atrás. Esta primera transgresión genérica, que no alcanza a desplazar al texto del género epistolar si se recurre a la definición de la narrativa interpolada de Keen (véase nota a pie de página 68) que no requiere que los eventos narrados en la ficción epistolar hayan sucedido “recientemente”, está estrechamente relacionada con otra de índole ontológica y que afecta al estatuto ficcional del relato. Para Hamburger,

[i]m Wesen des Brief- und Tagebuchromans ist es gelegen, daß in ihnen ein jeweils begrenztes Stück äußerer und innerer Wirklichkeit geschildert wird, derart, daß die Versuchung, der die kontinuierlich ausgedehnte Ich-Erzählung immer unterliegt, die Versuchung zur Überschreitung der durch die Aussageform gesetzten Grenze ins fiktional Epische, für ihn kaum besteht (278).

Sin embargo, *L’Uruguayen* es un relato ficcional, lo que establecería una transgresión desde el punto de vista de Hamburger, no así de hacerse la salvedad de que la novela epistolar es por naturaleza un tipo de relato ficcional, perspectiva esta última que asumo en este trabajo. En estrecha relación con la cuestión del género epistolar y el carácter ficticio del relato se encuentra la supuesta identidad entre las instancias de autor,

⁸⁸ En efecto, la línea final del relato –“A demain, Maître” (66)– parece indicar que el narrador continuará con su narrativa al día siguiente, una impresión que refuerzan la ausencia de elementos que otorguen un carácter conclusivo a la narrativa, por ejemplo la reducción de la distancia entre tiempo de la historia y tiempo de la narración, y el hecho de que los acontecimientos narrados no parecen haberse agotado aún; que el texto concluya de todas maneras debe ser atribuido al mismo curioso azar que ha determinado que esta carta imposible que no alcanzará jamás a su destinatario haya llegado, sin embargo, a nosotros.

narrador y protagonista que este postula pese a la gran cantidad de elementos paratextuales, tanto en el ámbito del peritexto como en el del epitexto, que hacen dificultoso para el lector –si no de plano imposible– establecer esta identidad que es constitutiva del género autobiográfico (Lejeune 15)⁸⁹, lo que dota al texto de un cierto carácter “fraudulento”, el de una mentira literaria⁹⁰.

El problema de la adscripción genérica de *L'Uruguayen* que nos ocupa aquí se complica aún más ante la presencia en el relato de elementos procedentes de otros sistemas semióticos –metalepsis horizontales de los elementos o actantes del mundo narrado– ya sea en el plano de la historia como en el del discurso.

En el plano de la historia destaca el pasaje en el que, tras quedar “Montevideo” cubierta por la arena y el narrador como único sobreviviente, este dibuja sobre la arena la ciudad enterrada: “Pour passer le temps, car je n'ai rien à faire, j'ai dessiné avec un bout de bois dans le sable la place des trottoirs, des rues, des maisons, des passants, des chiens, des voitures et je ne circule que sur les rues et les trottoirs” (27). Más tarde el narrador agrega rótulos que complementan de manera redundante los dibujos:

Aujourd'hui il a soufflé un vent léger qui a un peu effacé mes dessins d'hier et comme je n'avais pas tellement envie de redessiner le tout j'ai écrit le nom de chaque objet ou personne en gros caractères sur eux. Par exemple, j'ai écrit voiture sur les voitures, Mimi sur le chapeau de la dame qui m'avait souri, les acacias sur une maison, chêne sur un arbre, etc. J'ai eu quelques difficultés avec les pâtés de maisons qui contiennent de nombreux détails dans le dessin et j'ai hésité entre écrire en très très gros caractères (traînant un tronc d'arbre) ‘pâté de maisons’ sur le pâté de maisons en entier, ce qui aurait effacé beaucoup de détails, ou bien de l'écrire tout petit dans un coin (28).

Un hecho incongruente –la aparición de un pollo asado– deja sin resolver esta cuestión y los dibujos y carteles hechos por el narrador permanecen, hasta que la ciudad emerge de la arena, como un mapa, aunque uno que carece de toda abstracción puesto que la representación de una casa tiene en él las dimensiones de esa casa⁹¹ y es recargada con

⁸⁹ El procedimiento habitual en la literatura epistolar de la acumulación de cartas, cada una de ellas refiriéndose a eventos transcurridos desde la escritura de la inmediatamente anterior, lo que determina el carácter intercalado de la narración, es reemplazado aquí por la redacción de una sola carta en la que las interrupciones en la escritura son señaladas por frases del tipo: “A demain, Maître. Bonjour, Maître” (35). Estas interrupciones, que anuncian que se ha hecho una pausa y que, por lo tanto, el segmento que sigue a ella da cuenta de los hechos que han tenido lugar en el intervalo de tiempo, vulneran a su vez el principio de una perspectiva autorial retrospectiva propio de la autobiografía y acercan al relato a otro género literario afín, el diario íntimo, considerado por Genette “le plus délicat, voire le plus rebelle à l'analyse” (229).

⁹⁰ Esta percepción del texto como fraudulento radica en que los hechos narrados sólo pueden haber ocurrido en el ámbito de la ficción debido a la suma de incongruencias que los constituyen, que resultan incompatibles con el mundo “real” en el que hubieran tenido lugar de existir la identidad entre autor, narrador y protagonista propugnada, lo que hace que la percepción del texto como autobiográfico, incluso como una autobiografía ficcional, se derrumbe. En esto veo el desinterés por parte de Copi de escribir una novela autobiográfica, ya que los indicios que permitirían al lector suponer una identidad entre autor y protagonista, independientemente de que este sea también el narrador, son débiles (véase Lejeune 24-26). Es de interés para la siempre problemática cuestión de la descripción formal y la adscripción genérica del género epistolar, especialmente en lo que hace a las cuestiones de voz, Genette (1980: 229-231).

⁹¹ Esto recuerda el relato de Jorge Luis Borges “Del rigor en la ciencia”, en el cual los cartógrafos de un determinado imperio confeccionan un mapa tan detallado que ocupa la totalidad del territorio imperial, y remite a las nociones de simulacro e hiperrealidad que Baudrillard introduce para sostener que en la “era postmoderna” resulta imposible distinguir los conceptos de mapa y territorio, o, mejor aún, de realidad y

un segundo signo lingüístico en forma de rótulo. Este particular mapa suma a la ausencia de abstracción la redundancia y la complementariedad e indisociabilidad entre texto e imagen, que son características de la narrativa gráfica o cómic, en la que la distribución sutil de la redundancia conduce a que, incluso aunque refiriéndose a lo mismo, la imagen no haga innecesario el texto, y este la imagen, y la “quita” de uno de los dos elementos hace incomprensible la narrativa. Cuando más tarde la emergencia de la ciudad inutiliza su representación gráfica, el narrador retoma el relato y el consiguiente desplazamiento del cómic a la narrativa de palabras⁹², que se realiza aquí de forma fluida, ejemplifica la circulación y trasposición de procedimientos narrativos y motivos temáticos de un género literario o medio a otro en la obra de Copi; el hecho de que se produzca en su primer experimento narrativo provoca la tentación de otorgarle un valor programático.

En el plano del discurso, por otra parte, se destacan las notas a pie de página ya mencionadas con anterioridad, las cuales pueden ser entendidas como versiones irónicas de orientaciones performativas deícticas del tipo de las que un autor introduce en el manuscrito de una pieza teatral para uso del director y de los actores. Un segundo elemento proveniente de la escritura teatral que se encuentra presente en el relato es la expresión “coup de théâtre”, que aparece en dos ocasiones en él con la función de anunciar un suceso importante que altera sustancialmente el estado de cosas anterior⁹³ y que se utiliza habitualmente en el drama para designar un “unerwartete, plötzliche und effektvolle Wendung im Lauf eines Dramas” (Wilpert 148). Ambos elementos permiten pensar en la posible adscripción del relato al género literario del monólogo dramático realizado en presencia de un personaje que se encuentra fuera de la escena. Esta técnica, utilizada extensivamente por el dramaturgo español José Sanchis Sinisterra en su obra *Valeria y los pájaros*⁹⁴, para mencionar un ejemplo cercano a los interesados en el teatro español contemporáneo, no parece haber sido desconocida a Copi, si bien no la utilizó en ninguna de sus textos para la escena, que me conste. Si consideramos que hacia 1972, fecha de publicación del texto, Copi era ya un dramaturgo consagrado con siete piezas estrenadas (Monteleone 2000: 8) pero ninguna experiencia como narrador, podemos considerar a *L'Uruguayen* como el texto que permite al autor realizar el tránsito desde la forma dramática a la forma narrativa a través de la narrativización de

ficción; véase al respecto Baudrillard (115). Sobre el supuesto carácter “antiborgeano” de la obra de Copi, véase Tabarovsky (42).

⁹² Que tiene lugar en el orden temporal en que se produjo en la obra del autor: antes de publicar *L'Uruguayen*, Copi había dado a la imprenta cuatro álbumes de narrativa gráfica y su mujer sentada –que le dio una enorme popularidad como dibujante– había sido publicada en el semanario *Le Nouvel Observateur* entre 1964 y 1970.

⁹³ “Coup de théâtre : les gens se sont mis à ressusciter” (42) y “Deuxième coup de théâtre : le président est de retour” (62).

⁹⁴ En ella, la protagonista “dialoga” durante sus sesiones de espiritismo con voces que, por fuerza, proceden de fuera de la escena. Una variante de esta forma se encuentra en la pieza “Retrato de una mujer con sombras” perteneciente a la obra *Claroscuros* (1994), un monólogo en el que una mujer habla a su padre, quien se encuentra dentro de un armario que, aunque es visible en la escena, impide verlo. Samuel Beckett explora esta forma en *Happy days* (1961), donde una mujer enterrada en el barro habla intentando captar la atención de su marido quien, aunque se encuentra en la escena, se halla detrás de un montículo, con lo que cae fuera del campo visual del espectador. El diálogo con alguien que se encuentra temporalmente fuera de la escena es el que otorga la fuerza dramática al comienzo de *Nächtliches Gespräch mit einem verachteten Menschen [ein Kurs für Zeitgenossen]* (1957) de Friedrich Dürrenmatt y se encuentra también en el primer acto de *Death of a salesman* (1949) de Arthur Miller y en al menos dos obras de Harold Pinter, *The birthday party* (1957) y *The caretaker* (1959).

un texto quizás concebido originalmente –pero carecemos de toda prueba al respecto– para ser representado.

En ese sentido, y siguiendo a Lejeune, se puede incluir el texto en lo que este denomina uno de los “genres voisins de l’autobiographie” (14), la novela en primera persona –en la que, a diferencia de lo que sucede en la autobiografía, no hay identidad entre las instancias de autor, narrador y protagonista–, problematizada en este caso por la aparición de elementos provenientes del cómic y del drama y por la imitación fraudulenta del pacto autobiográfico.

Una última referencia sobre el título. Sólo una lectura superficial haría pensar que *L’Uruguayen* es un título simple. Su complejidad radica en que, a pesar de manifestarse como un título temático (Genette 1987: 73-76) –con lo que designaría al protagonista de la historia, como en *Madame Bovary*–, es en realidad un título remático, es decir, que hace referencia a la obra misma⁹⁵. Si bien la anécdota del texto es la conversión del narrador en un uruguayo más mediante la modificación de su aspecto físico como consecuencia de su canonización y la elección de un nuevo nombre, el uruguayo es el relato, en el sentido de que él mismo experimenta las distorsiones incoherentes del espacio y su consiguiente aceleración del tiempo, de resultas de lo cual deviene un texto “scriptible” en el sentido barthesiano, esto es, un texto que no puede ser leído en términos de “well-defined constraints, conventions and codes; a text that is not adapted to (more or less) established decoding strategies; a text that is (to be) written rather than (already) read” y es, por esto, “triumphantly plural and totally open” (Prince 103).

3.6. Conclusiones al capítulo

Me he referido a la utilización en *L’Uruguayen* de procedimientos propios de la narración paradójica, en particular, de la hiperlepsis vertical del narrador en el plano del discurso en su variante pseudodiegética, de la metalepsis horizontal del narratorio y de la vertical del narrador, todas en el plano del discurso y la metalepsis horizontal de los elementos o actantes del mundo narrado en el plano de la historia. A través de los procedimientos mencionados y la silepsis horizontal del narrador en el plano del discurso que tiene lugar cuando, mediante la expresión “coup de théâtre”, el narrador “suspende la narración para comentar lo narrado” (Lang 35), Copi crea una narrativa que se muestra a sí misma a medida que es producida y rompe el contrato ficcional que consiste precisamente en “nier le caractère fictionnel de la fiction” (Genette 2004: 23), invitándonos a no suspender nuestra incredulidad, como hace la narrativa convencional de ficción, sino a aumentarla, en un gesto paradójico en el que la ficción niega su condición misma de posibilidad y se contradice a sí misma. Veremos este gesto manifestarse en su radicalidad más extrema en la complejidad formal de la siguiente novela de Copi, *Le Bal des folles*.

⁹⁵ Los términos elegidos por Genette son, en la edición francesa, “thématique” y “rhématique”, este último debido al uso que le da, entre otros lingüistas, Shlomith Rimmon-Kenan, quien lo utiliza, según Genette, para distinguir “ce qu’on en dit” de “ce dont on parle” (1987: 75).

4. *Le Bal des folles*

4.1. Introducción

Elogiada por César Aira como “la obra maestra de Copi” (1991: 51), *Le Bal des folles* (1977) es la segunda novela del autor, y, aunque precedida sólo por *L’Uruguayen* (1973), muestra una complejidad formal aparentemente incompatible con los primeros esfuerzos de un escritor. En cierta forma, su tema es la superación de todas las dificultades para escribir una novela⁹⁶, dificultades que, por lo demás, se desencadenan desde el momento en que el narrador, constreñido por su editor para que escriba una novela cuyos derechos ya le ha adelantado, se pone a recordar a uno de sus amores, sobre quien piensa escribir; a partir de ese punto, el relato alterna entre los sucesos que le acontecen al narrador en el período en el que trabaja en su novela y la supuesta novela, que desplaza a la primera narrativa asumiendo la forma de retrospectivas analépticas. Esta separación entre niveles narrativos es puesta en entredicho por varias metalepsis, así como por la superposición del primer y el segundo nivel narrativos mediante una pseudodiégesis, siendo ambas figuras características de la narración paradójica; de hecho, *Le Bal des folles* es la obra en la que mejor se observa el uso de estos recursos por parte de Copi y es, en sí, el ejemplo más cabal de la inclinación del autor por lo transgresivo, lo paradójico y lo poco convencional.

En las páginas que siguen, ofrezco un breve resumen argumental de las principales acciones de la primera narrativa —muchas, como se verá a continuación— para luego ocuparme de lo que acontece con la segunda y, a continuación, dar cuenta de las principales figuras y procedimientos observables en el relato.

4.2. Primera línea argumental

4.2.1. Sinopsis

Luego de hablar con su editor acerca de un amor de juventud, Pierre o Pietro Gentiluomo, y que este le proponga escribir un “roman sur les homosexuels” (15)⁹⁷, el narrador se marcha decidido a no aceptar la propuesta, almuerza con su amiga Marielle de Lesseps, luego regresa a su apartamento y decide trasladarse a un hotel del Boulevard Magenta. En él escribe, sale a cenar, liga con un cliente, regresa al hotel a escribir; al día siguiente, la policía lo interroga por un suicidio que ha tenido lugar durante la noche en la habitación de al lado: quien se ha suicidado resulta ser Marilyn, personaje de la novela que el narrador está escribiendo, cuya materia son sus recuerdos,

⁹⁶ Y surge de una imposibilidad concreta, la de actuar, ya que Copi escribió *Le Bal des folles* en New Hampshire, donde se encontraba recuperándose de la fractura de una pierna en el marco de una visita a los Estados Unidos para interpretar su pieza *Loretta Strong* (Monteleone 2000: 9-10). Aira ha afirmado sobre el relato que “[e]s la novela de la decisión de escribirla, y de aprender a hacerlo” (1991: 51). Si se tiene en cuenta, precisamente, que la anécdota principal de la primera línea argumental es la dificultad del autor para escribir el relato que, al menos parcialmente, es el relato que estamos leyendo, puede pensarse en *Le Bal des folles* como un relato presidido por lo que Meyer-Minnemann y Schlickers denominan una “mise en abyme paradoxal ou aporistique” o “self-begetting novel”, la que, según Steven G. Kellmann, es “an account, usually first person, of the development of a character to the point at which he is able to take up his pen and compose the novel we have just finished reading. Like an infinite recession of Chinese boxes, the self-begetting novel begins again where it ends” (citado en Meyer-Minnemann y Schlickers s. pag.).

⁹⁷ Todas las citas en este capítulo corresponden a Copi (1999b) excepto allí donde se indica lo contrario.

aunque, al despertarse, descubre que se trataba de un sueño. Sin embargo, al bajar ve en el periódico la noticia de que Marilyn se ha ahorcado en una cárcel romana, sin que esta coincidencia sea aclarada. Luego de hablar por teléfono con Marielle de Lesseps, descubre que se encuentra frente a la panadería donde trabaja la madre de Marilyn, que es vidente, y, tras recordar con ella a su hija sin revelar que él ha estado casado con ella en el pasado, mata a la vidente y escapa. En el Jardin des Tuileries es abordado por un hombre pero la seducción no tiene lugar; se pone a recordar y luego regresa al hotel y duerme. La mañana siguiente, la aparición del crimen de la panadera en la prensa lo convence de adoptar una nueva apariencia y abandonar el hotel, pero entonces recibe un telegrama que resulta ser del hombre que lo abordara el día anterior. Este lo espera en un taxi frente al hotel y le revela que sabe que él es el asesino. Suben los dos al taxi y van a su casa, en la rue des Trois-Portes, donde el hombre le confiesa que lo ha estado siguiendo y le pide que lo mate. El narrador lo hace en un sangriento procedimiento sadomasoquista, y luego llama por teléfono a Marielle de Lesseps, quien resulta vivir en el mismo edificio. En su casa descubre que ha perdido los cuadernos en los que escribía su novela, habla con su editor, quien “de alguna manera” sabe que está allí y le sugiere entregarse a la policía, que ha confiscado sus cuadernos y sabe todo acerca del crimen debido a que el narrador lo ha integrado a la novela. La policía se hace presente en la casa de Marielle de Lesseps y esta la entretiene mientras el narrador escapa. Se refugia en los baños Continental, bajo la Place de l’Opéra, donde se encuentra con su editor, a quien asesina tras una discusión; coge pensión allí, en la cabina de su editor, y se pasa el resto del día ligando. Al siguiente, al ver los periódicos, se entera de que el crimen de la rue des Trois-Portes se le atribuye a Marielle de Lesseps y que la víctima, completamente desfigurada, pasa por él mismo. Un cliente de los baños que muestra demasiada curiosidad es también asesinado por el narrador, quien descubre que no puede escribir. Mata a un camarero y manipula las calderas para hacer que estallen y escapa. Llama a Marielle de Lesseps, quien no está presa ni lo ha estado, y descubre que los acontecimientos de los “quatre derniers jours” son un sueño⁹⁸ (133); comprueba que los baños siguen funcionando y visita a Marielle de Lesseps en su casa, “casualmente” también en rue des Trois-Portes; allí almuerzan. Su editor lo llama para anunciarle que han encontrado sus libretas en el hotel de Boulevard Magenta. Él ya las ha leído, y le pide un capítulo más “sur l’amour” (137), que es el siguiente que el narrador escribe, con el título de “Le cœur dans la main”. Mientras cena con Marielle de Lesseps, el narrador “recuerda” los hechos de su novela. Más tarde, en su casa, relata los hechos finales del segundo nivel narrativo y, al notar que su interlocutora se ha dormido, sale, encuentra un hotel y duerme allí. No recuerda al despertar sino que ha matado a un hombre, pero al hablar con su editor este le dice que su novela, las cuatro libretas y las dos cintas magnetofónicas que Marielle de Lesseps le ha entregado esa mañana, le ha parecido excelente. En el hotel se encuentra “casualmente” con Marilyn, quien no se ha ahorcado; tras una breve conversación se marcha, liga con un italiano en un local de alterne y lo lleva a su hotel, donde lo hace sodomizar a la niña de Marilyn, que la había dejado a su cuidado; la mata. Escribe un capítulo más de la novela y luego sale con el

⁹⁸ Si bien todos los crímenes aquí son adjudicados al sueño y no tienen por tanto estatuto “real” en el mundo narrado, el del crimen cometido en estado de inconsciencia es un tema recurrente en la obra de Copi: se encuentra presente en *L’Uruguayen* pero también en otros relatos; de manera más general, el crimen es el elemento temático preponderante en todos los cuentos de *Une langouste pour deux*, con la excepción de “L’Écrivain”, en varios de *Virginia Woolf a encore frappé* y en decenas de relatos gráficos del autor.

cadáver de la niña, al que abandona en un urinario; visita a su editor, de quien obtiene un adelanto, se despide de Marielle de Lesseps y se marcha a Roma.

4.2.2. Discusión

Uno de los aspectos más interesantes de la historia es la suma de incongruencias y de “casualidades” que la presiden. Estas casualidades no son disimuladas por el narrador sino que, por el contrario, este las pone en primer plano, siendo lo que el autor llama en *L’Uruguayen* un “coup de théâtre” (1999: 42); así, tras tener el sueño en el que Marilyn se ahorca en la habitación contigua, el narrador ve su foto en la primera página del periódico que la patrona del hotel le muestra: “une imitatrice de Marilyn Monroe s’est pendue dans sa cellule dans la prison de Regina Celi à Rome : c’est Marilyn, la mienne ! Elle en avait pour vingt ans pour trafic d’héroïne ! Je reste stupéfait” (51). Más adelante, al pedirle a Marielle de Lesseps por teléfono que averigüe las circunstancias de su suicidio, esta le recomienda que hable con su madre, quien, también casualmente, es la madre de su panadera; también casualmente, la panadería se encuentra frente a la cabina telefónica desde la que el narrador hace la llamada: “J’y suis, justement. Hé bien, la boulangerie est en face” (80), es todo el comentario del narrador. El marido de la panadera resulta ser muy parecido a Michael Buonarrotti, personaje de la segunda narrativa. Una de sus víctimas resulta vivir en el mismo edificio e incluso en el mismo rellano que Marielle de Lesseps⁹⁹. Su editor “ne paraît pas surpris de me trouver là” (113-114) cuando llama a Marielle de Lesseps y es el narrador quien contesta la llamada; más tarde lo encuentra en los baños, también casualmente, y es casualidad que la última víctima resulte ser también escritor y publique en la misma editorial que el narrador¹⁰⁰ y, más sorprendentemente, que tenga las mismas huellas digitales que el narrador, lo que lo lleva a estar “plus prêt à croire au surnaturel qu’au hasard” (126). Si bien todas estas coincidencias son atribuibles al hecho de que forman parte de un sueño, que se supone tiene lugar desde el momento en que el narrador abandona el hotel de Boulevard Magenta y se produce la primera “coincidencia” –el supuesto ahorcamiento de Marilyn– hasta la llamada telefónica a Marielle de Lesseps desde una cabina pública del Boulevard des Capucines, son varios los interrogantes que quedan abiertos, básicamente, qué ha hecho el narrador en los cuatro días que supuestamente ha durado su sueño y qué hacen los bomberos en la puerta de los baños si estos funcionan normalmente; por otra parte, la coincidencia entre el nuevo domicilio de Marielle de Lesseps en el sueño y en la “realidad” no puede ser explicada mediante el recurso al sueño. En este punto, como en los otros, la sorpresa del narrador es mínima: “Ainsi, j’ai rêvé. Mes quatre derniers jours n’ont jamais existé que dans mon imagination ! Qu’ai-je fait entre-temps ? Je n’en sais rien. On se retrouve pour déjeuner. [...] Je raccroche, je vous l’avoue, très soulagé : je ne me souviens plus de ce que j’ai fait ces quatre derniers jours mais l’important est de savoir que je n’ai pas tué” (133).

⁹⁹ “Note ma nouvelle adresse, me dit-elle, je viens de déménager, attends un instant, je cherche un crayon. Trente-trois rue des Trois-Portes, troisième étage à gauche. Elle est sur le même palier que moi ! À tout de suite, je dis, je raccroche. Cette coïncidence me trouble. Je me demande si je ne suis pas en train de rêver. Je vais écarter le rideau marocain, le tableau macabre du rouquin est bien là, il est réel [...] Je traverse le palier, la porte de Marielle est ouverte, je frappe. Rentre, crie-t-elle, je suis sous la douche. Tu as fait bien vite !” (113); efectivamente, las sospechas del narrador son fundadas, puesto que se encuentra soñando.

¹⁰⁰ En su cocina cuelga una reproducción del “David” de Michelangelo y el nombre de su novela es “la *Pietà* de Michel-Ange” (122; subrayado del autor); véase más abajo sobre la cuestión de la imagen en la novela y, particularmente, de Michelangelo Buonarroti.

El recurso al sueño tampoco explica coincidencias posteriores en la narrativa, como el hecho de que el editor lo llame a la casa de Marielle de Lesseps para informarle que han encontrado sus cuadernos sin que quede claro por qué espera encontrarlo allí, que más tarde afirme que Marielle de Lesseps le ha entregado los tres cuadernos cuando los cuadernos ya estaban supuestamente en su poder o la aparición sorpresiva de Marilyn, con su marido y su niña, quien lo llama a la habitación de hotel que el narrador ha tomado un momento antes. Esta sucesión de contingencias sin motivo, muchas de las cuales resultan sustancialmente contradictorias entre sí, permite al autor prescindir del vínculo causal entre los hechos que narra, lo que afecta tanto al orden ontológico del mundo narrado como problematiza el contrato narrativo entre autor y lector. Se tiene pues la impresión de una narrativa “fraudulenta”, que, al avanzar mediante contradicciones en el plano de la historia, dilapida todo el crédito que se le otorga, entre otras cosas, porque estas contradicciones y “sorpresas” no le parecen tales al narrador, quien no busca ninguna explicación verosímil a ellas y, por lo tanto, produce un distanciamiento que recuerda al del grotesco rioplatense, uno de cuyos procedimientos es la “desnaturalización de lo real” (Viñas xiii)¹⁰¹.

En lo que tiene de “afirmación y negación que se oponen una a otra y recíprocamente se destruyen” (“contradicción”, def. 2), la contradicción parece ser, además, el signo que preside al travestí, y el travestí y la condición del travestí ocupan un lugar muy importante en la segunda línea argumental del relato (véase 4.3.2.).

4.3. Segunda línea argumental

4.3.1. Sinopsis

Una sinopsis argumental de *Le Bal des folles* quedaría incompleta sin los hechos narrados en la segunda narrativa, aquella compuesta de los recuerdos del amor de juventud del narrador que constituyen el tema de su novela¹⁰² y que son evocados mediante analepsis. En 1965, Copi, el personaje, comienza a incurrir en el masoquismo; tras una jornada exhaustiva se marcha a Roma y allí conoce a Pietro Gentiluomo, con

¹⁰¹ Siguiendo a Wolfgang Kayser, Kaiser-Lenoir refiere al grotesco como “el mundo distanciado”, a la vez que sostiene que “ese distanciamiento causado por la introducción de lo extraño en nuestro mundo conocido no aparece como tal *dentro* de la obra. La irrupción de lo oscuro, lo fantasmal o lo desconocido en el plano de la realidad en el que nosotros nos identificamos, se da en la obra como algo tácitamente factible y aceptado. No existe un cuestionamiento intrínseco sobre la probabilidad y posibilidad de tales hechos. Es para nosotros, lectores o espectadores, para quienes el mundo se distancia” (33; subrayado de la autora).

¹⁰² Que sean el tema de su novela no significa que sean la novela misma, y en ese sentido *Le Bal des folles* se aparta de las novelas “con novela dentro” en la medida en que no siempre son narrados los sucesos que supuestamente componen la novela; de hecho, de nueve largos pasajes en los que estos sucesos son presentados, seis se insertan en diálogos entre el narrador y otros personajes o son evocados mediante introspecciones, mientras que sólo tres son escritos, con lo que, de consistir la novela sólo en lo que el narrador ha escrito, se encontraría tan incompleta que carecería de sentido. Más allá de esto, puede señalarse la semejanza entre la pretendida novela y *Le Grand amour* de Antoine Orezza (1972), donde el narrador, Antoine, reflexiona en un monólogo interior sobre una relación amorosa de treinta años de duración con Pierre Prince, quien, al igual que el Pierre de la novela de Copi, muere al final del relato. En su presentación desembozada de las prácticas sexuales de sus personajes, *Le Bal des folles* guarda vínculos también con *Le Voyageur* de Tony Duvert (1970), novela con la que también guarda vínculos de índole formal relacionados con la escasa convencionalidad de ambos textos que, como sostiene Stephen Smith acerca de la novela de Duvert, “results in a constant recognition of the fictionality of fiction, with well-nigh total freedom of fulfillment in imagination as imagination, language as language” (348). Su violencia abierta, con *Killer* de Yves Navarre (1975).

quien viaja a Venecia y luego a Milán para instalarse en París, donde Pietro, o Pierre, se vuelve travestí y comienza a frecuentar a Marilyn, una imitadora de Marilyn Monroe que se casa con Pierre en 1967 y se instala con él y con Copi. Marilyn llena la casa de travestís que trabajan para ella, primero prostituyéndose y cometiendo pequeños hurtos y luego colaborando en una publicación pornográfica clandestina. Copi se ve obligado a dibujar sin cesar en la cocina para poder mantener su tren de vida; cuando finalmente deja a Pierre, comprende que Marilyn ha estado cambiando sus hormonas femeninas por masculinas y regresa sólo para descubrir que Pierre lo ha abandonado, aunque luego regresa. Un tiempo después, él y Copi visitan a Marilyn, quien se ha instalado en Nueva York, donde pretende hacer cine underground. Pierre deja a Copi para regresar con ella y este comienza a espiarlos; finalmente, Pierre regresa con él pero la boa que Marilyn tiene por mascota muerde a Copi y le deben amputar la pierna. Él y Pierre se instalan en Ibiza y allí Pierre comienza a meditar al tiempo que él y Copi alternan con los hippies locales. Uno de ellos es Michael Buonarrotti, quien cuida a tres niños, Piggy, Moonie y Nooney, y pronto todos se mudan a la casa de Copi. Eventualmente, Pierre decide fundar una secta y convoca a Marilyn para que oficie de “prêtresse”, pero cae en un estado de autismo que Marilyn aprovecha para traer a los viejos travestís de París para que trabajen para ella; luego de una discusión, chantajea a Copi y le obliga a casarse con ella, que es, según el narrador, lo que siempre ha querido. Marilyn se hace cargo de la educación de los niños mientras Pierre permanece internado en una clínica de desintoxicación, de la que luego es sacado, pero los niños mueren al ser atacados por un tiburón y algún tiempo después Michael Buonarrotti, Copi y Pierre abandonan Ibiza, donde han pasado tres años, para radicarse en Roma. Allí Pierre recupera algunas de sus facultades y vuelve a travestirse para luego, al recuperar su catolicismo, tomar la decisión de cambiarse el sexo con la finalidad de hacerse carmelita. Copi intenta disuadirlo, sin resultado, pero la noche previa a la operación Pierre aparece muerto luego de que Copi le hiciera el amor de manera insólita.

4.3.2. Discusión

Es interesante destacar que también puede observarse en la segunda línea argumental la sucesión de hechos contradictorios que pudo apreciarse en la primera narrativa; así, es particularmente la entrada y salida de Marilyn de la historia la que da más lugar a contradicciones, puesto que no parece seguir lógica alguna: primero cambia las hormonas femeninas de Pierre por masculinas para retenerlo, pero luego, al chantajear a Copi para que se case con él, demuestra que es él quien le ha interesado siempre. El comentario que el narrador hace es poco consistente:

[...] elle a passé des années à faire semblant de vouloir s'approprier de Pierre : c'est de moi qu'il s'agit. Il serait grossier de croire qu'elle veut s'approprier de moi pour s'approprier de l'argent que je gagne dans les journaux, il serait faux aussi de penser qu'elle est amoureuse de Pierre ou des enfants, elle me hait seulement, elle n'agit que par haine de moi. Pourquoi me hait-elle à ce point ? Elle n'en sait rien, elle me hait depuis le premier jour qu'elle m'a vu, son amour pour Pierre n'a été qu'une comédie pour me faire chier (78).

En el ámbito de las “coincidencias”, ya vistas en la primera narrativa, la más interesante y, asimismo más plausible, es la muerte de los padres de Pierre en accidentes relacionados con la industria cinematográfica, el primero acaecido en un plató de

Cinecittà unos dieciocho años antes de que el narrador conozca a Pierre, y el otro en la sala cinematográfica en la que trabaja su madre, mientras Pierre y Copi se encuentran en Venecia.

Un segundo aspecto relevante es la insistencia juguetona con el arte italiano que preside esta narrativa y la primera: Copi conoce a Pierre en los Museos Vaticanos y en Ibiza frecuenta a Michael Buonarrotti, de quien el narrador se pregunta “si ce Buonarrotti [...] a la moindre idée de l’existence de Michel-Ange. Je me garde bien de lui demander, ça le plongerait dans la stupeur” (70); en Roma, el rival de Michael en asuntos artísticos es “Lucio da Vinci, un Milanais qui est venu à l’art par la photographie” (145). En la primera narrativa, el hombre al que Copi supuestamente asesina durante su sueño en la rue des Trois-Portes es Jean-Marie Sèvres, el autor de “la *Piétà* de Michel-Ange” (122, subrayado del autor), libro del que Copi dice haber escuchado pero no leído. Esta insistencia –que debe ser tenida en cuenta debido a la escasa inocencia con la que Copi bautiza a sus personajes (véanse por ejemplo las notas a pie de página 110, 177, 200 y 278)– es, en mi opinión, un guiño irónico destinado a situar a Michelangelo Buonarroti, un creador de imágenes, junto a otras imágenes, los travestís.

Se puede decir que el tema subyacente en *Le Bal des folles* es el de las relaciones entre escritura y dinero, ya que el relato tematiza con especial insistencia el vínculo de dependencia que el narrador tiene con su editor y surge a partir del pedido del segundo, como sucede en “Virginia Woolf a encore frappé”¹⁰³; autor y editor están indefectiblemente unidos por una sucesión de adelantos y exigencias de manuscritos que justifiquen esos adelantos, un círculo que se funda en el fracaso comercial de los libros, que lleva al autor a pedir nuevos adelantos y, por consiguiente, al editor a reclamarle los libros que justifiquen el dinero entregado; de hecho, el narrador especula con que su editor “rêve même [...] d’en faire un best-seller. Mais non, il aurait peur de me perdre. Il craint que riche, je devienne éditeur et je lui vole tous ses auteurs” (11)¹⁰⁴.

Sin embargo, el tema principal de *Le Bal des folles*, el más explícito y aquel por el que se ha celebrado la novela, es el de los travestís, un tema que el mismo Copi, en la intrusión autorial –hiperleipsis vertical del autor en el plano del discurso– que preside el comienzo de la narrativa, dice preferir tratar en el teatro porque “le travesti doit être vu” (10). La cuestión de la visibilidad, y por consiguiente de la imagen, es determinante en la forma en que el autor presenta a los travestís en toda su obra¹⁰⁵. En “Les Vieux travelos”, por ejemplo, el narrador se permite numerosas pausas en las que describe con minuciosidad el vestuario de sus protagonistas, una decisión que adquiere una

¹⁰³ En ese sentido, también dibujar tiene aquí una función exclusivamente económica; así: “Je passais mes journées muré dans la cuisine assis en face du frigidaire à dessiner pour arriver à soutenir mon train de vie” (32), “Je me souviens d’avoir dessiné jour et nuit pendant un mois pour lui acheter un manteau de singe” (34), “je suis forcé de dessiner du matin au soir pour les journaux français” (95). En otro sitio, Copi ha llamado al dibujo “un trabajo serio” en contraposición tácita a la escritura teatral y a la narrativa (Copi y Tcherkaski 27).

¹⁰⁴ Finalmente, tras recibir el manuscrito, el editor le da un nuevo adelanto, con lo que el círculo continúa: “un roman de plus, une avance de plus. Mon éditeur va dormir tranquille au moins pendant une semaine jusqu’à ce qu’il m’en exige un autre. Peut-être il n’osera plus, il aura peur que la prochaine fois je le tue pour de bon” (155). Fuera del ámbito ficcional, Copi ha afirmado que “algunas veces me dejo empujar por los editores; si los editores me exigen algunas cosas, no me puedo retrasar” (Copi y Tcherkaski 59).

¹⁰⁵ La condición de espectáculo de la “performance” travestí es puesta de relieve por el narrador: “chez moi c’était les coulisses d’un spectacle qui n’avait jamais lieu, à part des sorties furtives dans des boîtes où d’autres groupes venaient se montrer” (31).

importancia superlativa en una narrativa, la de Copi, renuente por lo general al uso de pausas. En *Le Bal des folles*, por contra, no abundan las descripciones de los travestís; en cambio, se tematiza su actividad incesante, las empresas comerciales en su mayoría ilegales que llevan a cabo por orden de Marilyn y, de manera menos específica, la enorme cantidad de recursos de que disponen debido a su condición, que parece reunir los atributos considerados tradicionalmente masculinos y femeninos¹⁰⁶ y, por lo tanto, “muchos posibles ‘yo mismos/as’ –y muchos ‘otros/as’ posibles– [que] siempre están *en juego*” (Rosenzvaig 58; subrayado del autor). Que Copi entiende los géneros como socialmente construidos en un entorno histórico y cultural específico y no predeterminados por la biología¹⁰⁷ se pone de manifiesto en las múltiples “entradas” y “salidas” del travestí de Pietro o Pierre, quien, tras llegar a París junto con el narrador deviene travestí, luego lo abandona y finalmente vuelve a adoptar ese papel, al punto de decidir la ablación de sus órganos genitales masculinos¹⁰⁸. Sin serlo, el narrador expresa simpatía por los travestís: “En fait je pense que Pierre et les autres ont beaucoup de courage” (38), afirma, al tiempo que, en una pausa introspectiva, baraja y desestima la posibilidad de cambiar de sexo mediante una operación; en un excursus extradiegético sostiene que “[o]n devrait permettre le changement de sexe à l’âge de la puberté, avant que les caractères virils ne commencent à s’accroître” (39) y luego, retomando la diégesis,

Pierre s’y était pris trop vieux, c’était surtout sa barbe et sa noix d’Adam le plus gênant, pour ne pas parler de ses genoux cagneux, ses bras musclés et sa poitrine velue qui subsistait en grande part sur ses seins qui contenaient deux balles de parafine qu’il rasait, las des séances d’épilation électrique si douloureuses et si coûteuses aussi pour moi (39).

¹⁰⁶ El carácter fuerte y decidido de ciertas mujeres en la narrativa de Copi como Yoli de Parma (*La vida es un tango*) y María Abelarda y Raoula Borges (*L’Internationale argentine*), parece fundarse en el aspecto de representación que su personalidad posee –Yoli de Parma es actriz y María Abelarda imita a Eva Perón– y en la reunión de estos atributos “masculinos” y “femeninos” que su nombre –Raoula, Abelarda– parece evocar. Haciendo referencia al carácter “camp” de la narrativa de Copi, Amícola destaca que “las mujeres no se presentan, en primera instancia, como productoras de sentido camp, y que son, más bien, el objeto obligado de la representación a través de un espejo deformante de la supuesta esencia de lo femenino” (2000: 52).

¹⁰⁷ Se trata de lo propio del “camp”. Según Amícola, el “camp” es “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” (2000: 53). Bergman destaca por su parte que “the drag performance is the essential act of the camp” (6).

¹⁰⁸ El carácter de tránsito del travestí y, en general, de la condición homosexual es puesto de manifiesto en varios cómics de *Le Monde fantastique des gays* –especialmente en “Le Miroir”, “Standing”, “Vie littéraire”, “Maman et Marc”, “Les Jambes”, “Un nain de rêve”, “Telle mère telle fille”– y en la pieza teatral *L’Homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*, en la que una mujer se hace insertar un pene para seguir a su hija a Siberia, hija de la que está enamorado otro de los personajes, que fue obligado por su padre a cambiar de sexo a los diecisiete años tras parir un niño y asesinarlo; véase Rosenzvaig (49-63), quien afirma que: “la actuación travesti es transversal en múltiples dimensiones [...] de macho a hembra, de femineidad a afeminación, de lo real a lo imaginario, de lo dado a lo improvisado. Por ello no es muy correcto afirmar que el travestismo define un espacio de parodia o de transgresión [...] En realidad, representa un profundo equívoco. Asume un espacio intermedio. Contrastantes e incluso antagónicas, las intenciones se mantienen en suspenso, pero ninguna se anula” (58). En este contexto, es importante observar el uso alternado de los pronombres personales masculino y femenino en *Le Bal des folles* –con predominio del segundo– para aludir a los travestís: “Tous les travestis ont le téléphone. Ils commençaient à arriver vers les huit heures [...] De quoi vivaient-elles ? De Marilyn. Elles faisaient du petit trafic de hasch que Marilyn leur fournissait” (31).

Sin embargo, esta dificultad de adquirir los atributos físicos femeninos no va en desmedro de su atractivo para Copi, puesto que “[j]’avais l’impression d’avoir entre mes mains deux énormes testicules et l’idée m’excitait encore plus, par le côté surréaliste” (39-40).

En torno a la cuestión de la visibilidad de los travestís resulta interesante observar el hecho de que estos desean sustituir su identidad original, aquella dada a ellos por sus padres en la infancia, por otra nueva, a menudo una imagen. Esa preocupación por la imagen es la razón por la que los personajes del relato, incluso aquellos que no son travestís, tienen también una dimensión icónica que los convierte en copias de un original inalcanzable: Michael Buonarrotti es una especie de Michelangelo estadounidense, su rival es un da Vinci romano que crea una imagen de Pierre de la que “on dirait une statue grecque” (70), quien a su vez parece encarnar el ideal clásico de belleza expresado en el arte renacentista, etcétera¹⁰⁹. Incluso Marilyn, por el hecho de ser una imitadora de Marilyn Monroe, persigue también un original alrededor del cual articula una personalidad. En este último caso, en especial, puede observarse cierta “sensibilidad camp”, para la cual

[...] the importance of particular film stars lies in their various challenges to the assumed “naturalness” of gender roles. Each star presents a different way, at different historical times, of living with the “masquerade” of femininity. Each demonstrates how to *perform* a particular representation of womanliness. And the effect of these performances is to demonstrate, in turn, why there is no “authentic” femininity, why there are only representations of femininity, socially redefined from moment to moment. So too, the “masculine” woman, as opposed to the androgyne, represents to men what is unreal about masculinity [...] (Ross 72).

Marilyn resulta antipática al narrador y peligrosa, y esta peligrosidad, articulada sobre la dificultad de este para comprender sus motivaciones, tiene que ver precisamente con el hecho de que es sólo una imagen y de que esta imagen es inasible, en el sentido de que puede ser modificada toda vez que su poseedora desee representar su femineidad de otra forma. Su condición meramente icónica le permite además adaptarse mejor a su entorno y, así, en Nueva York se hace llamar “Greta Garbo” porque “personne ne voulait plus des Marilyn” (51), mientras que en Ibiza deviene primero sacerdotisa del culto que funda Pierre y luego, tras casarse con Copi, ama de casa. Sin embargo, su agresividad no disminuye con ninguno de estos cambios y el carácter icónico y performativo de su femineidad desafía la “naturalidad” de los géneros mediante la adopción de los atributos

¹⁰⁹ El filme que Pierre fabula a petición de Marilyn tiene como anécdota un incendio en Cinecittà en el que “les personnages auraient été des comédiens habillés pour les besoins du film qu’ils tournent, on aurait vu brûler Cléopâtre, Scarlet O’Hara, Ben Hur, Néron, Buffalo Bill [...]” (36), todos ellos personajes caracterizados con un alto valor icónico. Sucede algo similar en *La Guerre des pédés* con Conceição do Mundo, en quien el protagonista ve “tout mes mythes d’enfance réalisés: elle était en même temps Edith Piaf et Mae West, Jack l’Eventreur et un bambin de la Renaissance” (1982a: 82), todas imágenes de amplia circulación en la cultura occidental. En este sentido puede entenderse la función de aquellos personajes que, como en “L’Autoportrait de Goya” descienden de imágenes o, como el periodista de *Une visite inopportune*, son asimilados a ellas mediante un procedimiento que denuncia la vulgaridad de los nombres habituales, en este caso “Juan Marcos”, para recurrir a los tópicos mucho más gráficos del arte y de los artistas, “Gianmarco Botticelli” en este caso. Para McMahon, “[c]amp auteurs [...] use the icons of classicism ironically artfully, to explode a frivolous, fantastical comparison” (100).

tradicionalmente masculinos de la misma forma en que los travestís interpretan los supuestamente femeninos¹¹⁰.

Según Rosenzvaig, “Si el teatro es un espejo ilusorio, algo tan real como irreal que reproduce la vida sin ser la vida, nada más teatral que un travesti. Construido con maquillajes y postizos actuando aquello que no es, sin dejar de serlo, un espejo dentro del gran espejo teatral, una imagen refractaria [...] justamente ahí reside su poder” (126)¹¹¹; al abandonar la representación de su imagen interior y convertirse en una “vulgar” ama de casa, sin embargo, Marilyn parece perder sus poderes, que emanaban de la representación misma.

Un tema diferente, y más complejo, es el de la homosexualidad y la supuesta literatura homosexual¹¹², respecto de la cual el narrador oscila entre el rechazo y la aceptación; así, monta en cólera cuando su editor le dice: “Ça me paraît une bonne idée que tu écrites un roman sur les homosexuels, tu connais le sujet à fond. Un roman sur les homosexuels ? Pierre dans un roman sur les homosexuels ? Je suis indigné. Je sors de chez mon éditeur avec la décision de ne pas l’écrire” (15); igualmente, sin embargo, afirma llevar desde 1965 “une vie publique homosexuelle après l’avoir longtemps pas mal cachée. [...] Jusque-là j’avais vécu l’homosexualité comme un vice, rendue publique elle devenait presque une vertu, je me réfugiai dans le masochisme” (21). Que Pierre también es homosexual resulta evidente ya desde el comienzo de la historia, pero más adelante se casa por propia voluntad con Marilyn y el narrador los sorprende teniendo relaciones sexuales, aunque por vía anal, que es también la forma preferida por el narrador en sus encuentros sexuales con él y con otros personajes, de modo que aquello contra lo que “Copi” parece rebelarse es contra la “clasificación” de Pierre como homosexual, y por ende su ubicación presupuesta por el editor en un “roman sur les homosexuels”, puesto que la homosexualidad, al igual que el travestí, son papeles que Pierre ha interpretado, entrando y saliendo de ellos a su gusto y de acuerdo a las circunstancias¹¹³.

¹¹⁰ Sin abandonar los supuestamente masculinos, por cierto: el narrador enfatiza que “ne vont-ils pas jusqu’à tuer” (34) y menciona entre sus actividades la flagelación, el engaño a sus clientes y la tortura.

¹¹¹ Aira también coincide en ver en el “baile de las locas” un “Teatro del Mundo” (1991: 51), “un ámbito cargado con su propio teatro y dibujo, una representación hecha del mundo” (1991: 32) y Newton afirma que “camp is suffused with the perception of ‘being as playing a role’ and ‘life as theatre’” (48). Amícola amplía esta afirmación al sostener que esta representación es expresión de la apropiación por parte del “camp” de determinados elementos culturales con la finalidad de “carnavalizar” “[l]a ronda de los atributos sexuales” (2000: 56). En Rosenzvaig, por otra parte, pueden encontrarse importantes reflexiones acerca de la función del travestí en la obra de Copi, así como, de manera más general, acerca de la sexualidad en su obra. Sobre las diferencias entre esta y el género, véase especialmente Rosenzvaig (26-37).

¹¹² A los fines de mi análisis, que Copi haya sido homosexual no es más que un detalle menor. Me importa sí que su literatura tiene elementos del “camp” y que el “camp” es una expresión artística –una “sensibilidad”– de ciertos escritores homosexuales.

¹¹³ “Los personajes homosexuales de Copi se muestran asumidos en cuanto a su condición” (Rosenzvaig 2003: 155) y esta parece haber sido la actitud del autor mismo, quien dice no tener “un mundo homosexual” ni “un problema homosexual”. Según Marilú Marini, “Copi no era una persona que tenía un problema ni reivindicatorio, ni moral, ni de defender a los gay; al contrario, todas esas cosas que guetificaban [sic] de alguna forma las rechazaba. Él asumía naturalmente su deseo y ahí se acababa la cosa; no había ninguna explicación acerca de por qué su placer era homosexual, por qué su sexualidad era una sexualidad homosexual. Copi no se lo planteaba” (Marini y Tcherkaski 103). Sobre el tema, véase especialmente Copi y Tcherkaski (27-55), donde el autor afirma sobre el travestismo: “muchas veces he hecho de travesti, me encanta como traje de teatro [...] me encanta en el teatro vestirme de mujer pero no se me pasaría por la cabeza vestirme de mujer en mi vida. Jamás, porque ni las mujeres se visten de

4.4. Discusión de la narrativa

Ya en el plano del discurso, es importante mencionar el desorden en el que es presentada la segunda línea argumental de la historia. Más allá del hecho de que es analéptica en relación a la primera¹¹⁴, su orden no es sucesivo, y así, en un pasaje en el que el narrador recuerda los comienzos de novela perdidos se introducen dos “momentos” de la narrativa a desarrollar posteriormente: “Pierre sur une terrasse de café parlant des capes d’inspiration marocaine de Saint-Laurent avec un travesti l’été 1969 ; Pierre et moi dans une fête hippie déguisés tous les deux en Marie-Antoinette à Ibiza en 1971” (11)¹¹⁵. El encuentro con Pietro o Pierre es narrado en el marco de la conversación con el editor que sigue a este pasaje y los antecedentes de ese encuentro, específicamente, el “découvert” del masoquismo por parte de Copi son narrados en el siguiente capítulo, en el que la acción es retomada; así, la secuencia es del tipo B-A-B-C, con el pasaje de página once antes citado funcionando como una figura analéptica y proléptica al mismo tiempo. En lo que sigue, la presentación de los hechos de esta segunda narrativa sigue un orden consecutivo, con la excepción del pasaje insertado en el diálogo con la madre de Marilyn, perteneciente a la primera narrativa, en el que la mujer menciona, en una analepsis extradiegética a su nivel narrativo pero intradiegética al segundo nivel aquí analizado, el intercambio epistolar con su hija del período en que aquella se encontraba en Nueva York (83) y, a continuación, en una analepsis de alcance y extensión mayores que la primera, su nacimiento, infancia y adolescencia (83-84). Un cambio de perspectiva relacionado con el salto del diálogo mantenido con la madre a una introspección del narrador retoma los hechos en el punto en que esta los ha dejado pero “mostrando” los primeros encuentros entre Marilyn, Copi y Pierre tal como este los recuerda (83-87), con lo que este pasaje debería ser insertado en el orden de la segunda narrativa coincidiendo con la página veintinueve, donde los hechos son narrados de manera mucho más suscita.

En *Le Bal des folles* primera y segunda narrativa se distinguen no sólo temáticamente sino también formalmente, en particular en lo que hace a la frecuencia, predominantemente singulativa en la primera e iterativa en la segunda. Los pasajes analépticos en los que consiste la segunda narrativa se desarrollan en su mayoría de la siguiente forma, de acuerdo a un esquema que alterna escena, pasa luego a sumario y concluye en escena: el narrador describe una situación o estado de cosas cuyos antecedentes enumera mediante otras analepsis –de tercer o de cuarto nivel, como se quiera ver– de frecuencia mayoritariamente iterativa que adquieren la forma del sumario, y luego la situación es resuelta mediante otra escena en el primer nivel de la analepsis, con una estructura del tipo B-A-C. Este mecanismo se puede ejemplificar con el siguiente pasaje: “Michael et moi nous sommes assis sur la plage, le petit bateau part avec les trois enfants, la louve n’est pas admise parce que ses hurlements éloignent les poissons, elle reste donc avec nous hurler sur le bord de la plage. Michael et moi,

mujer, las mujeres andan vestidas de blue jean” (49). Para Copi, “ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer” (Copi y Tcherkaski 50), afirmación que enfatiza la construcción social del género en un marco histórico y cultural determinado.

¹¹⁴ Además de este carácter analéptico, se aprecian en la segunda narrativa numerosas analepsis de tercer grado; por contra, la presencia de prolepsis es escasa y menos importante, registrándose sólo algunas subjetivas que resultan desestimadas por los hechos posteriores.

¹¹⁵ Si bien la plausibilidad de estas escenas no es puesta en entredicho, no son narradas posteriormente, con lo que su dimensión proléptica, en el sentido de que el gesto analéptico de recordar algo que se ha escrito y se ha perdido resulta en este contexto proléptico porque parece anticipar algo que va a ser narrado más adelante, no tiene lugar.

comme d'habitude, nous disons le plus grand mal de Marilyn" (93), tras el cual se produce el paso al sumario: "Depuis que nous sommes mariés elle se mêle de l'éducation des enfants : elle leur lit les contes de Perrault qui les font bâiller d'ennui [...] elle est tout le temps à la maison en train de mettre de l'ordre, elle ne fume plus, elle ne boit plus, elle met des lunettes de contact, s'habille en blue-jeans et tee-shirt [...]" (93); el sumario tiene una frecuencia predominantemente iterativa que deviene normativa cuando se narran los antecedentes de la escena, esto es, los preparativos de la visita a la playa: "Les enfants gonflent le bateau pneumatique, ils entrent dans la mer après nous avoir embrassés et promis d'être sages et de ne pas se noyer" (99) y en ese punto es retomada la escena: "Michael et moi nous plaçons le parasol sur l'ombre de Pierre, nous lui donnons son chapelet, il l'égrène en regardant le bateau pneumatique s'enfoncer lentement dans la mer" (99).

Este movimiento pendular entre escena y sumario se aprecia en la mayor parte de los pasajes de la segunda narrativa con un relativo énfasis en el sumario en contraposición a la primera narrativa, donde prima la escena, sólo alternando aquí y allá con elipsis que tienden a aumentar la velocidad del relato, un efecto al que contribuye la presentación del discurso sin verbo declarativo, esto es, en estilo indirecto libre, como en el siguiente pasaje: "C'est un garçon ? me demande le chauffeur du taxi. Oui, c'est un garçon. Ben, alors là il a des beaux nichons. Ça se fait pousser, les nichons, je lui rétorque de mauvaise humeur, vous aussi vous pourriez le faire. Là, alors, moi, et il éclate de rire" (38). Esta modalidad contribuye, en mi opinión, a sostener el efecto de mímesis del discurso citado, que se pretende reproducido tal como "realmente" tuvo lugar y sin intervención del narrador, permitiendo al mismo tiempo, mediante la eliminación de las comillas, introducir mayores cantidades de información en pasajes más breves del discurso, no sin evitar, sin embargo, la confusión respecto de a quién corresponde cada uno de los parlamentos. Esta confusión es resuelta por el lector "por hábito", imaginando la alternancia de los parlamentos de uno y otro de los personajes; su función es la de "acelerar" la presentación del discurso de los personajes al evitar tener que detenerse en la utilización de verbos declarativos. Esta ausencia dota a la presentación de los diálogos de un carácter más dinámico pero, al mismo tiempo, induce a menudo a confusiones. Éstas, sumadas al carácter fraudulento que se obtiene de la superposición de niveles narrativos en los que se registran situaciones contradictorias –el narrador dice estar escribiendo su novela pero, al mismo tiempo, está hablando con su editor, comiendo y demás y, en otro, recordando la materia de su relato–, es uno de los efectos más duraderos de este en el lector¹¹⁶.

Un último aspecto de importancia en lo que hace a la presentación en varios pasajes del discurso de los personajes es el idioma en el que supuestamente han sido proferidos; así: "Il cinema porta disgrazia, disait-il, et sa mère d'approuver [...] In Parigi si vive bene ? Cui Roma à la provinzia. Napoli è bella, sì, ma pericolosa" (12). En estos pasajes, el narrador privilegia el efecto de "fidelidad" y de cercanía con el hablar de sus personajes a la aceleración de la narrativa a través del discurso libre indirecto. Es interesante que este recurso sea empleado en la segunda narrativa, la más distante temporalmente del momento en que se narra, puesto que su efecto es, por una parte, el de desacelerar una narrativa que, por lo demás, pretende dar cuenta de una

¹¹⁶ Esta forma, alternancia entre sumario y escena con predominio del primero, elipsis, y alternancia de discurso citado e indirecto libre tiene por efecto una "alta velocidad" del texto que caracteriza la mayor parte de los relatos de Copi y es, en sustancia, la forma que César Aira y otros autores "toman" de Copi en un proceso de transferencia que describo en el capítulo 12 de este trabajo.

mayor cantidad de tiempo en una cantidad relativamente baja de páginas¹¹⁷, y, por otra parte, de reducir la distancia entre el discurso de los personajes y la forma en que este es registrado, con la consecuencia de que muchos diálogos de la segunda narrativa parecen más cercanos que los de la primera.

El aspecto más problemático en términos de caracterización de *Le Bal des folles* es sin dudas el de los niveles narrativos, cuya interrogación está estrechamente relacionada con la pregunta de quién es el narrador del relato. Si bien una primera lectura puede inducir a suponer que se trata de un narrador intradieгético de tipo homodieгético, varios pasajes llevan al lector a revisar esta hipótesis en la medida en que no explica la compleja y contradictoria estructura del relato. Este comienza con una pausa explicativa en la que el narrador da cuenta del hecho de que se trata de su tercer intento en un año de escribir una novela; su tema “ne doit pas m’intéresser tellement, quand j’arrive au bout d’un cahier [...] je le perds le jour même” (9), afirma. En ese punto, recurre a un sumario que alterna frecuencia singulativa e iterativa para describir su relación con su editor: “Mon éditeur me fait des drames. Il m’a avancé sur ce roman plus de droits d’auteur que je n’en gagnerai jamais. Ces drames font partie de notre relation depuis déjà une bonne première décade, ils sont indépendants du succès du livre” (9); tras una analepsis, el narrador retoma el tema de la escritura del libro: “Le roman que j’allais écrire (je dis j’allais parce que j’y suis déjà) était un autre : un roman de travestis parce que je me plais à inventer des situations entr’eux, mais je l’ai déjà fait dans le théâtre, c’est plus beau que dans un roman où on ne voit rien, et le travesti doit être vu” (10), y, luego de dar cuenta también mediante una analepsis de frecuencia iterativa de los textos que ha escrito sobre travestís, especula en una pausa acerca de las intenciones y los pensamientos de su editor, repite que ya ha “perdu le début de deux romans, dont je ne me souviens que des bribes” (11), enumera esos fragmentos y se pregunta “pourquoi Pierre prend une si grande place dans ce roman, car Pierre existe” (11), pero la pregunta es capciosa, en la medida en que, supuestamente, la novela aún no existe; sin ofrecer respuesta, el narrador continúa: “Quand soudain arrive le choc : Pierre est mort. Et le roman se compose tout seul dans la douleur [...] Mon éditeur n’en méritait pas tant. D’ailleurs je le lui dis. Tu n’es pas à l’épargne des réalités de l’existence, me dit-il” (12). Se trata de una elipsis implícita de duración indefinida situada entre “[m]on éditeur n’en méritait pas tant” y “[d]’ailleurs je le lui dis”, una frase que plantea dificultades al lector en la medida en que, supuestamente, el narrador se encuentra comenzando su novela y no hablando con su editor. En este punto, todo el pasaje anterior se revela como un excursus ajeno a la diégesis y, en la práctica, como una intrusión autorial¹¹⁸. Sin embargo, el efecto es perturbador para el lector debido al uso del presente gramatical, que se superpone con el uso del mismo tiempo en la narración de la escritura de la novela, tema con el que comienza el relato y que es retomado una y otra vez. Esta superposición, que puede ser vista como una contradicción ontológica del

¹¹⁷ Unas ochenta y ocho páginas para diez años en la segunda narrativa contra setenta y seis para lo que supuestamente es una semana, aunque es difícil, por no decir imposible, establecer la extensión de tiempo que ocupa la primera narrativa; por otra parte, habría que descontar las páginas ocupadas por la intrusión autorial de Copi, que no caen ni en el tiempo del primer nivel narrativo ni en el del segundo.

¹¹⁸ Que se trata de una intrusión del autor es un hecho fundamentado en la aparición de un personaje también existente fuera del mundo ficcional, Jorge Lavelli, cuya puesta de *Ivonne Princesse de Bourgogne* de Witold Gombrowicz impulsa al editor a contratar piezas teatrales del autor; también en el hecho de que el mismo ha publicado ya su primera novela “qu’il adore mais qui n’eut aucun succès” (9) y ahora le “exige un deuxième” (10): *Le Bal des folles* es la segunda novela de Copi, quien, como el autor que hace su intrusión aquí, ha escrito sobre travestís.

mundo narrado, no lo es, en la medida en que Copi se coloca, como autor y al menos imaginariamente, a la misma “altura” que su público: su fábula es la del escritor que escribe un relato en el que realiza determinadas acciones y le suceden determinados percances y recuerda determinados hechos y personajes de su pasado que constituyen el tema de la novela que escribe. En un giro metaléptico, la novela que escribe es la que el lector tiene en sus manos; digo que no existe contradicción ontológica en el mundo narrado debido a que estos percances que le acontecen al personaje tienen lugar cuando no escribe, y que cuando escribe no sucede nada excepto el acto de escritura. La contradicción sí existe, sin embargo, y se expresa en la pregunta: si al narrador autodiegético le sucede todo esto, y se ve por tanto obligado a abandonar su tarea, ¿quién narra? Una pregunta de este tipo sólo puede encontrar respuesta sin forzar la lógica si se postula la existencia de otro nivel narrativo, una diégesis en la que el narrador extradiegético que se introduce aquí y allí está narrando lo que el otro, el personaje intradiegético, no puede escribir, y la ausencia de ese alguien, de ese narrador en el primer nivel produce necesariamente una narrativa pseudodiegética en la que el primer nivel se superpone al segundo y por tanto, de acuerdo a la tipología de la narración paradójica, una hiperleipsis vertical del narrador en la que el narrador narrado pasa por ser el que lo narra. Y quien lo narra es Copi, un narrador extradiegético que incursiona en la narración mediante intrusiones autoriales que tienen por resultado la confusión del lector, quien ha establecido el pacto autorial con la persona equivocada, puesto que esta ha abandonado su función de narrador y la narración sigue teniendo lugar, sólo gracias a la coincidencia en el uso del pronombre personal, ya que el “yo” del narrador extradiegético se superpone con el “yo” del narrador intradiegético, sin que quede claro en muchos pasajes quién asume la narración. Más allá de la hipótesis formal que se esboce para solucionar este problema, para el que quizás ni siquiera el autor tuviera una solución, la cuestión es que el problema existe y, al afectar al estatuto mismo de la ficción, obliga al lector a inclinarse por una solución, cualquiera que sea, y esto es lo que hace tan estimulante la lectura de *Le Bal des folles*, que es la expresión más intrincada de un autor amante de lo intrincado, capaz de fingir que traiciona a su lector cuando más fiel es a la divisa de todo escritor, la búsqueda de una voz singular.

En ese sentido, resumiendo, puede establecerse una distinción entre lo que llamaría el primer nivel narrativo, extradiegético pero “fronterizo” y siempre a punto de fundirse con el siguiente debido a la intrusión autorial, que “aloja” un segundo nivel, que consiste en la serie de hechos que han tenido lugar desde el momento en que Copi ha decidido escribir su novela, incluida la escritura de la misma, y un tercero, que consiste en las analepsis que constituyen la materia de la novela que el narrador está escribiendo en el segundo nivel. El vínculo entre ambas narrativas –la que aquí he llamado “primera narrativa” y que es, en realidad, una pseudodiégesis que integra dos niveles, uno extradiegético y otro intradiegético, y la segunda narrativa, metadiegética¹¹⁹– no es siempre unívoco: si se consideran los nueve pasajes que conforman la segunda narrativa con sus dieciocho pasajes de contacto con el primer nivel, se aprecian doce en los que el vínculo es temático y se encuentra justificado por los hechos de la primera narrativa; cinco de ellos tienen lugar en el marco de la entrevista con la madre de Marilyn, a la que Copi le pide que “adivine” su pasado. En el resto de los pasajes de contacto el vínculo entre ambas narrativas no es explícito y sólo

¹¹⁹ No me detengo aquí a considerar los pasajes analépticos de ambas narrativas, que constituyen, en el caso del primer nivel, un segundo grado y, en el caso del segundo, un tercero o un cuarto, como se quiera ver; estos pasajes son comparativamente menos importantes para el análisis formal del relato.

encuentra su justificación parcial en la escritura de la novela, que el narrador continúa o interrumpe de acuerdo a cierta lógica interna de su relato antes que a los hechos de la primera narrativa¹²⁰. Se trata, de acuerdo a la tipología de la narración paradójica, de “metalepsis horizontales de los elementos o actantes del mundo narrado” en las que “elementos del mundo narrado aparecen en el mundo de la narración” (Lang 40).

El juego de cajas chinas que constituye el relato no es coherente, registrándose numerosas paralepsis, pero, como se ha podido ver en relación a *L'Uruguayen*, la falta de coherencia es un recurso habitual en Copi y todo intento de “chercher l'unité à tout prix, et par là de forcer la cohérence de l'œuvre”, creo con Genette, sería “fâcheux” (1972: 272). Sin embargo, vale la pena resaltar la contradicción irresoluble entre el hecho de que el narrador dice estar escribiendo su novela y a continuación pretende hacer creer que se encuentra hablando con su editor, que sale, se encuentra con Marielle de Lesseps, se aloja en un hotel en Boulevard Magenta y allí escribe, etcétera. Esta contradicción es “disimulada” en gran parte del relato por la alternancia entre el segundo y el tercer nivel narrativo, pero la sucesión de pasajes en los que se tematizan las dificultades con las que el narrador tropieza en el primer nivel, todas relacionadas con la dificultad del tema que está abordando, dotan a la narrativa de un carácter fraudulento que, sin embargo, el autor no parece querer disimular, sino tematizar y poner en evidencia.

Se trata, entonces, de un relato pseudodiegético, en la medida en que sus niveles narrativos aparecen economizados; así, la primera narrativa, con respecto a la cual el narrador es intradiegético autodiegético es fusionada con la segunda narrativa, metadiegética en relación a la primera narrativa, y esta pseudodiégesis, producto de la integración de ambos niveles y a la que aquí, por razones de comodidad, he llamado “primera narrativa”, aloja una tercera narrativa que pasa por metadiegética, con narrador metadiegético homodiegético.

La confusión deliberada de niveles tiene lugar además mediante procedimientos metalépticos. En ese sentido, tenemos una primera metalepsis vertical del autor en el plano del discurso que se produce entre el nivel extradiegético y el intradiegético, con la aparición de Copi como personaje, más precisamente, como narrador autodiegético y, por tanto, héroe de su narrativa; esta metalepsis se ve fundada en la presentación de información que contribuye a “confundir” las figuras del autor y del narrador ya desde el comienzo mismo del relato cuando el narrador da cuenta de su relación con su editor y, con ella, de la publicación de sus primeras piezas teatrales. Más adelante, imagina a su editor despertándose sobresaltado para anotar: “n'oubliez pas de demander son roman à Copi” (11) y, en una intrusión autorial, explica la razón, o la ausencia de ella, de su pseudónimo: “Raoul (c'est mon vrai nom, je m'appelle Raoul Damonte mais je signe Copi parce que c'est ainsi que m'a toujours appelé ma mère, je ne sais pas pourquoi)” (46). Esta intrusión se ve acompañada de otra consistente en la aparición de otras personas “reales” en la narrativa; así, su editor, los dibujantes del plantel de *Hara-Kiri* Wolinski y Sempé, quienes aparecen también en el relato “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” de *Virginia Woolf a encore frappé*¹²¹, y Marielle de Lesseps. Soy de la opinión de que, a diferencia de lo que sucede con la ficción histórica, la aparición de personas

¹²⁰ En referencia a este aspecto, Aira afirma que “la velocidad [del relato] hace el papel de *shifter* entre espacio y tiempo. La aceleración tiende a anular el tiempo, y se impone una espacialidad del instante” (1991: 51-52; subrayado del autor).

¹²¹ Que estos mismos nombres sean pseudónimos, así como lo es el de Copi, no resulta relevante en el sentido de que estas personas particulares son conocidas con esos nombres fuera del mundo narrado.

“reales” en la narrativa no tiene por función legitimar la simulación lúdica de la realidad sino tematizarla, subvertirla y cuestionar los límites del “orden ontológico” del mundo narrado puesto que la identificación de los personajes de la narrativa con las personas “reales” fuera de dicho mundo, lo que en primera instancia puede ser visto como producto del afán mimético de la narrativa, se ve problematizado por la incongruencia de sus acciones y la dificultad de conciliar a éstas con las personas “reales” que supuestamente las llevan a cabo. Entiendo que, de esta manera, Copi pretende mostrar el hecho de que

[d]ie historischen Personen sind, wenn sie in einer Erzählung auftreten oder auch nur erwähnt werden, keine Personen mehr. Sie werden aus *der* Geschichte in *eine* Geschichte versetzt und machen dabei eine Verwandlung durch: sie werden zwar nicht zu erfundenen, wohl aber zu fiktiven Figuren. Denn in einer Erzählung existieren auch sie nur als sprachliche Gebilde, mitunter sogar bloß als Namen (Lamping 26; subrayado del autor).

Son metalépticas todas aquellas referencias al proceso de escritura del relato, incluso aquellas que resultan “fraudulentas” por el hecho de que el relato no ha concluido aún y las que “superponen” en su desarrollo al narrador extradiegético y al intradiegético, personaje asimismo de la diégesis, así como las “reflexiones” finales del narrador: “Le fait d’avoir fini le roman me rassure, c’est comme si je m’éveillais d’un cauchemar. Je me demande quelle impression je vais en avoir quand j’aurai à corriger mes épreuves de page, est-ce que le lecteur soupçonne que j’oublie tout ce que j’écris ?” (155), así como el pasaje en el que su editor recrimina a Copi que su novela “[c]’est abominablement snob”. “Il n’est pas sûr de le publier. Il aurait préféré quelque chose de plus confessionnel : après tout c’est un roman de folles”, afirma, y el personaje promete escribir “un dernier chapitre sur l’amour” (137), que escribe, así como otro, que concluye el libro, en el que da cuenta de los hechos desde la última conversación con su editor.

Una hiperlepsis horizontal del personaje en el plano de la historia se produce cuando Marilyn y Michael Buonarrotti, personajes de la segunda narrativa, aparecen en la primera visitando al narrador en su habitación de hotel. Se trata de una transgresión menos grave que las anteriores desde el punto de vista ontológico; de hecho, tratándose de unas supuestas memorias del narrador, que dos personajes de ellas “escapen” de esa narrativa para instalarse en el supuesto “mundo real” narrado resulta, aunque inesperado, absolutamente posible. El narrador no expresa sorpresa sino contrariedad y describe la forma en que el paso del tiempo ha afectado a los personajes en el tránsito desde la segunda narrativa, que es también, por ser esta una analepsis respecto de la primera, temporal.

Finalmente, el procedimiento de la metalepsis horizontal de los elementos o actantes del mundo narrado se presenta en los pasajes de la primera narrativa en los que el narrador dice haber soñado (49-50, 79-133): el primer pasaje onírico tiene lugar tras una elipsis precedida a su vez por la frase “[...] je dévore mon petit déjeuner et je m’endors” (49); el lector presupone que durante el período comprendido por la elipsis el narrador ha despertado, mucho más teniendo en cuenta que lo que escucha al mediodía son golpes en la puerta, que deben haberlo despertado si es que aún dormía; el giro luctuoso que toman los acontecimientos cuando el narrador, tras ser interrogado por la policía, asiste al traslado del cadáver de Marilyn, quien se ha ahorcado en la habitación

contigua, lo hace dar un grito y supuestamente despertarse. En el segundo caso, el descubrimiento de que lo narrado ha sido un sueño tiene lugar cuando, al llamar a Marielle de Lesseps, esta dice al narrador que no ha tenido noticias suyas desde la última vez que han comido juntos, pese a que en el relato el personaje ha hablado por teléfono con el narrador, lo ha ayudado a escapar de la policía y ha sido detenida y acusada de un crimen; durante el diálogo telefónico, el narrador descubre que “[...] j’ai rêvé. Mes quatre derniers jours n’ont jamais existé que dans mon imagination !” (133), lo que ofrece una explicación aparentemente realista de la suma de “coincidencias” y de hechos contradictorios que han tenido lugar en la historia pero que, aunque el lector tiende a creerla atribuyéndola al consumo de drogas del narrador¹²², resulta insatisfactoria por cuanto, por un lado, es biológicamente imposible dormir cuatro días seguidos y nada en el mundo narrado de *Le Bal des folles* hace pensar que en él no lo sea y, por otro, la existencia de la narrativa leída constituye un testimonio de cierta actividad por parte del narrador; finalmente, allí están las cuatro libretas que ha escrito en el hotel de Boulevard Magenta que dan cuenta de que ha estado trabajando. En ese sentido, la pregunta “[...] qu’ai-je fait entre-temps ?” (133) que el narrador se hace resulta en realidad superflua y, al mismo tiempo, difícil de responder. Mi hipótesis es que el narrador ha estado escribiendo y que ha fabulado, como producto de su consumo de drogas, tanto los hechos de la segunda narrativa, la memoria de su amor juvenil por Pierre, como los de la primera, la sucesión de crímenes que supuestamente han tenido lugar “mientras” escribía. Si es así, el narrador nos ha engañado haciendo pasar un producto de su imaginación por una sorpresa incluso para sí mismo, pero el carácter “fraudulento” de este engaño no mueve a decepción sino a fascinación por el mundo narrado y respeto por una obra que supedita su posibilidad a la negación misma de esa posibilidad. “Mon roman n’existe plus tant pis mais je suis innocent, c’est le principal” (133-134) sostiene, pero esta afirmación, que en principio parece estar en una relación de coherencia interna con los otros hechos de la historia y encuentra su justificación en el supuesto sueño del narrador, se ve contradecida por el hecho de que el editor recibe finalmente los tres cuadernos escritos en el hotel de Boulevard Magenta que, con las dos cintas magnetofónicas grabadas en la casa de Marielle de Lesseps¹²³, constituyen la novela.

Un problema relacionado con estos pasajes oníricos es el del tiempo de la narración. Mientras que el uso del presente gramatical induce a pensar que se trata de una narración simultánea en el primer nivel, esta hipótesis resulta insatisfactoria si se considera la narración de los sueños, puesto que no se puede –físicamente– soñar y narrar al mismo tiempo lo que se está soñando. En ese sentido, y considerando que la segunda narrativa es interpuesta, ya que se encuentra entre momentos de la historia en el primer nivel, pese a que su carácter es claramente ulterior respecto de este primer nivel, puede postularse la hipótesis de que también la primera narrativa es interpuesta, lo que acerca *Le Bal des folles* a *L’Uruguayen* en lo que hace a este aspecto de la narrativa¹²⁴.

¹²² Se trata del producto de las “Erinnerungslücken und Hinweise auf kognitive Einschränkungen” (Nünning 28) que son una de las señales del narrador no confiable.

¹²³ El narrador dice en un punto que se trata de “quatre cahiers et deux bandes” (154) luego de que en una conversación telefónica anterior el editor hablara de “trois cahiers bien remplis et sans ratures” (137), pero se trata, o bien de una contradicción más, o bien de una desatención de parte del autor.

¹²⁴ En otro enfoque, Aira afirma: “Copi [...] utiliza el presente como escena del pasado, como un ‘tiempo real’, al modo del teatro, que expresa todas las dimensiones temporales, y las traduce, por ser presente, a una modalidad espacial” (1991: 55).

4.5. Conclusiones al capítulo

Le Bal des folles es, por todo lo dicho anteriormente, un soberbio esbozo del ambiente travestí y homosexual de París –pero no sólo de París– en el decenio comprendido entre 1965 y 1975; por esa razón, Alberto Cardín, traductor de la novela al español, agrega a su traducción un “Diccionario sucinto para el lector no entendido” que sobrepasa la función de referencia que podría atribuírsele –finalmente, *Le Bal des folles* no es un texto hermético sólo accesible a entendidos– para constituirse en testimonio de una labor intelectual sobre la que poco se ha escrito hasta ahora¹²⁵.

Si bien podría pensarse que los travestís de Copi ridiculizan al homosexual y lo muestran como un sustituto de la mujer –concepción extendida entre los heterosexuales– situado en un “inferior, passive state” que lo conecta con las nociones de “guilt and evil” (Robinson 65), el uso de los travestís por parte de Copi es similar al del escritor y dramaturgo canadiense Michel Tremblay, quien los utiliza para desarmar una figura utilizada habitualmente contra los homosexuales. En Copi, la repetición de situaciones en las que la promiscuidad, la perfidia e incluso el asesinato resultan prácticas habituales entre los homosexuales sigue la misma estrategia de reutilización de elementos culturales asociados habitualmente con la homosexualidad con la finalidad de denunciar su carácter artificial. Toda la obra de Copi y en particular *Le Bal des folles* dialoga con la presentación estereotípica de los homosexuales en la literatura francesa en particular (vease Robinson 97) y en la sociedad francesa en general, que Robinson ha caracterizado como “the association of homosexuality with the outlaw, social destruction, crime, sickness, evil, the equation of love with death” (96) –presente en la obra de autores como Marcel Proust, Jean Genet, Jean Cocteau, etcétera– que Copi desactiva mediante la exageración “camp”¹²⁶. Esta estrategia se despliega en y justifica la elección del “camp” como estética para la mayor parte de sus obras, lo que conecta aspectos temáticos y formales con una intención política no observada hasta ahora por otros críticos que se han ocupado del autor. Copi se burla con mayor o menor acidez tanto de los homosexuales militantes separatistas –como en *La Guerre des pédés*– como de aquellos que pretenden vivir una vida “normal”, como la pareja del protagonista en *Le Bal des folles*. Las contradicciones y contingencias sin motivo remiten a su vez al grotesco rioplatense, como ya he dicho.

El uso, por otra parte, de recursos de la narración paradójica como pseudodiégesis, hiperlepsis y metalepsis permite ver a *Le Bal des folles* como el texto que mejor pone de manifiesto el conjunto de rasgos formales entendido aquí como la poética del autor y la potencia paradójica y transgresora de esa poética, que alguna vez llevó a Guy Hocquenghem a sostener “[t]odos han comprendido que la novela de Copi, *El baile de las locas*, no obedece a ninguno de los tópicos de la mierda literaria actual en Francia” (48).

¹²⁵ Alberto Cardín Garay (1948-1992) fue escritor, crítico y traductor, además de profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Barcelona. Su actividad intelectual encontró su cauce en la escritura de artículos sobre literatura y cultura homosexual y antropología hasta su muerte, a consecuencia de complicaciones relacionadas con el sida, en 1992 (Bueno Sánchez 3-43). Cardín tradujo al español junto a Biel Mesquida *El baile de las locas* (1978) y junto a Enrique Vila-Matas *Las viejas travestís seguido de El Uruguayo* (1978), así como, en solitario, *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984) y *La Internacional Argentina* (1989).

¹²⁶ Se trata de la misma estrategia perseguida por Yves Navarre, en cuyas tres novelas “homosexuales” *Lady Black* (1971), *Les Loukoums* (1973) y *Killer* (1975) los personajes son travestís o extranjeros marginalizados.

5. *Une langouste pour deux*

5.1. Introducción

En los cuentos de *Une langouste pour deux* (1978) los procedimientos transgresivos que tanta relevancia poseen en la novelística de Copi se manifiestan casi siempre en el plano de la historia, principalmente mediante la sucesión de eventos contradictorios. Que esos procedimientos transgresivos carezcan en los relatos breves del carácter articulador que tienen en los de mayor extensión puede deberse a circunstancias específicas de su escritura que, a falta de información suficiente sobre el tema, sólo pueden aventurarse: restricciones a la extensión, plazos de entrega o pedidos puntuales de la redacción de la publicación humorística *Hara-Kiri*, donde los relatos fueron publicados por primera vez. Claro que también otros relatos de Copi fueron escritos en circunstancias similares –por ejemplo, *La Cité des rats* y *La Guerre des pédés*– sin que esto fuera en desmedro de su complejidad, como espero mostrar más adelante, y los dos textos publicados con anterioridad, *L'Uruguayen* y *Le Bal des folles*, muestran un profundo conocimiento por parte del autor de las convenciones narrativas y de los procedimientos transgresivos que forman sistema con ellas y que aquí, para decirlo de alguna forma, les ceden el sitio.

Más allá de la cuestión de las posibles restricciones formales surgidas de las condiciones específicas de producción para y publicación en *Hara-Kiri*, la publicación de estilo “*bête et méchant*” (Zimmer 47), los relatos de *Une langouste pour deux* comparten la intención humorística del semanario, que se impone incluso aunque lo que se narre sea un drama, y el humor absurdo y cruel dirigido contra las convenciones sociales que caracterizó a la publicación. Este humor surge de sucesos cotidianos que desatan catástrofes cuya envergadura los vuelve más ridículos si cabe. En ese sentido, la violencia es uno de los ejes temáticos en torno a los cuales pueden agruparse estos relatos¹²⁷; los otros son la aparición de personajes que “surgen” de obras pictóricas problematizando la ontología del mundo narrado y la utilización de personajes provenientes de otras obras del autor, sean narrativas o piezas teatrales –metalepsis horizontal del personaje en el plano de la historia en los dos casos–, y la aparición en un relato de elementos que permiten suponer al lector que el “autor” es un personaje ajeno al relato pero presente en la obra de Copi, la mujer sentada de las tiras cómicas para *Le Nouvel Observateur* –metalepsis vertical de los actantes del mundo narrado en el plano de la historia combinada con la hiperlepsis vertical del narrador en su variante pseudodiegética–, así como la sucesión de hechos contradictorios ya mencionada, que tematiza el contrato narrativo problematizándolo. Este es, precisamente, el límite último de la obra de Copi, aquel en el que la ficción, y con ella el efecto cómico buscado, sólo tienen lugar a condición de que se acepte que el autor está en posesión de todas las facultades posibles, incluso la de denunciar el carácter ficcional de su obra al mismo tiempo que la produce.

¹²⁷ Una característica que comparte con los cómics de *Las viejas putas*, en los que campea en relatos como “Kulotó”, “El dragón desencadena un drama en casa de las lesbianas” y “El lápiz de labios”; en “Se han comido a papá” y “Las costumbres incas”, al igual que en “La Déification de Jean-Rémy de La Salle” de *Virginia Woolf a encore frappé*, es el canibalismo el tema central, el suicidio aparece en “El paquete de Omo” y el asesinato involuntario en “Mister Morton” y “La visita al Carmelo”.

5.2. “L’Autoportrait de Goya”

El primero de los cuentos del volumen, narra la historia de la duquesa de Alba, apodada “La Esqueleta” (9) por su delgadez, cuya enorme fealdad, así como su carácter rancio, le impiden encontrar pretendiente. Su padrino, el duque de Castilla, invita con ese fin a cenar a un “jeune homme argentin, champion de tennis” (12)¹²⁸, el príncipe Florencio Goyete Solís¹²⁹, “né en Argentine d’un prince Goyete et d’une descendance de la noblesse aztèque” (13). Durante la cena, la duquesa permanece en la penumbra cubierta con una mantilla negra que levanta con un movimiento rápido cada vez que se lleva un bocado a la boca; tras pasar al salón, “où deux bougies discrètes illuminaient ‘la Maja Vestida’ et ‘la Maja Desnuda’ de Goya” (14), el resto de los invitados se excusa y la duquesa de Alba queda a solas con el argentino, con quien asiste a la interpretación de “un cante-jondo” (15) por parte de treinta ciegos al servicio de la duquesa. Erróneamente, el argentino invita a la duquesa a bailar, lo que ella rechaza, pero, al desatarse una tormenta, la duquesa pierde el sentido. Goyete Solís la coge en sus brazos y la deposita en un diván que resulta ser el mismo en el que la maja yacía al ser retratada y, al volver en sí, la duquesa lo conduce a una biblioteca en la que se encuentra “l’autoportrait de Goya jeune” (20), que resulta parecerse al propio Goyete Solís “comme deux gouttes d’eau : la forme du visage, la moustache, le regard, tout y était” (20). Goyete Solís se repone de la sorpresa cuando la duquesa comienza a desnudarse; sus planes son desposarla y luego deshacerse de ella, ya que “[p]ersonne ne pourrait s’étonner que cette femme bossue de trente-neuf kilos meure en couches” (20), pero la duquesa se lleva su sexo a la boca y lo muerde con tanta energía –porque “[a]bsolument ignorante des choses de la reproduction, elle s’imaginait que c’est ainsi que les femmes sont fécondées” (21)– que acaba cortándose. Goyete Solís se aparta de ella pero cae a través de una ventana al jardín donde tiene un último pensamiento piadoso para con su madre y muere exclamando: “‘Qué cosa, ché’” (22).

En una lectura de los aspectos formales del relato, puede destacarse la alternancia de escenas y sumarios, puestos estos al servicio de analepsis cuyo vínculo con la narrativa principal es explicatorio: así, el relato comienza como un rápido sumario en el que se da cuenta de los hechos que conducen a la cena en la que la duquesa de Alba conoce a Goyete Solís; se narran las vicisitudes familiares relacionadas con la decisión de la bella hermana de la duquesa de Alba, la duquesa de Málaga, de entrar en religión, con el consiguiente disgusto para su padre, el conde de Salamanca, quien acaba muriendo envenenado con belladona. Más allá de una escena que transcurre en el entierro del conde, y que es parte del relato retrospectivo, el sumario analéptico continúa hasta el punto presente de la narración, cuando el príncipe penetra en “un immense patio andalou où la duchesse d’Albe se tenait presque cachée dans l’ombre d’un jasmin” (13). A partir de ese momento, y hasta el final del relato, se establece una relación isócrona entre los hechos y su narración, con la excepción, nuevamente, de una analepsis externa completa –externa en el sentido de que evoca sucesos que han tenido lugar fuera de la extensión temporal de la primera narrativa, y completa porque alcanza hasta el momento presente– en la que se narran los antecedentes de Goyete Solís. Sólo una anticipación subjetiva en la que el personaje imagina su casamiento y la

¹²⁸ Todas las citas en este capítulo corresponden a Copi (1999c) excepto allí donde se indica lo contrario.

¹²⁹ Se trata de un nombre cargado de significación, puesto que en el Río de la Plata aquello que carece de “gollete” es aquello que carece “de sensatez o de buen sentido” (“gollete”, def. 3). En lo que hace a “Solís”, Aira traza su origen en Juan Díaz de Solís quien, al igual que la figura del cuento, murió devorado (1991: 43).

muerte de la duquesa y dos pausas, la primera descriptiva y la segunda explicativa, interrumpen la isocronía del relato¹³⁰. Si bien la frecuencia es predominantemente normativa en las escenas, en las analepsis descritas es iterativa, la narración es ulterior y llevada a cabo por un narrador extradiegético heterodiegético que no focaliza, vulgarmente, un narrador “omnisciente”. Mientras que el discurso es predominantemente citado, en “L’Autoportrait de Goya” se encuentra uno de los pasajes de discurso indirecto libre que pueden encontrarse en la narrativa de Copi¹³¹: tras felicitar al conde de Castilla y el conde de Asturias por lo acertado de presentar a Goyete Solís a la duquesa, el relato prosigue: “la duchesse d’Albe ne pouvant aspirer au moindre parti européen à cause de sa laideur, pourquoi ne pas se retourner vers la noblesse argentine qui, bien qu’assez douteuse, se portait de plus en plus en Espagne ?” (15), pasaje que, aunque carece de verbo declarativo, sólo puede adjudicarse a los dos condes debido a la forma en que comienza el pasaje: “Les deux vieux ducs se félicitaient de leur initiative [...]” (15).

Más interesante que los aspectos formales del relato es el hecho de que la relación entre la duquesa de Alba y Goyete Solís “refleja” la de su antepasada, María del Pilar Cayetana, duquesa de Alba, con el pintor, con “Goyete” funcionando aquí como una especie de “Goya” degradado. En ese sentido, ambos personajes parecen salidos de sendos cuadros del pintor español: Goyete Solís es igual que la imagen de su autorretrato y la duquesa, que en un punto yace en el mismo diván en el que la primera duquesa fue retratada, es, en su fealdad, el opuesto exacto de la otra; incluso su sirviente “avait l’air d’un monstre de Goya” (15). Este recurso a personajes que “surgen” de obras pictóricas, como en *Julia, oder die Gemälde. Scenen aus dem Novecento* (1983) de Arno Schmidt (véase Martynkewicz 136-138) y *Dans le labyrinthe* (1959) de Alain Robbe-Grillet (véase Genette: 2004: 88), es, de acuerdo a la tipología de la narración paradójica utilizada aquí, una metalepsis horizontal del personaje en el plano de la historia. De cierta forma, la enorme semejanza entre Goyete Solís y el autorretrato de Goya, así como la radical diferencia entre la fealdad de la duquesa y la belleza de su antecesora, al igual que la caracterización de otras figuras de la historia como los guitarristas ciegos y el “vieux monstre de serviteur” (19) al servicio de la duquesa, como seres “salidos” de la serie de los “Caprichos”, establece una continuidad entre el mundo pictórico y el mundo “real” en el relato que da cuenta de una ontología contradictoria. Es en ese sentido que el texto puede ser definido como una narración paradójica.

5.3. “Les Potins de la femme assise”

El siguiente relato, “Les Potins de la femme assise”, convoca por primera y última vez en la narrativa de Copi a la mujer sentada de las tiras cómicas. No deja de ser interesante que esta no aparezca en ningún pasaje del texto, siendo su protagonista Truddy Loreleï, una turista norteamericana que, tras haber perdido su tren a Loir-et-

¹³⁰ A falta de una expresión más gráfica y a condición de que se pasen por alto las connotaciones psicológicas del término, llamo en este trabajo “subjetivas” a aquellas evocaciones o anticipaciones que realizan los personajes sin que el orden de la narrativa se vea afectado por ello. En ese sentido, mientras que en analepsis y prolepsis es la narrativa la que “retrocede” o “avanza”, en la anticipación subjetiva son los personajes los que fantasean acerca del futuro o se proponen realizar algo, sin que la narrativa, que se limita a recoger su discurso, realice movimiento alguno; puede decirse lo mismo, aplicado a la evocación o el recuerdo, de la analepsis.

¹³¹ Para una definición del discurso indirecto libre, véase nota a pie de página 23.

Cher, se ve envuelta en una serie de inconvenientes que desmienten el carácter ligero de la anécdota esperable cuando se habla de “potins” o “chismorreos”¹³²: se salva por poco de ser atropellada por un empleado de la estación de trenes que conduce “des espèces de machines à couper le gazon” (25), un anciano parecido al actor francés Charles Boyer, y que efectivamente es llamado “Monsieur Boyer” por una empleada (29), la molesta sexualmente, nuevamente es casi atropellada por el empleado, quien estrella la máquina que conduce contra la vitrina de la cafetería en la que la protagonista se ha metido, el anciano parecido a Charles Boyer dispara sobre el empleado, este cae muerto, la policía comienza a llegar al lugar y “Monsieur Boyer” obliga a Lorelei a entrar a los servicios mientras los parroquianos del bar se refugian detrás de la barra y comienzan a arrojar botellas contra la policía, que lanza gases lacrimógenos; en el servicio, el anciano sodomiza a la protagonista con un revólver mientras se masturba y luego la entrega a los policías, que la protegen de quienes intentan lincharla sólo para conducirla a la Sainte-Chapelle, en París, donde el cadáver del empleado de la estación que atentara contra ella es cortado en trozos y asado para ser entregado a una multitud que lanza adoquines sobre ella antes de que, en una ceremonia presidida por “Monsieur Boyer”, sea guillotinado. “Ce n’est pas vrai” (40) es su último pensamiento, que alude, irónicamente, al sentido del cuento, puesto que en él el efecto humorístico y absurdo es obtenido mediante un procedimiento de la narración paradójica: la contradicción en las relaciones ontológicas del mundo narrado. En tanto la obra narrativa se funda por convención en un concepto coherente de ficcionalidad que surge de la obra misma y no de su “similitud” con el mundo real, la incoherencia ontológica del relato, en el que un incidente banal e inmotivado acaba costando la vida de la figura principal, cuestiona los límites del “orden ontológico” del mundo narrado mediante la sustitución de las relaciones causales por contingencias sin motivo, mostrando así el verdadero carácter ficcional de lo narrado: “Monsieur Boyer” se apresura a ayudarla pero momentos después la viola, la patrona de la cafetería la auxilia poniéndole un paño lleno de cubos de hielo en la frente sólo para lanzarse luego sobre ella gritándole “Assassine ! Assassine !” (34), etcétera. No sólo son las acciones contradictorias de los personajes las que despiertan sospechas en el lector acerca de la coherencia del concepto de ficcionalidad al que remite el relato, una contradicción ontológica más fundamental es escenificada cuando, tras mencionar en varias ocasiones el escaso conocimiento del francés por parte de la protagonista¹³³, es “a través de ella”, esto es, mediante focalización interna, que el lector experimenta órdenes a las que la protagonista obedece, como “[r]appelez-moi la prochaine fois que vous passerez par Paris” (27), cuando “Charles Boyer la pointa du revolver et lui dit : ‘Baisse tes culottes !’ Sans comprendre les mots, Truddy saisit le sens du geste et s’exécuta” (32) y cuando el mismo la entrega a la policía diciendo: “Voilà, messieurs, je l’ai arrêtée !” (33). Esta infracción al modo dominante en el relato, que atenta contra la coherencia textual, es irreductible a cualquier hipótesis acerca de la información que posee la figura a través de la cual el narrador focaliza y que “restringe el campo” de la información disponible,

¹³² El título del cuento es en la traducción al español de Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas “Los chismorreos de la mujer sentada”.

¹³³ Así, “l’homme noir [...] lui cria quelque chose qu’elle ne comprit pas” (26), “lui avait parlé toute la nuit, la réconfortant le mieux qu’elle pouvait avec ses quelques mots de français” (27), “Elle demanda : ‘Un sandwich, Mademoiselle’. C’était à peu près tout ce qu’elle savait dire en français” (29), “Monsieur Boyer avala un petit verre de côtes-du-rhône tout en bavardant avec la serveuse. Truddy ne comprenait pas un mot de la conversation” (29), etcétera.

y debería llevar a revisar la afirmación hecha anteriormente acerca de que el relato tiene una focalización interna. Sin embargo, demasiados pasajes en los que el narrador sólo narra un hecho cuando el personaje “a través del cual” focaliza tiene acceso a él¹³⁴ ratifican la hipótesis de una focalización interna con presencia reiterada de paralepsis¹³⁵. El final mismo puede ser visto como una larga paralepsis que se extiende a partir del momento en que la protagonista es decapitada e incluye información narrativa que ella no pudo haber obtenido:

La foule dansait en rond autour de la guillotine et du bûcher toujours fumant où quelques enfants cherchaient les derniers os du Noir parmi les cendres pour les ronger. Monsieur Boyer fit demi-tour, remonta les escaliers du Palais de Justice dont il claqua la lourde porte, abandonnant tout ce monde excité dehors. Il laissa glisser sa robe noire par terre et jeta sa perruque contre la porte, poussant un soupir excédé (40-41)¹³⁶.

Formalmente, “Les Potins de la femme assise”, es un relato narrado ulteriormente, con un narrador extradiegético heterodiegético que, como he dicho, focaliza la información narrativa “a través de” la protagonista, alternancia entre discurso citado y narrado, frecuencia predominantemente singulativa y velocidad isócrona, dicho esto en el sentido de que se trata de una escena interrumpida por una pausa descriptiva dedicada a dar cuenta del aspecto físico de la protagonista, varias analepsis internas que, en concordancia con la focalización interna, dan cuenta de hechos que se encontraban fuera del “campo de visión” del personaje a través del cual se ejerce la función de focalización en el momento en que este los experimenta¹³⁷ y por analepsis externas que cumplen una función explicativa, la principal de ellas, una analepsis externa parcial que ocupa unas cuarenta líneas de la edición francesa en la que se narra la forma en que la protagonista conoció a Françoise, con quien ha hablado por teléfono; tras ella, una elipsis representada gráficamente mediante una línea en blanco permite retomar la primera narrativa.

Más arriba he mencionado que la mujer sentada no aparece en ningún pasaje del texto; pienso que esta aparente ausencia no es achacable a una distracción del autor, sino, por contra, es el producto de que es ella misma la que lo cuenta, única manera de que el título resulte, en un giro irónico, comprensible¹³⁸. Si esta afirmación es correcta,

¹³⁴ Así, “Truddy vit, à travers la vitre de la cabine” (28), “Truddy parvint à voir les clients se cacher derrière le comptoir” (32), “[i]l prononça un discours dont Truddy ne comprit que deux mots qui revenaient sans arrêt : ‘justice’, et ‘guillotine’” (39), etcétera.

¹³⁵ “Ce [paralepsis] peut être également, en focalisation interne, une information incidente sur les pensées d’un personnage autre que le personnage focal, ou sur un spectacle que celui-ci ne peut pas voir” (Genette 1972: 213).

¹³⁶ Este pasaje parece ratificar lo acertado de describir el relato como de focalización cero, opción que, sin embargo, no es elegida aquí por las razones arriba argumentadas. Una forma quizás más cercana al consenso sería hablar de una focalización interna hasta la muerte de la protagonista –con una breve paralepsis en la que el narrador informa de la existencia de veinte heridos transportados por la ambulancia, información que la protagonista no puede tener– y de una focalización cero hasta el final del relato; como quiera que sea, son las contradicciones ontológicas evidentes en el mundo narrado y su efecto en el contrato narrativo lo que me interesa abordar aquí.

¹³⁷ Por ejemplo, “[l]e monsieur ressemblant à Charles Boyer la regardait de l’autre côté de la vitre de la cabine ; il l’avait suivie” (26-27), “Truddy se redressa du mieux qu’elle put, sa jambe lui faisait très mal, la machine lui avait fait un gros bleu à la cheville, elle avait perdu ses sabots” (32), etcétera.

¹³⁸ Por contra, Aira observa el hecho de que se trata de uno de los pocos títulos en la obra de Copi que no alude directamente a la materia del relato (1991: 43). Sin embargo, esta afirmación es sólo correcta en

nos encontramos frente a una metalepsis vertical de los actantes del mundo narrado en el plano de la historia combinada con la hiperlepsis vertical del narrador en su variante pseudodiegética por el ocultamiento de un nivel diegético superior. Una explicación plausible para el carácter pseudodiegético de este relato se encuentra en las restricciones formales de las tiras de la mujer sentada, entre ellas la de que se limitaran a una página, que habrían impedido narrar una historia tan compleja¹³⁹; producto de ellas sería la necesidad de narrar el relato con palabras y no con imágenes, ya que “el dibujo de Copi, tan escueto y razonable, no condesciende al cataclismo” (Aira 1991: 41), produciéndose así el tránsito del autor del cómic al relato, tránsito que está en el origen de la circulación y trasposición de procedimientos narrativos y motivos temáticos de un género literario o medio a otro que caracteriza su obra y que Copi tematiza en varios de sus textos¹⁴⁰.

5.4. “Madame Pignou”

En la sucesión de hechos contradictorios producida por el desencadenamiento de la violencia en una situación banal, “Les Potins de la femme assise” se relaciona con el siguiente cuento de la colección, “Madame Pignou”. En este relato narrado ulteriormente por un narrador extradiegético heterodiegético que focaliza en el personaje principal y cita predominantemente el discurso en un relato de frecuencia normativa, la violencia se desata cuando una joven prostituta lanza los restos de una pizza a la vitrina de la confitería en la que la protagonista ha entrado un momento antes para comprar un huevo de pascua. Madame Pignou se entera por la confitera de que la joven prostituta es su hija. Mientras madre e hija discuten, se acerca a ella un bebé, al que la confitera abofetea. El bebé, llamado Nadia, resulta ser hijo de la prostituta. Madame Pignou intenta perseverar en su intento de comprar el huevo de pascua, pero la situación se precipita cuando la confitera le entrega la niña y se dirige a la trastienda, de donde regresa con una escopeta de caza; dispara sobre la prostituta, que se ha puesto a orinar en la acera y esta, tras esconderse, lanza un adoquín que destroza el cristal del escaparate, penetra en la confitería y acuchilla a la confitera. Madame Pignou, escondida detrás del mostrador, ve cómo, tras llorar, la prostituta cubre el cuerpo de la confitera con sacos de harina que rocía de ron y prende fuego, incendiándose ella misma involuntariamente. Madame Pignou consigue salir de la confitería en llamas con el bebé, pero este ha muerto asfixiado y ella lo abandona en el agua de la alcantarilla; tras ver llegar a los bomberos, regresa a su casa y se come el huevo “en trois minutes” (58). Un momento antes ha comprendido que la confitera era su hija abandonada y la joven prostituta su nieta.

Un aspecto interesante del relato es la forma en que esta revelación es introducida, primero en el siguiente pasaje:

relación a la presente colección, ya que, como nuestro más adelante, ese vínculo es mayoritariamente inexistente en los relatos de *Virginia Woolf a encore frappé*.

¹³⁹ Aira agrega, refiriéndose a los cuentos de esta colección, que “[a]nte su visualidad exacerbada y sus complicadas catástrofes, uno se pregunta si no serán los comics que Copi no se tomó el trabajo de dibujar, y entonces escribió” (1991: 41).

¹⁴⁰ Especialmente en “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” y en “Virginia Woolf a encore frappé”. Para Aira, “L’Autoportrait de Goya” es también “una puesta en escena literal de ese pasaje del dibujo al relato” (1991: 42) que está en el origen de “Les Potins de la femme assise”.

Mme Pignou chercha nerveusement ses binocles dans son étui, regarda d'abord la jeune prostituée qui lui faisait des grimaces, léchant, de sa grosse langue, la pizza sur la vitre. Ensuite, Mme Pignou traversa la boulangerie, observa les traits de la boulangère secouée par les sanglots derrière la caisse. Mme Pignou sentit la sueur froide de la peur lui parcourir la colonne vertébrale (48),

en el que se registra una paralipsis, esto es, una alteración en el ámbito de la focalización que conduce a que el lector disponga de menos información narrativa de la que supuestamente dispone el personaje “a través del” que la narración es focalizada. Esta “quita de información” es “compensada” unas cuatro páginas más adelante, cuando, en el marco de una analepsis en la que Madame Pignou recuerda sus épocas de prostituta en la Rue des Martyrs y cómo Monsieur Pignou “la sortit du trottoir et lui légua un petit deux-pièces au cinquième étage sans ascenseur rue Houdon” (52), y acaba con la siguiente frase: “Tout ce qu'elle avait mis de côté entre-temps revint à sa fille, qui était à présent la boulangère qu'elle voyait dans le miroir” (52-53). Esta frase justifica un diálogo anterior:

Mme Pignou toussa, retrouva l'usage de la parole. “Vous étiez dans la boulangerie à l'angle de la rue des Martyrs et de la rue Victor-Massé ?” demanda-t-elle. La boulangère fut surprise. “J'y ai été apprentie pâtissière jusqu'à l'âge de dix-huit ans”, dit-elle. “Je me souviens de vous” dit Mme Pignou, “vous étiez la petite orpheline à lunettes”. “Vous êtes du quartier ?” demanda bêtement la boulangère. “Je le fréquentais, jadis”, dit Mme Pignou (50).

La forma “grosera” en la que esta “quita de información” es llevada a cabo conduce a pensar en un “engaño literario” y no puede sino ahondar en la incredulidad del lector que, a la par que asiste a una sucesión incoherente de hechos violentos y dramáticos, percibe que se le escatima información esencial para la comprensión de la historia. En términos de correspondencia, se registra también una paralepsis, de menor importancia en lo que hace a la tematización del pacto narrativo, cuando la focalización se desplaza de Madame Pignou a la confitera: “La boulangère boita jusqu'à elle et lui dit : ‘Vous vous sentez bien, madame ?’ Pour la première fois, elle prenait conscience du grand âge de Mme Pignou et eut peur d'un éventuel infarctus” (48).

En el mundo narrado en “Madame Pignou” existen contradicciones, al igual que en el de “Les Potins de la femme assise”; aquí se trata de la afirmación: “Mme Pignou n'avait jamais pris un bébé dans ses bras” (53), que contradice su maternidad sobre la confitera; de forma incluso más evidente, se presenta una contradicción en la sucesión de ciertos acontecimientos: primero la confitera dispara contra el escaparate tratando de asesinar a su hija y luego, al arrojar esta un adoquín contra el mismo, este vuela en pedazos como si no lo hubiera hecho ya con el disparo.

En “Madame Pignou”, al igual que en la mayor parte de los cuentos de esta colección, así como, en general, en toda la obra de Copi, la transgresión del principio de autenticación expresada en la sustitución de las relaciones causales convencionales por contingencias sin motivo hace el contrato narrativo dificultoso, con lo que la incredulidad del lector de la que hablaba Samuel Taylor Coleridge no es suspendida sino, más bien, invitada a instalarse con más firmeza en un gesto transgresivo que se articula sobre la “sensibilidad camp” del autor. En ese sentido, “Madame Pignou” puede ser vista como una de esas “aging, egocentric women obsessed with the romantic

illusions of youth and unable to reconcile themselves to the reality of old age” que son uno de los tópicos favoritos del “camp” (Babuscio 21) cuyas “‘exaggeration,’ ‘artifice,’ and ‘extremity’” (Bergman 5) permean todos los relatos de esta colección.

5.5. “La Servante”

En “La Servante”, sin embargo, la violencia parece estar dotada de un sentido más profundo y que parece surgir del sitio más inesperado, factor que el narrador subraya al comenzar la narración focalizando en una rata: “Le rat sortit son museau de la poche du veston grisâtre et secoua ses moustaches ; il écouta les pas du propriétaire du veston, M. Alphand, qui entrait dans la bibliothèque, furieux, et faisait sonner sa canne contre le dossier de la chaise où la veste était accrochée ; le rat poussa un cri et alla se cacher entre les livres” (61).

En el pasaje citado, la focalización se desplaza de la rata a Monsieur Alphand y a partir de ese punto no deja de saltar de un personaje a otro del relato, lo que plantea dificultades a la hora de su clasificación, aunque, en general, puede decirse que se trata de un relato de focalización cero, en el sentido de que la información que el narrador posee es mayor de la que cualquiera de los personajes pudo haber obtenido aisladamente. En cada uno de los fragmentos en los que se aprecia focalización, sin embargo, el “punto de vista” es el del personaje “a través del” cual se focaliza, lo que induce a dudas a este respecto¹⁴¹. Es así que las abundantes analepsis del relato, que aquí cumplen la función usual en Copi de “explicar” los hechos de la narrativa en la que se insertan, son expresión de la focalización a través del personaje que “recuerda”. Una analepsis externa homodiegética, sin embargo, contradice esta afirmación al focalizar simultáneamente en dos personajes, lo que lleva a considerar el “recuerdo” como el de un narrador dotado de toda la información posible, antes que de los personajes individuales; el pasaje es el siguiente: “Le rat avait pris possession de la bibliothèque de M. Alphand, mais Alphand n’osait pas appeler le service de dératisation du quatorzième parce que sa servante avait menacé de le quitter s’il chassait le rat pour lequel elle s’était prise d’affection” (61-62).

Finalmente, la ausencia de focalización¹⁴² es apreciable en el siguiente fragmento, en el que esta salta de una figura a otra sin que se establezca un modo dominante:

Quand il [Monsieur Alphand] se calma, il se dit qu’il était temps de prendre une décision. Il décrocha son vieux téléphone à cornet et fit d’un doigt tremblant le numéro de son vieil ami Tommi Panthor qui, de son côté, décrocha le téléphone d’une main tremblante. La seule personne qui l’appelait parfois était Julien Alphand, et toujours pour lui créer des ennuis. La servante, quand elle entendit le déclic du téléphone, laissa le rat têter son biberon tout seul sur la table de la cuisine, s’essuya les doigts sur son tablier et traversa le couloir sur la pointe des pieds pour aller coller l’oreille à la porte de la bibliothèque (64)¹⁴³.

¹⁴¹ El propio Genette apunta el hecho de que “le partage entre focalisation et non-focalisation est parfois bien difficile à établir” (1972: 208-209).

¹⁴² Utilizo la expresión “ausencia de focalización” así como “focalización cero” en concordancia con el modelo genettiano y haciendo las salvedades necesarias debido a la contradicción interna en el concepto apreciada por Marjet Berendsen (141).

¹⁴³ Otros aspectos relevantes desde el punto de vista formal son la alternancia de escena y sumario, la frecuencia normativa y la narración ulterior por parte de un narrador extradiegético heterodiegético.

Monsieur Alphand es un miniaturista de cierta celebridad al que su criada le ha propuesto matrimonio, según descubrimos mediante una sucesión de analepsis breves vinculadas temáticamente; su rechazo le ha granjeado el odio de la mujer, quien lo somete a pequeñas humillaciones. El relato comienza con la rata escapando de Monsieur Alphand luego de roer la miniatura en la que se encontraba trabajando; tras discutir con la criada, el protagonista llama a su amigo Tommi Panthor, a quien le pide le permita mudarse a su casa pero este lo rechaza debido a que no cree en la existencia de la rata. Mediante una analepsis, el narrador brinda esta información, dando cuenta al tiempo de la convicción del personaje de que Monsieur Alphand se encuentra “gâteaux” (65) para luego explicar las razones por las que ya, en el tiempo de la primera narrativa, no asiste más a las partidas de ajedrez de los jueves, “d’autant plus qu’il détestait la servante de Julien [Alphand], une vieille femme d’une saleté repoussante” (65); a partir de ese punto, sin que se ponga un punto final a la analepsis, la atención del narrador se desplaza a la criada, de la que se cuentan cosas que la figura que “recuerda” no “puede” saber: su belleza juvenil y su costumbre de ir todos los jueves a la Coupole a tomar un pastís bajo una imagen pintada en su juventud en la que aparece vestida de odalisca, encontrándose así con Simon de Beauvoir y Jean-Paul Sartre¹⁴⁴. Monsieur Alphand despide a la criada. La rata interrumpe una comunicación telefónica con Panthor royendo el hilo del teléfono y provoca una crisis nerviosa en el protagonista, mientras la criada se dispone para ir a cenar a la Coupole con la rata; tras esto, acuchilla a Monsieur Alphand a la vez que la rata lo muerde en diversas partes, prende fuego al cadáver y se dirige al restaurante, donde piensa presentarle la rata a Sartre y de Beauvoir, a quienes alguna vez les ha pedido que le escribieran “des chansons existentialistes” y son “les seules personnes à s’intéresser un peu à elle” (73). Tommi Panthor, quien lo ha escuchado todo en el teléfono, comprende que “le pire était arrivé” (75). En la Coupole, la criada muestra a la rata la imagen de la odalisca, pero la aparición del animal provoca el pánico entre los comensales, lo que enloquece a su vez a la rata, que comienza a correr sobre las mesas hasta que un jefe de camareros la acuchilla y arroja su cadáver a la basura; la criada es expulsada y, con la pérdida de la rata, comienza para ella “la dernière obscurité” (77).

El aspecto más interesante aquí es la “humanización” de la rata. Ya en las primeras líneas, al utilizar la expresión “pousser un cri” y no simplemente “glapir”, el narrador le otorga una característica humana. Incluso su misma llegada a la casa es más propia de un niño que de una mascota: “Un jour, la servante arriva avec un rat dans son panier à provisions, disant que c’était un rat orphelin que’elle avait trouvé sur le pas de la porte” (62-63). En ese sentido, la rata recibe el biberón, la criada “préparait des plats extrêmement élaborés” para ella (68), la peina y le pone lazos en el cuello y la rata duerme en un Belén instalado por la criada en la cocina del comedor, obligando así a Monsieur Alphand a tener que comer en su escritorio, y tiene en la cocina un tren eléctrico que la criada le ha regalado en Navidad; tras atacar a Monsieur Alphand “le rat fit un bond, se glissa entre les deux portes qui ne fermaient pas bien et alla se blottir dans les bras de la servante, tremblant de peur” (72). Esta “humanización” es correlativa con la “animalización” de las figuras de Monsieur Alphand y su amigo Tommi Panthor,

¹⁴⁴ Se puede interpretar este pasaje tanto como la sucesión de dos analepsis unidas por un vínculo explicativo, la primera focalizada internamente en Panthor y la segunda no focalizada, o como una sola analepsis subjetiva que contiene una paralepsis; el hecho de que el pasaje comienza con Panthor recordando y concluye con la frase: “Tommi Panthor se dit qu’après tout [...]” (67) hace pensar en la segunda hipótesis como la más acertada.

que se extrae de la fonética de sus nombres, demasiado parecida a la de las palabras *éléphant* y *panthère*. Nos encontramos así en un territorio impreciso, intermedio entre el reino animal y la humanidad, en el que la violencia y la falta de misericordia de ambas esferas se potencian mutuamente¹⁴⁵. La misteriosa “dernière obscurité” en la que la criada se sumerge al morir la rata y ser expulsada de la Coupole parece indicar que la rata, a la que la criada brindaba sus cuidados, reemplazaba a alguien que cuidara de ella. Su existencia violenta era también inocente, y es precisamente esa pérdida de la inocencia lo que en esta lectura viene a narrar el relato. En *La Cité des rats*, las ratas tienen una función diferente, como espero mostrar más adelante¹⁴⁶.

5.6. “Une langouste pour deux”

Si la rata conjuga en sí inocencia y violencia en partes iguales, el siguiente relato, que da nombre a la colección, las sitúa en dos escenas que transcurren “simultáneamente” en la línea temporal de la primera narrativa. En “Une langouste pour deux” dos mujeres llamadas Françoise y Marina se conocen cuando el hijo de la primera salva al de la segunda de morir ahogado en el mar; las mujeres simpatizan y deciden ir a cenar esa noche juntas, dejando a los niños en un cuarto del hotel. Uno de ellos, el hijo de Françoise comienza a golpear al hijo de la otra tan pronto quedan solos, lo sodomiza con una paleta de playa y finalmente lo asesina. Mientras tanto, ambas madres, que han alquilado una calesa, se confiesan durante el trayecto el hecho de que sus dos maridos son homosexuales y ocupan un sitio en un restaurante donde “elles parlèrent avec franchise de leurs vies devant une langouste pour deux” (84).

Una rápida sinopsis argumental como la esbozada arriba permite coincidir con Aira cuando este afirma que “[e]l cuento parece no tener sentido, no ser nada” (1991: 47). El relato, sin embargo, parece tener un papel programático en la conformación de la colección puesto que, desentrañando una trama a menudo eclipsada por la sucesión de hechos contradictorios de otros relatos, muestra que la violencia no es diferente de la inocencia y ambas deben ser narradas con la misma distancia.

Muy interesante desde el punto de vista formal, es la narración simultánea de los hechos, destacando así su “contradicción” esencial:

[...] dès qu’elles étegnirent la lumière, le petit François se mit à cogner sur le petit Ludovic avec sa pelle de plage ; Ludovic se mit à pleurer, mais sa maman n’était plus là, elle admirait en ce moment ses tresses rousses dans le miroir du hall de l’hôtel *Palma* tandis que Françoise sifflait un fiacre. Le petit Ludovic essaya de se cacher sous l’oreiller. L’autre se mit à lui taper furieusement sur les fesses avec la pelle. Cependant, les deux nouvelles amies sautaient dans un vieux fiacre et faisaient le tour de Palma. [...] Cependant, le petit François fracassait le crâne du petit Ludovic d’un coup de pelle. [...] Françoise serrait très fort la main de Marina (83).

Nuevamente, encontramos aquí la contingencia sin motivo con la que Copi reemplaza la relación causal convencional, además del gran interés del autor por la duplicidad, ya sea expresada en dos maridos homosexuales –dos niños y dos mujeres en

¹⁴⁵ Este estado de tránsito es una constante en la obra de Copi, siendo especialmente tematizado en sus tiras gráficas, en *La Cité des rats* y en *La Guerre des pédés* (véanse 8.3. y 11.3.).

¹⁴⁶ Rosenzvaig afirma que “la rata acompaña a Copi en toda su obra” (159) y Aira ve en ella “la eficacia plena” pero también “una pieza móvil que corre delante del sentido”. Según el autor, “la rata es en Copi lo que Dios es en Leibniz” (1991: 46).

este relato, donde, por otra parte, la línea principal de la narrativa es dividida en dos segmentos narrados simultáneamente—, ya en las piezas teatrales del autor, en *Eva Peron* y, particularmente, en *Les Quatre jumelles*. “Une langouste pour deux” es uno de los pocos relatos de la colección, junto con “L’Autoportrait de Goya” y buena parte de “Les Potins de la femme assise”, que no tiene lugar en París sino en Palma de Mallorca. Formalmente, se trata de otro relato narrado ulterioresmente de frecuencia normativa, velocidad isócrona, discurso citado y focalización cero, narrado por un narrador extradiegético heterodiegético.

5.7. “Les Vieux travelos”

“Les Vieux travelos”, al igual que “Une langouste pour deux”, tiene una velocidad predominantemente isócrona, incluso aunque la sucesión vertiginosa de los hechos dé por momentos la impresión de que no es una escena lo que se está desarrollando sino un sumario. Sin embargo, por incoherente que pueda parecerle al lector —e incoherencia es aquí un recurso con el que el autor juega poniendo en entredicho en la última línea del relato la realidad ontológica misma de los hechos narrados—, la materia de esta narrativa tiene lugar en el marco de pocas horas que son narradas a la manera de una escena interrumpida por varias pausas descriptivas, una elipsis implícita y dos analepsis internas completas que adoptan la forma del sumario. De acuerdo a Genette, “[l]e vrai rythme du roman [...] est donc alternance de sommaires non dramatiques à fonction d’attente et de liaison, et de scènes dramatiques dont le rôle dans l’action est décisif” (1972: 142). En varios de los relatos de *Une langouste pour deux*, así como en los de *Virginia Woolf a encore frappé*, sin embargo, la función del sumario, si bien no dramática, no es por ello menos decisiva, ya que aporta información sustancial para la comprensión del relato.

Mientras esperan la llegada de clientes en la acera de la Rue des Abbesses, dos travestís, Mimi y Gigi, son abordadas por un príncipe negro llamado Koulotô, quien les ofrece su reino¹⁴⁷; tras comprobar que se trata efectivamente de un rico, las dos travestís lo llevan a su piso. Mediante la primera analepsis, mixta, el narrador da cuenta de la llegada del príncipe a París y su inmediata decisión de visitar Pigalle, “qu’il croyait le centre du monde” (89); luego de una intensa sesión de sexo grupal con el príncipe, los travestís encuentran en sus bolsillos una postal con la imagen de su palacio, cuya descripción constituye la tercera pausa de este tipo de un total de seis. “Après soixante ans d’humiliations (ou presque), elles étaient tombées sur l’homme de leur vie” (90), afirma el narrador en una pausa argumentativa. Los travestís hacen sus maletas y a continuación destrozan el apartamento; sus vecinos, despertados por el escándalo, no se atreven a decir nada ante la presencia del príncipe. Una nueva pausa argumentativa da cuenta de sus antecedentes:

il avait la réputation d’avoir le visage le plus parfait de la race noire. La grâce de son sourire et son regard de gazelle rendaient folles les lectrices des magazines féminins du monde entier depuis qu’il avait hérité de la plus grosse fortune du monde. Il était le chef spirituel de deux cents

¹⁴⁷ Este personaje reaparece, ya no como un poderoso príncipe sino como un pigmeo pusilánime que oficia de embajador de Senegal y es obligado por una tal “señorita Moreau” a casarse en el cómic “Kulotô” de *Las viejas putas* (44-51). En el mismo volumen, el cómic “Mister Morton” (8-13) tiene un argumento similar al de “Les Vieux travelos”, en el que un acontecimiento imprevisto —la muerte del cliente que da título al texto— y el hallazgo de un millón de dólares en su chaqueta constituyen un regalo impensado para una prostituta, que se marcha con su amante a Japón.

millions d'âmes extrêmement pieuses qui lui faisaient cadeau tous les vendredis de son poids en diamants et d'un oiseau en papier, l'emblème de sa dynastie (92-93).

Mediante una segunda pausa explicativa que es interpuesta al trayecto del príncipe y los travestís en dirección al aeropuerto, el narrador introduce la siguiente información, que otorga sentido a los hechos narrados hasta ese momento: “Une vieille légende africaine disait que le dieu de l'Univers à venir naîtrait de l'accouplement d'un roi noir et de deux femmes identiques à cheveux dorés qui auraient un pénis et qui arriveraient dans le royaume avec un oiseau métallique” (93). Tras una elipsis implícita indeterminada, los travestís, ya en el aeropuerto, suben al avión del príncipe, donde se emborrachan y caen rendidos. Finalmente, tras una última elipsis implícita indeterminada, los travestís son despertados y vestidos para la ceremonia que tiene lugar a su arribo, cuando una multitud las aclama y “[t]rois cent soixante-trois éléphants peints de mille couleurs se tenaient à genoux sur l'aéroport et, sur chacun d'eux, un palmier rose avec un jeune noir accroché en position artistique, une banane rose à la main” (95). Es de esa forma que en la última línea “Gigi et Mimi entrèrent tout naturellement dans le destin de leur rêve commun, qu'elles connaissaient par cœur” (96). Esta mención de un sueño común, conocido desde hace tiempo “de corazón”, problematiza el contrato narrativo, induciendo al lector a creer que la suma de contingencias inmotivadas que constituye la materia del relato, la increíble fortuna de los viejos travestís, la implausible riqueza del príncipe así como la complejidad ridícula y “camp” de su ceremonial, que incluye elefantes pintados de colores y jóvenes que sostienen plátanos rosas en las manos, no son sino el producto de la imaginación de las viejas travestís. Un elemento a favor de esta argumentación es brindado por la gran cantidad de pausas descriptivas –seis, la mayor cantidad en un relato breve del autor– cuya particular insistencia en los materiales y los colores de las prendas de vestir, así como en el tamaño de las joyas que le son obsequiadas, hace plausible que sean las mismas travestís las que lo estén imaginando todo.

En *Les Escaliers du Sacré-Cœur*, una de las piezas teatrales de Copi, la presencia de dos travestís de nombres similares, Fifi y Mimi, hace pensar que se trata de los mismos personajes¹⁴⁸. Según Rosenzvaig, “[m]ientras que en el cuento viven el sueño de lo que jamás ocurrirá en la realidad [...], en *Les Escaliers*... [sic] Fifi y Mimí viven su destino a rajatabla: la vejez de los travestís, la enfermedad que nos llega a todos y la fe que se pierde rápidamente” (31). En el cumplimiento de ese sueño, en su realización inverosímil desde el punto de vista de las leyes del mundo “real” a las que el relato parece imitar en gran parte, Aira encuentra el “destino barroco” de Copi: “Pasar en pocas horas de la más miserable prostitución en Pigalle a ser reinas y diosas de un riquísimo país de cuento de hadas, no es más ni menos que lo correcto, lo mínimo que puede exigirse de la acción de las leyes barrocas” (1991: 48)¹⁴⁹.

¹⁴⁸ Mencionado por Spiller (1991a: 559). No se trata de la única “aparición” de un personaje de un relato en otro. En el mismo “Les Vieux travelos” reaparece Madame Pignou como vecina de las figuras principales y una “Madame Pignoux” de nombre similar aparece en el relato gráfico “Le Tricot” de *Le Dernier salon où l'on cause*, así como una “Madame Pignon” en “En république écologique” de *Du côté des violés*, en otros tantos casos de metalepsis horizontal del personaje en el plano de la historia.

¹⁴⁹ Es en ese sentido que puede decirse que la realización del sueño de los viejos travestís tiene algo de justicia; en “Mister Morton”, la prostituta agraciada afirma: “¡Para que luego digan que no hay justicia!” (Copi 1982b: 13).

5.8. “L’Écrivain”

En “L’Écrivain”, el procedimiento de la metalepsis vuelve a ponerse en acción en la narrativa de Copi. Se trata de un relato narrado ulteriormente por un narrador extradiegético heterodiegético, con focalización cero, predominancia del discurso citado, frecuencia normativa y alternancia entre escena y sumario, este último cumpliendo la función de analepsis en el plano del orden, con la característica de que el uso de la analepsis es aquí más complejo que en otros relatos breves del autor por encontrarse superpuesta a otras analepsis de alcance variable.

En él, un escritor innombrado comienza exclamando “‘Grâce à Dieu’ [...] ‘aujourd’hui, je peux manger !’” (99); a continuación, el narrador nos informa mediante una analepsis que uno de sus hijos ha venido a visitarlo; tras una elipsis implícita de duración indefinida, nos enteramos de que al final de su visita el hijo le ha entregado cincuenta francos y la promesa de enviarle mensualmente un cheque de mil francos. En el marco de esta analepsis, se introduce una segunda de inferior duración¹⁵⁰, y el párrafo resultante es el siguiente:

[comienzo de la analepsis en primer grado] Un de ses fils, l’avocat, était venu le voir. Impressionné par la misère extrême de son père [interrupción de la analepsis en primer grado] [comienzo de la analepsis en segundo grado] qu’il n’avait pas vu depuis trente ans [fin de la analepsis en segundo grado] [continuación de la analepsis en primer grado], il lui avait laissé cinquante francs en lui promettant de lui envoyer tous les débuts de mois un chèque de 1 000 francs [fin de la analepsis en primer grado] [...] (99).

Sin retornar a la primera narrativa, una nueva analepsis, ya no completa como la aquí llamada “analepsis en primer grado” sino parcial, da cuenta de forma sumarial del hecho de que el escritor ha sido farmacéutico hasta la edad de cincuenta años, cuando ha abandonado a su esposa y a sus cuatro hijos. Una nueva analepsis de alcance mayor que sigue al punto y aparte retoma la acción narrando los hechos que han tenido lugar desde el momento en que el escritor ha abierto la puerta a su hijo sin reconocerlo hasta el momento en que este le promete el cheque mensual y se marcha; en su alcance, esta analepsis se “encuentra” con la primera narrativa, dejando la acción en el punto en que ha comenzado, con la exclamación del personaje. En esta analepsis, al igual que en la anteriormente descrita, se insertan también pequeños sumarios analépticos que completan la información de la analepsis en primer grado, la cual, a su vez, completa la información de la primera narrativa. Este juego de cajas chinas puede graficarse con el siguiente ejemplo:

[comienzo en la analepsis de primer grado] Le vieillard avait ouvert la porte de son deux-pièces de la rue Houdon et regardait d’un œil méfiant l’homme qui se tenait là. Il le prenait pour l’employé du gaz, [interrupción de la analepsis en primer grado] [comienzo de la analepsis en segundo grado] qu’il n’avait pas payé depuis trois mois [fin de la analepsis de segundo grado]. [continuación de la analepsis en primer grado] “Je suis votre fils”, dit l’avocat d’une voix ferme (100).

¹⁵⁰ El procedimiento se repite en “Les Potins de la femme assise”, donde, en el marco de una analepsis, el orden temporal está invertido, comenzando por la semana en que la protagonista aloja a su amiga Françoise en Amsterdam y su fuga posterior para luego narrar las circunstancias en que la conoció.

Luego de una pausa destinada a la descripción del estado deficiente del piso del escritor, la analepsis en primer grado adopta nuevamente la forma de la escena para dejar la acción en el punto en que la gran analepsis ha comenzado, al principio del relato. En su alcance, que la lleva a encontrarse muy cercana al tiempo “presente” del relato, esta analepsis es una excepción en la narrativa breve de Copi, de la misma manera en que lo es su carácter repetitivo: mientras que, en general, la analepsis cumple la función de “completar” la información faltante en la primera narrativa, la última frase de la analepsis repite lo que el narrador ya ha contado al comienzo mismo de ella y resulta, por tanto, redundante.

En cualquier caso, el escritor aprovecha los cincuenta francos para invitar a cenar a su vecina, que no es otra que la Madame Pignou del relato homónimo; tras cenar en un restaurante de comida rápida, ambos regresan a la Rue Houdon, más precisamente al apartamento de ella, quien empieza a desnudarse al tiempo que el escritor se masturba. Mientras ella prepara el té, el otro regresa sin embargo a su casa porque “tenait une idée pour sa prochaine nouvelle, ayant déjà tout oublié, de son fils et de Mme Pignou” (103).

En su brevedad, el relato permite vislumbrar ciertas constantes en la obra de Copi: su interés por los escritores también presente en “Virginia Woolf a encore frappé”, la utilización de la muerte de una de las figuras como el elemento que lanza la acción hacia adelante en vez de interrumpirla o cancelarla —en este caso es la muerte de su madre, la esposa del escritor, la que lleva al hijo a visitar a su padre—, la aparición de un editor que reclama un manuscrito, presente también en “Virginia Woolf a encore frappé” y en *Le Bal des folles* y la circulación de motivos temáticos y personajes de un relato a otro independientemente del género literario o medio en el que se adscriben inicialmente. En mi opinión, la “reaparición” de personajes tiende en Copi a cuestionar el “orden ontológico” del mundo narrado antes que, como es usual en otros escritores, a consolidarlo mediante la serialización, por cuanto resultan ser personajes tópicos y relativamente “planos”, cuyos nombres podrían ser reemplazados por cualquier otros sin que la comprensión de la historia se viera resentida por ello; si “Madame Pignou” es el nombre que se le otorga a la figura en este relato, esto es por un capricho del autor antes que por razones derivadas de la historia misma, y ese “capricho” autorial es el que Copi pone por delante en toda su narrativa¹⁵¹.

5.9. Conclusiones al capítulo

Según Aira, en Copi, “la técnica del cuento pasa al tema” (1991: 46). En efecto, los relatos de *Une langouste pour deux* parecen haber sido el producto del tránsito efectuado por el autor de la forma del cómic a la de la narrativa de palabras; la razón para que estas historias concluyeran siendo relatos y no cómics puede explicarse, como lo he hecho arriba, en restricciones formales del medio tal como lo practicó Copi y en sus limitaciones técnicas como dibujante, esto es, cuestiones de economía textual. En

¹⁵¹ En contra de esta argumentación Aira ve en la “reaparición” de Madame Pignou una razón de economía narrativa: “Un personaje típico es una especie”, afirma, “matarlo es un gasto inútil, porque habría que resucitarlo cuando se lo vuelva a necesitar; de modo que dejarlo vivo al final, o incluso ponerlo en escena al principio, ya es efectuar una resurrección, la más económica posible” (1991: 45). Aira ve también en este relato una figura metaléptica debido a que supone que la pieza que el escritor comienza a escribir hacia el final del relato no es sino el relato que el lector acaba de leer, titulado “L’Écrivain”. No encuentro indicios en el texto de que esto sea así pero, de estar Aira en lo cierto, estaríamos frente a otro relato pseudodiegético (véase 5.3.).

ese sentido, y siguiendo a Aira, puede establecerse el núcleo de la colección en dos relatos en los que los personajes provienen de o se encuentran en relación con pinturas: “L’Autoportrait de Goya” y “La Servante”, que se relaciona especialmente con su retrato como odalisca pintado en la Coupole. Un segundo núcleo caracterizador es la aparición de travestís en “Les Vieux travelos”, que remite al mundo narrado de *Le Bal des folles* y, finalmente, la aparición de una violencia absurda en la mayor parte de los cuentos de la colección, con la excepción de “Les Vieux travelos” –si se pasan por alto las prácticas sexuales de los travestís, en sí violentas– y “L’Écrivain”, que está en relación con la “humanización” de la rata y la “animalización” de Monsieur Alphand y Tommi Panthor en “La Servante”. El hecho de que esa narración de una violencia inmotivada acabe en situaciones banales –Charles Boyer suspirando de hastío, Madame Pignou comiéndose su huevo de pascua– banaliza la violencia de tal forma, en mi opinión, que acaba integrándola en el mundo cotidiano del que parece haber salido, como si esta no fuera más que un aspecto de una cotidianeidad por lo demás sin sentido en la que, en el caso de “La Servante” nociones como “lo humano” y “lo animal” se han invertido; de las tres constantes mencionadas, hemos visto dos en *Le Bal des folles*: la violencia absurda y el mundo de los travestís. Desde un punto de vista formal, en tanto, los relatos de *Une langouste pour deux* presentan a la analepsis, de tanta importancia en los relatos analizados, cumpliendo la función de recurso articulador de la narrativa, lo que determina su carácter convencional, y se observa en ellos una presencia limitada de pausas, cuya escasa utilización por parte de Copi contribuye al efecto “frenético” de su narrativa.

6. *La Cité des rats*

6.1. Introducción

La Cité des rats (1979) es la tercera novela de Copi y aquella en la que confluyen algunas tendencias temáticas y formales ya vistas en *L'Uruguayen*, *Le Bal des folles* y los relatos de *Une langouste pour deux*. En lo que hace a los aspectos formales del relato, pueden apreciarse semejanzas con *L'Uruguayen* debido a que ambos textos se benefician –transgrediéndolas y problematizándolas– de las convenciones del género epistolar, están narrados de manera interpuesta, etcétera; la aparición de una instancia narrativa superior que “corrige” un texto “anterior” y lo amplía remite por su parte a *L'Uruguayen* y a la pieza teatral *La Journée d'une rêveuse*, que también presenta un nivel enunciativo “suplementario” en la forma de un prefacio epistolar (véase Jung 255-258, 275 y 284), y anticipa el cuento “La Déification de Jean-Rémy de La Salle” de *Virginia Woolf a encore frappé*. En el plano de la historia, la catástrofe de proporciones planetarias, el travestismo y la marginalidad de uno de los personajes, los milagros, la aceleración del tiempo mediante la reducción del espacio y la aparición de las ratas son elementos temáticos compartidos entre este relato y *La Guerre des pédés*, los relatos “Le Travesti et le corbeau”, de *Virginia Woolf a encore frappé*, y “Les Vieux travelos”, de *Une langouste pour deux*, y la pieza teatral *Les Escaliers du Sacré-Cœur* y, de nuevo, *L'Uruguayen*, respectivamente. Las ratas del título, por su parte, remiten a *L'Uruguayen*, donde el narrador escoge el nombre “rat” como su nombre en Uruguay (1999a: 51), al relato “La Servante” de *Une langouste pour deux* (véase 5.5.) y a la tira cómica “Les rats”, en *Le Dernier salon où l'on cause*, donde estos animales roen a la mujer sentada hasta los huesos (103) como hacen también aquí con un hombre. Según César Aira, la rata funciona en la obra de Copi como “la eficacia plena, ante la cual todas las demás se inclinan” (1991: 46); por mi parte, creo ver en ella una figura de tránsito entre el mundo animal y el género humano que sirve al autor a los fines de realizar una inversión irónica de los atributos connotados habitualmente por conceptos como “humanidad” y “animalidad” –“racional” y “superior” y “violento” e “inferior”, respectivamente– y tematizar la continuidad que se establece entre su producción gráfica, la narrativa y dramática a través de la circulación y trasposición de procedimientos narrativos, personajes y motivos de un género literario o medio a otro.

6.2. Sinopsis argumental

Un personaje llamado Copi da a conocer, traduciéndolas y editándolas, las cartas de una rata de nombre Gouri a la que él crió durante su infancia. Esta rata se dirige a él en ellas con el título de “Maître” y pretende con ellas entretener a su antiguo protector durante una convalecencia. Gouri habita al principio en una alcantarilla de la rue de Buci pero luego abandona esta residencia para mudarse con un amigo suyo llamado Rakä, con quien un día va a la Île de la Cité a nadar. Allí conocen a dos ratas de nombre Iris y Carina. Rakä salva a la primera de morir ahogada y son perseguidos por un policía por nadar en el río, tras lo que hacen una cita para el día siguiente, en cuyo transcurso comen y se acoplan; de inmediato, Iris y Carina dicen estar embarazadas. Cuando se quejan de haber sido violadas, un ejército de hámsters ataca a Gouri y Rakä, pero la madre de Iris y Carina, la Reina de las Ratas o Bijou, los toma bajo su protección y les

otorga la mano de sus hijas. Un camión de bomberos de juguete cae entre las raíces del sauce donde se encuentra la Corte y un niño –al que más tarde se llama Vidvn¹⁵²– intenta recuperarlo metiendo la mano bajo las raíces, consigue capturar a la Reina, le hace beber la mitad de su biberón y finalmente la suelta. Al asistirle, Gouri es capturado por el niño, que se lo mete en la boca, pero la rata logra escapar haciéndolo vomitar y todos se refugian en el sauce, desde donde espían al niño y a su madre con un telescopio. Carina cuenta a Gouri la historia de la decadencia de su casa y le propone envenenar a su madre; al observar a los hámsters, Gouri y Rakā creen descubrir que se trata de ratas a las que les han cortado la cola y deciden escapar, pero no pueden hacerlo debido al cerco del niño, que rompen para sacar el cadáver del murciélago, que el niño muestra a continuación a su madre, quien lo castiga. Un perro ataca entonces a las ratas y las acosa durante un par de horas hasta que su dueño lo ata. Los hámsters obtienen un permiso de cuatro días a cambio de sacar fuera del sauce el camión de bomberos, y, cuando las ratas se encuentran arrastrándolo hasta el pie del niño, son vistos por el dueño del perro, quien estalla en gritos al igual que la madre del niño, que escapa. Las ratas se introducen en una caja de verduras a la que llaman “le porte-avions” (51)¹⁵³ y cortan el hilo que la une al sauce cuando el niño salta a su interior y su madre y el dueño del perro se lanzan al río para rescatarlo, ahogándose. El niño y las ratas derivan en la caja de verduras hasta la orilla, donde descubren que se trata de una niña, y deciden pasar las horas del día que restan allí para luego dirigirse durante la noche a la Île. Sin embargo son despertados por dos travestís vagabundos, Mimile y Berthe, que discuten acerca de Vidvn, por lo que el primero apuñala al segundo y a continuación cuenta su historia a las ratas, que deciden quedarse con él. Gouri termina su carta y se duerme para despertarse rodeado de policías que someten a Mimile y se llevan a todos a la prefectura de policía, donde encierran a las ratas en jaulas situadas en la proximidad de otros animales, una serpiente entre ellos. Más tarde son llevados a una sala de audiencias en la que Mimile es condenado a muerte, pero las ratas consiguen escapar y se reúnen con la serpiente y los otros animales y visitan al Dios de los Hombres en la Sainte-Chapelle sólo para ver que este, arrepentido por haber dejado libres a los humanos tras la expulsión del Paraíso, no puede serles de ayuda. Al abandonar la capilla, esta explota y el Dios de los Hombres se eleva a los cielos y hace su aparición el Diablo de las Ratas, quien les ordena fundar una ciudad de ratas en la que éstas vivan en paz con los hombres. A continuación, la Île de la Cité se desprende y comienza a derivar en dirección al mar. Las ratas liberan a los presos, incluidos Mimile y Vidvn, y organizan una orgía en la que humanos y ratas toman parte por igual. Un albatros llega la siguiente mañana con un mensaje del Emir de los Loros; el albatros cuenta que toda la tierra se ha inundado y que sólo la Île permanece sobre el agua; las flotas rusa y norteamericana se acercan a la isla y ratas y humanos se preparan para su defensa, tras lo cual estalla un motín que es aplacado por Gouri y por la aparición del Diablo de las Ratas quien, cuando organizan un almuerzo al aire libre, hace llover alimentos para humanos y ratas. Un grupo de humanos quema los archivos del arzobispado y la Corte se reúne a discutir la situación, cuando llegan a la isla los principales responsables de las armadas rusa y norteamericana, Smutchenko y Smith, quienes comienzan a negociar con las ratas. La negociación es interrumpida sin embargo por el Diablo de las Ratas, quien aniquila ambas flotas, tras lo que sus responsables se suicidan. Gouri padece una

¹⁵² En realidad, el nombre de la niña es Nadia, pero las ratas lo leen al revés, es decir, en orden invertido y cabeza abajo, reemplazando las *a* por *v*.

¹⁵³ Todas las citas en este capítulo corresponden a Copi (1979a) excepto allí donde se indica lo contrario.

alucinación en la que cree haber adquirido una fisonomía humana, pero el Diablo de las Ratas vuelve a intervenir y finalmente se duerme. El albatros despierta por la mañana a todos diciendo haber visto tierra y humanos y ratas celebran una misa, tras lo que desembarcan y comienzan a explorar los alrededores. Una serie de acontecimientos lleva a las ratas a partir en busca de un valle donde fundar una ciudad donde sólo vivan sus congéneres; la Corte y una escolta llegan a una catarata donde pernoctan, sólo para comprobar por la mañana que la escolta se ha marchado durante la noche llevándose provisiones y vestimentas. Gouri y Rakā escuchan gemidos y descubren que provienen de seres monstruosos, producto en realidad de los hongos alucinógenos que han comido esa noche. El río se seca y deja ver una ciudad bajo la catarata; entonces llega el Emir de los Loros y narra las atrocidades que los humanos, que se acercan, han llevado a cabo durante una expedición. Las ratas cruzan el lecho del río y se refugian en la ciudad, donde encuentran a la serpiente; cuando penetran en la ciudad, los hombres se pierden en sus laberintos. Nacen los hijos de Rakā y de Gouri; estos suben a explorar los niveles superiores de la ciudad y, al trasponer una puerta que se cierra a sus espaldas, aparecen en la alcantarilla de la rue de Buci. Una pequeña rata que les ha seguido es adoptada por ellos; como no saben si se trata de un hijo de Rakā o de Gouri, la bautizan Gourakäreine. El traductor acaba con la edición de las cartas y padece una crisis nerviosa en la que cree ver en su mujer y en sus hijas al Diablo de las Ratas, Rakā, la serpiente y el Emir de los Loros. Es internado en una clínica durante una semana y, al regresar, visita París con su mujer y entrega su manuscrito a un editor.

6.3. Discusión de la narrativa

Ya expuesto el argumento del relato, quiero comenzar la discusión acerca de sus aspectos formales mencionando su carácter normativo en lo que hace a orden, velocidad, frecuencia y distancia. Me extiendo sobre estos aspectos en lo que sigue, pero creo importante mencionar este acatamiento a las convenciones narrativas en los aspectos de tiempo y modo porque, por una parte, contrasta con su complejidad en el aspecto de voz, y, por otra, señala el punto en el que la narrativa larga de Copi comienza a volverse más y más convencional. *La Cité des rats*, cuyo análisis presenta muchas de las dificultades ya vistas en el caso de *L'Uruguayen* aumentadas por la presencia de la segunda instancia narrativa que en *L'Uruguayen* sólo tiene carácter implícito (véase 3.3.), es el último relato del autor que desafía de forma abierta las convenciones y señala la inscripción de Copi en la narrativa paradójica, a la que no abandona en sus obras posteriores pero cuyos elementos restringe en buena medida al plano de la historia.

En el aspecto de tiempo, en el subaspecto de orden, debe destacarse la aparición relativamente baja de analepsis, casi todas internas y de dos tipos, homodieéticas –más breves y, en general, de escaso alcance y duración corta– y heterodieéticas, más extensas, de alcance variable y mayor duración, cuya función es dar cuenta de aspectos de la historia que no han sido recogidos por la narrativa por no haber sido el narrador testigo de ellas. Estas analepsis son mayormente de segundo grado, por cuanto se encuentran en el discurso de personajes otros que el narrador. No he encontrado prolepsis en el relato, pero sí algunas anticipaciones subjetivas de los personajes¹⁵⁴.

¹⁵⁴ “Bref, le serpent promet que jamais plus il ne mangerait un rat, le caniche qu’il n’obéirait plus aux ordres des hommes” (77). A último momento encuentro otra: “Nous nous dîmes que nous ne connaîtrions probablement pas nos enfants [...] et l’expérience nous le prouva aussitôt” (102), en donde no es el personaje en su estado “actual” de conocimientos el que hace semejante afirmación sino él en tanto narrador al contar su historia de forma ulterior.

Siempre en el aspecto de tiempo, el análisis de la duración de la historia exige que se establezca primero su cronología: las seis cartas que constituyen la parte principal del relato dan cuenta de hechos sucedidos aproximadamente en un período de una semana, pero, al igual que en *L'Uruguayen*, esta cronología relativamente sencilla se complica debido a que la tercera carta es escrita tres meses después de la segunda y la sexta y última un año después que las anteriores, mientras que su destinatario, el “traductor”, recibe las primeras cinco dos años después de haber sido escrita la última y la sexta y última un año después de su escritura, lo que señala una extensión de tiempo de tres años, tres meses y una semana para toda la historia¹⁵⁵. Si se considera que la extensión del texto es de ciento cincuenta y seis páginas puede llegarse a la conclusión errónea de que la velocidad del relato es excepcionalmente alta, pero en realidad el período de tres meses entre la segunda y la tercera carta es resumido brevemente mediante un sumario, como sucede, en otro plano, con el año que media entre la quinta carta y la sexta y algunos sucesos del año entre la recepción de la última carta y la entrega del manuscrito al editor, lo que obliga a rehacer la afirmación anterior en los siguientes términos: unas ciento cincuenta y seis páginas para, principalmente, una semana. Esta proporción permite “reducir” de manera hipotética la velocidad de la narrativa; sin embargo, si se tiene en cuenta la gran cantidad de hechos que se apiñan en esa duración, se infiere que la velocidad del relato es relativamente alta, con abundancia de sumarios. En este caso, como en la mayor parte de los relatos de Copi, la figura adoptada para la presentación de los hechos de la historia es una escena inusualmente veloz en la que la abundante cantidad de eventos que tienen lugar en la historia y la escasez de pausas¹⁵⁶ provocan una cierta impresión de vértigo y una velocidad cercana a la del sumario sin que se rompa por completo con la unidad de tiempo y lugar debida a la presentación de diálogos que es constitutiva de la escena¹⁵⁷:

C'est alors qu'une nuée de hamsters armés de coudes et de boucliers confectionnés avec des couvercles de pots de moutarde surgit par toutes les galeries, nous barrant le passage en même temps que retentissait dans l'enceinte la sirène d'une voiture de pompiers rouge qui déboula à

¹⁵⁵ En realidad, esta cronología es hipotética, ya que no se puede decir con exactitud cuánto tiempo media entre la escritura de cada carta, pero creo pertinente traerla a colación incluso de manera hipotética debido a que afecta al estatuto de la ficción y problematiza la duración y la velocidad del relato.

¹⁵⁶ El número de pausas en la narrativa es relativamente bajo, destacando aquellas en las que el narrador se dirige al narratario, ejerciendo la función fáctica –por ejemplo: “Mais laissez-moi faire un aparté pour vous expliciter la situation où nous nous trouvons à ce moment, nous, rats” (50)– o realiza una explicación: “(trois rats peuvent très bien se servir d'un fusil comme trois hommes d'un canon)” (93). En cuanto a los pasajes descriptivos, estos suceden en la mayor parte de los casos a actividades perceptivas de los personajes y por tanto ocupan tiempo de la historia: “Rakā et moi, nous nous penchâmes sur le bord de la caisse pour voir un enfant couleur café-crème, à cheveux noirs bouclés, habillé d'une salopette rouge, d'environ deux ans, qui essayait [...]” (28-29), de la misma forma en que los pasajes reflexivos están presididos por un verbo que los integra en la historia: “nous nous demandâmes si Mimile n'était pas l'homme éternel qui, dans la religion des rats, descend du ciel une fois tous les dix mille ans” (64). Naturalmente, todas las intervenciones del “traductor” en las que no se resumen los hechos de la historia sino que se los comenta no ocupan tiempo de la historia y deben ser consideradas pausas.

¹⁵⁷ En cuanto a la presencia de elipsis, esta es relativamente alta, con su presencia pudiendo ser establecida de forma hipotética en el interior de ciertas escenas o entre grandes segmentos de narrativa; contra lo que es convencional, la separación entre capítulos no está acompañada forzosamente por una elipsis y, aquí, esto sucede sólo en tres casos: entre el capítulo “Le Diable des Rats” y “L'Émir des Perroquets” (97), entre este último y “Le rat orateur” (103) y entre “Le rat athée” y “Disneyland” (123). Se trata de elipsis implícitas indefinidas en todos los casos, con una duración hipotética que va de algunos minutos a varias horas.

toute vitesse par une rampe et alla s'écraser contre la planche à fromage, renversant les restes du festin, s'arrêtant de marcher après une lente agonie les quatre roues en l'air. Cet accident provoqua des remous entre les hamsters qui se parlaient très vite dans leur langue. Soudain, une apparition : une grosse femelle de rat, habillée de véritable peau humaine [...] se laissa tomber lourdement d'un trou du plafond sur la voiture des pompiers, cabossant sérieusement le capot avant de demander d'une voix aiguë : "A qui appartient cette voiture rouge ?" (24).

Finalmente, la frecuencia del relato es principalmente normativa, con pasajes iterativos situados en su mayoría en los dos primeros capítulos, "Le jeune rat" (13-18) y "La surprise-party" (19-25), en los que el narrador da cuenta de su rutina en la alcantarilla de la rue de Buci.

En lo que hace a la distancia con el discurso de los personajes, ya en el aspecto de modo, es pertinente mencionar la alternancia convencional entre discurso citado y narrado, con una presencia, si bien inferior en cantidad, al menos mayor en extensión, del segundo, lo que tiende a acelerar la narrativa. Un ejemplo de esta alternancia es el que sigue: "La Reine prétexta que son métier de Reine la forçait à garder ses oreilles et ses pattes pour écouter et donner des ordres, ce à quoi le serpent répondit : 'Chacun son royaume, ma chère.'" (75), con el discurso de la Reina narrado y la respuesta de la serpiente citada. Muy probablemente por un error, a partir de la página 97 el discurso citado no aparece entrecomillado: "Je répondis : votre plan est le vôtre et non le nôtre" (111). No se trata de discurso traspuesto, lo que podría suponerse a simple vista, debido a que el narrador no transpone precisamente el discurso del personaje para integrarlo al suyo propio, sino que continúa citándolo aunque sin utilizar las comillas, en una forma intermedia no del todo heterodoxa que resulta ligeramente más cercana al discurso del narrador sin que el lector pueda tener dudas acerca de la fidelidad al discurso "original" del personaje debido al uso de los dos puntos y, en general, a la sintaxis de la oración.

En cuanto a la focalización del relato, esta es interna fija en el caso de los dos narradores, Gouri y Copi¹⁵⁸. En el caso del primero, esta focalización interna es puesta en evidencia, por ejemplo, en el pasaje en el que el narrador, sin saber supuestamente qué cosa son unas gafas, las describe como "une paire de fonds de pots de confiture suspendue au bout du nez à l'aide d'un fil de fer accroché aux oreilles" (30)¹⁵⁹. Unos nueve pasajes en los que la información dada por el narrador excede la focalización que gobierna su discurso –paralepsis– pueden encontrarse a lo largo del relato, por ejemplo: "nous sûmes plus tard que l'enfant était le fruit d'une union furtive entre elle et un étudiant sénégalais dans les couloirs de l'Alliance française" (51-52), donde no existe posibilidad lógica de que esta información resulte accesible al personaje "a través" del cual se focaliza sin alterar el modo de focalización que preside la narrativa.

¹⁵⁸ Desde otro punto de vista, y en términos más generales, podría hablarse de una focalización múltiple, en el sentido de que algunos episodios, en particular los de la vida en común entre Copi y Gouri, son narrados por ambos desde "puntos de vista" diferentes; este modo de focalización es habitual en las novelas epistolares con varios corresponsales, pero este no es el caso aquí –finalmente, sólo Gouri escribe las cartas– y, por lo demás, los hechos mencionados son demasiado pocos y ocupan una porción demasiado pequeña de narrativa, por lo que me he inclinado por la hipótesis de la focalización interna fija tanto en los pasajes atribuibles a Gouri como en los que firma Copi "el traductor".

¹⁵⁹ La focalización interna es problematizada porque Gouri, cuya escasez de conocimientos acerca de los artefactos humanos más habituales queda puesta en evidencia en el caso de las gafas, sabe sin embargo qué cosa es un termo y puede escribir "passages monotones en langage légal" (81), pero este es un problema que no afecta al aspecto formal de la narrativa excepto que se quiera ver en esos pasajes otras tantas paralepsis.

Es el aspecto de voz el que plantea las mayores dificultades al análisis, en especial en lo relacionado a la cuestión de los niveles narrativos. Sobre la posición temporal del narrador respecto de su narrativa –esto es, sobre la cuestión del tiempo de la narración– debe distinguirse entre el plano narrativo que concierne a las cartas de Gouri, en el que la narración es interpuesta, como es habitual en la literatura epistolar, con los hechos narrados acercándose desde el punto de vista temporal a la situación narrativa¹⁶⁰, y el plano del “traductor” Copi. El tiempo de la narración en este plano es de dos índices, ulterior en lo que hace a los pasajes titulados “Préface du traducteur” y “Postface du traducteur”, así como a dos notas largas (70-71, 121-123), y simultánea en el resto de las notas¹⁶¹, en las que el “traductor” Copi comenta las cartas en el “momento” en que las traduce. En lo que hace a *La Cité des rats*, creo que la existencia de estos dos planos y la posición contradictoria del narrador Copi “traductor” en relación a su propia situación narrativa tiene como función cuestionar la narrabilidad y la representabilidad del mundo fáctico, en un gesto que asocio con la narración paradójica al igual que la alteración del orden de los niveles comunicativos que se presenta en la “superposición” de las notas del “traductor”; existe una veintena de ellas en el relato, algunas con una extensión que supera las dos páginas, pero para hacer referencia a ellas se debe primero aludir a dos cuestiones, el nivel narrativo y el narrador.

El carácter incierto de la narrativa y las dificultades para su análisis se relacionan con el hecho de que el primer relato aparece inserto en el segundo, a la manera de comentario de este; en otras palabras, el relato de la recepción de las cartas, su traducción y la entrega de esta traducción al editor por parte de Copi sólo aparece inserto de manera marginal en el segundo relato, el que Gouri hace en sus cartas, y a la manera de un prefacio y un posfacio del traductor, aparte de numerosas notas. En lo que tienen de intrusión en y desplazamiento de los niveles narrativos, estas notas tienen un carácter metaléptico, disimulado por el hecho de que Copi y Gouri comparten nivel en el mundo narrado: el primero crió al segundo, le leía libros, etcétera. Que desde un punto de vista formal no lo hacen por estar el segundo relato, las cartas de Gouri, subordinado al primero, la labor de edición y traducción de Copi, queda expuesto, por una parte, en el carácter ulterior de la primera narrativa en relación a la segunda, además de por las posibilidades –que Copi aprovecha– de modificar el segundo relato abreviándolo¹⁶², pero también por un elemento localizable en el plano de la historia: la

¹⁶⁰ Y culminando en una ocasión con un comentario sobre esta situación: “Les autres se sont endormis et j’en profite pour finir cette lettre sur un bout de papier de ‘France-Soir’ dont Mimile s’est nettoiyé l’anus, ses restes d’excréments me servant d’encre dont j’enduis le bout d’une allumette” (65). No es la única referencia a la situación narrativa en sus cartas, en las que en un par de ocasiones se tematiza, al igual que en *L’Uruguayen*, la inseguridad del narrador acerca de si la carta llegará alguna vez a su destinatario.

¹⁶¹ Esta forma parece a simple vista alejada de las convenciones narrativas: a falta de una investigación exhaustiva por realizar, sólo vienen a la memoria *La invención de Morel* de Adolfo Bioy Casares (1940), donde una primera narrativa es interrumpida por comentarios realizados por el supuesto editor del manuscrito, quien completa y corrige y en una ocasión suprime pasajes del mismo; el díptico *Los siete locos. Los lanzallamas* de Roberto Arlt (1928, 1931), donde las notas son de tres tipos: “del comentador”, “del autor” y carentes de firma; ciertos relatos de Jorge Luis Borges como “Deutsches Requiem” y “El inmortal”, ambos publicados en *El aleph* (1949); y *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig (1976). En los dos últimos casos, el hecho de que las notas no estén firmadas lleva a que el lector tienda a atribuir las al narrador del relato principal.

¹⁶² Finalmente, Copi “traductor” como narrador del relato primario puede “entrometerse” en el relato secundario, pero Gouri, en tanto narrador de este último, no puede “entrometerse” en el primario, sino sólo “asomarse” mediante evocaciones y apelaciones a su narratario, Copi, en una modalidad propia de la

catástrofe que Gouri describe tiene proporciones planetarias, por lo que debería haber afectado a Copi si este se encontrara en el mismo nivel que la rata, pero Copi no parece haberla sufrido. Esto constituye una aporía que afecta al estatuto ontológico del mundo narrado por cuanto instala la duda acerca de si lo relatado por Gouri es fruto de su experiencia o de su imaginación¹⁶³.

Si consideramos entonces el segundo relato, las aventuras de Gouri tal como han sido narradas por él, como un relato secundario subordinado a –esto es, a cargo de– un relato primario, el del “traductor”, llegamos al siguiente modelo: Gouri narrador intradiegético homodiegético –cuenta su propia historia, que se inserta en una narrativa que se postula situada a la misma altura que el narratario– y Copi “traductor” narrador extradiegético, a su vez homodiegético y heterodiegético: cuenta su propia historia, que es la de la recepción y traducción de las cartas de Gouri pero está –casi todo el tiempo– fuera de la historia que Gouri relata¹⁶⁴. Sin embargo, este modelo sólo funciona si se considera que las operaciones que un traductor realiza sobre un texto son suficientes para considerar a este en un nivel inferior a aquel en el que se ubica ese traductor¹⁶⁵; mi hipótesis es que lo son si el traductor es también el personaje de una diégesis¹⁶⁶, y aquí tenemos claramente a un supuesto traductor que cumple algo más que una función de transcripción y comentario sobre un texto dado: en el prefacio, Copi “traductor” se limita a contar la historia del texto que traduce y edita, pero en otras notas (70-71, 121-123, 151-156) cuenta su historia, en la que la traducción de las cartas es un acontecimiento entre otros. Exceptuando estos pasajes, que corresponden a grandes rasgos con el prefacio, el posfacio o epílogo y otras dos notas de importancia, el “traductor” interviene en el texto que supuestamente traduce en dieciséis oportunidades, en doce de ellas mediante notas a pie de página con firma o sin ella –seis no están firmadas– cuya función es de dos tipos, explicativa¹⁶⁷ o de comentario¹⁶⁸. En el caso de las restantes intervenciones, éstas se encuentran integradas al cuerpo del texto

literatura epistolar, que se postula como un diálogo con un interlocutor distante. Estas evocaciones y apelaciones son numerosas y adquieren dos formas: la primera es tributaria de las convenciones usuales en la literatura epistolar: “Cher Maître” (13), “A vos pieds, Maître” (18), etcétera; la segunda toma la forma de analepsis externas de escasa extensión y de alcance indeterminado: “je regrette le temps où je m’endormais bien au chaud au coin de votre oreiller pendant que vous me lisiez les bandes dessinées” (14) o de pausas cuya función es la de explicar o comentar un determinado aspecto del relato; tenemos el ejemplo de página 50 ya citado, o este: “A part vous, Maître, cet humain était le seul dans mon existence et dans celle de toute la Cour qui nous adressait la parole” (62); también comentar las circunstancias de la escritura de las cartas: “Il fait nuit, Maître, et j’écris à la lumière de la lune” (116).

¹⁶³ El final de su última carta, en la que la rata se encuentra de regreso en la rue de Buci, indicaría lo segundo de no ser por Gourakäreine, el hijo producto de las aventuras narradas. Se puede entender esta aporía como una silepsis vertical del personaje en el plano de la historia, en el sentido de que “los personajes de la historia de un nivel diegético superior y de un nivel diegético inferior parecen compartir el mismo espacio y el mismo tiempo” (Lang 35).

¹⁶⁴ Naturalmente, el carácter homodiegético de Gouri y heterodiegético y homodiegético de Copi “traductor” no es una cuestión de nivel sino de persona, pero lo traigo a colación aquí por considerarlo necesario para la comprensión de este punto. En *La Cité des rats* hay también narradores metadiegéticos, por ejemplo Mimile contando su historia (62-63), pero esto ya no presenta dificultades.

¹⁶⁵ Me refiero aquí a una subordinación en el plano del discurso y no en el plano de la historia; en este último, en realidad, el esquema se invierte, con el primer relato subordinado en una relación de traducción, explicación y comentario al segundo.

¹⁶⁶ Y no un sujeto existente fuera del mundo narrado, puesto que en este caso se trataría de un paratexto; más concretamente, de un peritexto (véase Anexo 3).

¹⁶⁷ “Connaissant la façon dont les rats inversent l’écriture, je déduis que le nom de la petite fille était Nadia (N.d.T.)” (57).

supuestamente traducido, en el que se insertan mediante un paréntesis seguido de la expresión “N.d.T.” en un caso (115) pero carente de firma en los otros, lo cual acentúa su carácter ambiguo; en tres de los cuatro casos, la función de estas intervenciones es señalar un corte por parte del “traductor”, que resume los hechos relatados en el pasaje que omite y luego cede lugar a la segunda narrativa¹⁶⁹. Estas intervenciones no pueden ser consideradas realmente transgresivas, por cuanto el personaje Copi “traductor” puede intervenir durante la traducción de las cartas sin que su doble condición de narratario de ellas y de narrador situado en un nivel superior sea un obstáculo. Sin embargo, sí existe un procedimiento de transgresión de límites, ya no dirigido del nivel metadieético de la carta de Gouri al diegético, el de Copi “traductor”, sino de este al extradiegético, allí donde el lector se encuentra: “Je vous passe l’atroce du spectacle pour laisser la parole au Rat” (71), “je vous ennuie peut-être, vous racontant cela qui n’a rien à voir avec le texte et qui appartient à mon histoire personnelle” (121), etcétera. Esta metalepsis del lector en el plano del discurso es ejemplo, por una parte, del carácter articulador que este procedimiento de la narración paradójica tiene para la narrativa de *La Cité des rats*, y, por el otro, de ciertas convenciones pertenecientes al género de la novela epistolar con un solo narrador¹⁷⁰, que Copi utiliza, de manera lúdica y transgrediendo sus propósitos y fundamentos, no sólo aquí sino también, como ya hemos visto, en *L’Uruguayen*; finalmente, el “traductor” cierra su prólogo y su posfacio como si estos fueran cartas: “Bien à vous, Chers Lecteurs, comme dit l’autre. Copi” (12) y “Au revoir, les autres, comme dit l’autre. Votre Copi” (156), en un gesto paradójico pero al mismo tiempo habitual en la ficción con el que, con la confluencia entre el tiempo de la narración y el tiempo de la historia, el personaje de ficción pretende dejar de serlo para desaparecer en el mundo que se encuentra más allá del mundo narrado, ese mundo no más cierto que el de la ficción, y quizás no mejor pensado, en el que nos encontramos sus lectores¹⁷¹.

6.4. Discusión de la historia

En la introducción a este capítulo hice ya referencia al relato “La Servante” de *Une langouste pour deux*, en el que una sirvienta establece una extraña relación maternal con una rata huérfana cuyo comportamiento caprichoso y su participación en el asesinato de Monsieur Alphant la sitúan en una suerte de situación intermedia entre la esfera de las acciones humanas y la animalidad. En esta no se encuentra sola, por cuanto también los personajes “humanos” del relato comparten características animales que su nombre delata. “La Servante” es el antecedente inmediato de *La Cité des rats*, en el que incluso se repite la “adopción” de la rata y sus visitas a los bares con sus patronos

¹⁶⁸ “Certaines expressions de Gouri me restent étrangères, mais je les garde ; peut-être le lecteur y verra-t-il mieux que moi (N.d.T.)” (79).

¹⁶⁹ Hay un caso en el que, probablemente por error, esto no es así: “(Je coupe un long passage que je vous résume : Mimile est condamné à mort [...] le serpent, prévenu je ne sais par quel moyen, les attendait pour leur montrer une issue secrète qui les mènerait à la cour du Palais de Justice.) Je cite les dernières phrases de cette lettre : ‘Le serpent [...]’” (82), siendo el “Je” de “Je cite” no otro que el de Copi “traductor” y no el de Gouri, quien por razones lógicas no puede citar la carta que está escribiendo.

¹⁷⁰ Naturalmente, con la salvedad de que en la novela epistolar el destinatario de las cartas es siempre el narratario y no el lector “real”.

¹⁷¹ El procedimiento aparece también en uno de los textos teatrales de Copi, “La Journée d’une rêveuse”; para un análisis exhaustivo de la pieza, véase Jung (1994).

humanos, sean la sirvienta o Copi “traductor”, pero *La Cité des rats* es donde el autor va más lejos al dar a la rata una identidad y la posibilidad de expresarse de forma escrita¹⁷².

En *La Cité des rats*, antes de que acontezca el diluvio, existen dos planos ontológicos que cohabitan en un mismo espacio físico: el primero es el mundo de las ratas y el segundo el de los humanos. Estos dos planos tienden a ignorarse mutuamente¹⁷³, y las cartas de Gouri, cuya edición el traductor consigue a duras penas llevar a cabo, son un desafío a esa indiferencia. Su superposición está presidida por la reutilización miniaturizada en un nivel de los elementos materiales del plano superior –Gouri utiliza una hoja de periódico para escribir su carta, Carina e Iris llevan vestidos “confectionnés en papier hygiénique” (21) y la Reina presume de tener un portaaviones, en realidad una caja de verduras atada a las raíces del sauce en la que habita un murciélago, que es el avión de sus fuerzas armadas¹⁷⁴– así como de aquellos inmateriales, en particular costumbres y hábitos: las ratas tienen sexo “a la manera” humana, se dedican a la venta, se arreglan para sus citas y son parte de una Corte que reproduce en sus títulos nobiliarios los de la corte francesa. Esta reutilización, y las reacciones inmotivadas –irracionales, podría decirse– y violentas de los personajes humanos de la historia, ofrecen una inversión irónica de las características atribuidas habitualmente a humanos y animales; así, los humanos son aquí irracionales y se comportan “como animales”, mientras que las ratas son absolutamente racionales y cultivadas, conocen la piedad y no actúan por instinto. Los vínculos entre unas y otros están a su vez supeditados a los problemas de traducción que parecen ser inherentes a su coexistencia, el principal de los cuales está relacionado con el hecho de que las ratas ven “à l’envers des humains et, quand ils apprennent à transposer leur pensée en littérature [...] ils inversent la phrase entière et le déchiffrement n’est pas toujours aisé” (11): así, la rata no sabe qué cosa son las gafas y las opiniones de la Reina de las Ratas son, por lo menos, el producto de un malentendido¹⁷⁵:

C’est des avocats ; ils tiennent leur nom des mots *abacaxi* et *ahogado*, qui veulent dire respectivement *ananas* et *noyé* en portugais et en espagnol. C’est des gens très simples, ajoute-t-elle, leur travail consiste à plaider soit pour, soit contre des accusés de crimes divers, devant un jury composé par leurs mères, et le verdict est prononcé par leurs pères (80; subrayado del autor).

En este segundo plano ontológico, el de las ratas, todo está miniaturizado, incluso el tiempo, que transcurre más velozmente que en el plano superior¹⁷⁶; tras el diluvio que sigue a la desaparición del Dios de los Hombres y la llegada del Diablo de

¹⁷² Sobre el vínculo plausible con los personajes del dibujante estadounidense Walt Disney, véase nota a pie de página 253).

¹⁷³ En los casos en que ambos planos se encuentran, los resultados son catastróficos, básicamente debido al rechazo que los humanos sienten por las ratas y a su incapacidad para comprender su idioma: las ratas son perseguidas por un policía al ser descubiertas nadando en el Sena y su aparición desencadena una serie de hechos que conduce a la muerte de la madre de Vidvn y del dueño del perro; sólo Mimile parece capaz de comprender su idioma y por ende no se siente intimidado por ellas, pero los nombres con que se designa a Mimile a lo largo del relato –Emile Canard, Emilio Draconi o Rouge-Gorge– corresponden a o se basan en los de animales, lo que indica que habita con ellas en la zona intermedia arriba mencionada.

¹⁷⁴ Una parte considerable del carácter cómico de la Reina procede de sus esfuerzos por “trasladar” las instituciones propias de una corte monárquica del plano ontológico superior al plano que le pertenece: su orden de levantar los puentes levadizos provoca perplejidad en el jefe de su ejército, por carecer de ellos el sauce en el que se encuentra la Corte, etcétera.

¹⁷⁵ En correspondencia, también el traductor tiene dificultades para comprender a las ratas (véase la cita en la nota a pie de página 168).

las Ratas, los hechos se suceden vertiginosamente, al punto que la velocidad del plano de las ratas afecta también a los humanos debido a que el “Événement” (94) que provoca la desaparición del mundo de los hombres, unifica de alguna forma los dos planos ontológicos con algunas consecuencias: los humanos pueden comprender el lenguaje de las ratas y asumen los principios de miniaturización y reutilización y la alta velocidad del mundo de las ratas, que aparece explícitamente mencionada en algunos pasajes: “La Reine des Rats [...] leur expliqua la situation très rapidement” (93), “Ils se racontaient entre eux leurs vies très haut et à toute vitesse” (94), “L’île de la Cité avançant à toute allure” (95), etcétera.

Esta unificación de los planos ontológicos de la historia conduce a una serie de difíciles negociaciones con los humanos cuyo fundamento ideológico es que los humanos presentes en la Île de la Cité, evadidos del Palais de Justice o de la Préfecture de Police, eran tan prisioneros de los hombres como las mismas ratas: “tout homme ayant passé une part de sa vie dans un cachot contre sa volonté étant un rat d’adoption ; tout rat sachant parler étant un homme d’adoption” (105). Esta comunidad de intereses no disuelve los límites entre humanos y ratas pero alcanza para que “buvaient et forniquaient partout, hommes et rats ensemble” (95) y dejen de lado sus diferencias, en mayor o menor medida, hasta la llegada al “Nouveau Monde” (123), donde una serie de hechos conducen a la muerte de los hombres en los laberintos de la ciudad de las ratas.

No es la integración de los hombres al mundo de las ratas ni la de las ratas al mundo de los hombres lo que sucede aquí, sino la instauración de un régimen ambiguo en el que ambas especies realizan “la mitad del gasto”, para decirlo de cierto modo, animalizándose los primeros y humanizándose las segundas. Este régimen ambiguo que establece una relación de continuidad entre hombres y animales es una constante en la obra de Copi (véase 11.3.). En *La Guerre des pédés*, por ejemplo, los animales de la selva amazónica de la Luna cantan una bossa nova (1982a: 128-129), los habitantes de la Luna –amazonas, lesbianas y homosexuales de sexo masculino– poseen animales de cuyas características parecen imbuidos¹⁷⁷ y las amazonas transitan a lo largo de su vida de la condición animal a la humana, y luego regresan a la anterior, mientras que en *L’Uruguayen* el perro del protagonista “grita” de entusiasmo junto a los otros turistas al arribar a “Montévidéo”, Marilyn posee una boa en *Le Bal des folles*¹⁷⁸, Silvano Urrutia un loro en la tercera sección de *La vida es un tango* y el embajador argentino un puma en *L’Internationale argentine*, etcétera.

En su obra gráfica, por otra parte, la realización del régimen ambiguo que constituyen la humanización de los animales y la animalización de los humanos alcanza su punto más alto debido a que, a diferencia de lo que sucede en la obra narrativa, con la excepción de *La Cité des rats*, los animales no están aquí en una posición de

¹⁷⁶ Vidvn, por ejemplo, tiene aproximadamente dos años al momento de ser encontrada por Gouri, lo que corresponde “(si l’on croit au rajustement des fuseaux horaires et au vieillissement de cellules, comme j’ai lu dernièrement dans une revue scientifique) environ une semaine de vie de rat” (57). La alta velocidad del mundo de las ratas se ve también expresada en los rápidos cambios de humor de estas: Iris y Carina se quejan de estar embarazadas y tratan a Gouri y Rakã “de roturiers et de goujats” (23) un momento después de haber copulado; llaman a su madre para informarle que han sido violadas pero más tarde se alegran cuando esta autoriza la boda, etcétera.

¹⁷⁷ “Les Amazones portaient des loutres vivantes autour du cou et des perruches de toutes les couleurs accrochées aux crinières; les gouines tenaient des alligators et des iguanes en laisse; les pédés berçaient des petites mandris qui s’accrochaient à leur poitrine poilue pour les têter” (1982a: 175).

¹⁷⁸ El título de la traducción alemana del libro es, precisamente, *Die Schlange von New York* (véase Anexo 1).

subordinación respecto a los humanos y no existen los problemas de traducción que afectan la circulación de los bienes materiales y simbólicos en el relato aquí analizado. Su humanización no se ve acompañada en la misma medida por una animalización de los humanos, sin embargo. Es cierto que estos últimos tienen, como los animales, un carácter impredecible y sólo destinado a satisfacer unas necesidades situadas en un plano inferior a cualquier moral, pero su tránsito al régimen ambiguo parece ser de una distancia inferior al que recorren aquí los animales en el camino a su humanización; como quiera que sea, el plano ontológico compartido por humanos y animales en la obra gráfica es la realización de la orden impuesta por el Diablo de las Ratas de crear una ciudad en la que hombres y animales puedan convivir e incluso, como en la orgía de *La Cité des rats* (95), unirse: en “Brève rencontre” de *Et moi, pourquoi j’ai pas une banane ?*, la mujer sentada está casada con un pollo llamado Jean Caneton y se reencuentra con un antiguo amante llamado John Duck, por ejemplo –sucede algo similar en “La Mort d’une mère” (1978b: 76-78)–, y no es inhabitual encontrar en varios de los relatos gráficos que las relaciones amorosas entre animales y humanos tienen como consecuencia una descendencia híbrida¹⁷⁹; con estas excepciones, humanos y animales parecen resultar estériles y compartir un orden en el que la reproducción no es posible de forma vertical, de padres a hijos, pero, en contrapartida, todas las combinaciones lo son en un plano horizontal en el que las distinciones genéricas desaparecen en la supuesta falta de calidad técnica, chatura y desprolijidad de la obra gráfica de Copi (véase 11.04.).

Unas palabras más acerca de la “eficacia plena” a la que se refiere César Aira en la cita mencionada en la introducción a este capítulo. En *La Cité des rats* las catástrofes que se abaten sobre los personajes tienen un carácter progresivo, comenzando por pequeños incidentes que resultan dramáticos para las ratas pero pasan completamente desapercibidos a los humanos, como los ataques de Vidvn, hasta alcanzar magnitudes planetarias, cuando el mundo de las ratas “engulle” y desplaza al mundo de los humanos, como el desprendimiento de la Île de la Cité, el diluvio, la aniquilación de la armada de los hombres, etcétera. Muchas de estas catástrofes, pero también hechos de menor importancia, son presentados bajo la forma de sorpresas, algunas de las cuales lanzan la historia en nuevas direcciones sin que, por lo demás, las ratas se vean considerablemente afectadas en sus hábitos; de hecho, Rakā y Gouri parecen relativamente satisfechos al encontrarse al final de su expedición por la Ciudad de las Ratas de regreso en su alcantarilla de la rue de Buci, habiéndolo perdido todo: “cette parenthèse d’une semaine dans nos vies nous aura servi au moins à quelque chose : nous avons un fils à nous deux qui nous ressemble de par l’esprit” (150). Esta facilidad es la que permite pensar en la rata como en la quintaesencia de los personajes de Copi, los cuales “son eficaces, pueden actuar con éxito en contra (o a favor, casi siempre a favor)

¹⁷⁹ También los animales tienden a romper las limitaciones impuestas por la zoología, y así, en la tira más “convencional” de *La Femme assise*, una gallina empolla un huevo gigantesco que es el producto de sus relaciones con un elefante (92). Esta relajación de las clasificaciones zoológicas también aparece en el relato aquí analizado, cuando Gouri y Rakā creen entender que los hámsters de la Corte son ratas a las que se le ha cortado la cola, y en las visiones inducidas por las setas alucinógenas: “un thon à pieds de cochon et tête de mule, un éléphant à tête d’homme dont la trompe finissait par un ongle, un crapaud à queue de paon et tête de dinde” (135), etcétera. Este pasaje tiene la particularidad de tratarse a la vez de una metalepsis horizontal del personaje en el plano de la historia por el ingreso de este en el sueño y de una hiperlepsis vertical del narrador en el plano del discurso por el carácter pseudodiegético de la narrativa.

de lo que sucede, disponen de una técnica, un know-how, una suerte de adaptabilidad mágica” (Aira 1991: 44).

6.5. Conclusiones al capítulo

En *La Cité des rats*, la deliberada transgresión del principio de autenticación mediante la técnica del relato enmarcado y la tematización del contrato narrativo explícita en las intervenciones del “traductor” Copi sobre las cartas de Gouri entrañan un cuestionamiento de la narrabilidad y la representabilidad del mundo fáctico que se corresponde con la puesta en entredicho de los límites del “orden ontológico” del mundo narrado que constituyen la sucesión de hechos contradictorios de la historia, así como la temporalización del espacio que tiene lugar cuando la velocidad del plano ontológico de las ratas desplaza a la del plano humano. Un elemento de la historia contribuye a problematizar esta ontología, la serie de pesadillas y alucinaciones que padecen tanto Gouri como el “traductor” Copi; así, Gouri sueña que “j’étais moi-même mais que ma queue finissait en une tête de chat qui essayait de m’attraper le museau” (68), la cabeza de gato es tragada por una gaviota con cabeza de águila a la que desplaza una esfinge y Gouri despierta, sólo para tener otra pesadilla a continuación¹⁸⁰, y el “traductor” Copi tiene una alucinación en la que “j’ai cru voir sur les épaules de ma femme Ingrid la tête du Diable des Rats” (154) y confunde a sus hijas con Rakä, el Emir de los Loros y la serpiente. Esta alucinación, que trae a personajes de la narrativa de Gouri a un plano supuestamente superior, el del Copi “traductor”, comparte sistema con las dudas acerca de la “realidad” del relato de Gouri, que el traductor expone en varios pasajes: “Je laisse à la discrétion du lecteur la crédibilité de cette partie du récit” (116), “Je n’ai jamais su quelle est la part de réel et d’imaginaire dans ce récit, et ceci peut-être par manque de curiosité” (121), “personnellement je ne crois pas à la véracité de ce récit, le comparant à maints ouvrages imaginatifs de ma bibliothèque d’enfant”¹⁸¹ (154). Esta incredulidad se ve de alguna manera atenuada por una información introducida por el “traductor” antes en el relato, la de la existencia de Emilio Draconi alias Mimile “condamné à mort pour le meurtre de Madame Koulobô (mère de Vidvn) et de Bianco Cazzo di Fiore, l’homosexuel en blanc du début du récit” (70) y ejecutado en la prisión de Fresnes en agosto de 1978. El Copi “traductor” se entrevista en una ocasión con el personaje y asiste por deferencia de su abogado a su ejecución, que no puede ser impedida por él, quien utiliza las cartas de Gouri como prueba de su inocencia. Sin embargo, existe aquí una contradicción irresoluble en el sentido de que Copi pretende obtener la libertad de Mimile con cartas que, de estar en una relación de coherencia

¹⁸⁰ En otro pasaje (119) Gouri se mira al espejo y cree haber adquirido la apariencia humana. No hay explicación lógica para esta alucinación.

¹⁸¹ César Aira coincide de alguna manera con esta opinión al afirmar que “[e]sta novela es la incursión de Copi en la literatura inglesa, la literatura juvenil por excelencia” (1991: 78). En ese sentido, *La Cité des rats* es uno de los pocos textos de Copi en los que pueden encontrarse referencias intertextuales que, si bien carecen de carácter articulador, merecen ser mencionadas: a una novela innominada de Herbert George Wells, pasajes del poema de Jorge Manrique *Coplas por la muerte de su padre* (s. XV), al *Paradise Lost* de John Milton (1667) y a la *Historia de dos ciudades* de Charles Dickens (1859), que el traductor dice haberle leído a Gouri durante su infancia y en cuya escritura cree encontrar “une je ne sais quelle influence” (11). Más que con la novela de Dickens, sin embargo, el texto parece tener una deuda con La Biblia, especialmente por la aparición de motivos como el diluvio, la lluvia de alimentos y la disposición vertical de la ciudad de las ratas, que parece recordar la Torre de Babel, y con las crónicas de la conquista de América: el carácter de “Nouveau Monde” que se atribuye al continente al que Gouri y los otros llegan, la misa que celebran antes del desembarco, la convicción de que se encuentran en el Caribe y las expediciones destinadas a encontrar los tesoros de Francis Drake y de Eldorado.

interna con el mundo narrado, muestran que Mimile no puede ser ejecutado por encontrarse a salvo con Vidvn en un “Nouveau Monde” surgido de una catástrofe de proporciones planetarias. “J’ai couru les montrer [las cartas] à mon éditeur qui me traite de fou” (70), lamenta el narrador. Si la existencia de Mimile y del hecho por el que se lo condena a muerte es una prueba de la veracidad del relato de Gouri, es también un hecho que el carácter fantástico del relato puede ser fundado en la inexistencia de una catástrofe en el plano ontológico en el que se encuentra el Copi “traductor”. A diferencia de lo que sucede en *Le Bal des folles*, donde la contradicción ontológica es resuelta mediante el recurso a la alucinación, aquí esta permanece sin resolver como testimonio, quizás, de cómo la libertad y el capricho (véase Copi y Linenberg 117) rigieron los mejores pasajes de la obra de Copi.

7. *La vida es un tango*

7.1. Introducción

Una anomalía en la obra de Copi, *La vida es un tango* (1981) es el único texto narrativo del autor escrito en español¹⁸². Su tema, las vicisitudes de Silvano Urrutia en la Buenos Aires de finales de la década de 1930, París durante mayo de 1968 y la Argentina en 2009, no es ajeno a la biografía del autor, debido a que el diario *Crítica*, cuyo concurso de poesía Urrutia gana haciéndose acreedor a un puesto en la redacción, era el diario de su abuelo, Natalio Botana¹⁸³, y a que Copi fue testigo presencial y participe de la revuelta estudiantil parisina¹⁸⁴. Sin embargo, la pretensión no es aquí –así como no lo es en el resto de estas páginas– interpretar esta obra a la luz de la biografía del autor, sino dar cuenta de sus principales características formales y temáticas, que distancian a esta novela de *Le Bal des folles* y *L’Internationale argentine*, así como su carácter paródico de la lengua y de determinados discursos de alta circulación en el Río de la Plata durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado que, a la vez que señala la “sensibilidad camp” del texto y su pertenencia al grotesco rioplatense, establece un vínculo al mismo tiempo que distancia en sus intenciones, a Copi y a Manuel Puig.

7.2. Sinopsis argumental

La vida es un tango se estructura en tres partes o secciones: “Las rotativas”, “Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos” y “La gruta”. En la primera se narra la llegada de Silvano Urrutia, un maestro de diecinueve años

¹⁸² Existe una edición francesa anterior en dos años a la española que carece de referencia al posible traductor y cuenta con varias diferencias respecto a la edición española, desde aquellas menos relevantes –“la mafia libanaise” (1979b: 108) es turca en la edición española (1981: 90); donde la edición española reza: “ella le abrió la bragueta y le tocó el pito enorme que nunca había sospechado” (1981: 118), el supuesto traductor al francés pone, pudorosamente, “[e]lle lui ouvrit la braguette de deux doigts timides et lui caressa le sexe” (1979b: 142); “Silvano había eyaculado” (1981: 120) deviene, por contra, “Silvano n’avait pas eu le temps d’écaculer” (1979b: 144), etcétera– hasta otras de importancia, como el agregado en la edición española de la siguiente frase, que resume la esencia del personaje y remite a la tradición argentina de prohombres en el exilio: “–Vengo a rendirle a sus pies un león, le dijo Angelino al padre poniéndose de rodillas. Es el único hombre honesto de la República Argentina” (1981: 77). La edición francesa, por su parte, carece del pasaje del cortejo fúnebre (1981: 124-126) y, en general, este fragmento ha sido sometido a reescritura, uno de cuyos elementos más interesantes es la transformación de unas lesbianas en hippies en la edición en español y la acusación del padre y el marido de Arlette a Urrutia: “¿Quién va a devolvernos a Arlette? ¡Indio sucio!” (1981: 127). Es pertinente destacar además el cambio del título de la segunda sección, que pasa de “Les coulisses”, en alusión a los bastidores del Odeón, donde transcurre parte de la acción, a “Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos”, un título que alude al mito de Cronos devorando a sus hijos (Véanse Renke-Graves 31-32 y Rose 39) y tiene una función irónica, en la medida en que el Mayo Francés de 1968 es visto habitualmente como el triunfo de un sector inconformista de la juventud francesa sobre los valores establecidos; Copi parece querer decir aquí que el tiempo acabará devorando esos ideales y esa juventud. En la edición española se aprecian también algunos cambios en el texto de contratapa, inspirado en la edición francesa pero con la añadidura de fragmentos de cuatro reseñas, y el agregado al volumen de un “Diccionario de argentinismos” elaborado por Susana Litjmaer que contiene sólo aquellos “que podrían resultar de más difícil comprensión al lector español” (1981: 159).

¹⁸³ *La vida es un tango* no es el primer texto de ficción en el que aparece el periódico y su director. En el séptimo libro de *Adán Buenosayres*, “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”, Leopoldo Marechal sitúa a Natalio Botana en un círculo infernal dedicado a los periodistas (véase Marechal 561-564).

¹⁸⁴ Jorge Monteleone sostiene que participó en la toma del pabellón argentino de la Ciudad Universitaria (2000: 7).

procedente de la provincia argentina de Entre Ríos, a Buenos Aires, tras ganar un concurso de poesía auspiciado por el diario *Crítica* cuyo premio es un puesto en el periódico. En sus primeros minutos en la ciudad, Urrutia conoce a Lauro Bochinchola, al Mono Diligenti y a Yoli de Parma, actriz con quien tiene una tórrida sesión de sexo y cocaína. Urrutia desea abandonar Buenos Aires en la convicción adquirida de que la prensa está corrompida; sin embargo, ya en la redacción de *Crítica* se ve envuelto en la muerte de Horacio Silberman, uno de los redactores. Al mismo tiempo, la noticia de que Alemania ha invadido Holanda y la decisión de titular “Hitler asesino” crean un conflicto con el Jefe de Policía de la ciudad, un notorio entusiasta del nacionalsocialismo, quien, en ausencia del presidente de la República, auspicia los ataques contra judíos y chantajea a los dueños del periódico –Bochinchola, Diligenti y el Senador, aparte de la propia Yoli de Parma– para que le entreguen al asesino de Silberman, supuestamente el propio Urrutia. Este huye con la ayuda de la actriz y encuentra refugio en el conventillo de la Paloma¹⁸⁵, donde lo toma bajo su protección el curandero negro Esculapio Pagano, quien organiza un partido político con la finalidad de llevar al poder a alguno de sus hijos¹⁸⁶. Mientras tanto, una amiga de su novia de paso por Buenos Aires advierte a esta, quien a su vez avisa al padre de Urrutia, y ambos toman el tren a Buenos Aires. La segunda parte encuentra a Urrutia radicado en París, viviendo con una francesa de nombre Arlette con la que tiene un niño, el pequeño Didier, tras escapar del país junto a Yoli de Parma luego de que esta cambiara a los militares el diario *Crítica* por la libertad de Urrutia y el título de “condesa”. Eventualmente, Bochinchola y los otros han fundado un nuevo diario, *Crónica*, desde el que impulsan el regreso de Urrutia, quien se resiste a regresar al país debido a su voluntad de no volver a intervenir en política. Sin embargo, el abandono de su mujer lo lleva a tomar la decisión de regresar justo el mismo día en que estalla la revuelta parisina, de la que es testigo, primero en la plaza de la Contrescarpe, luego en la Sorbona, donde va a buscar a Didier, y después en el Odeón, donde busca a Arlette, quien desde el principio ha jugado un papel relevante en el levantamiento y se encuentra cantando en el escenario, para decirle que no piensa regresar a Buenos Aires. Su encuentro con su amiga Solange Soubirous lo lleva, sin embargo, a cambiar de idea y, tras tener sexo con ella en uno de los palcos, decide quedarse en París a su lado. En su asalto al teatro, los miembros de la Compagnie Republicaine de Sécurité provocan la muerte de Arlette, quien es celebrada como “la primera víctima” de la revolución (124)¹⁸⁷ y conducida al Panteón, y es esta circunstancia la que convence a Urrutia de regresar. En la tercera sección, Urrutia es ya anciano y vive en Paraná, donde debe lidiar con una sirvienta desatenta mientras trabaja en sus memorias. Su cumpleaños número cien es motivo de celebraciones que lo irritan, pero la llegada de Yoli de Parma y de Solange Soubirous, quienes se suman a la celebración carnavalesca, lo lleva a buscar refugio en una cueva que recuerda de su niñez; allí, en la compañía de un niño de la vecindad, Urrutia muere tras creer ver a Arlette.

¹⁸⁵ Se trata del famoso conventillo situado en la ciudad de Buenos Aires en el que transcurre la acción del sainete homónimo de Alberto Vacarezza (1929), que algunos autores adscriben parcialmente al grotesco rioplatense.

¹⁸⁶ Es posible establecer un vínculo temático aquí con *L'Internationale argentine*, donde Nicanor Sigampa –un negro, precisamente– funda el movimiento político que da título a la novela con la finalidad de alcanzar la presidencia, debido a que, afirma uno de los personajes, “les indigènes attendent l’arrivée d’un Noir parce qu’ils n’en ont jamais vu”. “De toutes les théories politiques argentines, c’est la plus délirante jamais portée à ma connaissance !”, responde el protagonista (28).

¹⁸⁷ Todas las citas en este capítulo corresponden a Copi (1981) excepto allí donde se indica lo contrario.

7.3. Discusión de la narrativa

Uno de los primeros aspectos a considerar es la aparente simplicidad formal del relato respecto de *L'Uruguayen*, *Le Bal des folles* y *La Cité des rats*, las tres narrativas largas que lo preceden. No hay aquí incertidumbre respecto de quién narra, puesto que se trata de un relato con narrador extradiegético heterodiegético que narra ulteriormente y no focaliza, esto es, parece no acceder a la información narrativa “a través de” la percepción de ninguno de sus personajes, un juicio que, sin embargo, debe ser atemperado debido a la gran cantidad de pasajes descriptivos en los que lo descrito depende de su percepción por parte de un personaje, lo que introduce un pasaje de focalización interna¹⁸⁸. Tampoco se presenta la dificultad que entraña en *Le Bal des folles* la cuestión del nivel narrativo –problematizada a través de la superposición del primer y el segundo nivel narrativos mediante una pseudodiégesis, la hiperlepsis vertical del autor en el plano del discurso y horizontal del personaje en el plano de la historia, la metalepsis horizontal de los elementos o actantes del mundo narrado, la silepsis horizontal de la acción o de la estructura proposicional, etcétera– puesto que los pasajes en los que aparece un segundo nivel, en forma de diálogos o cartas –me referiré a las analepsis, que constituyen un segundo nivel temporal, en otro apartado–, tienen un tratamiento convencional, siendo mayormente citado. En *La vida es un tango* puede apreciarse la explotación de la alternancia entre sumario y escena inusualmente veloz con preponderancia del primero ya descrita en relación a *Le Bal des folles* a la que hay que sumarle en lo que hace a *La vida es un tango* el uso de elipsis¹⁸⁹ y de pausas, más numerosas éstas últimas, en sus variantes descriptiva y explicativa, cuya función debe ser vista a la luz de la importancia que el narrador otorga a la descripción de la vestimenta de los personajes como elemento de caracterización y, al mismo tiempo, como un elemento central en la parodia propuesta, puesto que esa descripción es llevada a cabo con un lenguaje, el de *Crítica*, del que Copi extrae efectos cómicos pero al que le es fiel, en el gesto paradójico de toda parodia. El resultado es una alternancia de escena, sumario y pausas descriptivas mediadas por la percepción del personaje, esto es, “focalizadas” en él en un sentido técnico, que, por dar cuenta de la actividad contemplativa del personaje no evaden la temporalidad de la historia y, por lo mismo,

¹⁸⁸ En ciertos pasajes puede percibirse erróneamente, por esta misma razón, cierto carácter “fraudulento”, debido a que la abundancia de pasajes introspectivos focalizados en el personaje principal y el hecho de que la mayor parte de las descripciones esté focalizada a través de un personaje, puede conducir a la conclusión equivocada de que se trata de una narrativa con focalización interna y algunas paralepsis. Una lectura más minuciosa cuya atención se dirija al hecho de que la información contenida en la narrativa se encuentra principalmente fuera de las posibilidades de percepción del personaje lleva a concluir, sin embargo, que estamos, como he dicho, ante un relato no focalizado.

¹⁸⁹ Exclusivamente de carácter implícito, las elipsis tienen una importancia relativamente grande en la segunda sección del relato, en particular (81-97), donde se presentan en gran número en un pasaje en el que predomina el sumario analéptico, y un estatuto articulador de la narrativa, puesto que las tres secciones del relato están separadas por dos elipsis, explícitas en este caso, de duración definida aunque imprecisa, como muestro más adelante, representadas gráficamente mediante salto de página y la aparición de un subtítulo.

no deben ser vistas, contra lo que podría esperarse, como un factor de enlentecimiento de la narrativa (Genette 1972: 134). Estos pasajes descriptivos encuentran su contrapartida en la gran cantidad de pasajes sumariales, que se imponen a la escena para otorgar al relato un carácter “espasmódico” durante largos pasajes y una velocidad alta. El narrador tematiza esta velocidad en varios pasajes metonímicos:

–Es la edición para la provincia, le gritó Horacio al oído; hace diez minutos le pusimos el título, dentro de media hora estará en el aeropuerto, y esta tarde en todos los quioscos de la República [...] Parados sobre un balcón observaron el movimiento de los obreros cuya velocidad era solamente comparable a la de las máquinas, pareciendo formar parte de ellas (28),

“Esta ciudad es increíble, Dorita. Todo pasa a un ritmo endiablado” (33), “Silvano estaba impresionado por el número de gente que caminaba sobre las veredas y sobre todo por la velocidad a que se movían” (65) o “[t]odo es distinto que en América Latina, pensó Silvano, acá todo pasa a una velocidad vertiginosa, el tiempo está concentrado como en un extracto de Chanel n.º [sic] 5” (117). Si bien las tres secciones del libro constituyen a grandes rasgos escenas que adhieren convencionalmente a la unidad de tiempo y lugar –la primera abarcando desde la llegada de Silvano Urrutia a Buenos Aires hasta su llegada al conventillo de la Paloma donde encuentra asilo, la segunda desde su arribo a su piso en la Contrescarpe hasta el diálogo con Soubirous en las escaleras del Panteón en el que se reafirma en su decisión de regresar a Buenos Aires y la tercera la tarde de su centésimo cumpleaños–, este ritmo convencional se ve alterado por la aparición de abundantes sumarios, ya sea en un segundo nivel narrativo, cumpliendo la función de analepsis que interrumpen momentáneamente la escena, o, en el primer nivel, a la manera de “aceleraciones” del relato producidas por la aceleración misma de los hechos narrados. El primero de los casos, el más convencional, ha sido ejemplificado en el capítulo dedicado a la narrativa breve del autor, en la que adquiere estatuto de recurso articulador, pero puede ser apreciada una vez más en el siguiente pasaje:

–¡El Mono se la pasa apolillando, rió el Gordo Bochinchola, tiene diabetes! ¡Con lo que chupa cualquiera de estos días se queda seco sentado ahí atrás! Silvano no supo qué responder [...] le parecía increíble de parte de una empresa tan importante como el diario *Crítica*. Silvano era maestro de escuela en Paraná, capital de la provincia de Entre Ríos. Hijo de panadero, sintió desde temprano la atracción de la cultura [...] (8),

dando comienzo a una analepsis que se extiende durante una página y media¹⁹⁰. El segundo de los casos es más interesante y, aunque puede ser localizado en algunos pasajes de *Le Bal des folles*, es aquí donde resulta más habitual:

Varios aplausos se dejaron oír, pero también varias risas; luego un silencio que Silvano, en su angustia, interpretó como un pedido de su palabra. Se puso de pie en el momento en que pasaba un mozo con una bandeja, que tropezó contra su hombro; una sopera llena de puchero lo inundó quemándole la cara. Buscó a tientas una servilleta y arrastró el mantel echando a rodar todo lo que había sobre la mesa, también el balde de champán donde estaba apoyada la cabeza del senador, que despertó gritando: –¡Se levanta la sesión! [...] El entusiasmo se hizo general. Yoli recibió una fuente de estofado en la cabeza, que además de hacerle un chichón se le volcó sobre la melena platinada, amén de una tajada de sandía en el escote y el zorro empapado de vino. Silvano se precipitó a protegerla de los proyectiles con el mantel, mientras él mismo recibía una ristra de morcillas que se le anudó al cuello como boleadora (13).

El pasaje se extiende aún unas líneas más, precisamente hasta el momento en que el personaje abandona la sala donde se produce la acción anterior y “la cólera de Yoli se convirtió en lágrimas” (14), punto en que se retoma la escena a una velocidad “convencional”; podrían verse aquí, casi, esos pasajes del cine mudo en los que la comicidad procede de la aceleración de acciones desafortunadas pero, de todas maneras, normales, y es respecto de su función cómica que debe pensarse este tipo de pasajes, tanto en *La vida es un tango* como en otros relatos.

Ya hemos visto en *L'Uruguayen*, *Le Bal des folles* y *La Cité des rats* cómo la velocidad alta era una característica de la poética del autor. *La vida es un tango* no es la excepción, en ese sentido. Sin embargo, es la abundancia de pausas lo que distingue este relato de sus antecesores. En particular en la primera sección de la narrativa, Copi se permite numerosas pausas descriptivas cuya función tipificadora queda de manifiesto

¹⁹⁰ El uso de analepsis tiene también en *La vida es un tango* una importancia fundamental, por cuanto Copi reitera aquí el recurso ya apreciado en su narrativa breve de partir de una situación absurda a cuya explicación se accede mediante analepsis que la explican, por ejemplo en “Madame Pignou” de *Une langouste pour deux*. El recurso es particularmente relevante en la segunda sección, que comienza con el personaje subiendo las escaleras de una vivienda de la calle Rollin “cargado de provisiones”; una pausa explicativa informa que “[l]os domingos era Silvano el que iba al mercado mientras Arlette se quedaba dándole el biberón al pequeño Didier” (81); por qué Urrutia se encuentra en París es narrado en una analepsis externa a la primera narrativa de una extensión de varias horas que da cuenta de hechos posteriores al final de la primera sección: “Silvano había sido capturado por el hampa negra de Buenos Aires; Yoli de Parma se había barricado en el diario *Crítica* apoyada por el hampa italiana de la reventa para declararle la guerra al hampa judía; los militares aprovechaban el tumulto creado en la Avenida de Mayo por diversos tiroteos para ocupar la Casa de Gobierno; el Senado, apoyado por algunos disidentes radicales pedía una sesión extraordinaria de una semana [...] la última maniobra de los militares: habían cambiado la libertad de Silvano por el diario *Crítica*. A Yoli le daban de yapa la Embajada Argentina en París, una renta de un millón de pesos por mes y el título de condesa honoraria” (82). Quién es Arlette es informado en un pasaje en el que se suceden de forma desordenada los fragmentos analépticos, siguiendo un orden que parece invertido en la medida en que su alcance –esto es, su relación con el momento “presente”– es cada vez mayor: “Desde que había nacido Didier no habían vuelto a hacer el amor [...] habían decidido divorciarse cuando Didier fuera más grande [...] Se había puesto a beber después del nacimiento de Didier, durante el cual los médicos no quisieron hacerle la cesárea ni darle calmantes [...] Se habían conocido un catorce de julio en la plaza de la Contrescarpe, hacía ya cuatro años” (83-84), en una estructura que, de acuerdo a su distribución cronológica hipotética podría ser descrita como “C-D-B-A” y cuya función parece ser ofrecer un contraste moderador con la rígida división del relato en tres secciones. Sucede algo similar en la tercera sección.

cuando se considera su alto valor icónico, ya que la mayor parte de las descripciones refiere a vestimentas propias de un período determinado del cine argentino, las décadas de 1930 y 1940 en las que transcurre la primera parte de la historia¹⁹¹; en la segunda, las descripciones están destinadas a dar cuenta de diferentes situaciones así como del estado de la ciudad durante la revuelta estudiantil.

El recurso a la descripción es tan importante que el autor lo utiliza ya en las primeras líneas del texto:

Lauro Bochinchola se escarbaba los dientes viendo bajar los pasajeros del tren en la estación Constitución. Debe ser ese pajuerano de sombrero, pensó. Silvano Urrutia se había puesto lo mejor que tenía para la ocasión: traje cruzado príncipe de Gales, arrugado por veinte horas de viaje, mocasines, sombrero panamá y un impermeable doblado en el brazo. Una valija de cuero sin curtir permitía adivinar, no obstante, su origen humilde (7).

En adelante, las descripciones se suceden en un estilo que, con su predilección por el artificio y el exceso, constituyen una aproximación “camp” al tono de la crónica de sociedad¹⁹² de la época y que remiten a un imaginario determinado¹⁹³, como pretendo mostrar más adelante; de hecho, el personaje se ve enfrentado a varias situaciones en las que debe cambiar de indumentaria y su descripción tiene por función dar cuenta de su “ascenso” en el organigrama interno de *Crítica* así como su adaptación a Buenos Aires; de esta manera, Urrutia se pone un par de pantalones y una camisa blancos, “alpargatas” y “un poncho colorado” (24) que expresan su disconformidad con la vida en la capital y su deseo de regresar a Paraná, pero luego Silberman le da “unos calzoncillos de seda celeste y una camisa como la de él, de seda rayada beige, celeste y blanca [...] un moño de seda en ‘pied-de-poule’ en tonos caramelo” (30) más adecuados para el diario¹⁹⁴; tras una discusión con Bochinchola, Urrutia se la arranca, pero luego, al serenarse, vuelve a ponerse otra. Este énfasis en la descripción de la indumentaria surge del esteticismo “camp” y parece tener una impronta teatral de caracterización del

¹⁹¹ La primera sección del relato está plagada de referencias al cine; así, “Silvano decidió seguir a una de ellas para llegar a un lugar desde donde pudiera telefonar a un taxi, como había visto en una película” (17), “[...] era una escalera de incendios como en las películas de gangsters de Hollywood” (28) o el irónico consejo de Yoli de Parma a Urrutia: “Sacáte el cine de la cabeza, que eso es para la gilada” (66).

¹⁹² “[...] entre los comensales, todos personalidades, como bien sabía Silvano por haberlo leído en las páginas sociales de *Crítica*. El mundo de la política, del arte y del periodismo se reunía durante la noche en ese espacioso ambiente céntrico” (10).

¹⁹³ Escribiendo sobre Eva Perón, Beatriz Sarlo ha dado cuenta de la gran atención prestada por las revistas de comienzos de la década de 1940, época en que transcurre la primera sección de *La vida es un tango*, a la vestimenta de las actrices del momento; la suya es una enumeración de “cuellitos, apliques, guardas, puntillas, respuntes, polleras con un poco de vuelo o fruncidas en la cintura; telas estampadas, a lunares, tonos pastel; algún anillito o pulserita, aritos de perlas”, la misma clase de elementos a encontrar en las novelas de Manuel Puig (2003: 52). Véase Sarlo (2003: 52-59, 75-80).

¹⁹⁴ De hecho, Bochinchola viste allí “un traje de seda blanca” y los reporteros “estaban todos en mangas de camisa y tiradores con nudos de corbata impecables” (27). Copi pone de manifiesto la importancia de la indumentaria del personaje en su caracterización, resaltando al pasar sus connotaciones de clase en el siguiente pasaje: “La gente estaba toda vestida lujosamente como en el cine, las mujeres escotadísimas dejaban mostrar las pantorrillas y las más jóvenes hasta las rodillas. Otra raza eran las mucamas y dependientas, jóvenes de raza india dentro de uniformes que les hacían parecer figurantes de teatro [...] Los hombres, aparte de algunos con trajes de seda como él, usaban trajes cruzados de franela gris y chambergo, excepto los pobres en camiseta, tiradores y alpargatas, lo mismo que en Paraná” (65-66); la mención a las figurantes lleva a pensar que la descripción está mediada por el cine y el teatro, esto es, por una representación, antes que responder a la realidad misma.

personaje¹⁹⁵. Es el caso de Yoli de Parma¹⁹⁶, cada una de cuyas entradas le permite exhibir una prenda diferente: un “zorro plateado” (12), “la melena deshecha, la enagua sobrepasando el ‘vestido’ de lentejuelas” (18) y luego “un escotadísimo vestido de seda cuyo estampado imitaba la piel de cebra, un tapado de leopardo sobre los hombros; inmensos anteojos negros le cubrían gran parte de la cara” (61). Graciela, su hija y contrafigura irónica a la manera del teatro, es una “muchacha rubia con trenzas y flequillo” (34) que lleva “un ‘chemisier’ de seda blanca, idem la pollera plisada” (37) y luego “una pollera de seda chocolate, un ‘chemisier’ color crema y un ramillete de cerezas artificiales en el escote” (40); se trata del único personaje del relato cuya caracterización es irónica, puesto que, pese a adoptar una indumentaria connotada con los atributos de la inocencia y la juventud en el cine de la época, es sexualmente activo –participa en una orgía con Angelino Pagano, Diligenti y su propio padre– y sólo se caracteriza por discreción. Es también teatral la caracterización del Jefe de Policía, “un mestizo de nariz ancha sobre un bigote cuadrado, cuello ancho sobre espaldas cuadradas, gorra de milico hasta las cejas, más típico que si lo hubieran inventado” (62)¹⁹⁷, y la de los ámbitos en los que transcurre la historia: “Se encontró en una inmensa habitación, los muros eran de mármol rosa y el piso de mármol blanco” (29), “En la habitación anexa, espaciosísima, Silvano vio un lecho que un mucamo negro vestido de smoking estaba cubriendo con una piel de visón blanco” (30), “Todo era de color habano, los muros de caoba, los mullidos sillones de cuero inglés y la gran mesa redonda del centro de roble, cubierta por diarios y teléfonos” (35). En ese sentido, la descripción del piso de Yoli de Parma reviste importancia por cuanto alude directamente a las fuentes en las que Copi abreva:

Silvano miró por primera vez a su alrededor. Se encontraba en medio de una alfombra celeste de lana espesa; todos los muebles (consolas, mesas ratonas y diversos mullidos) estaban forrados de seda o laqueados en diversos tonos de celeste. Había varias estatuas doradas representando a Buda y una piel de leopardo alfombraba el techo, del centro del cual colgaba una araña de cristal. Silvano reconoció el decorado de la película “Besos en la Facultad” en la que Yoli encarnaba una hija de familia conservadora [...] (21-22)¹⁹⁸.

¹⁹⁵ De allí que, al reaparecer en la tercera sección del relato, Yoli de Parma siga “vistiéndose con los mismos atuendos de sus películas apenas modernizados” aunque las alhajas no sean falsas como en el cine: “tenía colgados alrededor del cuello, para disimular ocho cicatrices de cirugía estética, un millón de dólares en diamantes” (142).

¹⁹⁶ Su mismo nombre, cuyo origen resulta más evidente en la edición francesa: “Jolie” (bonita), es también una descripción de su apariencia, al igual que el nombre del alcalde de Paraná, “Cipolla”. Asimismo, la estudiante entrerriana de violín que denuncia a Urrutia se llama “Viola”.

¹⁹⁷ Es interesante el hecho de que, pese a la importancia que adquiere la visibilidad de los travestís en *Le Bal des folles*, importancia supeditada a que las cosas son lo que su apariencia es –así, según el autor, “ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer” (Copi y Tcherkaski 50)–, la descripción de su indumentaria tiene un carácter secundario respecto de la narración de sus actividades. En la pieza teatral *Eva Peron*, en cambio, la protagonista viste a una enfermera con su ropa y sus joyas para que ocupe su lugar en el funeral que se le está preparando, como si su identidad pudiera albergarse por completo en su vestimenta.

¹⁹⁸ Es poco importante en este contexto que el filme que Copi menciona no exista: el carácter “camp” de la decoración es compatible con el del cine argentino de la época, cuya intención parece haber sido superar al cine de Hollywood en opulencia y en “mal gusto”. En la extensiva base de datos de *cinencional.com* no existe ninguna actriz apellidada “de Parma” y sólo dos actrices del período se llaman “Yoli”: Yoli Verganim quien aparece en “El alma de los niños” (1951) y, por absurdo que parezca, una Yola Yoli que actúa en “El escuadrón azul” (1937). Ángel Magaña (1915-1982) no ha protagonizado ninguna película titulada “Besos en la facultad”, aunque existen tres filmes del período con títulos similares: “Besos brujos” (1937), dirigido por José Agustín Ferreyra y con Libertad Lamarque en el rol

En *La vida es un tango*, al igual que en *L'Uruguayen*, *Le Bal des folles*, *La Cité des rats* y otros textos del autor, la presentación de la historia adquiere una dinámica supeditada a la aparición persistente de “sorpresas” y “revelaciones”; así el personaje que Urrutia ha tomado por chofer resulta ser, en realidad, Lauro Bochinchola, director del diario *Crítica*: “Silvano se sobresaltó, pero dudando decidió adoptar un tono a mitad de camino entre la sorpresa y la ironía: –¿Usted, don Lauro Bochinchola? Al mismo tiempo que su mirada se hacía precisa reconoció en el rostro del Gordo los rasgos de don Lauro Bochinchola, director de *Crítica*. El Gordo le palmeó la espalda, riéndose” (16). En la presentación de los personajes, el narrador recurre a un mismo mecanismo, consistente en mostrarlos bajo una luz poco favorable para luego, en un vuelco, revelar que son diferentes a lo hasta entonces dicho: el Mono Diligenti no es un simple corredor de apuestas clandestinas sino el administrador del diario, su secretaria, Graciela, es la hija de Yoli de Parma, quien resulta dueña del periódico, Bochinchola está a punto de morir, etcétera. La alta velocidad que Copi le imprime a la narrativa hace que sus personajes tengan “poco tiempo” para expresar sorpresa o confusión, y así, cada una de las “revelaciones” introduce en la trama un giro brusco que, por acumulación, produce la impresión de una narrativa que avanzara de forma espasmódica; de esta forma, Silberman desaparece, a continuación desaparece Graciela y cuando Urrutia la encuentra afirma haber sido raptada por el propio Silberman; a continuación, Bochinchola revela a Urrutia que Graciela ha fingido el rapto para seducirlo y este queda “estupefacto” al ver a varios miembros de la familia envueltos en una orgía (53)¹⁹⁹. La sucesión de los hechos es tan vertiginosa que, al menos en un pasaje, una sorpresa sucede a la otra cuando Urrutia es arrestado por el asesinato de Silberman y Yoli saca una pistola para facilitar su huida. Esta sustitución de las relaciones causales convencionales por contingencias sin motivo aparente lleva a Urrutia a afirmar: “–En esta ciudad todo parece suceder por casualidad [...] –¿Y si todas las capitales del mundo fueran así [...] y todo lo que ocurriera en ellas fuera fruto del azar?” (74); la función de una sustitución de este tipo es el cuestionamiento de los límites del “orden ontológico” del mundo narrado de una narrativa cuyo modo dominante es el realismo y también se encuentra presente en la segunda sección del relato –“Se sobresaltó al darse cuenta que Solange estaba enamorada de él” (96), “[s]e quedó helado, en un instante le pareció haber comprendido toda el alma de París” (115), etcétera– así como en la tercera.

7.4. Discusión de la historia

Un elemento importante en el plano de la historia es la incoherencia cronológica que la preside; con “incoherencia” me refiero, en primer lugar, a aquella que conecta los hechos de la narrativa con su contraparte fuera del mundo narrado y, en segundo lugar, la que conecta a los hechos de la narrativa entre sí. En ese sentido, si bien los hechos de la primera sección del relato tienen por fondo la invasión de los Países Bajos por parte de Alemania y el comienzo de las hostilidades de la Segunda Guerra Mundial, por lo que pueden situarse entre mayo y junio de 1940, el hecho de que el presidente en

protagónico, “Cinco besos” (1945), dirigido por Luis Saslavsky y con Mirtha Legrand como protagonista, y “Besos perdidos” (1945), una adaptación del mismo Saslavsky de la obra teatral homónima de André Birabeau, con María Duval protagonizando (27 enero 2006. <<http://www.cinenacional.com>>).

¹⁹⁹ El carácter paraléptico de la explicación de la muerte de Silberman dada por Angelino Pagano –que incorpora elementos nuevos a los ya conocidos, la intervención de su padre entre ellos– tiene también carácter sorpresivo (véase 67-68).

ejercicio en la ficción sea Marcelino Teodoro de Alvear –probablemente se refiriese aquí el autor a Máximo Marcelo Torcuato de Alvear, presidente entre 1922 y 1928– introduce un elemento discordante de difícil detección por parte del lector no argentino, pero que Copi sabía –y esta es una especulación, pero una muy plausible– que no sería pasado por alto por sus lectores argentinos²⁰⁰. El autor conocía bien este período histórico por los libros de su padre (véase 1.2.), de modo que su “error” sólo puede ser visto como un recurso destinado a poner en entredicho el carácter de novela “histórica” que el texto podía adquirir debido a su historización de un período concreto y al cuidado con el que menciona en clave a personajes y circunstancias de ese período²⁰¹. Un gesto más radical de cuestionamiento de los límites ontológicos del relato puede trazarse en la cronología interna de la historia: en la primera sección del relato, situada en 1939, Silvano Urrutia tiene diecinueve años “pero su aplomo y simpatía lo hacían parecer de veinticinco” (8); en la sección tercera, sin embargo, se dice que el personaje ha nacido en 1909 (135), lo que contradice la primera afirmación²⁰². En la segunda, además, el personaje se encuentra en 1968 viviendo con una mujer a la que ha conocido cuatro años atrás, “el primer catorce de julio que Silvano pasaba en París” (84), esto es, en 1964, aunque, de acuerdo a la primera sección del relato, Urrutia se ha radicado en París hacia 1939; por otra parte, el narrador afirma que, tras entregar el diario *Crítica* a los militares, Bochinchola y los otros han pasado por “siete años de mala racha” (90) y desde hace un año, tras fundar otro periódico, sostienen una campaña de reivindicación de su figura, lo que vuelve a situar la historia, al menos, en 1947; una afirmación casual de un personaje: “Vos mismo has dicho que no se puede retroceder siete años” (98) hace retroceder la datación de la acción a 1940. Sin embargo, los hechos que esta sección refiere sólo pueden situarse en mayo de 1968, más de veinte años después de lo que las afirmaciones del narrador hacen suponer. En este sentido debe ser entendida la afirmación de Aira de que “*La vida es un tango* es una novela histórica” (1991: 73), pero, al mismo tiempo, su escritura –estimulada, según Aira, por la publicación de *Memoria tras los dientes del perro* de Helvio Botana, tío del autor²⁰³– se distancia

²⁰⁰ En esta primera sección del relato, Copi parece haber recreado, fundiéndolos, cuatro momentos de importancia para la historia de *Crítica*, el periódico de su abuelo Natalio Botana: el cerco policial al periódico el cuatro de septiembre de 1930, el enfrentamiento con el jefe de la sección de Orden Político de la policía, Leopoldo Lugones (h) en 1931 y 1933, el asalto al periódico el diecisiete de octubre de 1945 y su venta al gobierno en 1951, de allí la incoherencia cronológica mencionada y el “desliz” del narrador, quien hace dudar a su personaje si “debía comenzar por la revolución del cuarenta y cinco en Buenos Aires” (146), que, debido a su exilio en 1939, no pudo haber presenciado.

²⁰¹ Que el autor conocía bien este período queda demostrado en el siguiente pasaje: “La Marina se quiere poner por encima del Ejército, se aliaron con la aviación que era hasta hace diez años un arma despreciable. Ahora sueñan con comprar un portaviones. El Ejército, hasta ahora, estaba compuesto de viejos generales de origen vasco, bastante tontos pero con una vaga idea del honor, por otra parte, estaban los pardos que llegaban apenas al grado de sargento, a los indios los eliminaban del servicio militar por sifilíticos [...] Los suboficiales, hijos de la pequeña burguesía blanca, son los únicos que conocen el poder de las armas y están aliados con la policía. Dentro de diez años serán coroneles [...]” (57). Este análisis de uno de los personajes coincide con el de ciertos historiadores especializados en el período aquí abordado, que describen de manera similar los desplazamientos y alianzas en el seno de las fuerzas armadas que posibilitaron, tras el golpe de Estado de 1943, el ascenso de Juan Domingo Perón a la presidencia (véase Potash 1: 263-288).

²⁰² Pero, curiosamente, hace posible que Urrutia haya tenido diecinueve años durante la presidencia de Alvear.

²⁰³ En realidad, la primera sección de *La vida es un tango* parece tener más puntos de contacto con el libro de Roberto A. Tálice *100.000 ejemplares por hora: memorias de un redactor de “Crítica”*, [.] *el diario de Botana*, que comienza con el viaje a Buenos Aires que el narrador hace, habiéndosele prometido

irónicamente de dicho género literario al tratar hechos y personajes históricos sin cuidar la coherencia interna de su relato y sin atender a su carácter histórico, en un gesto que parece desnudar no sólo lo novelesco de esta recreación sino también la voluntad de eludir toda otra fundamentación que una interna, basada en la “necesidad” de las acciones narrativas antes que en su plausibilidad o incluso la forma misma en que estas acciones habrían tenido lugar en el “mundo real”; así, en la sección titulada “Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos” Copi sitúa en una sola jornada hechos que tuvieron lugar, en el mundo “real”, a lo largo de dos meses y medio: la ocupación de la Sorbonne el tres de mayo y hasta el dieciséis de junio, la construcción de las primeras barricadas el seis, los enfrentamientos con la policía de la noche del diez al once y la toma del Odeón el quince hasta su desalojo el catorce de junio. En este caso, y a diferencia de lo que sucede en *Le Bal des folles* cuya incoherencia ontológica pretende transgredir la convención relacionada con el principio de autenticación que preside toda narrativa, mostrando así el carácter ficcional de lo narrado, no hay incoherencia ontológica; por contra, el autor ha “renunciado” a la narración “verídica” de los sucesos de mayo –una narración que hubiera distribuído los hechos en los setenta días en los que realmente tuvieron lugar– para llevar a cabo su propio programa: narrar tres días fundamentales en una vida, y sólo tres.

Si Copi parece querer poner de relieve también la incapacidad de recordar algo sin someterlo a los caprichos de la memoria, es interesante observar que esta memoria, tan poco efectiva a la hora de restablecer la cronología de los hechos evocados, es, sin embargo, extraordinariamente hábil para evocar el habla corriente de Buenos Aires en los años treinta y cuarenta del siglo XX. Copi parece haber utilizado aquí, con la intención de una mimesis perfecta que diera una impresión de fidelidad y cercanía²⁰⁴, dos fuentes para la evocación de ese habla: sus propios recuerdos de

ya un puesto en el diario, y narra, entre otras cosas, un accidente en el que la rotativa le corta la mano a un obrero, tienen lugar varias grescas “con tintes humorísticos matizados de expresiones altisonantes” (Tálice 136) en bares y el relato se detiene con el asalto a la redacción el cinco de setiembre de 1918 que en el relato de Copi constituye el paroxismo de la acción; asimismo, al menos uno de los personajes de Copi, el negro Angelino Pagano, trasunto de Cipriano Arrué, extrae su nombre de “la compañía infantil de Angelina Pagano” (Tálice 26). Ya desde un punto de vista formal, el estilo de Tálice, quien a su vez glosa y a menudo cita artículos de *Crónica* y ha sido formado en el periódico, puede ser visto como el modelo de crónica que Copi parodia en *La vida es un tango*, su hipotexto, y del que extrae sus principales elementos; además, la velocidad alta del relato de Copi puede tener su origen en el deseo de “concentrar” en un día los sucesos desopilantes que han tenido lugar en un período de varios años y que Tálice distribuye a lo largo de su relato con diferentes criterios. En ese sentido, un antecedente del estilo de Copi puede encontrarse en el siguiente pasaje: “[...] los recuerdos de las principescas comidas, recepciones fiesteras y pintorescas jornadas de los inolvidables días y noches habaneros: el hipódromo con reuniones hípicas a diario y ruleta instalada en el mismo lugar; el cuarteto de musicantes de color que seguía a nuestra comitiva en un impresionante Lincoln último modelo y ejecutaba ‘Ay, mamá Inés’ cuantas veces Botana lo ordenaba; el proceso seguido a Lecuona y a Grenet, curioso juicio folklórico que terminó con la ejecución de ‘Ay, mamá Inés’, el popular tango-congo, en plena audiencia, ante los más altos magistrados de La Habana; las actuaciones de Rita Montaner, intérprete sin rival de la canción cubana; los recibimientos a los ‘multimillonarios argentinos’ [que así se nos llamaba por la rumbosa vida costeadada por la generosidad de Botana] que nos hicieran ejecutivos de grandes compañías comerciales y empresas periodísticas, en residencias y en clubes, en uno de los cuales, entre las muchas leyendas y autógrafos de distintos visitantes que decoraban las paredes, se destacaba uno que compendia el espíritu cubano de la época: ‘si la rumba perjudica tus negocios... deja tus negocios’” (317).

²⁰⁴ Este afán de mimesis se manifiesta en una suerte de tránsito en dos sentidos: en la edición española el texto de las canciones permanece en francés y en la edición francesa hay algunos pasajes en español, como el texto del tango que Urrutia canta, “Adiós muchachos”, y el siguiente: “Il lui murmure : Nunca más [sic] te abandonaré, hijo mio [sic] !” (1979b: 137).

infancia y adolescencia y los filmes argentinos, la crónica de sociedad y el folletín de la época, lo que lleva a la alternancia de dos registros, uno “alto” o literario, propio de la cinematografía, el folletín y la crónica de sociedad de la época, y otro “bajo”, más cercano al utilizado en la vida cotidiana del período, que el autor alterna con fines humorísticos²⁰⁵, en particular allí donde los personajes abandonan la lengua estereotipada o alta. Yoli de Parma, por ejemplo, entra y sale de ella de acuerdo a las circunstancias y la entrada y salida es caracterizada por la utilización del tú, propio del cine de la época pero poco habitual en la cotidianeidad; ese tránsito es ejemplificado en el siguiente pasaje:

—¿Ya no me tuteás?, preguntó ella, haciendo pucheros. —No soy nadie en su vida para tutearla, Yoli. [...] Mi vida no está aquí; en Buenos Aires no soy yo mismo. Adiós, Yoli, mi tren va a partir. —Llévame contigo a Paraná, suplicó Yoli. Esta eventualidad dejó a Silvano estupefacto. —Estoy comprometido, respondió. —¿Entonces, mientras estabas conmigo estabas pensando en ella? ¿Es más hermosa que yo? —Es distinta, dijo Silvano [...] Yoli le saltó encima y le arañó las mejillas con las diez uñas. —¡Entrerriano puto!, le gritó. ¡El día que sepas cogerte a una mujer como yo, mandáme un telegrama! (18-19).

Que esta alternancia de registros, que expresa el interés “camp” del autor por la reproducción del artificio estilístico, sea en la indumentaria o en la lengua, se encuentre también en la segunda sección del relato, aquella que transcurre en París y en la que los personajes son franceses, resulta llamativo; así, expresiones como “me las tomo” (83), la utilización de americanismos como “chancha” (87) y “frutillas” (92), y, en general, el uso del voseo contribuyen a unificar el tono de las tres secciones del relato pero, al mismo tiempo, resultan elementos discordantes cuya sólo justificación se encuentra en el hecho de que el mismo narrador hace uso de argentinismos: “Arlette era una pebeta” (88), “[s]e puso el saco de gamuza” (100), “Silvano le metió una mano en la bombacha” (118), etcétera. Es en este sentido que debe entenderse la afirmación de Aira, de que

Copi cree en esa lengua [la lengua estereotipada], no la usa como parodia. La usa, simplemente. Mientras que en Puig hay una historia *verdadera* detrás o debajo del estereotipo, en Copi hay una multiplicidad de historias, todas las cuales se creen por igual a sí mismas [...] Puig dice: “El champú usado todos los días te deja el pelo seco, plumoso”, y detrás de eso hay un drama sexual, o dos. Copi dice: “Llevaba una minifalda de piel de víbora y zapatos dorados”, y debajo de eso no hay nada [...] (1991: 69)²⁰⁶.

Se trata, creo, de un efecto de distanciamiento que, como en el grotesco rioplatense, se obtiene aquí mediante “una técnica de alternancia constante de elementos que son excluyentes entre sí”, por ejemplo, “los niveles expresivos”, los cuales “traen consigo el sentimiento del grotesco al impedirnos toda posibilidad de asimilar ese lenguaje a la acción” (Kaiser-Lenoir 120). En tanto se produce una “alternancia de

²⁰⁵ Babuscio menciona el contraste entre “high/low status” (20) como una de las oposiciones características del “camp”.

²⁰⁶ Comentando este pasaje, Amícola sostiene que aquello que separa a Copi de Puig es “que la estética camp no es el único principio de construcción de este último” (2000: 56). En ese sentido es que debe leerse la siguiente afirmación de Puig: “el camp es un estado de ánimo en el que se ridiculiza algo que se ama, y se lo ridiculiza para demostrar que con toda su probable carga negativa, es indestructible” (citado en Amícola 2000: 65).

temas elevados y temas groseros” y “[e]l lenguaje retoricista, metafórico o formulístico es articulado a un mismo nivel que el lenguaje de cariz más burdo” (Kaiser-Lenoir 120), se produce una parodia del uso convencional de ese lenguaje en las representaciones artísticas –el teatro burgués y los filmes del período– que sirven a Copi de hipotextos. Entiendo que, contra lo que sostiene Aira, el uso del habla cotidiana de Buenos Aires en *La vida es un tango* es paródico, y que esto es producto de la “sensibilidad camp” que preside el relato, ya que esta se manifiesta “desde dentro de la parodia” (Amícolá 2000: 53); aquí, esa “form of repetition with ironic critical distance, marking difference rather than similarity” (Hutcheon xii) está dirigida a determinados discursos de alta circulación en el Río de la Plata durante los años treinta y cuarenta del siglo pasado tal como estos fueron difundidos por publicaciones como *Crítica*; así, el relato comienza prácticamente con una parodia de la típica historia del joven de origen humilde con aspiraciones artísticas dividido entre su primer amor y su deseo de hacer carrera en la capital (8-10) tan habitual en el cine y la literatura de la época; sobre esta parodia Copi “monta” el argumento de la primera sección de *La vida es un tango* y mucho de su efecto cómico procede de la escasa distancia con el discurso parodiado. Así, puede verse en *La vida es un tango* un intento de repetir con distancia crítica la lengua familiar, la lengua utilizada por *Crítica* y, en ese sentido, puede decirse que la parodia, incluso pese a sus elementos más truculentos y más hostiles a la familia del autor, es reverencial y deja a salvo al objeto imitado; más aún, esa lengua no es sólo la de sus personajes sino también la del narrador mismo y es en este punto en el que la distancia crítica cede lugar a una admiración y un respeto que llevan a la narración a ser una con el objeto parodiado. *La vida es un tango* se convierte así, por efecto de la paradoja particular de toda parodia, que “[i]n imitating, even with critical difference, parody reinforces” el objeto y los valores imitados (Hutcheon 26), en un capítulo más de la novela familiar, en el que la pérdida del diario y el fin de una época son remediados o al menos aliviados con su recuperación en la ficción y la imitación de su lengua²⁰⁷.

En *La vida es un tango* la escenificación de la política tiene lugar en el ámbito de la sexualidad frenética de los personajes, ya sean los de la primera sección del relato, en particular Yoli de Parma, o los de la segunda, quienes convierten la toma del Odeón en una orgía. En esta sección, el carácter festivo del levantamiento popular, acompañado desde el principio por las canciones que entona Arlette y que los insurrectos corean, en un cómico contraste entre la seriedad de sus intenciones y la ridiculez de las canciones cantadas²⁰⁸, y que llevan a exclamar a Urrutia: “Esto parece el carnaval de Nueva Orleans” (108) y al narrador a enfatizar en varias ocasiones el carácter de “espectáculo” de la revolución²⁰⁹, tienen, precisamente, una impronta

²⁰⁷ Técnicamente, la parodia de la lengua realizada aquí por el narrador es lo que Hutcheon llama una “‘trans-contextualization’ and inversion” irónicas (37): transcontextualización porque esta lengua es trasladada a un ámbito ajeno al escrito, el ámbito oral de los personajes del relato, e inversión porque en numerosos pasajes esta lengua no es usada por quien debería hacerlo sino por personajes a los que correspondería la otra lengua, “baja”.

²⁰⁸ Así, mientras “los estudiantes de Art Decó” arrancan los adoquines, Arlette canta: “Voilà des ananas, voilà des ananas et des bananes” (102); más adelante, los estudiantes bailan y cantan: “La guinguette a fermé ses volets, les joyeux triolets fusent” mientras se besan en la boca (107). Que todo es una representación aparece en el hecho de que los vecinos arrojan a Arlette ramos de flores y monedas y en que el primer herido es aplaudido “desde todas las ventanas” (105).

²⁰⁹ Finalmente, como ya he dicho, el título de esta sección en la edición francesa es “Les coulisses” (1979b: 95).

carnavalesca incuestionable cuya culminación es el cortejo fúnebre que acompaña los restos mortales de Arlette hasta el Panteón:

Arlette iba a la cabeza, su bote de plástico rojo se balanceaba sostenido por una docena de katangueses; el padre y el marido de Arlette los precedían tocando el organillo y pidiendo limosna. Detrás, una corte de italianos cantaba “La Internacional”, los seguía un grupo de tunecinos que tocaba la flauta alrededor de un travestí que bailaba la danza del vientre, detrás venían los brasileños cantando bossa nova, detrás los americanos que cantaban “It’s a long way to Tipperary”, detrás los africanos que se habían quedado en slip de nylon a causa del calor que hacía esa noche en París (125)²¹⁰.

Una lectura superficial conduciría a suponer que el carácter festivo y de representación es más importante que el político; finalmente, las consignas cantadas por los insurrectos son ridículas, ninguno de ellos conoce “L’Internationale”²¹¹ y los palcos del Odeón están llenos de “muchachos de doce o trece años que no tenían nada que romper, nada que reivindicar o expresar. Venían solamente a divertirse con el espectáculo de los mayores puestos en ridículo” (119). Sin embargo, al ser una revolución dirigida “contra la cultura” (104), la representación adquiere una relevancia inusitada²¹² y, en ese sentido, no es raro que sus abanderados sean los homosexuales, y en especial los travestís, cuya puesta en escena de las atributos y hábitos considerados tradicionalmente femeninos los dota de cierta facilidad para percibir sociedad y cultura como construcciones históricas y, por tanto, transformables. Así, la mayor parte de los ocupantes de la Sorbona son travestís “[y] las que no son travestís son lesbianas” (111), los homosexuales discuten “sobre la disyuntiva de si ocupar el museo Rodin o la Academia Francesa; algunos vestidos de mujeres, querían ocupar Versalles” (112) y “una vieja marica norteamericana de St. Germain-des-Prés que andaba vestida en shorts y con una cartera de artesano, escribía sobre un muro con pintura blanca: ‘debajo del empedrado la playa’” (109). En el Odeón, los visitantes escogen al entrar un traje y, así, “[r]esultaba divertidísimo ver a muchachos jóvenes vestidos de Berenice, a viejos almaceneros vestidos de Tartufo. ¡El arte finalmente desacralizado!” (115). La toma del Odeón asume las características de una representación carnavalesca en la que se

²¹⁰ Es interesante observar el hecho de que, al convertir a Arlette en mártir y heroína de la historia y enfatizar a su vez el rol directivo de Solange, Copi subvierte la representación usual de la mujer durante mayo de 1968, en la cual “women participate, particularly in seminars, and in demonstrations, but in support roles, in nearly all cases” (Atack 89). Atack subraya la “relative absence of women” (90) en la narrativa francesa inspirada por esos hechos, y agrega: “Where women are visible, it is not as fighters” (89). El carácter combativo de Arlette, por contra, queda manifestado a lo largo de toda la historia.

²¹¹ “[...] la gente que venía detrás era numerosa, cantaban todos ‘groupons-nous et demain l’Internationale sera le genre humain’. Algunos cantaban ‘sera’ y otros ‘sauvera’ le genre humain. Sólo algunos viejos conocían las demás estrofas” (108-109).

²¹² Sucede algo similar en *La Guerre des pédés*, donde el protagonista asiste a una representación de travestís brasileños, en realidad Amazonas hermafroditas, cuya comprensión requiere de los conocimientos acerca del Carnaval de Río de uno de los personajes; en ella se reúnen la música, los disfraces de significativa simbología, la desnudez, el gusto por lo abyecto y las vísceras y las prácticas sexuales, todos elementos de la carnavalización tal como la entiende Bachtin: las caretas de lo carnavalesco, la degradación del cuerpo grotesco, la abyección de la mujer y del sexo, la violencia, la cosificación y la animalización, la exaltación de la risa y el disparate, el dialogismo y la heteroglosia, la preocupación escatológica como ontología de la existencia (véase Bachtin 1996: 47-60). También aquí hay una referencia a Mayo de 1968 en la llegada a su casa de los militantes homosexuales, que, por su carácter festivo y ruidoso, el narrador toma por “un remake de mai soixante-huit” (1982a: 64).

parodian las formalidades de una representación teatral convencional: “El padre de Arlette pedía limosna en las plateas; el marido de Arlette, con la cabeza vendada, iba acomodando a la gente que llegaba [...] De los palcos tiraban indistintamente monedas, sandwiches [sic] o accesorios de teatro, pelucas de estopa, zapatos, bastones” (116), o “el padre de Arlette contaba su vida vestido del Cid de Corneille, los de la platea se sacudían de risa” (119). En tanto remedo “bajo” del teatro, esta representación adquiere una potencia subversiva que la convierte en teatro del mundo. “Todo es así en el teatro, dijo Silvano, es imposible hacer la diferencia entre la realidad y la ficción del contenido de una botella, lo mismo que entre un personaje de teatro y un ser humano” (121-122). Esta indistinción es la causa del carácter político de los hechos narrados y, en general, del Mayo Francés como símbolo en nuestra cultura, por cuanto, si no hay diferencias “entre un personaje de teatro y un ser humano”, la subversión en la escena es una subversión en el orden mayor que la contiene, el político, al que esta está indisolublemente asociada²¹³. Que “[e]n la Sorbona sólo se trataban los problemas políticos; los artistas tenían que ir al Odeón” (112) “para definir un nuevo arte” (107) expresa una disyuntiva que efectivamente fue planteada durante mayo de 1968; sin embargo, al morir Arlette, es envuelta en una bandera roja y, a continuación, “[u]na lesbiana de la ‘Montagne Ste. Geneviève’ la maquilló, le peinó la melena a la ‘garçon’ sobre la frente y le anudó su boa roja al cuello. El cortejo bajó la escalera con Arlette dispuesta en una posición artística ‘art nouveau’” (125), siendo aquí la elección de la postura un elemento en una representación de importancia política²¹⁴ cuya finalidad es establecer una iconografía de la revuelta que pueda ser reproducida incesantemente con motivos propagandísticos. En la importancia dada a la creación de esta iconografía, Copi reconoce el “caractère exemplairement iconique, *imaginaire*, des événements de 68; Mai est aussi ce réseau infini et incessant d’images, et peut-être plus qu’aucun autre moment social et politique contemporain en France inséparable de son iconographie” (Combes 158; subrayado del autor).

La vida es un tango comparte con las novelas francesas dedicadas a la insurrección de mayo de 1968 publicadas entre 1978 y 1980 una tendencia “à la dérision ou à l’emprunt convenu; au sentiment accru de la distance, de l’irréalité. Nombre de mémoires d’intellectuels accentuent un type de discours normalisé; Mai y figure comme une étape, le moment obligé d’un itinéraire personnel et collectif” (Combes 145). Sin embargo, a diferencia de muchas de sus contemporáneas, la novela

²¹³ “Michel de Certau and Pascal Ory have both seen the changes wrought by May as operating at the level of representation of politics and society, rather than directly at the level of the social order itself” (Atack 164).

²¹⁴ Una escena de igual importancia tiene lugar cuando Arlette surge de la calle de l’Estrapade a la cabeza de un grupo de jóvenes, descalza y con un vestido desgarrado que deja sus pechos al descubierto, y “enarbolando la boa roja alrededor de la cabeza” en “una antigua imagen de París que [Urrutia] a veces había presentado en el folklore pero nunca con tanta precisión” (102); lo que tiene lugar aquí es una recreación de la pintura de Eugène Delacroix “Le 28 Juillet. / La liberté guidant le peuple” (1830) en la que una mujer a la cabeza de un grupo de hombres se eleva sobre las barricadas enarbolando una bandera de la República, “an image which, as part of the Republican tradition, is available and, as May shows, used by right and left” (Atack 91). En un diálogo irónico con la seriedad del momento y su carácter trascendente, Arlette canta “[j]e sais qu’j’ai un oeil en compote, que je n’ai que trois notes, c’est vrai” y a continuación “[e]lle a roulé sa bosse la Marie-Vison” (102), con lo que el autor parece hacerse aquí eco del comentario de Heinrich Heine acerca de que la figura que preside la pintura era “a bizarre melange of ‘prostitute, fischwifer and goddess of liberty’” (citado en Wright 2001: 13). Para un exhaustivo recuento de los sucesos que sirvieron de inspiración a Delacroix, las repercusiones de su obra y, en particular, sus sentimientos hacia los hechos ilustrados en su pintura, véase Johnson (144-151).

de Copi no pretende ser fiel a los hechos históricos y, por tanto, no admite las constricciones que presiden las obras acerca del tema: “reconstitution linéaire, réalisme méthodique, rendu exhaustif” (Combes 151); a su vez, evita crear personajes de ficción que encarnen a alguno de los colectivos envueltos en él y elude el tópico de acuerdo al cual “le jeune révolutionnaire de Mai est défini par son double statut d’intellectuel et de bourgeois” (Combes 152) situando los orígenes de la revuelta en el aburrimiento de los vecinos del Quartier Latin y colocando a su cabeza a una mujer; además, si bien no se ocupa de la decepción posterior al alzamiento, motivo habitual en numerosas obras devotas al tema, es difícil afirmar que Urrutia no se encuentra realmente decepcionado cuando decide dejar París porque la ciudad está muerta para él; esta decepción, sin embargo, no es colectiva sino personal y en esto se distancia del tratamiento que se le ha dado usualmente. Por otra parte, Copi no adhiere a las explicaciones a la revuelta propuestas por otras obras –“mutation des mœurs, phénomène planétaire ou complot étranger, enseignement dégradé, démagogie des clercs, perte du sens moral, laxisme de la répression – effondrement généralisé des valeurs” (Combes 184)–; al contrario, la ausencia absoluta de explicaciones refuerza el carácter festivo del evento, y sus personajes pasan por él impulsados tan sólo por la fuerza liberadora y de ruptura del orden cotidiano que parecen tener los hechos antes que por motivos ideológicos.

La vida es un tango es, por lo demás, testimonio de dos tendencias presentes en el tratamiento literario del tema: su narración “a través de” lo vivido por un marginal, uno de tantos “‘apatrides’, de ‘métèques’ de Slaves, de juifs désignés comme tels, etc.” (Combes 155) –con el ejemplo notable de *Les Déclassés* de Bizot– “intégré en tout cas dans une contingence sociale dont ils profitent ou qu’ils subissent, soumis à un déterminisme pesant” (Combes 173), y la gran cantidad de pasajes descriptivos ya mencionada anteriormente cuya finalidad en las obras dedicadas al tema es “‘donner à voir’” (Combes 156). Si, en resumen,

[l]a trace de Mai dans le champ romanesque est donc globalement pauvre, ses effets peu sensibles – ou ils restent à se manifester dans des œuvres à venir. Nulle innovation, nulle œuvre remarquable – au moins pour l’instant; pas d’esprit de recherche vraiment. Aucun des auteurs qui nous intéressent ne saisit l’occasion historique – ou ne la juge telle – pour sinon fonder, du moins tenter de poser, d’explorer les fondements, les principes d’une poétique littéraire, romanesque, issue des richesses de l’événement, qui, apte d’abord à en traiter, peut-être, de manière [manière !] privilégiée, féconde, ouvre pour l’avenir une période, anime un élan nouveaux (Combes 193),

sólo puede destacarse la disparidad de intenciones que separa a Copi de los escritores contemporáneos que escriben sobre el tema. Es decir, si bien es cierto que “Copi s’en amuse” (Combes 149), también lo es que los hechos de mayo constituyen para su personaje “la mise en scène d’un destin individuel” (Combes 173), el fragmento final de la segunda sección del relato es de un tono serio que –sin dejar de compartir el balance de “entreprise fondamentalement non sérieuse, irresponsable” sólo caracterizable como “‘comédie’, ‘drame romantique’, ‘trublions’, ‘psychodrame’, ‘répétition’, ‘bluette’, etc.” (Combes 182) de muchas de las obras dedicadas al tema, revela que su diversión es de las más serias que pueden encontrarse y conecta con los temas de la tercera sección, caros a la cultura argentina: el prócer de una dignidad insobornable que ha

pasado la mayor parte de su vida en el exilio y el regreso –en este caso el reencuentro con Yoli de Parma y Soubirous– que sólo deja atrás el sabor del desengaño.

Según Aira, “[l]o histórico sigue una especie de progresión en los tres capítulos de *La vida es tango*. En el primero es historia familiar, un abregé de la vida fastuosa y delirante de los Botana; en el segundo, la Historia social y política; y en el tercero, pasamos a un nivel de historia del género humano” (1991: 77). En ese sentido, la primera sección del relato es también un ajuste de cuentas por parte de Copi con su familia, de la que se burla descaradamente, escondiendo detrás de pseudónimos a quienes ya usaban pseudónimos: se puede establecer en base a ciertos indicios que Natalio Botana, fundador y propietario del diario *Crítica*, es aquí Lauro Bochinchola; Horacio Silberman, Horacio Maldonado, “corresponsal del diario en la Casa Rosada, quien, en realidad, era lo que hoy llamaríamos un operador político, encargado de las relaciones del diario con el poder” (Abós 15), el mayordomo negro de Botana, Cipriano Arrué, es aquí Angelino Pagano; Graciela, la hija de Yoli de Parma, es el trasunto de Georgina Nicolasa, apodada “China”, una de las hijas de Botana y la madre del autor; los otros hijos también ostentaban apodos: Jaime Alberto, “Tito”, Helvio Ildefonso, “Poroto”, y Carlos Natalio, “Pitón”; por lo demás, el personaje de Norberto Semilla parece trasuntar al dibujante español Pedro de Rojas, quien habitualmente se encargaba de realizar caricaturas sobre la política nacional, y el del Mono Diligenti comparte su apodo con el de Diógenes Taborda, también dibujante; el hecho de que aquí sea hermano de Bochinchola al igual que el Senador remite al hecho de que dos hermanos de Botana tenían un papel importante en la administración del diario. Yoli de Parma es un trasunto de la abuela del autor, Salvadora Medina Onrubia, una dramaturga de ideas anarquistas que estrenó varias piezas teatrales en la década de 1920 –*La solución*, *Lo que estaba escrito*, *Un hombre y su vida*, *Las descentradas*–, volúmenes de poesía –*La rueca milagrosa*, *El misal de mi yoga* (1929)– y prosa –*Akasha* (1924), *El libro humilde y doliente* y *El vaso intacto* (1924)– y un testimonio, *Crítica y su verdad* (1958)²¹⁵. En *La vida es un tango*, al igual que en *Le Bal des folles*, la aparición de personas “reales” en la narrativa no tiene por función la simulación lúdica de la realidad propia de la novela histórica sino la tematización y cuestionamiento de los límites del “orden ontológico” del mundo narrado puesto que la identificación de los personajes de la narrativa con las personas “reales” fuera de dicho mundo se ve problematizada por la incongruencia de sus acciones y la dificultad de conciliar a éstas con las personas “reales” que supuestamente las llevan a cabo; que estas personas fueran, al parecer, realmente así y que esta fuera realmente su vida²¹⁶ hace aún más interesante la ficción de Copi.

En la tercera sección, en cambio, el profundo desengaño por todo lo que lo rodea –“[estaba] cada vez más agriado, sin ningún interés en la vida” (134), “furioso” (136), “temblando de rabia” (136)–, sus dificultades para establecer un relato coherente de los hechos en forma de autobiografía –“hacía meses que no escribía ni

²¹⁵ Sobre su abuela, Copi ha dicho que se trataba de “una buena escritora de teatro, muy representada en Buenos Aires –comedias siniestras ligeras, lesbianas que engañaban a sus maridos en los años ‘20 al ‘40’, trazando en esas comedias la genealogía de su propio estilo: “veía en su nieto una malignidad que le resultaba propia” (“Cada uno debe [...]” 121) (véanse Abós 75-101, Barrandeguy 20, 26-28 y Botana 37, 314-318).

²¹⁶ Tenemos sobre ella el testimonio de una literatura breve pero atractiva: *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920* de Sylvia Saïtta (Buenos Aires: Sudamericana, 1998), *Salvadora. La dueña del diario Crítica* de Josefina Delgado (Buenos Aires: Sudamericana, 2005), las memorias de Helvio I. Botana ya mencionadas y los libros de Abós y Tállice citados en la Bibliografía.

una página de sus memorias” (133)— y, finalmente, su muerte, hacen que Urrutia repita, esta vez como farsa, la historia de los próceres argentinos cuyo exilio y cuyo retorno —en el caso de aquellos que regresaron— se saldó amargamente: “Todo el mundo lo había abandonado, estaba rodeado de inútiles. [...] Los otros conspiraban en la cocina, tenían miedo de que se suicidara” (139-140). Esta repetición²¹⁷, sin embargo, tiene una fuerte impronta teatral y, así, la representación de lo político es emulada absurdamente en el camino que lleva a Yoli de Parma y a Soubirous hasta la casa de Urrutia: “Las seguía una cantidad de gente, algunas vecinas aplaudían, unos chicos les pedían autógrafos. [...] Yoli se había descalzado [...] y bailaba un samba de una de sus películas rodeada de unos chiquilines que tocaban el tambor con unas latas” (144). En el carácter farsesco de esta celebración motivada por el centésimo cumpleaños de Urrutia, el acontecimiento personal deviene político puesto que Urrutia es considerado un prócer local y se organiza un acto político en su honor y es, por tanto, donde la historia familiar propia de la primera sección y la historia política de la segunda confluyen, en un movimiento de clausura que, a su vez, remite al hecho de que la progresión señalada por Aira es también circular, en el sentido de que el personaje muere tras recuperar los que cree que son los signos de su infancia:

Silvano acercó la vela a un dibujo esculpido sobre la piedra, una mujer con las tetas enormes, un hombre con un falo más grande que él la penetraba. A Silvano le hizo gracia. El dibujo estaba firmado, se sacó los impertinentes que milagrosamente había guardado en el bolsillo de la camisa y leyó: Silvano Urrutia. Se preguntó si el dibujo era de él o de su hijo Silvanito. Pero desde el novecientos veinte no se escribía en la provincia la S en forma de boleadora; el dibujo era de él. Subió la vela a la altura de la cara de los protagonistas, el perfil del hombre se le parecía, no le sorprendió, pero la mujer tenía la cara de... ¡Arlette! Era Arlette, la misma, hasta el peinado (155-156).

7.5. Conclusiones al capítulo

Finalmente, son esos dibujos obscenos y la evocación de Arlette que provocan los que, al retrotraer a los orígenes situando en ellos el anticipo de lo que iría a suceder, dan cuenta de una continuidad entre vida y obra y entre comienzo y final y, al mismo tiempo, conectan con toda una parte de la producción de Copi, su narrativa gráfica. *La vida es un tango* no sólo se recorta con nitidez sobre el fondo de las otras novelas francesas del período que se ocupan del tema de Mayo de 1968, sino que también permite apreciar de qué forma la adscripción al subgénero del grotesco rioplatense no es obstáculo para reconocer cierta “sensibilidad camp”, puesta de manifiesto aquí en el detenimiento con que el narrador describe vestimentas y sitios y parodia el habla cotidiana de Buenos Aires de finales de la década de 1930; el efecto de “distanciamiento” que conlleva la alternancia de registros altos y bajos de ese habla es una de las razones de la excepcionalidad del relato en relación a los otros que se

²¹⁷ Hay más repeticiones en la historia: el hijo de Urrutia “era idéntico a Silvano en la época que viviera en París” y vive fuera del país “metido en una historia política” (135), su nieta quiere un zorro del mercado de las pulgas, la misma prenda que Urrutia debió comprarle a Arlette (139), su sirvienta se escapa con el lechero a Buenos Aires de la misma manera en que él lo hiciera, etcétera. La repetición es sistemática en el caso de los filmes de Yoli de Parma, que son exhibidos “todas las tardes en el cine Argentina de Paraná”, ella misma se viste “con los atuendos de sus películas apenas modernizados” (142) y las calles de Paraná recuerdan a Soubirous “el sesenta y ocho en París” (143). Y existe una repetición —epanalepsis horizontal de la acción en el plano de la historia— en el hecho de que ella misma, tras el exilio, se encuentra abocada a la escritura de sus memorias.

ocuparan del tema y –puede afirmarse– es producto de la determinación por parte del autor de retomar de manera innovadora un tema ya abundantemente tratado y bien conocido por los lectores. Pese a la fecha en que se ubica temporalmente la tercera sección del relato –2009–, Copi sólo parece estar interesado por el pasado en *La vida es un tango*; el futuro corresponde a otro relato, *La Guerre des pédés*, que discutiré a continuación.

8. La Guerre des pédés

8.1. Introducción

*La Guerre des pédés*²¹⁸ (1982), publicada originalmente como folletín por entregas en *Hara-Kiri*, comparte su tema con *Le Bal des folles*: la recreación del mundo de “las locas” que, según Aira, “era el mundo real de Copi” (1991: 31). Sin embargo, existen varios aspectos en los que ambos relatos difieren considerablemente. En primer lugar, mientras que en *Le Bal des folles* uno de los temas es las dificultades para escribir la novela que el narrador ha prometido a su editor, el narrador de *La Guerre des pédés* se instala en un cómodo segundo plano que sólo abandona en algunos pasajes silépticos a los que me referiré más adelante. Esta diferencia temática es también una diferencia de orden formal: la narrativa de *La Guerre des pédés* es inusualmente sencilla en comparación con la de *Le Bal des folles*, donde encontramos procedimientos de la narración paradójica como hiperlepsis, silepsis y metalepsis que problematizan el aspecto del nivel narrativo; por contra, mientras que el asunto de *Le Bal des folles* es estrictamente individual, tratándose de la historia de un amor del narrador y de los crímenes que cree cometer mientras relata esa historia, aquí el asunto adquiere las proporciones de una catástrofe a escala planetaria que deja atrás las nociones tradicionales de género contra las que el narrador se rebela; una diferencia del orden del “architexto” también debe ser mencionada: mientras que determinadas características tanto temáticas como formales de *Le Bal des folles* remiten a la novela policial, *La Guerre des pédés* explota ciertas convenciones de la ciencia ficción –la preocupación por el género, por ejemplo– sin poder ser adscrita a ella por completo.

8.2. Sinopsis argumental

En el transcurso de una sesión de sexo masoquista presidida por un travestí brasileño llamado Conceição do Mundo, este provoca serias quemaduras al amante del protagonista, Pogo Bedroom; cuando el protagonista, un dibujante de tiras humorísticas homosexual llamado René Pico, que firma con el anagrama “Copi”, intenta defenderlo, es inmovilizado por la madre del travestí, Vinicia da Luna. Bedroom pasa una semana en el hospital y al regresar intenta suicidarse; Copi consigue dominarlo y, tras hacerlo dormir, se reconcilian. Bedroom sale a hacer las compras y regresa afirmando que en Pigalle se rumorea que los travestís brasileños han invadido el barrio haciéndose pasar por miembros de la “scola do samba” “As mulatas do fogo”. Copi confirma este rumor mediante una llamada telefónica a un amigo con contactos en la policía, con el que acuerda celebrar una reunión de militantes homosexuales esa noche en su casa; durante

²¹⁸ Un par de palabras introductorias acerca del término francés *pédé*: las traducciones al español dadas usualmente al término, especialmente *maricón* y *mariquita* –como en la traducción de Alberto Cardín de 1983–, dejan fuera sus connotaciones negativas y la confusión legal y tipológica entre homosexualidad y pederastia en la sociedad francesa en el período de constitución de la palabra que el término expresa, ya que “in Fernández’ definition: ‘A *pédéraste* is an adult male who has a taste for pre-pubescent boys’” pero, a su vez, “is also, especially in the shortened form *pédé*, the common and generally insulting word for a male homosexual” (Robinson 144). El segundo aspecto del término exige pues una traducción menos “benévola” y más coloquial: *puto* en el español rioplatense y, quizás, *bujarrón* en el peninsular; el primer aspecto, por contra, no aparece reflejado en ninguno de los dos términos. Para una historia del carácter legal y social de la homosexualidad en Francia, véanse Robinson (1-38), así como Janine Mossuz-Lavau, *Les Lois de l’amour: les politiques de la sexualité en France, 1950-2002* (París: Payot & Rivage [Petite bibliothèque Payot 448], 1991).

el transcurso de la velada, Bedroom intenta suicidarse nuevamente pero es salvado. Más tarde, los militantes homosexuales escuchan ruidos y estos resultan provenir de lo alto de las escaleras de la calle André-Antoine, donde los travestís brasileños llevan a cabo una ceremonia esotérica. Copi y sus compañeros de militancia discuten qué hacer cuando les arrojan una rata atada a un adoquín y un cóctel molotov que incendia la biblioteca; mientras apagan el fuego, Bedroom muere asfixiado con la cabeza metida en el horno. Copi se marcha al Berry con su madre, pero regresa a París cuando Jean-Jacques, una de sus amistades de militancia, le anuncia por teléfono que los militantes homosexuales han arreglado su piso; al llegar padece un ataque de paranoia con delirios que dura cuatro días. Cuando despierta, encuentra a Conceição do Mundo en su habitación; tienen sexo y el travestí, que resulta ser un hermafrodita, lo somete de forma sádica. Luego encuentra en la casa a la madre de Conceição do Mundo, quien resulta ser un hechicero amazónico que le regala un diamante; tras su marcha, Conceição do Mundo y Copi tienen sexo y el primero le cuenta su historia. Mientras Copi telefonea a Jean-Jacques, intentan secuestrar a Conceição do Mundo, pero Copi impide el secuestro; Jean-Jacques llega y, junto con su amigo médico, asisten al personaje, quien se ha enamorado de Conceição do Mundo. Una discusión acerca del tema se ve interrumpida por el descubrimiento del diamante; Jean-Jacques arregla un desayuno de militantes homosexuales para las diez de la mañana y llama a un joyero de su amistad, quien les dice que la piedra es el famoso diamante de Ramsés II y vale millones, por lo que deciden turnarse para cuidar de él y de Copi hasta la hora en que abran los bancos. Conceição do Mundo intenta matar a Copi, pero consiguen dominarlo; luego se reconcilian. Copi discute con Jean-Jacques qué hacer con Conceição do Mundo cuando encuentran en la puerta la cabeza del negro con el que el narrador se ha enfrentado para evitar el secuestro. Meten el cuerpo dentro al tiempo que acuerdan pedir a los militantes homosexuales que asistirán al desayuno que vengan armados; el negro resulta ser una mujer, la madre de Conceição do Mundo. Vinicio da Luna llama por teléfono y, tras mencionar los tres regalos que le ha hecho –Conceição do Mundo, el diamante y el cadáver de su madre–, dice a Copi que quiere París. Vinicio da Luna cuelga y Copi discute con sus amigos, que fuman una marihuana que Vinicio da Luna ha dejado en la casa. Copi va a mostrar a Conceição do Mundo la cabeza de su madre pero se retira horrorizado al ver que este juega al fútbol con ella; tras quedarse dormido, despierta al escuchar la llegada de los militantes homosexuales que asisten al desayuno. Copi intenta despertar a sus amigos, que parecen haberse quedado dormidos tras fumar la marihuana, pero descubre que han sido envenenados. Vinicio da Luna telefonea y lo pone ante la disyuntiva de suicidarse, permanecer en la casa con los militantes homosexuales y pasar el resto de su vida en una cárcel o salir de la casa junto a Conceição do Mundo. Copi despierta a este, lo viste de hombre y lo envía a casa de su madre luego de hablar con ella; abre a los homosexuales y pierde el conocimiento. Se despierta después de tres horas atado a la cama; consigue comunicarse por teléfono con su madre y esta le dice que Conceição do Mundo ya está allí. Vinicio da Luna, quien se encontraba en la misma habitación que el narrador, lo libera y a continuación ametralla a los militantes homosexuales; suben a un coche en el que el narrador se adormece y al despertarse se encuentran en la carretera en dirección al Berry, donde, al llegar, Vinicio da Luna se hace pasar por el chofer de Copi. Conceição do Mundo y el narrador tienen sexo. Vinicio da Luna expresa su deseo de casarse con la madre de Copi, quien ve en la televisión que París ha sido ocupado por Amazonas de Izquierda que han instalado una

bomba atómica en el Jardin des Tuileries. Conceição do Mundo pide al narrador que mate a su padre, a lo que el narrador primero se niega para luego aceptar al enterarse que, de lo contrario, Conceição do Mundo será sacrificada esa noche; dispara sobre Vinicio da Luna pero no le acierta. A continuación, mete algunas cosas en el coche de su madre y huye con Conceição do Mundo en dirección a París, pero en el camino lo viola y luego padecen un choque; llegan dos camilleros negros y los conducen a un aparato que resulta ser el platillo volador de Vinicio da Luna. Allí, este le anuncia que se dirigen al Amazonas, y el narrador pierde el conocimiento. Copi despierta tras tres días en el platillo y es violado por Vinicio da Luna. Más tarde llegan su madre y Conceição do Mundo, quien lo conduce a la presencia de un esquimal que le resume los acontecimientos que han tenido lugar durante su inconsciencia: el gobierno soviético ha lanzado una bomba sobre París en respuesta a la ocupación de las amazonas, los Estados Unidos han arrasado todas las capitales de Europa Oriental en represalia a la acción soviética y los soviéticos han reaccionado destruyendo varias ciudades norteamericanas. Entran en una habitación y allí ven a veinte amazonas de gran belleza sentadas a una mesa con la intención de someter al narrador a juicio por su responsabilidad en la destrucción de la Tierra, siendo él a la vez acusado y juez, lo que resulta ser un juego. Las amazonas han trasladado el Amazonas a la Luna y se encuentra frente a una terraza donde estas ponen la mesa, Copi toma la cocaína que Vinicio da Luna le ofrece y este le anuncia que, tras la catástrofe terrestre producida por el traslado del Amazonas a la Luna, él es ahora el jefe de las amazonas, y, junto al esquimal, que resulta ser el japonés New-New, procede a explicarle los hábitos y la particular biología de estas, que las lleva a reencarnarse en batracios y en mariposas. Conceição do Mundo convence al narrador de matar a Vinicio da Luna haciéndole beber estricnina. Se sientan a la mesa y Conceição do Mundo le arroja un cuchillo, que impacta en una amazona a la que las otras devoran viva y luego ultiman sobre la mesa. Conceição do Mundo, Vinicio da Luna y su madre participan del festín y New-New le advierte acerca de esta última. El narrador se retira y al regresar ve a las amazonas comiéndose a su madre. Se levanta un gran viento y el narrador está a punto de caer cuando es salvado por un hombre que ha llegado en la nave que provocó ese viento. Quiere contarle todo lo que ha visto, pero se queda dormido. Se despierta en una clínica después de cuatro días de sueño. Su salvador, Louis de Bois, le dice que están en la Luna, que Conceição do Mundo se encuentra en libertad pero su padre está en prisión a la espera de ser enjuiciado y que él es miembro de la Interespacial Homosexual, con cuya plana mayor lo invita a comer; así, abandonan el asentamiento en el que se encuentran, cuya arquitectura reproduce la de la Piazza San Marco de Venecia y en el que conviven homosexuales masculinos –“pédés”– y femeninos –“guines”– y amazonas hermafroditas. En la otra villa entran al “Interspatial Homosexual Circus”, donde el narrador encuentra a New-New metido en una jaula de bambú; Copi ordena liberarlo. Louis de Bois le cuenta que las amazonas lo han tomado por un profeta, y que la Tierra ha entrado en erupción. Mientras tanto, Conceição do Mundo ha sido secuestrada por Vinicio da Luna, quien ha escapado de su reclusión, impidiendo así la boda del narrador con Conceição do Mundo. Louis de Bois le informa que han decidido abandonar la Luna debido a las amazonas, que se resisten al juicio a Vinicio da Luna, pero en ese momento les informan que Conceição do Mundo ha aparecido y que ha matado a Vinicio da Luna. Conceição do Mundo entra al circo y abraza a Copi, con el que se marcha a una isla en compañía de un cortejo de amazonas, allí tienen sexo, y desde allí ven irse a los homosexuales de la

Luna, y a continuación se quedan dormidos.

8.3. Discusión de la narrativa

Los hechos de la historia resumidos arriba se suceden en el discurso narrativo de forma ordenada, con abundantes analepsis –conté sesenta y cinco²¹⁹– muchas de las cuales son subjetivas:

Elle me raconta sur le Chesterfield des choses qui me firent dresser les cheveux sur la tête : elle était née hermaphrodite dans une tribu amazone. Sa mère, bien que mère de dix-huit enfants normaux, fut punie d'un supplice atroce : on lui coupa les seins et on lui cousit les lèvres du sexe ; elle s'enfuit et elle passa le restant de sa vie dans une tribu de singes (45-46)²²⁰.

Naturalmente, existen también analepsis “objetivas”, en las que la narración vuelve sobre sí misma, como en el siguiente pasaje: “Je leur racontai ce que Conceição m'avait confié : mère d'un enfant hermaphrodite dans une tribu d'Amazones, elle avait été punie d'atroces supplices rituels dont on voyait encore les traces sur le cadavre, à la suite de quoi elle s'était enfuie dans une tribu de singes” (60), pero éstas se encuentran en minoría en relación a las otras, en las que la analepsis se inserta en el discurso de los personajes.

En cuanto al nivel narrativo en el que se ubican, existe ligera preponderancia de analepsis homodieéticas internas, cuya brevedad en términos de las pequeñas porciones de narrativa que ocupan atenúa el efecto de repetición que las analepsis de este tipo suelen tener. Que estas analepsis sean internas habla de su escaso alcance, su “distance temporelle” (Genette 1972: 89) con la primera narrativa, por ejemplo en: “[...] j'ai essayé de tuer Vinicio trois fois sur Terre, tu le sais bien” (141), donde los hechos a los que el personaje hace referencia han tenido lugar apenas unos días atrás. Es también interesante observar la presencia en el relato de analepsis intradieéticas heterodieéticas, cuya información se inserta en el mismo nivel pero corresponde a otras líneas argumentales, y cuya función es poner en antecedentes al lector de sucesos que han tenido lugar en ausencia del personaje “a través del cual” se focaliza la información narrativa, pero también propiciar algunas de las sorpresas de la historia revelando que aquello que ha sido tomado por una cosa era en realidad otra²²¹.

En cuanto a la velocidad del relato, esta es relativamente alta, con predominancia de la escena con gran cantidad de pequeñas elipsis que dotan a la narrativa de una velocidad cercana al sumario:

J'allai chercher la tête ; je ne savais pas comment la présenter ; je me décidai à la mettre tout simplement sur un plateau en inox. Je nouai autour du cou, horrible à voir, une serviette propre. Je l'apportai à Conceição, je déposai le plateau sur la table de chevet. Elle s'en empara et se mit à jouer au football avec ; la tête roulait dans toute la pièce, bondissant contre les murs. Ensuite, elle la mit dans les vécés et elle tira la chasse ; il était évident que la tête ne passerait pas ; elle essaya de l'y enfoncer à coups de talon. J'eus le vertige, j'étais couvert de sueur ; je refermai la porte de la chambre et je revins au salon (62-63).

²¹⁹ En correspondencia, sólo he encontrado cuatro prolepsis, también de carácter subjetivo.

²²⁰ Todas las citas en este capítulo corresponden a Copi (1982a) excepto allí donde se indica lo contrario.

²²¹ Así, por ejemplo, en el siguiente pasaje: “Soudain il se leva un vent fort. Une tornade rouge approchait très vite de l'horizon arrachant au passage les branches du sommet des arbres [...] Ce que j'avais pris pour une tornade c'était les hélices d'un engin qui s'était posé sur la terrasse de la Nef [...]” (152-153).

Sólo en la reproducción de los diálogos se establece cierta isocronía, aunque sólo en aquellos del tipo del discurso libre indirecto, no en aquellos en los que el discurso de los personajes es citado, ya que la existencia del verbo declarativo enlentece la narrativa, ni en aquellos en los que es narrado, donde la reproducción del diálogo adquiere la forma de un sumario y por tanto resulta demasiado veloz para ser isócrona²²².

El relato se caracteriza pues, a grandes rasgos, por la predominancia de la escena de alta velocidad puntuada por abundantes elipsis implícitas de duración variable –de algunos minutos a cuatro días– pero indefinida²²³, velocidad que se enlentece gradualmente debido al aumento en importancia de los diálogos y la aparición –a menudo en el marco de estos intercambios– de pasajes reflexivos, explicativos y descriptivos, que no llamo aquí pausas porque en numerosos casos dan cuenta de manera explícita de la actividad perceptiva del personaje que ha dado lugar a ellas²²⁴. No es sólo su supuesto carácter de pausas lo que enlentece la narrativa, sino también el aumento de su extensión, cubriendo en varios casos algo más de una página.

La frecuencia del relato es predominantemente normativa, con pasajes iterativos localizables principalmente en el marco de sumarios de tipo analéptico y anticipaciones subjetivas, así como en algunos sumarios del primer nivel.

El aspecto de modo es el que presenta, como es habitual en el análisis narratológico de los relatos de tipo ficcional, las mayores dificultades, en particular en lo concerniente a la presencia de alteraciones del “punto de vista”; al igual que varios relatos breves, *Le Bal des folles* y *L’Internationale argentine*, *La Guerre des pédés* es un relato con focalización interna, es decir, contado desde “el punto de vista” del personaje cuya identidad con el narrador hace a este extradiegético autodiegético. El relato no se caracteriza por las alteraciones de dicho “punto de vista”²²⁵: si bien ciertos pasajes pueden pasar por paralipsis, por ejemplo el ya mencionado en el que el protagonista es arrebatado por un fuerte viento que toma por un tornado pero que en realidad es el producto de las hélices de un ingenio que se posa sobre la nave en la que se encuentra (véase nota a pie de página 221), soy de la opinión de que no lo son, en la medida en que este es un relato fuertemente focalizado en el protagonista; el hecho de que la razón de ciertos eventos sea mencionada con posterioridad no tiene que ver con que esta razón haya sido omitida en primera instancia, sino a que es en la segunda instancia en que el personaje la ha percibido, y el narrador de este relato es riguroso en

²²² Véase más adelante lo referente a la distancia en el capítulo de modo.

²²³ Mientras que muchas de estas elipsis están señaladas gráficamente por el tránsito de un capítulo a otro –las tres transiciones entre capítulos tienen elipsis implícitas indefinidas cuya duración puede establecerse de acuerdo a información ulterior en diez horas y media, tres días y cuatro días respectivamente–, los dos pasajes en que se registra una separación gráfica consistente en una línea en blanco (30, 101) no señalan ninguna elipsis.

²²⁴ Por ejemplo, “[j]e réalisai qu’il était habillé en chauffeur, une casquette bleue sur la tête, enfilée jusqu’aux sourcils” (75).

²²⁵ Sólo he detectado tres paralepsias: en un pasaje en el que Conceição do Mundo dispone de información de la que debería carecer por estar ausente en el momento en que el protagonista la obtuvo: “–A Paris ? Où ? Votre maison a sauté et la ville est en état de siège !” (96), y en otros dos en los que es el narrador mismo quien posee información acerca de la catástrofe que acontece en la Tierra (115) y sobre la edad de las Amazonas (118) que no se corresponden con ninguna actividad perceptiva anterior que hubiera hecho posible que poseyera esa información.

cuanto al orden de su historia, contando primero lo que ha sucedido primero y contando después lo que ha sucedido después²²⁶.

En cuanto a la distancia con el discurso de los personajes, el relato presenta una interesante alternancia de discurso citado con referencia al personaje que “habla” y discurso citado sin referencia a él, con predominancia del segundo en largos pasajes de la narrativa²²⁷. En el caso de este último, se trata de una modalidad de presentación del discurso de los personajes que podría pasar fácilmente por discurso libre indirecto²²⁸ de no ser por la existencia de un indicador contextual, el guión de diálogo, que impide la fusión completa del discurso a la narrativa principal incluso aunque no exista verbo declarativo; al escoger esta variante de presentación del discurso de sus personajes, el narrador economiza en narrativa, acelerándola por la reducción de información –de acuerdo al principio de que, a mayor cantidad de información, menor velocidad del relato– y reduce la distancia narrativa, aunque no lo suficiente para que esas instancias, lo que el personaje “dice” y lo que “dice” el narrador, se fundan. Su efecto es el aligeramiento de largas extensiones de diálogo (79-80) y la evitación de la redundancia, ya sea porque, tras comenzar la presentación del diálogo con un pasaje de discurso citado en el que se establece la identidad de los interlocutores, sería redundante repetir sus nombres:

–Vous faites ce que vous voulez, je leur dis, moi je vais me coucher.

[...]

–Je vous cause trop d’ennuis, me dit-elle d’un accent brésilien.

[...]

–Vous ne m’aimez que pour mon sexe !

–J’aime tout en toi ; je t’aime toi, telle que tu es née et telle que tu seras toujours !

–Et si mon père me coupait la bite, vous m’aimeriez encore ?

–Je t’aimerais plus que jamais ! Mais ton père ne te coupera rien, je suis là pour te défendre !

(50),

o porque la intervención de varios personajes en el diálogo haría engorroso –y, en este caso, inútil– determinar quién dice qué cosa:

Nous descendîmes à nous quatre une bouteille de vodka avant de prendre la moindre décision.

–Il est quelle heure ?

–Huit heures dix.

²²⁶ Naturalmente, si se insistiera en el carácter paralíptico de este pasaje, debería entonces darse a la paralipsis un estatuto articulador de este tipo de relatos con narrador autodiegético y narración ulterior, por cuanto la información de la que el personaje carece la tiene ya el narrador, quien la retacea. Si el narrador de *La Guerre des pédés* narrara los hechos de su historia tal como sucedieron y no como los experimentó, el resultado sería la pérdida de sorpresa y de tensión narrativa a las que ningún narrador renuncia voluntariamente.

²²⁷ Es posible encontrar en menor cantidad pasajes de discurso narrado, breves por lo demás en comparación con aquellos en los que el discurso es citado y concentrados en el primer tercio del libro.

²²⁸ Sin embargo hay un par de casos en los que sí lo es, como en el pasaje en el que el narrador “internaliza” el discurso de Jean-Jacques explicando el sentido de la ceremonia que realizan los travestís en las escaleras de la calle André-Antoine (24) y aquel en el que la información provista por Jean-Jacques durante una conversación telefónica es rendida por el narrador mediante una analepsis interna en la que nada puede establecerse acerca de la fidelidad del narrador al discurso de su personaje (33-34). Se trata pues de una hiperlepsis vertical del narrador en el plano del discurso.

- Et à quelle heure ils arrivent, les autres pédés ?
 –A dix heures !
 –Le mieux, c’est qu’ils se donnent rendez-vous ailleurs et qu’ils arrivent tous ensemble !
 –Et armés !
 –Absolument ! Il faut qu’ils viennent tous armés ! (57).

Ya he mencionado el carácter ulterior del tiempo de la narración, así como el carácter extradiegético homodiegético del narrador. Quiero detenerme aquí brevemente en los pasajes de intrusión autorial –silepsis horizontal del narrador en el plano del discurso, de acuerdo a la tipología aquí empleada (véase Lang 35)– que constituyen un aspecto relevante de la narrativa y a los que anteriormente me he referido como pasajes explicativos y reflexivos, haciendo la salvedad de que no todos estos pasajes corresponden a una intrusión autorial en sentido estricto; de hecho, pueden distinguirse dos tipos principales de acuerdo al nivel narrativo en el que se insertan: pasajes de función reflexiva o explicativa situados a un nivel extradiegético, a los que volveré, y pasajes de función reflexiva o explicativa situados en el plano intradiegético. En este último caso, se trata de pasajes en los que se presenta una reflexión o explicación que el lector atribuye al personaje en virtud de su carácter homodiegético, esto es, porque se refiere a sucesos de la historia y se limita a ellos; así, es posible encontrar dos tipos de pasajes, aquellos que ocupan una determinada duración en la historia²²⁹ y, por tanto, no pueden ser considerados pausas, y aquellos a los que la ausencia de un verbo declarativo dota de un carácter dudoso. Ejemplo del primer tipo es el siguiente pasaje: “J’étais sûr de ne pas rêver tant la conscience de mes misères était aiguë, mais je n’étais pas sûr de ne pas être victime d’un délire démentiel” (110), al que sigue un pasaje en el que, de cierta manera, las preguntas que el personaje se hace son “elevadas” al plano del narrador, que las asume y las reproduce sin un verbo declarativo: “Depuis quand durait-il, ce délire ? D’ailleurs, depuis combien de temps je dormais ? Et Conceição do Mundo, où était-elle ?” (110). Un ejemplo aún más gráfico de la forma en que este tipo de pasajes se presenta en el texto es el siguiente: “Dans le taxi, je m’épanchai. Je ne savais plus que faire de ma vie depuis la mort de Pogo. [...] Mais pour Pogo, c’était ma conscience d’homosexuel qui était en cause, ce n’était pas une affaire d’argent”, que asume la forma de un pasaje reflexivo no marcado por un verbo declarativo hasta la siguiente frase: “Ma mère ne m’écoutait pas” (34), que se trata de una reflexión realizada “en voz alta” por el personaje y, por tanto, que ocupa lugar en la diégesis. Sin embargo, los pasajes en los que la explicación o la reflexión del personaje tiene lugar sin un verbo declarativo que haga su inserción en la historia algo más que hipotética resultan ser los más numerosos.

En el primer caso, el criterio para distinguir los pasajes de función reflexiva o explicativa situados a un nivel extradiegético son, por una parte, su “rango”, que rebasa el de la historia para adquirir carácter de afirmación universal proyectándose en un

²²⁹ Es posible realizar un pequeño experimento mental “quitando” el pasaje de la reflexión o explicación y viendo si la cronología de la historia se ve alterada o no, ya sea porque el pasaje es introducido por un verbo declarativo del tipo “pensé” o “comprendí” y por tanto ocupa un lugar en la diégesis cuya eliminación alteraría el orden de los hechos o porque su ausencia obligaría a postular una elipsis hipotética en su lugar. Si, de todas maneras, la ausencia del pasaje en cuestión no conlleva la ausencia de ninguna actividad realizada por un personaje –ni siquiera una hipotética– y la acción se desarrolla sin que una elipsis reemplace el pasaje eliminado, entonces puede afirmarse que este pasaje no corresponde a la diégesis en la que se inserta sino a un nivel superior, extradiegético, aquel en el que se encuentra el narrador.

plano extradiegético, y el uso del tiempo presente²³⁰, indicador importante en el caso de una narración ulterior como esta. Un buen ejemplo de esta clase de pausas explicativas o reflexivas no atribuibles al personaje sino al narrador – silepsis horizontales del narrador en el plano del discurso como ya hemos dicho– es el siguiente:

S'il est vrai que chaque nationalité porte en soi le fantôme de sa peine capitale, nous, Français, sommes plus portés à la prudence et à la peine, et toujours avec un caractère exemplaire, comme dans les fables de La Fontaine ; les Américains, par contre, savent que leur morale change au moins une fois tous les dix ans. Ça leur permet de s'approcher de la chaise électrique seuls, comme les héros grecs, sûrs que personne n'en tirera de morale, ou à peine une photo à la télé, entre deux spots publicitaires. Et leur morale n'en est que plus solide (14-15).

Estos pasajes silépticos, sin embargo, son poco habituales en un relato como este presidido por el gesto del narrador de mantenerse en un segundo plano en relación a la historia que cuenta²³¹. Naturalmente, hay pasajes en los que se hace presente²³², pero en la mayor parte de los casos el estatuto de los pasajes que pueden atribuírsele es, o bien ambiguo, como en la frase “[i]l était vraiment fou” (121) que puede tanto ser atribuída al narrador como al personaje, o contradictorio, como en el pasaje:

Je suis, et c'est assez rare pour un homosexuel, dessinateur humoristique. Mon métier m'oblige à la fréquentation d'hétérosexuels. En fait, je me sens aussi à l'aise parmi les dessinateurs humoristiques qu'au milieu des homosexuels ; je les trouve identiques dans leur comportement social, bien que les dessinateurs humoristiques soient invariablement laids, moi le premier (13),

en el que las opiniones vertidas tienen un estatuto universal que excede la diégesis; al mismo tiempo, sin embargo, existe cierta ambigüedad en el sentido de que una afirmación de este tipo por parte del narrador contradeciría la catástrofe que tiene lugar en la historia, y al final de la cual el narrador se sitúa al hacer su relato.

8.4. Discusión de la historia

Uno de los temas de *La Guerre des pédés* es la instalación de una nueva organización social tras el estallido de una catástrofe de proporciones planetarias²³³ que

²³⁰ Sigo en este último criterio a Genette (véase 1972: 128-129), no así en el primero.

²³¹ Y sin embargo existe por lo menos un pasaje, que no reproduzco aquí por su extensión, en el que el narrador se exhibe a través de reflexiones en “tiempo presente” de un “rango” mayor que el plano diegético en un pasaje de considerable extensión en el que la sucesión de pausas reflexivas intradiegticas, atribuibles al personaje, y extradiegéticas, del narrador, son percibidas en una primera lectura como una sola (véase 13-16).

²³² Por ejemplo: “La faute n'était pas à Pogo, *je le répète*” (14; subrayado mío); también: “C'était vrai ; *en ce moment* je n'avais pas la moindre envie de tuer ni la moindre peur de mourir. La vie et la mort m'étaient indifférentes, comme à la télévision quand on change de chaîne indéfiniment jusqu'au point de confondre les séries dramatiques et les flashes publicitaires, les informations politiques et les films d'horreur” (152; subrayado mío), con la referencia temporal subrayada indicando que la reflexión tiene lugar al final de la cadena de hechos, es decir, en el momento de la narración, y corresponde por tanto al narrador y no al personaje.

²³³ Esta catástrofe –también presente, como hemos visto, en *L'Uruguayen*– puede ser vista como uno de los motivos temáticos que relacionan la narrativa de Copi con el grotesco rioplatense, en el sentido de que, tanto en las dos novelas mencionadas como en las piezas del grotesco “[y]a no existe [...] un restablecimiento del orden ni un retorno a lo normal porque tanto la normalidad como el orden son enjuiciados y declarados inoperantes por el grotesco” (Kaiser-Lenoir 49).

pone fin, en el plano material aunque no en el simbólico, al “heterosexismo”²³⁴. En ese sentido, el relato puede ser inscripto en la serie de textos de ciencia ficción que “offer solutions or alternatives to the conflict between the sexes that do not involve the reinscription of male rule” (Larbalestier 73), especialmente entre aquellos en los que sólo hay un sexo, que es hermafrodita o andrógino: *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)²³⁵. Sin embargo, *La Guerre des pédés* no es un texto de ciencia ficción “clásico”, excluyendo el hecho de que no existe unanimidad en torno a la definición de este género literario, pero comparte algunas de sus características y se beneficia de que “[t]he genre’s storytelling conventions encourage writers to ask questions about the biological basis of sexual division and allow them to explore alternative formulations of society and the individual psyche” (Atteberry 4)²³⁶. Más específicamente, se trata de un texto que recurre a dos tópicos, el primero relativamente habitual en la ciencia ficción interesada en el género: las Amazonas²³⁷, y el viaje a la Luna. Este último, “key venue of Utopian satire” (Stableford 236), tiene una larga tradición literaria, que, surgida en el siglo XVII a los fines de la crítica social y de costumbres, devino uno de los proyectos arquetípicos de la ciencia ficción²³⁸. Sin embargo, para la época en que Copi escribe *La Guerre des pédés*,

²³⁴ Entendido como la “organización social prevaleciente que privilegia y ordena la heterosexualidad con el fin de invalidar y suprimir las relaciones homosexuales” (Selden, Widdowson y Brooker 294). Lawrence R. Schehr llama por su parte a esto “heterocracia” y lo define como “the dominant white male heterosexual culture” (18).

²³⁵ De hecho, *La Guerre des pédés* tiene notables similitudes con este último texto, donde los seres del título son “[...] a parthenogenic race created by an insane female scientist, Dr. Gardner. Gardner has also created a deadly radiation device that kills all men who are exposed to it except those who have AB blood. She is defeated because her daughter turns against her to help the hero, who has AB blood. The daughter turns out to have been brainwashed into believing that she too is a haploid, when she is, in fact, the doctor’s ‘natural’ daughter. She is therefore a real woman and, once she overcomes her brainwashing, loyal to the male cause” (Larbalestier 45). El relato de Copi comparte con la obra de Sohl elementos temáticos como la supuesta creación de la raza de las Amazonas mediante modificación genética, la locura de su inventor y la rebelión de la hija; la idea de una organización subterránea de carácter internacional dedicada al avance y la protección de los homosexuales aparece ya en algunas novelas pornográficas y cómicas de Don Holliday –pseudónimo de Victor J. Banis–, entre ellas *The Man from C.A.M.P* (1966) (véase Lake s. pag.).

²³⁶ “SF writers are more than willing to disrupt the binary gender code with such concepts as a literal third sex, a society without sexual division, gender as a matter of individual choice, involuntary metamorphosis from one sex to another, gender as prosthesis, and all manner of unorthodox manifestations of sexual desire. Readers are asked to accept these features as literal truths about the imaginary universe of the fiction, but at the same time they are invited to map the new fictional (dis)order onto the world of experience” (Atteberry 9).

²³⁷ Entre los numerosos ejemplos existentes pueden destacarse *Les Guérillères* de Monique Wittig (1969), las Amazonas de las novelas de Marion Zimmer Bradley, por ejemplo *The shattered chain: a darkover novel* (1976) y el filme colectivo *Amazon women on the moon*, dirigido por Joe Dante (1987). *La Guerre des pédés* guarda importantes relaciones con el primero de los textos, ya que Copi recrea aquí de manera paródica la sociedad utópica regida por una aristocracia lésbica, en la que las pecepciones genéricas tradicionales no pueden tener lugar, que describe Wittig. De hecho, tanto en *Les Guérillères* como en *La Guerre des pédés* se encuentran los temas de la importancia de la naturaleza, la violencia y la referencia implícita y explícita a la mitología, en este caso al mito de las Amazonas, que son elementos recurrentes en la obra de Wittig pero –excepto por la violencia– no en la de Copi.

²³⁸ Ejemplos notables de este subgénero literario son la primera parte de *L’Autre monde* de Cyrano de Bergerac (1657), *The consolidator* de Daniel Defoe (1705), *De la terre à la lune* (1865) de Jules Verne y su secuela *Autour de la lune* (1870), *The first men in the moon* (1901) de H. G. Wells, *Voyages to the moon* de Marjorie Hope Nicolson (1948) y *The moon is a harsh mistress* de Robert A. Heinlein (1966).

el viaje lunar es ya una realidad y, de esta manera, es muy poco lo que puede hacerse con él y con sus convenciones en el terreno de la ficción, excepto, quizás, satirizarlo. Atento a esto, Copi no se detiene a narrar el viaje de su protagonista a la Luna, que tiene lugar mientras este duerme, casi no emplea tiempo narrativo en describir el ingenio mecánico con el que llega a ella y la descripción de los paisajes de la Luna, que son por lo demás los de la selva amazónica transplantada, ocupa poco espacio, ya que los lectores podían completar esa información con su conocimiento previo de otras obras de ciencia ficción, ya fueran literarias o cinematográficas, convirtiéndose así la Luna en poco más que el escenario en el que el autor sitúa a sus personajes con la finalidad de cumplir con alguna de las convenciones de este género literario; pero la Luna parece ser también aquí, por el carácter utópico de la organización social sin géneros que Copi propone, el “storehouse of everything wasted on Earth – including unfulfilled desires and intentions” (Clute 299) que es en el conocido pasaje de *Orlando Furioso* de Ludovico Ariosto, con lo que Copi retorna a los orígenes del subgénero literario en un movimiento que parece tener carácter conclusivo, en el sentido de que el tema del viaje a la Luna y la sociedad que allí se encuentra sirve en sus orígenes a los fines de la sátira y la utopía políticas, luego se convierte en excusa para la exhibición del progreso tecnológico y del afán de superación de la especie humana y finalmente, con Copi, regresa a sus orígenes satíricos y utópicos²³⁹.

En ese sentido, la utopía que Copi escenifica aquí es la de la Interspatiale Homosexuelle, la organización clandestina de homosexuales de todas las nacionalidades que ha colonizado la Luna y la gobierna ejerciendo sobre las amazonas una especie de colonialismo paternalista. Son muy pocas las referencias al surgimiento de esta utopía y estas sólo tienen lugar en la conversación de René Copi, el protagonista, con Louis de Bois:

Nous appartenons à toutes les nationalités et nous tenons à cacher notre existence aux hétérosexuels de la Terre ! [...] Qui d'autre que les homosexuels ont toujours eu accès à tous les plans de l'humanité ? Et pour qui d'autre auraient-ils travaillé, sinon pour cette Interspatiale Homosexuelle ? Elle est tellement représentée dans la science-fiction et dans l'humour, qui sont des arts homosexuels, n'est-ce pas ? (160-161).

La Luna, apunta el narrador,

devait se trouver plein de Parisiens que je croyais émigrés, retirés en province ou morts [...] Ils devaient recruter n'importe qui de fauché, pourvu qu'il fasse profession d'homosexuel. Et Dieu sait si c'était facile, par les temps qui couraient sur Terre. A la base de l'Organisation, il s'était trouvé certainement un génie humanitaire, comme à la base de toutes les folies humaines (168-169).

Una serie de aspectos del régimen impuesto por la Interspatiale Homosexuelle lleva a que el personaje rechace los principios en que se funda la organización y

²³⁹ En tanto la Luna de Copi es el depósito de “unfulfilled desires”, el texto puede ser inscripto también en la serie de utopías feministas cuya multiplicación en los últimos treinta años ha convertido en un subgénero de la ciencia ficción. En ellas, se examina “what might happen if one particular model of homosexuality were to replace heterosexual norms. Lucy Sussex's ‘My lady tongue’ [1990], and Geoff Ryman's ‘O happy day!’ [1994] both demonstrate the need to resist enforced notions of gender even in the guise of utopian reform” (Atteberry 126-127).

desestime unirse a ella cuando esta abandona la Luna. El primero de estos rasgos es su colonialismo: “Ils avaient esclavisé les Amazones pour les faire travailler et se reproduire. Ni plus ni moins que comme les Jésuites avaient fait des ancêtres de celles-ci lors de la conquête de l’Amazonie” (169), afirma. El segundo, su carácter totalitario²⁴⁰, cuya principal expresión es la exclusión de los heterosexuales. El personaje, finalmente, desestima la utopía homosexual por no encontrar en ella sitio para el amor que experimenta por Conceição do Mundo. El trasunto de esto parece ser la opinión del autor de que la militancia homosexual, y por ende su utopía realizada en la ficción, ha descuidado, en su insistencia en el reconocimiento del derecho individual a una sexualidad alternativa, la importancia del amor en la realización de esa sexualidad; así, Louis de Bois exclama: “-Ça fait une éternité que je n’avais pas entendu prononcer le mot ‘pédé’, mais ça fait plus longtemps que je n’avais pas entendu prononcer le mot ‘amour’ !” (162), afirmación que coincide con la del narrador: “J’avais quarante ans à l’époque, ma militance homosexuelle ne m’empêchait pas de voir une chose en face : l’amour” (15).

En tanto desestima la utopía separatista homosexual, el texto efectúa una doble renuncia: al “heterosexismo” y a los presupuestos de la militancia homosexual, en cuya presentación el narrador recurre a la sátira²⁴¹ y la burla²⁴² de su discurso, así como a la caricaturización de sus miembros²⁴³. Su ridiculización de los militantes homosexuales que rodean al personaje, así como de los de la Interspatiale Homosexuelle y al personaje mismo, parece expresar acuerdo con Raymond Williams, para quien “todas o casi todas las iniciativas y contribuciones, incluso cuando adoptan abiertamente formas alternativas o de oposición, están en la práctica ligadas a las hegemónicas” (citado en Selden, Widdowson y Brooker 309).

En ese sentido, Copi se sitúa en el punto de inflexión de las teorías gay y *queer*, relacionado con la determinación de ir “más allá de las oposiciones binarias” (Selden,

²⁴⁰ Los asentamientos de la Interspatiale Homosexuelle son todos similares y excluyen a heterosexuales, y toda la organización es controlada por un “État-Major Homosexuel” (177) que toma sus decisiones sin consideración de la opinión mayoritaria.

²⁴¹ Se satirizan, entre otros aspectos de este discurso, la victimización: “Aux pays musulmans, on nous coupait les mains ; en Amérique latine, on nous écorchait et on nous donnait encore vivants comme pâture aux condors” (22), “Conceição do Mundo et sa mère étaient elles aussi victimes de la société, au même titre que nous” (17) y la denigración de lo heterosexual: “C’est seulement un homme méchant, mais assez bête, comme tous les hétérosexuels” (164). La sátira proviene aquí de la distancia irónica entre estas afirmaciones y la vida acomodada y disoluta de los homosexuales que rodean a Copi y del personaje mismo.

²⁴² Motivo de burla son la supuesta ignorancia de los militantes: “Les mots ‘guillotine’, ‘traître’ et ‘fou’ revenaient sans cesse. –Elles ont évolué, les folles, je me dis” (73) y su intransigencia: “Mais n’oubliez pas qu’en aucun cas vous ne devez dire que vous êtes hétérosexuel, votre liaison avec Conceição est déjà assez suspecte, heureusement votre passé de militant pédé vous honore !” (118).

²⁴³ Esta caricaturización incluye la utilización de estereotipos – “[i]ls étaient pratiquement tous habillés en blouson de cuir et blue-jeans” (64), “[i]ls étaient tous herculéens comme des pédés de la Californie des années 80” (154)–, el mantenimiento de los roles genéricos tradicionales, la utilización de la palabra *pédé* como insulto que se endosan mutuamente y, en un giro hacia el humor negro, la descripción de los cadáveres de intelectuales y artistas homosexuales de izquierda de la época en posiciones grotescas: “Par terre, quelques hommes de théâtre gauchistes morts dans de macabres positions. Sylvia Monfort s’accrochait au cou de Coluche, le mime Marceau était accroché au lustre. Deux dessinateurs humoristiques, Wolinski et Topor, gisaient enlacés dans l’entrée [...] Michel Foucault gisait sur le carrelage, accroché aux cheveux du coiffeur Alexandre, Daniel Cohn-Bendit était mort en étreignant une serpillière [...] Marguerite Duras se trouvait en position de fœtus à l’intérieur de ma grande poubelle ; elle avait dû s’y cacher lors de la fusillade” (76-77).

Widdowson y Brooker 299) y parece acusar que la existencia del movimiento homosexual es intrínseca a la dominación heterosexista, la cual, en el texto, desaparece con la catástrofe en la Tierra; su desaparición conlleva, naturalmente, la desaparición de la homosexualidad, por cuanto no hay desviación donde la norma ha sido abolida²⁴⁴. Copi se opone al reemplazo de una sociedad heterosexual masculina blanca por otra blanca homosexual, y, en un gesto radical, se queda con la instauración de una utopía genérica no separatista en la que todas las posibilidades se realizan y cuya expresión son las amazonas, cuyo hermafroditismo va más allá de las dicotomías: “the queerness of the hermaphrodite body puts it outside dichotomous sexuality” (Larbalestier 96) debido a que “[i]n a self-sufficient community of Amazons, what qualities are masculine or feminine” (Atteberry 88). Las amazonas de Copi no sólo están más allá de nuestras concepciones de género²⁴⁵; también lo están de los límites de la especie humana. Sus extraordinarios poder y eficacia²⁴⁶, en los que el narrador hace hincapié en varios pasajes, provienen del hecho de que estas reúnen dos características que las hacen simplemente indestructibles: su poder físico supuestamente “masculino” y el poder “femenino” por excelencia de concebir²⁴⁷. Son ellas quienes están en condiciones de ser un nuevo comienzo ya no articulado por el eje de inclusión y exclusión y las nociones complementarias y mutuamente excluyentes de homosexualidad y heterosexualidad del régimen heterosexista sino por el género concebido como no predeterminado por la biología y construido socialmente en un entorno histórico y cultural específico²⁴⁸. En ese sentido, el abandono de la Luna por parte de la Interspatiale Homosexuelle debido al aumento en peligrosidad de las Amazonas señala aquí el fracaso de la concepción excluyente heredada del heterosexismo.

²⁴⁴ En otras palabras, ya no hay “queers” porque no hay “straights”.

²⁴⁵ El uso del pronombre femenino para designarlas, sin embargo, no es sólo una cuestión gramatical: concierne a nuestras dificultades –incluso las del autor del relato– para concebir y expresar un sujeto post-genérico.

²⁴⁶ En su ensayo “Intrincacies of Brazilian gayness: a cross-cultural and cross-temporal approach”, Dário Borim Jr. atribuye la asociación entre homosexualidad y poderes excepcionales a tres factores: compensación por la incapacidad de seguir una vida convencional, coraje para la ruptura de las convenciones sociales y creatividad como producto de la ambigüedad genérica (véase 347). Sobre la fuerza y “hypercruelty” de la mujer “virilized” en la tragedia griega, en este caso las amazonas, y su consiguiente demonización, véase Senelick (46).

²⁴⁷ Es el caso de los travestís en la obra de Copi y también el de Conceição do Mundo aquí, ya que su hermafroditismo le permite apropiarse de los atributos de uno y otro género en su beneficio (véase 4.3.2.); claro que la atribución genérica de estas características sólo tiene sentido fuera del “mundo narrado”, puesto que en él, desplazado ya el heterosexismo como organización social dominante, “no hay” nada masculino o femenino; piénsese, por ejemplo, en la afirmación de Monique Wittig: “‘woman’ has meaning only in heterosexual systems of thought and heterosexual economic systems. Lesbians are not women” (80).

²⁴⁸ El embarazo de Conceição do Mundo y su nombre adquieren en este contexto el carácter del nacimiento de un nuevo mundo en el que las antiguas distinciones genéricas ya no tienen sitio, nacimiento al que contribuye el hecho de que, a la manera de un Arca de Noé, el platillo volador de Vinicio da Luna contiene “au moins une famille de chaque espèce des animaux de la terre” (121) destinadas a poblar la Luna. El carácter incompleto y aún por realizar de este comienzo cuya realización llega en las últimas páginas del texto lleva a pensar *La Guerre des pédés* como una utopía feminista, tal como las entiende Joana Russ: “classless, without government, ecologically minded...sexually permissive” (citada en Roberts 67). “The feminist utopia does not have compulsory heterosexuality or homosexuality but instead is pro-choice and consequently often contains a variety of sexual relationships, reflecting the liberty so treasured in the feminist vision. In these ideal female communities, the full range of human activities is open to women” (Roberts 67).

El hermafroditismo de las Amazonas les permite, al igual que a los travestís de *Le Bal des folles*, “entrar” y “salir” de las nociones clásicas de género tornándolas obsoletas²⁴⁹. Copi aprovecha las posibilidades combinatorias que ofrece este nuevo género y, así, el protagonista penetra a y es penetrado por Conceição do Mundo; la incertidumbre genérica es motivo de algunas de las sorpresas de la historia: Conceição do Mundo es tomada primero por un travestí para pasar luego a ser un hermafrodita de apariencia femenina al que, en un giro barroco, el protagonista disfraza de hombre para que salga de la casa sin ser descubierto, Vinicio da Luna es al comienzo Vinicia da Luna, madre de Conceição do Mundo, mientras que su verdadera madre es primero un negro que intenta secuestrarla, y todo esto tiene por función, al igual que los travestís aquí y en *Le Bal des folles* y los animales parlantes de las tiras cómicas y de *La Cité des rats*, problematizar no sólo la adscripción genérica sino también la identidad y el tránsito de un estado a otro²⁵⁰.

El narrador enfatiza el carácter performativo y de puesta en escena de eventos y de personajes, en particular de los supuestos travestís brasileños, quienes llevan a cabo una ceremonia en las escaleras de la rue André-Antonie de espectacularidad carnavalesca²⁵¹ en la que Conceição do Mundo lleva un tocado que “n’avait rien à envier à Carmen Miranda”²⁵² (23) y al que Jean-Jacques observa con “les jumelles de théâtre” (28); al ser asesinados, los homosexuales “criaient comme à l’Opéra avant le dernier rideau” (76) y la Luna remeda los filmes de animación de Walt Disney²⁵³; incluso en la Luna funciona la metáfora del espectáculo, y así sus montañas están cubiertas de plástico blanco para imitar “les neiges éternelles” de la cordillera de los

²⁴⁹ “A présent j’étais sûr que les Amazones étaient des produits d’une manipulation génétique qui dépassait notre notion de race, d’âge et de sexe” (118), afirma el narrador. Sin embargo, la adscripción de poderes sobrenaturales a las Amazonas es parte de la cultura brasileña, según recuerda Borim Jr. Siguiendo a Peter Fry y Edward McRae, el autor sostiene que “[t]he links between homosexuality and mystic power are thus similarly present among the Amerindian women and the African-Brazilian *pai-de-santo/mãe-de-santo*, a campy figure who assumes a male identity during one half of the year and a female one during the other half” (Borim 347; subrayado del autor). Vinicio da Luna comparte varias características con esta figura.

²⁵⁰ Las Amazonas, precisamente, transitan a lo largo de su vida de la condición animal a la humana, y luego regresan a la anterior: imitan “les mœurs des fourmis marabuntas” (134), más tarde “les oiseaux [...] avant d’être couvertes par des aigles. Elles font une seule couvée d’œufs d’où naissent les ‘araras’, une sorte de mulot de l’Amazonie” (135) y, al morir, “elles deviennent des animaux aquatiques [...] des sortes de vieux batraciens qui passent leur temps à dévorer les piranhas”, a su vez también descendientes de las Amazonas; antes de su muerte, los batracios ponen un huevo del que surge “une chrysalide de Lunion” (136), una extraña criatura voladora cuyo tronco reúne las características anatómicas de un sexo masculino y uno femenino. El ciclo es incompleto.

²⁵¹ También en los asentamientos en la Luna de la Interspatiale Homosexuelle se multiplican las referencias al carnaval de Venecia, así como a otros: “une dizaine de milliers de personnes déguisées de costumes divers, mais sans mode précise ; ça allait du Dragon du Cirque de Pékin à l’Arlequin Noir du Carnaval de Montevideo [...]” (175).

²⁵² Se trata nuevamente del interés “camp” por actrices y actores cinematográficos del pasado cuya actuación desafía la supuesta naturalidad de los roles genéricos (véase la cita de Ross en 4.3.2.).

²⁵³ “Walt Disney était le seul artiste sur Terre à avoir pressenti cette Lune, où la perception des mouvements et des couleurs prenait la rapidité d’un dessin animé” (148). Me permito aquí recordar que uno de los capítulos de *La Cité des rats* se titula “Disneyland”, que ambos personajes se visten en una juguetería con prendas que quitan a dos figuras de Mickey Mouse y que la velocidad de los acontecimientos lleva a uno de los personajes a afirmar que “nous prenant peut-être pour une projection de ces stupides dessins animés cinématographiques qui leur déformèrent si lamentablement la pensée” (1979a: 108). La suma de violencia e ingenuidad que caracteriza a personajes de Disney como Donald Duck afecta también a varios personajes de Copi, por ejemplo, la mujer sentada.

Andes (174) y la reunión del protagonista con el “État-Major Homosexuel” es prevista bajo la tienda de un circo.

Este carácter espectacular de la acción²⁵⁴ –que, como hemos visto en *La vida es un tango* y otros relatos– es correlativo con la incongruencia radical que exhibe el carácter de los personajes, en particular Conceição do Mundo –quien tortura a la pareja del protagonista, tiene sexo con él tras ingresar en su casa, intenta matarlo, le propone asesinar a su padre, lo insulta, hace el amor con él, etcétera– y Vinicio da Luna, quien obsequia al protagonista con un diamante, asesina a la madre de Conceição do Mundo, envenena a sus amigos y lo ayuda a escapar, anuncia que se casará con su madre y que ha hecho volar su apartamento con una bomba de relojería, y, ya en su platillo volante, lo viola, etcétera. Incluso su madre pasa de ser un ama de casa del Berry a sodomizar a Vinicio da Luna con una botella y tratar de matar al protagonista, haciéndose ella misma antropófaga²⁵⁵. Esta incongruencia contribuye a crear una duda de índole ontológica en el lector²⁵⁶ mediante la sustitución de las relaciones causales convencionales por estas contingencias sin motivo aparente, y por la sucesión de hechos contradictorios, el más notable de los cuales es la acumulación de explicaciones incongruentes acerca de la catástrofe en la Tierra²⁵⁷; de la misma forma, la parodia del melodrama teatral que puede apreciarse particularmente en los diálogos amorosos entre el protagonista y Conceição do Mundo²⁵⁸ tiene por función proponer al lector un contrato narrativo atravesado por convenciones genéricas que es dejado de lado una y otra vez, tematizando y problematizando –como es propio de la ficción paradójica– quién narra, a quién y para qué. En ese sentido, cada situación en la historia en la que el personaje despierta abre un paréntesis de expectativa en el que el lector asume que la suma de incongruencias se saldará con el descubrimiento de que estas incongruencias tenían una explicación plausible –por ejemplo el sueño, como en *Le Bal des folles*–, pero el despertar del

²⁵⁴ De la que el narrador parece estar más que consciente: “La scène se passait à une grande vitesse, comme s’il s’agissait de machinistes de théâtre montant un décor pendant l’entracte” (131).

²⁵⁵ “Mais j’étais ahuri du comportement de ma mère, dont je croyais pourtant m’être fait une image une fois pour toutes” (130). Es interesante observar el hecho de que, al igual que en otros textos del autor, las acciones de los personajes adquieren un carácter farsesco y de impostación que es subrayado por sus cambios de vestuario, los cuales en ocasiones son sólo disfraces. Sin embargo, en un giro barroco –metaléptico, podría decirse– los supuestos disfraces de los travestís durante la ceremonia en las escaleras de la rue André-Antonie no resultan tales: las Amazonas son realmente Amazonas, Vinicia da Luna es la madre fictiva de Conceição do Mundo y reina de la Luna, etcétera.

²⁵⁶ ¿Quién es quién, cuál es su género, cuáles son sus motivaciones? ¿Están en la Luna realmente o todo es una farsa? “Je n’avais pas plus de raison de croire Conceição que le Japonais. Ni Vinicio da Luna. Et encore moins ma mère” (124), afirma el narrador.

²⁵⁷ Estos hechos contradictorios irrumpen en la historia a la manera de sorpresas –“coup de théâtre” los llama Copi en *L’Uruguayen* (62)– que mantienen al lector en un estado permanente de expectativa: el secuestro de Conceição do Mundo por parte de un negro que luego resulta ser su madre, el descubrimiento de su hermafroditismo, el hecho de que los camilleros negros que los asisten tras el accidente resultan ser Amazonas, que el ingenio mecánico al que los conducen es el platillo volador de Vinicio da Luna, el descubrimiento por parte del protagonista de la peligrosidad de su madre, etcétera, todos los cuales desmienten presupuestos e impresiones anteriores de los personajes. También la cronología de la historia, tan poco severa como las de *Le Bal des folles* o *La vida es un tango*, resulta contradictoria: mientras que en un pasaje el narrador ubica la instalación de los travestís brasileños en Pigalle un año antes de los hechos que narra, la historia comprende –de acuerdo a mis cuentas– unos veintisiete días en total, aunque tampoco esto puede afirmarse con seguridad, por cuanto el narrador menciona una estancia de “quelques jours” (33) en casa de su madre que complica el establecimiento de una cronología precisa.

²⁵⁸ En esto existen similitudes con la presentación de los diálogos en *La vida es un tango* (véase al respecto 7.4.).

protagonista sólo es acompañado de más hechos incongruentes que superan a los anteriores en implausibilidad y que desafían la capacidad del lector de seguir adelante. Esta sistemática defraudación de las expectativas del lector, si es que de algo así puede hablarse, expresa un gesto de rechazo de esas expectativas que es a su vez expresión de la declaración de independencia que preside toda la obra de Copi.

8.5. Conclusiones al capítulo

Entiendo que estas contradicciones pretenden transgredir el principio de autenticación que preside toda narrativa, mientras que la presencia de la silepsis horizontal del narrador en el plano del discurso presente en los pasajes en los que el narrador comenta las acciones narradas contribuye a alterar el orden de los niveles narrativos, en un gesto de renuncia a las convenciones. *La Guerre des pédés* no es el relato en el que los procedimientos de la narración paradójica se encuentran mejor representados en la obra de Copi, pero el relato es producto de un afán transgresivo que encuentra su expresión principalmente en los aspectos temáticos. Este afán transgresivo se articula a su vez sobre la “sensibilidad camp”, en la que, según McMahon, “[t]he enchantment of artifice and the alchemy of irony bewitch the wonderment of the camp artist”, lo que conduce a que “[c]amp transgresses in breaking the spell of realism and our conviction in the story” (79), un gesto del que las transgresiones arriba descritas son ejemplo.

9. *Virginia Woolf a encore frappé*

9.1. Introducción

Mientras que en la narrativa larga de Copi –especialmente en *L'Uruguayen*, *Le Bal des folles* y *La Cité des rats*– los procedimientos transgresivos de la narración paradójica ocupan una parte sustancial de la narrativa y la dotan de su carácter particular, los cuentos de la colección *Virginia Woolf a encore frappé* (1983) parecen caracterizarse a simple vista por un apego a las formas narrativas tradicionales que los distancian tanto de las novelas abordadas anteriormente como de la otra colección de cuentos del autor, *Une langouste pour deux*.

En ese sentido, son predominantes en los cuentos de la colección la alternancia de escenas y sumarios, la frecuencia normativa con pasajes iterativos en los que es narrado sólo una vez aquello que, habiendo constituido una rutina en el pasado, ha sucedido reiteradas veces y una cantidad relativamente grande de analepsis que adquieren la forma de sumarios. En el aspecto de modo, los relatos se caracterizan por una preponderancia notable del empleo del discurso citado que sólo en pasajes reducidos deja lugar a la narración del discurso; la focalización de estos relatos es mayoritariamente interna, siendo en la mayor parte de los casos un narrador extradiegético heterodiegético el encargado de dar cuenta de la acción. El tiempo de la narración es en todos los casos ulterior, destacándose la utilización del pretérito por ser la más habitual.

Esta constelación de variables remite a una concepción tradicional del cuento que, sin embargo, no es la dominante en todo el volumen. “La Déification de Jean-Rémy de La Salle” y “Virginia Woolf a encore frappé” son excepciones a lo sostenido más arriba, y en ellos los procedimientos de la narrativa paradójica están puestos al servicio de la transgresión de los límites del “orden ontológico” del mundo narrado y la alteración del orden de los niveles comunicativos, como veremos a continuación.

9.2. “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !”

En el primero de los cuentos, un rotulista de tiras cómicas de origen japonés llamado Ninu-Nip se despierta una mañana con la intención de exigir al dueño de la publicación donde trabaja que le abone el dinero que le debe; al llegar a la redacción de la publicación recibe la noticia de que ha recibido “le prix des lettristes de bandes dessinées au musée d'Art moderne de New York” (9)²⁵⁹ dotado con veinte mil dólares, lo que lo lleva a tomar la decisión de regresar al día siguiente a ese país; sin embargo, al despedirse de los integrantes de la publicación, su dueño le propone abrir en Japón una delegación de la revista, idea que, debido a que el nombre de la publicación es “Hara-Kiri”, le resulta al rotulista “parfaitement révoltante” (12). Tras despedirse afirmando que considerará la oferta, Ninu-Nip regresa a su casa, donde recibe una llamada del embajador de Japón en París que le informa que el emperador Hiro-Hito lo ha nombrado “Prince Universel de la Poésie Nippone” (14); en Japón existe la tradición de que cada poeta escriba “un vers composé de quatre syllabes à la gloire du Pays du Soleil Levant” (14), entre los cuales el emperador elige una vez cada treinta y tres años su favorito y premia a su autor con la propiedad de un islote; el poema que Ninu-Nip ha compuesto es el que da título al cuento. Tras confirmar que no se trata de una broma de

²⁵⁹ Todas las citas en este capítulo corresponden a Copi (1984) excepto allí donde se indica lo contrario.

alguno de los redactores de la publicación para la que trabaja, Ninu-Nip recibe una llamada de su dueño para informarle de que toda la plantilla de la revista ha sido invitada a viajar a Tokio. Ninu-Nip comprende entonces el escándalo que esto puede suponer y, al sonar nuevamente el teléfono, coge un cuchillo para practicarse el harakiri.

Más interesante que su argumento, y aún más interesante que el hecho de que el poema que da título al cuento tenga más de cuatro sílabas²⁶⁰, es el aspecto temporal de la narración. Esta consiste en una escena que se extiende entre la mañana y parte de la tarde y que es interrumpida reiteradamente por analepsis externas de duración indefinida cuya función es “explicar” el pasado del personaje. Así, el relato comienza con la “puesta en escena” del personaje: “Ce matin, le lettriste de bandes dessinées Ninu-Nip se réveille de fort mauvaise humeur, comme s’il avait pressenti son double destin. Il but d’une main tremblante une tasse de thé au jasmin avant de se raser. Il se coupa deux fois le menton. ‘Il faut que je m’arrête de boire du thé au jasmin’, se dit-il, ‘cela m’énerve’” (7).

Este pasaje deja lugar a la primera de las analepsis del relato, en la que se mencionan las intenciones del personaje: “Il avait décidé de profiter du déjeuner public des mercredis au mensuel ‘Hara-Kiri’ pour mettre la main sur le professeur Choron et lui exiger son dû [...]” (7-8); a esta analepsis le sigue otra: “Le lettriste de bandes dessinées avait appris cet art au Japon, son pays natal. Il était capable d’inventer d’un trait de plume la calligraphie qui s’harmonise au style de n’importe quel dessinateur humoristique” (8), tras la cual se retoma el tema de la primera analepsis mediante una tercera: “Il se dit qu’il avait un moyen de pression sur le professeur Choron” (8). Tras ella, el retorno a la escena de la primera diégesis permite observar la presencia de una elipsis implícita: “Quand il traversa le boulevard Saint-Germain, il se mit à pleuvoir à verse [...]” (8).

A partir de ese punto, la narración avanza alternando la primera narrativa, la escena que tiene lugar desde el despertar del personaje hasta su decisión por la tarde de cometer suicidio, y analepsis y pausas informativas cuya función, en ambos casos, es “llenar los huecos” en la historia. Así, al pasaje “[e]lle lui tendit plusieurs coupures de journaux. Dans l’une, il y avait même sa photo en haut d’un article signé par Reiser, Al Capp, Wolinski et Sempé, le traitant de génie” (9)²⁶¹ le sigue una pausa informativa de casi dos páginas de extensión en la que se describe el método de trabajo del rotulista. Tras el final de la pausa, la acción es retomada en el punto en que ha sido dejada sólo para ser interrumpida tras cinco líneas por una analepsis: “Ninu-Nip s’assit sur une pile de journaux et lut le chèque que lui tendait Odile : vingt mille dollars, soit dix millions de centimes ! Il l’encaisserait cet après-midi et il rentrerait demain au Japon. Il était arrivé en Europe en mille neuf cent trente-deux [...]” (10).

Entiendo que estos ejemplos son suficientes para ilustrar el funcionamiento, en extremo convencional, del relato, que presenta semejanzas con el de otros cuentos de la colección, en particular con “Le Travesti et le corbeau”.

9.3. “Le Travesti et le corbeau”

En este texto, que comienza *in medias res*, como varios en *Virginia Woolf a encore frappé*, se narra la historia de María José desde el momento en que despierta tras

²⁶⁰ Naturalmente, el poema sí tiene cuatro sílabas si sólo se repara en su pronunciación.

²⁶¹ En este mismo pasaje nos encontramos con focalización “a través de” otro personaje distinto que el focalizador principal, Odile, lo que nos hace clasificar la perspectiva del relato como de focalización interna variable, en el sentido de que la información narrativa “pasa por” más de un personaje.

el accidente de aviación en que ha perdido la vida su marido. Mediante una analepsis extensa de tipo externo y duración indefinida, un narrador extradiegético heterodiegético, que alterna entre una focalización interna principalmente “a través” del personaje central y una focalización cero de “narrador omnisciente”, aporta información importante para la comprensión de su historia: María José nació como un joven en la provincia de Misiones, en el norte de Argentina, y fue vendido a la edad de quince años a un coleccionista de arte llamado Louis de Corbeau, quien la desposó luego de que se sometiera a “une dizaine de délicates opérations chirurgicales” que la convirtieron en “une ravissante créole aux seins pointus” (31). Luego del accidente, provocado por María José para liberarse de su marido, esta se encuentra en posesión de poderes mentales que le permiten desplazar objetos²⁶²; tras tres días en el hospital, se traslada a una habitación del Ritz y por la noche visita un cabaret en la Rue des Martyrs donde, debido a su sordidez, María José se “siente” de regreso en Misiones. En ese punto, escucha la voz de un travestí que dormita en la puerta del local y descubre que se trata de su hermano Pedro, quien la prostituyó en Misiones a los seis años de edad. Al entrar Louis de Corbeau, quien aparentemente estaba muerto, para decirle que la devuelve a su hermano, María José descubre que ha perdido sus poderes y pasa el resto de sus días trabajando en el local junto a su hermano hasta morir de sobredosis a los veintidós años.

En este texto, las analepsis cumplen idéntica función que en el relato anterior de la colección, “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !”, la de “llenar los huecos” en la historia, en particular la primera, que comprende prácticamente cuatro páginas. Es interesante contrastar la velocidad relativamente lenta del comienzo del relato con la de su final, que adquiere la forma de un sumario: “Elle passa le restant de sa vie à travailler rue des Martyrs à côté de son frère Pedro et mourut d’une overdose dans les toilettes de ‘La Cagnotte du Sexe’, à l’âge de vingt-deux ans” (38)²⁶³.

9.4. “La Césarienne”

En relación al uso recurrente y convencional de analepsis, “La Césarienne” es otro de los textos que pueden ser incluidos en este primer grupo. En él, dos mujeres enanas, una francesa y otra estadounidense, se conocen durante la convención del Partido Demócrata estadounidense de 1976 y se enamoran. Un tiempo después, el marido de la francesa recibe una carta donde esta le comunica que abandona a él y a su hijo para rehacer “ma vie avec une lilliputienne de mon âge” (68) y decide viajar a Nueva York para encontrarse con ella; al hacerlo, tiene lugar una escena en la que el marido es inmovilizado por “[q]uatre pygmées” (71) que lo torturan. Más tarde, su hijo recibe un paquete que contiene su cabeza mutilada y su hijo se siente “pour la première fois de sa vie coupable de son homosexualité” (73).

“La Césarienne” es uno de los textos más interesantes del volumen desde el punto de vista formal, puesto que la narrativa del primer nivel adquiere en el subaspecto

²⁶² El tema de la adquisición de poderes “milagrosos” como producto de una catástrofe no es inhabitual en Copi; lo hemos encontrado en *L’Uruguayen* y en *La Cité des rats* y se repite en “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”, como nuestro más adelante.

²⁶³ Ya desde el punto de vista de la constitución del orden ontológico del mundo narrado, es interesante el hecho de que el narrador alterna los pronombres personales femenino y masculino para hacer referencia al personaje, incluso dentro de una misma frase, como en: “Il fut élevé par son frère aîné qui l’habillait en fille et le prostituait dès l’âge de six ans” (30). Copi no se permite este tipo de incoherencias en “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” y en “La Baraka” pero sí en “Virginia Woolf a encore frappé”, para mencionar los otros tres relatos del volumen en los que aparecen travestís.

de velocidad la forma de un sumario que alterna con analepsis de extensión considerable que tienen como función “presentar” al personaje. Así, el relato comienza con un sumario: “Jacqueline Mignot et Linda Davis firent connaissance l’été 1976 à New York, lors de la Convention démocrate qui devait sacrer Jim Carter candidat à la présidence des States” (65), para luego dejar paso a una narrativa de segundo grado, también sumarial, que adquiere la forma de una analepsis heterodiegética completa: “Jacqueline Mignot faisait partie du contingent de nains démocrates français [...] Elle avait suivi la carrière de chirurgien-dentiste qu’elle abandonna pour épouser Christian Mignot, un avocat socialiste [...]” (65). A esta analepsis le sucede otra, también sumarial y completa, en la que es presentada Linda Davis: “Linda Davis, elle, était célèbre aux States grâce à un feuilleton de télévision, ‘Little Carot’ [sic] [...]” (66); al finalizar la analepsis, la historia es retomada en el punto en el que se la había dejado, la convención del Partido Demócrata. Tras el encuentro de ambas mujeres, se produce en el relato una especie de “corte”, y, la acción es retomada tras una elipsis implícita indefinida con la llegada de una carta de Jacqueline Mignot a su casa, lo que abre paso a otra analepsis en la que es presentado lo ocurrido en la casa desde su partida. A partir de ese punto, las analepsis presentes en el texto tienen como función, nuevamente, “llenar los huecos” en la historia, excepto en el caso de la penúltima y más extensa, en la que, mientras es torturado, es presentado el propio Christian. Esta analepsis es un ejemplo de la forma en que los otros pasajes de su tipo son insertados en el marco de la primera narrativa:

A partir de ce moment, il ne sut plus si ce qui lui arrivait était un épisode de sa vie quotidienne ou bien s’il se trouvait à l’intérieur d’un cauchemar quand une seule impression devient éternelle. Il fut partagé entre l’envie de se réveiller et l’envie de mourir, entre l’indifférence et la douleur. Pas un instant il n’eut peur, sachant depuis toujours son destin irréversible ; il rejoignait en ceci l’idée que sa mère s’était toujours faite de lui. [comienzo de la analepsis] Cadet de dix ans d’un frère surdoué sorti d’une grande école, Christian avait suivi une carrière d’avocat sans éclat. [...] Elle se trouva enceinte un mois après le mariage. Sa grossesse fut difficile, on craignait des jumeaux. Jean-Paul vint au monde sous césarienne, il pesait cinq kilos et il était le portrait de son père. [fin de la analepsis] Christian vit se confondre devant ses yeux Jacqueline, en tenue sportive, et Linda Davis, habillée en peau de léopard, qui s’acharnaient à coups de canifs sur son visage ; elle lui coupèrent les oreilles, le nez et les lèvres avant de lui arracher la langue et de lui crever les yeux (71-73).

Mientras que la focalización aquí es interna y variable, pasando de Jacqueline Mignot a Linda Davis, luego a Christian y finalmente a Mme. Mignot y a Jean-Paul, su nieto, la utilización del sumario como forma principal, la presencia exclusiva del discurso en su modalidad citada, la narración ulterior y la utilización de un narrador extradiegético heterodiegético producen el efecto de una narración “objetiva” a la manera de un informe, lo que permite establecer una relación por sus semejanzas en el aspecto de voz entre este cuento y otro de la colección, “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”, que adopta las convenciones del informe periodístico de tema etnológico.

9.5. “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”

Este comienza con la descripción de los hábitos de una tribu de aborígenes del sur de Argentina llamados “les Boludos” (53)²⁶⁴ que cada año recorren tres mil seiscientos cincuenta kilómetros siguiendo siempre el sentido de las agujas del reloj²⁶⁵. En el curso del relato, sin embargo, irrumpe, aparentemente de forma inocente, la persona del narrador, en una silepsis horizontal del narrador en el plano del discurso, en el sentido de que “se pasa de manera abrupta de un narrador heterodiegético y [sic] un narrador homodiegético” (Lang 35), que muestra a su vez el estatuto pseudodiegético de la primera sección del relato y la situación intradiegética homodiegética del narrador:

Il existe par conséquent dans la tribu plus ou moins autant de mâles que de femelles. On raconte que les mâles viennent au monde dotés d’un sexe d’adulte. Je le crois bien, vu les photographies d’enfants que j’ai devant les yeux, dont celle d’un bambin de trois ans qui exhibe une paire de testicules verts lui pendant jusqu’aux chevilles. Cette race [...] me paraît bien plus intéressante pour une autre raison : sa perception du temps (54).

Tras esta aparición del narrador homodiegético, la narración retoma el tono “objetivo” del informe periodístico de tema etnológico, con el sumario como forma principal, la narración ulterior y un narrador extradiegético heterodiegético, además de la sucesión de referencias a personajes históricos como Charles Darwin, Marshall McLuhan, Carl Gustav Jung y Nostradamus, todos los cuales se habrían ocupado de los boludos y su particular concepción del tiempo. Si bien se encuentra otra figura siléptica –en este caso horizontal del narratorio en el plano del discurso– en el pasaje que comienza con “[j]e tiens [...]” (58), que señala la existencia de un narrador más implicado con su relato de lo que es habitual en el informe, el tránsito a la forma autodiegética tiene lugar en la página cincuenta y ocho, cuando se contabilizan ya casi seis páginas de relato:

Vous vous souvenez du jeune Jean-Rémy de la Salle, dont la disparition brutale nous plongeait très récemment dans la consternation. Je devais faire partie de l’équipe que la revue “Actuel” devait envoyer en Patagonie pour faire un reportage de dix pages sur la tribu. La veille du départ, la guerre des Malouines éclate. La revue “Actuel” range son projet dans un tiroir. Mais Jean-Rémy décide de partir tout seul, tant le projet lui tient à cœur. Vous connaissez la suite. [...] On croyait son journal perdu : on l’a retrouvé en possession de la tribu des “boludos” qui l’utilisaient comme livre de prières. Ce journal me fut adressé, il y a une semaine par l’Armée du Salut. Jean-Rémy y avait noté mon adresse (58-59).

El narrador decide copiar extractos del diario con la convicción de que “mettront plus de lumière sur cette affaire” (59), con lo que la narración alterna a partir de ese punto entre la narrativa de segundo grado constituida por los extractos mismos y la primera narrativa, en la que el narrador, testigo de los hechos por su condición de lector del diario, lo glosa. En el plano de la historia, la suma de extractos y glosas permite comprender que, habiéndose topado con los boludos, de la Salle ha sido adorado como

²⁶⁴ Es bien sabido que la palabra *boludo* designa en el español rioplatense, de manera despectiva, a aquella persona “[q]ue tiene pocas luces o que obra como tal” (véase “boludo”, def. 1).

²⁶⁵ Uno de estos hábitos –aunque cabría más bien llamarlo una “característica”– es que “suelen traer al mundo invariablemente un par de gemelos de diferente sexo, aunque a veces pueden ser cuatrillizos, nunca un número impar” (54), idea que César Aira recupera en *La liebre* (véase 12.3.3.).

un dios, ha enseñado a los miembros de la tribu la utilización de una cámara de vídeo y ha persuadido a los indígenas de “le précipiter dans le volcan pour pouvoir tourner sa propre mort” (60). Tras su sacrificio, los boludos han reducido el ámbito de su nomadismo, puesto que a partir de ese punto sólo dan vueltas en torno al volcán “Aconcagua”²⁶⁶, adonde de la Salle ha sido arrojado. El narrador se permite aún copiar la carta dirigida por “le père Cabezon de las Calzas, évêque de la paroisse de Nuestra Senora [sic] del Aconcagua” (61), alusión al sacerdote Bartolomé de Las Casas, al Papa, en la que narra dos sucesos fantásticos que tienen lugar desde la muerte de de la Salle, la levitación de los boludos y la erupción de leche hirviendo del volcán, a los que sucede, según el narrador, la “formidable” (62) erupción del volcán “qui a réduit une des vallées les plus fertiles de la terre en désert de pierre ponce”. Si bien “[p]lusieurs journaux à sensation de l’hémisphère Sud prétendent que les ‘Boludos’ se sont envolés dans le ciel la veille de l’éruption de l’Aconcagua, et qu’on les voit la nuit tourner autour de la lune”, afirma el narrador, “[j]e n’en crois rien” (62).

La “aparición” de un narrador homodiegético en un relato constituido en su mayor parte por narrativas de segundo grado en la forma de extractos de un diario y una carta y por una narrativa primaria que adquiere la forma del informe antropológico, tematizan, en mi opinión, el contrato con el lector que determina la adscripción genérica del texto, en una forma de transgresión habitual en Copi²⁶⁷, al tiempo que permiten ejemplificar el aprecio del autor por los procedimientos de simultaneización y fusión de los niveles narrativos propios de la narración paradójica.

9.6. “Virginia Woolf a encore frappé”

Este relato está presidido por una metalepsis vertical del autor en el plano del discurso en la que “el ‘autor’ aparece como personaje narrado” (Lang 39) y en este punto se relaciona con “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !”, donde también puede encontrarse un pasaje de ese tipo: “Les dessinateurs à inspiration sémitique comme Wolinski et Copi décidèrent d’asseoir ou de coucher leurs personnages pour laisser plus de place aux légendes ; ils éliminèrent le décor et le remplacèrent par deux traits de plume qui suggéraient un champ de marguerites, un tapis ou un téléphone” (9-10).

En “Virginia Woolf a encore frappé” Copi no es nombrado, aunque varias características del narrador y personaje principal hacen que la asociación resulte evidente, dando lugar a la metalepsis vertical del autor en el plano del discurso ya mencionada. En él, el narrador se encuentra en un bar de ambiente con su editor, Jean-Pierre, a quien debe desde hace tiempo un último cuento para el volumen que este piensa publicar. Cuando deciden abandonar el bar, ambos descubren que la puerta de calle se encuentra cerrada y recorren el local para encontrar al portero o al camarero; en el momento en que el narrador encuentra a Jean-Pierre, este sostiene un cuchillo en la mano y sus antebrazos están cubiertos de sangre. El cadáver del camarero se encuentra aún manando sangre en uno de los retretes. Advertida por los gritos de un travestí

²⁶⁶ Que el Aconcagua no es un volcán sino una montaña poco importa en términos de la constitución del mundo ontológico del relato, pero es testimonio del humor absurdo que preside el volumen y, en general, toda la obra de Copi.

²⁶⁷ Como ya hemos visto, los relatos de Copi suelen basarse en convenciones genéricas que transgreden: la novela epistolar en *L’Uruguayen*, la policial en *Le Bal des folles*, la juvenil en *La Cité des rats*, el melodrama cinematográfico argentino, el drama burgués y el folletín de las décadas de 1930 y 1940 en *La vida es un tango*, la literatura de ciencia ficción y su subgénero de novelas que transcurren en la Luna en *La Guerre des pédés*, etcétera.

islandés, la clientela se apiña alrededor de los personajes principales y estos son encerrados en una habitación. En ella, el editor confiesa al narrador que ha matado una vez a un hombre y por esa razón era chantajeado por el camarero, ambos contemplan cómo el travestí islandés es asesinado y, un momento después, cómo ingresan en el local un grupo de personas portando ametralladoras que, en nombre de las “lesbiennes cubaines” (90), masacran a los clientes y se retiran. El narrador y el editor consiguen escapar y, mientras beben una copa de vino en otro establecimiento, el editor acaba confesando que él mató al camarero y ambos deciden pasar la mañana en la piscina de Deligny.

Más interesante que su argumento y que los aspectos formales del relato –sumario inicial seguido por una escena, frecuencia singulativa, discurso citado con la excepción de la narración del discurso en el sumario, focalización interna “a través” del narrador autodiegético y narración ulterior–, representativo, por otra parte, de una buena cantidad de relatos de este volumen, es la utilización de los acontecimientos como *deus ex machina* para la resolución del conflicto inicial, la incapacidad por parte del narrador de escribir un cuento que ponga término a la colección, ya que la narración de estos hechos es la que constituye el cuento, en una silepsis vertical del narrador en el plano del discurso en la que “el narrador convierte la narración de la representación narrativa posterior al suceder de los acontecimientos narrados en una presentación de tipo dramático que presupone la simultaneidad entre le [sic] presentación y la actuación” (Lang 35). Al comienzo de la historia, el narrador da cuenta de su incomodidad ante la insistencia del editor por hacerse de un cuento más, el séptimo, para un volumen conformado por “pages que j’avais arrachées à des vieux numéros de ‘Hara-Kiri’ dont je ne me souvenais ni du sujet ni du titre, peut-être de ces choses qu’on écrit à la hâte pour boucler une fin de mois en manque de marijuana” (78). El narrador no escribe relatos desde hace un año y piensa que el número siete, número real de cuentos incluidos en la colección, es “un chiffre qui portait malheur” (77)²⁶⁸, con lo que propone sin éxito incluir en él poemas juveniles o ilustraciones, ya que “ils étofferaient bien le recueil surtout si on découpait les bandes dessinées en petits carrés que nous ferions agrandir pour qu’ils puissent remplir chacun une pleine page” (78)²⁶⁹. El editor, sin embargo, afirma que sus dibujos “étaient démodés, alors qu’il attendait tout de mon génie littéraire” (78). Al encontrarse fortuitamente con él en el bar de ambiente, el editor exige al narrador el cuento; al pedirle este último una idea, el editor afirma que “[n]’importe quelle idée est bonne pour une nouvelle”, y sugiere la siguiente situación: “Un auteur et un éditeur qui se retrouvent par hasard dans une boîte” (79), que es, precisamente, la situación en la que se encuentran los personajes en ese punto de la historia. El narrador pregunta al editor qué debe suceder a continuación y este le responde sugiriéndole que él puede matarlo por no haber terminado el relato, a lo que el narrador pregunta: “qui écrirait la nouvelle ?” “Moi !” es la respuesta del editor, que no deja conforme al otro (79). Más adelante, el editor enfatiza: “J’ai besoin de cette nouvelle. Il y va de l’avenir de ma maison d’édition [...] Tu es ma Virginia Woolf” (80).

El narrador está incapacitado, sin embargo, para escribir ese relato por carecer de ideas, y es ante la narración de los hechos de esa noche de acuerdo al editor –las

²⁶⁸ *Une langouste pour deux*, el otro volumen de cuentos del autor, tiene también siete relatos.

²⁶⁹ Este es, irónicamente, el recurso utilizado en la edición francesa y en su traducción española, que incluyen cinco ilustraciones, además de la de portada, vagamente alusivas a los últimos cinco cuentos de la colección.

lesbianas cubanas son en realidad travestís cubanos que pretenden que todos los homosexuales practiquen la ablación del sexo— que el narrador afirma que

[r]ien dans cette histoire ne collait à une logique quelconque. On avait beau la regarder dans tous les sens, le puzzle restait obstinément incomplet. Pendant le premier acte nous avons bavardé au vestiaire, pendant le deuxième nous avons réfléchi au back-room. En effet, que connaissons-nous de la véritable intrigue ? (91),

en lo que constituye un comentario metaficcional que parece aludir tanto a los hechos que ha narrado el editor como a su narración por parte del narrador, que constituye el relato leído, séptimo y último cuento de la colección. Al sostener el narrador que no cree una palabra de la historia contada por Jean-Pierre, este responde: “Ça ne te paraît pas une bonne idée, de nouvelle ?” (92) y, aunque el narrador no dice nada de las circunstancias de enunciación, es la existencia de su producto, el relato, la que le da la razón.

“Virginia Woolf a encore frappé” es el relato más afortunado de la colección, por cuanto su forma se ve justificada por su contenido. Mientras que en “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” su aparición como personaje es lateral y muestra un sesgo irónico, en “Virginia Woolf a encore frappé” es más importante porque la sensación de feliz complitud que asalta al lector tras su lectura es el producto de que, mediante un recurso metaléptico, se le muestra la forma en que ha tenido lugar la creación de la historia narrada²⁷⁰. Se trata de un recurso que, paradójicamente, contribuye a la constitución de una suerte de pacto ficcional con el lector basado en el entorpecimiento de la interpretación mediante el distanciamiento irónico entre autor real y narrador en “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” —de hecho, Copi sólo es allí un personaje entre otros— y su superposición siléptica en “Virginia Woolf a encore frappé”. Este procedimiento, uno de los más utilizados por Copi, constituye uno de los argumentos más importantes a la hora de situar su obra en el marco de la narrativa paradójica y es uno de los recursos que, como pretendo mostrar más adelante, más extensivamente serán utilizados por los autores argentinos que parecen haber recogido su “legado”: César Aira, Washington Cucurto y Alberto Laiseca, entre otros (véase 12).

9.7. “La Mort d’un phoque” y “La Baraka”

En cuanto a los dos cuentos del volumen aún no abordados, “La Mort d’un phoque” y “La Baraka”, estos representan el punto más “bajo” del conjunto y apenas permiten apreciar nuevamente la habilidad de Copi para el humor absurdo. En el primero de ellos, el narrador es miembro de un contingente de UNESCO²⁷¹ establecido en Groenlandia con la finalidad de evitar el exterminio de focas por parte de los cazadores de Canadá. Tras desairar a Glú-glú Bzz, “la femme la plus puissante du Groënland !” (23), esta lo ataca salvajemente y sus genitales deben ser cosidos por su superior, el teniente Kling, en un procedimiento que provoca la hilaridad de los asistentes. Sin embargo, una discusión posterior con el teniente provoca su expulsión de

²⁷⁰ Rosenzvaig, quien establece un paralelismo entre este relato y la pieza de Copi *La Nuit de Madame Lucienne*, destaca la “impronta teatral” del primero y, de manera más específica, del pasaje ya citado (91) (véase Rosenzvaig 110-112).

²⁷¹ Este puede ser un ejemplo tanto de la ironía de Copi como de su descuido, ya que UNESCO es un organismo de Naciones Unidas cuya finalidad es promover la cultura, la ciencia y la educación y no evitar una catástrofe ecológica.

la fuerza; se le entrega su última paga y se le da un helicóptero casi carente de combustible para que se marche, pero el helicóptero cae sobre una colina de nieve y el narrador se resigna a morir. Este relato comparte ciertas características formales con otro de la colección, “La Baraka”²⁷², donde un marroquí que recorre la rue Quincampoix en busca de una prostituta se encuentra con una mujer llamada Mme. Ada²⁷³ bajo cuyo servicio estuvo en Agadir durante su juventud; la mujer muere por una sobredosis de heroína en un bar y, al ver llegar a la policía, el narrador debe esconderse junto al cadáver bajo el mostrador. Tras algunos incidentes, la policía se lleva a Puche, el dueño del bar, y el marroquí, que ha escuchado el diálogo con uno de los policías, se entera mediante él que Mme. Ada ha escapado de la embajada de Inglaterra con las joyas de la corona, que encuentra entre sus ropas poco antes de abandonar el local por la puerta trasera; la historia finaliza con el personaje retornando a su vida rutinaria al ir en busca de su compañero de habitación, otro marroquí, con el que comienza a hablar de fútbol, lo que trivializa los hechos extraordinarios ocurridos durante la narración. Formalmente, ambos relatos son convencionales, narrados de forma ulterior²⁷⁴ a la manera de escenas de frecuencia predominantemente singulativa por narradores extradiegéticos autodiegéticos que hacen un uso discreto de analepsis, y discurso citado. En el caso de “La Mort d’un phoque”, sólo se encuentra una analepsis completa de una extensión de tres años cuya función es, como en los casos anteriormente mencionados, “llenar los huecos” en la historia.

9.8. Conclusiones al capítulo

Contra lo sostenido en la introducción a este capítulo, los cuentos de *Virginia Woolf a encore frappé* no son completamente ajenos a los procedimientos de la narración paradójica: hiperlepsis vertical del narrador en el plano del discurso en su variante pseudodiegética en “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”, silepsis horizontal del narrador en el plano del discurso en el mismo relato, silepsis vertical del narrador en el plano del discurso en “Virginia Woolf a encore frappé” y metalepsis vertical del autor en el plano del discurso en “Virginia Woolf a encore frappé” y en “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !”. Estos procedimientos hacen a la transgresión del principio de autenticación en este último relato y en “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”, donde la aparición de un narrador intradiegético homodiegético en un relato con narrador extradiegético heterodiegético predominante contribuye a la problematización del contrato narrativo, y a la alteración del orden de los niveles narrativos en “Virginia Woolf a encore frappé”, en el que el narrador parece estar haciendo el relato de los

²⁷² Según Jean Chevalier, *baraka* es un concepto propio del misticismo islámico que, en las órdenes sufíes, alude a la “influencia misteriosa que se deriva del poder espiritual del Maestro; se transmite de uno a otro y mantiene la permanencia de la energía fundadora en la serie de sucesiones” (106).

²⁷³ Si bien muchos de los nombres de personajes de este volumen parecen poner en duda el sentido mismo de la onomástica, Ninu-Nip y Glú-glú Bzz son los ejemplos más evidentes, el nombre de Mme. Ada esconde un juego de palabras, puesto que su lectura sucesiva da por resultado *meada*, vulgarismo por orinada o desafortunada, que hace referencia a la situación presente del personaje.

²⁷⁴ El carácter ulterior del relato en “La Mort d’un phoque” puede ser puesto en entredicho si se considera el hecho de que, hacia el final, el protagonista se encuentra en una situación desesperada en la que sólo le queda resignarse a la muerte; si es así, y no existe información de la que carezca el lector, el relato no puede ser posible debido a la muerte del narrador. En ese sentido, creo pertinente recordar que el mismo Genette mitiga la idea de que “l’emploi du prétérit marquerait ‘inevitablement’ l’antériorité de l’histoire” (1983: 52); Genette menciona aquí de pasada el hecho de que para Hamburger “le ‘prétérit épique’ n’a aucune valeur temporelle : il marque seulement la fictivité de la fiction” (1983: 53). Si se prefiere adoptar este punto de vista, entonces debe clasificarse el relato como simultáneo.

sucesos que están en el origen de la historia que narra; la sustitución de las relaciones causales convencionales por contingencias sin motivo contribuye al cuestionamiento de la certeza de la narrabilidad y de la representabilidad del mundo fáctico, puesto que “[r]ien dans cette histoire ne collait à une logique quelconque” (91), con el consiguiente perjuicio para los límites del “orden ontológico” del mundo narrado.

Un apunte aún sobre los títulos de los relatos del volumen: al igual que en “Le travesti et le corbeau”, existe en la mayor parte de ellos una divergencia irónica entre los títulos y el contenido de los relatos que presiden. Este es el caso de “Virginia Woolf a encore frappé”, “La Mort d’un phoque”, donde quien muere es el protagonista y no una foca, “La Baraka” y “La Césarienne”, donde, si bien se menciona que el hijo de la protagonista fue dado a luz mediante esta intervención médica, el título parece aludir más bien a los cortes que se le aplican a uno de los personajes como forma de tortura y la manera en que el descubrimiento de sus restos deja paso en su hijo al sentimiento de culpa resultante de su homosexualidad y, por lo tanto, a su “nacimiento” como homosexual²⁷⁵.

²⁷⁵ Una escena similar de “nacimiento” a la sexualidad mediante el asesinato tiene lugar en el cómic “El lápiz de labios”, donde la hija de la mujer sentada mata a su madre al tiempo que su padre mata a la madre de la mujer sentada y, tras hacerlo, afirma: “¡Esta noche me pondré lápiz de labios!” (Copi 1982b: 81).

10. *L'Internationale argentine*

10.1. Introducción

En *Copi*, César Aira renuncia a ocuparse de *L'Internationale argentine* (1988) argumentando que “no es muy buena [...] No es mala, por supuesto, porque él no podía escribir mal. Por muchos motivos puede resultar conmovedora, pero es una renuncia a su estilo en favor de un ‘estilo nacional’” (1991: 89). No es difícil encontrar este juicio exagerado. *L'Internationale argentine* no es una novela mala²⁷⁶, aunque puede decirse que –como pretendo mostrar a continuación– sí es fallida en la medida en que, por una parte, la acumulación de hechos absurdos no siempre genera efectos cómicos como en sus otras obras, y, por la otra, algunos de sus aspectos formales –en particular, los relacionados con la velocidad del relato– no conciben con los que caracterizan la poética del autor, de allí que se tenga la impresión de estar frente a una novela de Copi que no “parece” una novela de Copi sino otra cosa, un artefacto literario de cierta corrección e importante validez como sátira política y literaria que carece de aquellos elementos que caracterizan a la narración paradójica y también a buena parte de la obra del autor.

La importancia de *L'Internationale argentine* se encuentra pues en otro sitio, en su pertenencia a una serie de textos argentinos que fabulan la toma del poder y en las posibilidades que ofrece para una lectura en clave biográfica²⁷⁷. En ese sentido, *L'Internationale argentine* puede ser vista como un capítulo más de la novela de su vida que Copi escribió a lo largo de esta, un capítulo a ser situado entre la primera y la segunda secciones de *La vida es un tango* junto a *Le Bal des folles*, una novela que comienza con el rechazo a la familia y culmina con el retorno a casa.

10.2. Sinopsis argumental

Darío Copi, se encuentra con el magnate argentino Nicanor Sigampa, quien le entrega un cheque de quinientos mil francos a nombre de una institución llamada la “Internacional Argentina”, que cobra al día siguiente. Un tiempo después, Copi acepta su invitación a cenar en su casa, discuten acerca de la institución y se marcha a La Coupole, donde encuentra a una conocida y a sus padres; todos resultan ser parte de la Internacional Argentina. Copi se va a comer a Rosebud y allí se encuentra con el agregado cultural de la embajada argentina en París, Miguelito Pérez Perkins, un antiguo compañero de colegio, quien lo previene respecto de Sigampa. Se marcha a su casa a dormir y al despertarse encuentra dos sobres, de Sigampa y de su madre, y vuelve a dormirse. Es despertado por su ex mujer, María Abelarda, quien vive en Nueva York y también se beneficia de la Internacional Argentina; tras discutir con ella, escapa de la

²⁷⁶ Finalmente, ¿qué cosa es una “novela mala”?

²⁷⁷ No es esta la intención de este trabajo y, por tanto, no me extiendo en este punto, aunque quisiera llamar brevemente la atención sobre el hecho de que ambos, autor y narrador, tienen cuarenta y siete años en el momento en que transcurre la historia, ambos se han marchado de Buenos Aires en 1962 y el narrador se define –como lo hacía el autor– como “un argentino en París, es decir, como un ser apolítico y apátrida, pero no exactamente como un exiliado” (17). El personaje del padre del narrador, “un viejo zorro de la política, más o menos retirado en un consulado ficticio, pero que seguía soñando, como todos los argentinos, en llegar a ser presidente de la República” (87), es un trasunto del padre de Copi, Raúl Damonte Taborda, y, de manera hipotética, puede afirmarse que el personaje de Nicanor Sigampa refiere, en su abundancia de recursos, en su mecenazgo y en sus ambiciones políticas, a Natalio Botana, abuelo del autor.

casa y se encuentra con Sigampa. Este le ofrece la presidencia de la nación, que Copi rechaza; regresa a su casa y encuentra a María Abelarda junto a Pérez Perkins, quien le hace hablar por teléfono con el embajador argentino, al que acaba invitando a comer a su casa. Mientras lo espera, su madre le anuncia que le prepara una fiesta de cumpleaños al día siguiente en la embajada de Uruguay. El embajador argentino llega en compañía de su puma y durante el almuerzo le confía que necesita un préstamo de cuatro mil millones de dólares de Sigampa, el monto total de la deuda externa argentina, para conservar su puesto de embajador, y solicita la intervención de Copi, quien habla con Sigampa por teléfono y, tras citarse para esa noche, se retira a dormir. Esa noche acepta la candidatura y Sigampa propone la creación de una doctrina política basada en los escritos poéticos de Copi. Este cena con María Abelarda y luego se encuentra en un local nocturno con Pérez Perkins y Raoula Borges, su prometida; tras discutir con su ex esposa, Copi es llamado por Sigampa, quien ha sido herido en un atentado, renuncia a la presidencia y regresa a su casa, donde encuentra a María Abelarda, Raoula Borges, Pérez Perkins y el embajador argentino, quien le anuncia que Sigampa ha otorgado el préstamo solicitado. Erróneamente, los escoltas que Sigampa ha dado a Copi matan al puma del embajador y, ante el escándalo, Copi y María Abelarda se marchan a un hotel, donde pasan la noche. Luego de una conversación telefónica con su padre, quien le advierte que Sigampa está quebrado y su dinero proviene de los rusos, Copi almuerza con el magnate y sus familiares, quienes ponen a su disposición los medios para la realización de planes políticos absurdos. Pérez Perkins le anuncia que el embajador ha sido encontrado muerto en la cámara frigorífica de la embajada y su padre le previene de que las policías argentina y francesa le consideran sospechoso. Copi, por su parte, sospecha de Pérez Perkins, quien también ha presentado su candidatura a la presidencia, y de su prometida. Sigampa hace detener a Pérez Perkins y más tarde, en la fiesta en la embajada uruguaya, se le une junto con sus familiares para redactar un manifiesto político. Allí Copi se entera de que Pérez Perkins ha sido liberado debido a la confesión de la mujer del embajador y se encuentra con él y con su prometida, que le reprochan sus sospechas. La redacción del manifiesto fracasa, su madre le revela que es hijo ilegítimo y que además es judío y nacido en Auschwitz. Sigampa le anuncia entonces que su familia ha decidido retirarle su apoyo para dárselo a Pérez Perkins ya que es improbable que la ciudadanía argentina apoye a un candidato judío. Copi decide matar a Pérez Perkins y roba una pistola para tal fin pero es abatido por los guardias de Sigampa.

10.3. Discusión de la narrativa

Es llamativa aquí la convencionalidad de los aspectos formales del relato, que implica una renuncia a los procedimientos de la narración paradójica que habían caracterizado la narrativa del autor, sus novelas principalmente pero también varios cuentos. Si bien en ciertos aspectos como el de orden, focalización, tiempo de la narración y narrador *L'Internationale argentine* no difiere en grado sumo de otros relatos de Copi, e incluso puede apreciarse en el aspecto de velocidad la alternancia de sumario y una escena inusualmente veloz acelerada mediante el recurso de abundantes elipsis implícitas que ya hemos visto en el análisis de *L'Uruguayen*, *Le Bal des folles*, *La vida es un tango* y *La Cité des rats*, la preponderancia aquí de una escena “no acelerada” y la acumulación de pausas enlentecen la narrativa en relación a otros relatos del autor hasta el punto de volverla irreconocible como relato de Copi.

En el aspecto de tiempo, debe observarse la dificultad en establecer la cronología de la historia provocada por la existencia de un período indefinido entre el cobro del primer cheque de Sigampa por parte del narrador y su siguiente encuentro con él, un período que el narrador despacha con la frase “[l]orsqu’il me rappela, j’avais presque oublié son existence” (12)²⁷⁸; a partir de ese punto, la historia ocupa tres días distribuidos en ocho capítulos de los nueve del relato. En ellos, la preponderancia de la escena es producto de la importancia otorgada a los diálogos que entablan los personajes y que establecen un grado de velocidad cero que, sumado a la acumulación de pausas, contribuye a enlentecer la narrativa. En cuanto a su distancia, se trata de diálogos en los que el narrador alterna el discurso citado con y sin referencia al personaje que habla porque, al tratarse de dos personajes cuyas réplicas se alternan, no es necesario indicar quién “habla”²⁷⁹, como muestra el siguiente ejemplo:

–Nous dînons dans une demi-heure, dit Nicanor au domestique en guarani [...]

–Ce qui me passionne dans l’Internationale Argentine, dit lentement Nicanor, après avoir allumé une cigarette dorée, c’est que seules de rares personnes s’aperçoivent de son existence. [...]

J’ironisai : –Je ne vois pas comment un mouvement comprenant seulement des artistes peut dégénérer en mouvement politique, quand on sait à quel point ils se détestent entre eux et que leurs opinions politiques sont toujours vagues et contradictoires. [...]

–Vous êtes méprisant envers vos congénères.

–Je le suis aussi envers moi-même, si cela peut me disculper. [...]

–Disons que je ne m’intéresse pas exclusivement aux artistes mais aux gens imaginatifs.

–Autant dire que vous ne vous intéressez qu’aux artistes ratés ! Sinon, pourquoi m’auriez-vous filé cinq cent mille francs ? [...]

–Je ne m’intéresse pas aux génies, d’ailleurs vous n’en êtes pas un.

[...]

Il me répondit après un long silence :

–Disons que je suis doué pour ça. Ma sensibilité ne perçoit que celle des autres, jamais la réalité telle qu’elle est, fût-ce celle de la lune. (15-16).

Si bien hacia el final del relato la aparición, hasta entonces marginal, de discurso narrado aumenta en importancia –lo que por regla general dota a la narrativa de mayor velocidad–, la abundancia de analepsis y el abuso de pausas reflexivas y descriptivas, continúan “frenando” a la narrativa²⁸⁰.

Más allá de la cuestión de la distancia del narrador con el discurso de sus personajes –en sí un ítem del aspecto de modo, pero traído a colación aquí porque afecta a la cuestión de la velocidad de la narrativa– se destaca en el subaspecto de velocidad la ya mencionada alternancia de sumario y una escena inusualmente veloz. En cuanto al primero, este aparece principalmente en el segundo nivel de la narrativa a manera de analepsis en sus modalidades interna y externa, con preponderancia de la segunda en su variante heterodiegética, es decir, conectada con hechos que no corresponden a la primera línea de la historia²⁸¹. Excepcionalmente, y en especial hacia el desenlace del argumento, a partir de la página 78, también lo hace en la primera

²⁷⁸ Todas las citas en este capítulo corresponden a Copi (1988) excepto allí donde se indica lo contrario.

²⁷⁹ Sucede algo similar, como hemos visto, en *La Guerre des pédés* (véase 8.3.).

²⁸⁰ Véase el capítulo dedicado a *La Guerre des pédés* (especialmente 8.3.) para el carácter complejo de los pasajes descriptivos, explicativos y narrativos, que en ocasiones no son pausas en un sentido estricto.

narrativa, como sucede en la mayoría de los relatos de Copi –piénsese en *Le Bal des folles* o *La vida es un tango*–, donde el sumario es la expresión formal de la sucesión de hechos contradictorios, así como de la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio en el relato.

En el subaspecto de velocidad es importante aún destacar la presencia importante de elipsis, principalmente implícitas e indefinidas y señaladas gráficamente mediante el tránsito de capítulo²⁸². Una elipsis implícita de duración indefinida es, además, la figura con la que suelen cerrarse muchos pasajes analépticos parciales de la narrativa²⁸³, así como también es la forma de regresar a los hechos de la historia tras una pausa. En un caso, por lo menos, la elipsis se encuentra también expresada gráficamente por una línea en blanco cuya finalidad es la de separar fragmentos de narrativa en el interior de los capítulos²⁸⁴.

La narrativa de *L'Internationale argentine* se caracteriza, como he afirmado más arriba, por la abundancia de pausas en sus modalidades descriptiva²⁸⁵ y explicativa, pero también por un tipo de pausa sólo visto con anterioridad en un relato del autor, *La Guerre des pédés*; se trata de la pausa reflexiva:

Ils se lancèrent dans une conversation sur les îles grecques. Je concentrai mon attention sur Hortensia Gusapo. Elle chantait “Volver”, [comienzo de una pausa explicativa] ce vieux tango qui raconte l’histoire d’un exilé revenant au pays vingt ans après et ne retrouvant plus rien de ses souvenirs de jeunesse [final de la pausa explicativa]. [comienzo de la pausa reflexiva] Où étaient donc passés mes souvenirs de jeunesse ? Ils existaient, certes, mais éparpillés de par le monde, tels les morceaux d’un puzzle tombés sur le plancher. Mes parents vivaient à Paris, Maria Abelarda à New York, mes sœurs au Mexique, de mes amis de jeunesse [...] Nous étions tous de vieux enfants cherchant à réinventer l’Argentine. Tournant décidément le dos à la jeunesse [fin de la pausa reflexiva]. Je me dis que, dans mon cabinet ministériel, je devais inclure absolument quelques jeunes (74-76).

La abundancia de este tipo de pausa en la narrativa de *L'Internationale argentine* en comparación con su frecuencia relativamente baja en *La Guerre des pédés* le otorga casi un estatuto novedoso en la narrativa de Copi²⁸⁶, presidida en general por la irreflexión

²⁸¹ Su frecuencia es mayormente singulativa, como la de toda la narrativa, aunque también pueden encontrarse sumarios de frecuencia iterativa en varios pasajes.

²⁸² El tránsito de capítulo está justificado por la presencia en la narrativa de una elipsis implícita de duración indefinida aunque plausible de ser estimada en algunas horas en todas las transiciones de este tipo menos en la que va del capítulo primero al segundo.

²⁸³ Es posible observar numerosas analepsis externas en sus modalidades homodiegética y heterodiegética, aunque esta última es la más abundante.

²⁸⁴ Esta línea en blanco no parece cumplir la misma función en todos los casos, y así las de las páginas 38, 78 y 125 resultan dudosas como elipsis, mientras que la de página 82 parece establecer más bien un “salto” temático antes que temporal.

²⁸⁵ La importancia de la descripción como elemento caracterizador de los personajes no puede ser valorada en exceso a la luz de la gran cantidad de narrativa que ocupa –he contado trece pausas descriptivas, algunas de ellas de extensión considerable– y de la función que cumple en la presentación de determinados personajes, en particular, María Abelarda, cuyo vestuario cambia en cada una de sus apariciones y es a su vez indicativo de los cambios en el personaje, de artista de vanguardia a mujer de un futuro presidente.

²⁸⁶ El hecho de que esta clase de pausas de tipo reflexivo tenga una frecuencia tan alta y, por consiguiente, tanta relevancia en la narrativa analizada podría deberse, pienso, a la necesidad surgida del tema mismo de la novela de vehiculizar determinadas opiniones del autor acerca de la Argentina (véase 9.4.) sin la ambigüedad que hubiera derivado de la atribución de estas opiniones a los personajes, como sucede al

de los personajes y la sucesión de hechos contradictorios que los personajes experimentan sin reflexionar o con un mínimo de razonamiento, a menudo equivocado, que tiene lugar en muchos casos de manera retrospectiva cuando los hechos ya han revelado por acumulación sus verdaderas causas, con lo que la reflexión adquiere la forma de una revisión de esos hechos y, por tanto, de una retrospección subjetiva.

L'Internationale argentine es un relato con narrador extradiegético homodiegético en su variante autodiegética y focalización interna “a través de” él. A diferencia de otros relatos de Copi, aquí las alteraciones del “punto de vista” son poco habituales: un ejemplo de ellas se encuentra en el pasaje citado arriba, en el que el narrador menciona una orden dada por Sigampa a un sirviente “en guaraní” (15), idioma que el narrador no dice conocer; asimismo, al enterarse a través de su madre de que es judío, reflexiona: “Ainsi, j’avais toujours été juif sans le savoir et mon vrai nom n’était pas Copi, d’origine italienne, mais Kopisky, d’une famille de copistes de Varsovie” (124), información no aportada por su madre y que, en algún sentido, parece “no salir de ninguna parte” y no tiene correspondencia con ninguna actividad perceptiva anterior del personaje. Un ejemplo aún más claro de lo que venimos discutiendo se presenta en el siguiente pasaje: “Ainsi mon vrai père était un sous-officier nazi... Belle vengeance pour Raoula Borges ! Elle m’avait toujours vu comme un dictateur nazi en puissance !” (125), una opinión que, no habiendo sido emitida por el personaje en presencia del narrador, sólo puede ser explicada mediante una paralepsis.

Un aspecto más del aspecto de voz y, en particular, del tiempo de la narración, merece ser considerado aquí. Si bien el uso del pretérito verbal lleva de inmediato a pensar en esta como una narrativa ulterior, la inconsistencia ontológica que esto presupone debido al hecho de que el narrador muere al final de la narrativa obliga a problematizar esta categorización. En efecto, ciertos pasajes hacen pensar que la obra fue concebida como una narración interpuesta²⁸⁷ y que el uso del pretérito tiene sólo la función de constituirse en señal de fictividad, tal como la entiende Käte Hamburger (véase nota a pie de página 274).

10.4. Discusión de la historia

La ausencia relativa de grandes acontecimientos en el argumento de *L'Internationale argentine* refiere a su carácter menor respecto de otros relatos del autor como *Le Bal des folles* o *La vida es un tango*, donde la sucesión de hechos absurdos, catástrofes y milagros es un elemento temático de importancia. En ese sentido, puede verse a *L'Internationale argentine* como una desviación de –o, mejor aún, como un intento fallido de adherir a– los rasgos formales que conforman la poética del autor.

Sin embargo, son varios los vínculos temáticos que establecen un parentesco entre *L'Internationale argentine* y otros relatos del autor: el recurso frustrado a un viaje cuya función es la de escapar de una situación problemática –la ocupación de la casa del

menos en parte en *La vida es un tango*. Este carácter “panfletario” provoca en el lector un extrañamiento ante *L'Internationale argentine* que es producto de su distancia respecto de la heterodoxia desacralizadora y la absoluta falta de seriedad de los textos anteriores del autor.

²⁸⁷ Esta afirmación proviene de la existencia de ciertos pasajes en los que el uso de otros tiempos verbales provoca en una primera lectura la impresión de tratarse de errores; así: “Mais je ne serai jamais président de rien et encore moins de l’Argentine. Je ne servais qu’à rêvasser et à mettre quelque passion dans mes écrits, mais je n’avais aucune idée pratique. D’ailleurs ça me faisait peur. Et dans le meilleur des cas, si tout allait bien, mais vraiment bien, je m’ennuierais comme un bon pape” (76); de tratarse aquí de una narración ulterior, este pasaje carecería de sentido debido al “conocimiento” del narrador de que él nunca se convirtió en presidente.

personaje por parte de los travestís en *Le Bal des folles*, la persecución policial primero y luego la muerte de Arlette en *La vida es un tango*, y la discusión con María Abelarda aquí–, el compromiso de entregar un manuscrito a un editor –panameño, en este caso, que tiene tanta importancia en *Le Bal des folles* y “Virginia Woolf a encore frappé”, como ya hemos visto–, la “humanización” de los animales –el puma del embajador argentino aquí²⁸⁸, las ratas en *La Cité des rats* y “La Servante”, el perro del narrador en *L’Uruguayen*, gran parte de los cómics–, la alta iconicidad de algunos personajes femeninos relacionada con su parecido físico a actrices de Hollywood –en *Le Bal des folles*, Marilyn, luego Garbo y aquí María Abelarda, a cuya “ressemblance avec Rita Hayworth [...] elle avait tiré parti lorsqu’elle était jeune fille” (45)– y el motivo del crimen violento, que aparece en la mayoría de los relatos de *Une langouste pour deux* y *Virginia Woolf a encore frappé*, en buena parte de la obra gráfica y, notablemente, en *Le Bal des folles*, *L’Uruguayen* y *La vida es un tango*. Un pasaje del relato, la frase “Vous êtes spécial, Copi. Vous êtes le citoyen le plus honnête de la République Argentine !” (39), finalmente, establece una ligera intertextualidad a manera de guiño al lector con el último pasaje de la primera sección de *La vida es un tango*: “–Vengo a rendirle a sus pies un león, le dijo Angelino al padre poniéndose de rodillas. Es el único hombre honesto de la República Argentina” (1981: 77).

L’Internationale argentine es, al igual que este último texto, un intento postrero por ajustar cuentas con el país de nacimiento del autor²⁸⁹, de allí que comparta algunos de sus intereses, como la presentación farsesca de la política argentina como una sucesión absurda de intrigas en las que intervienen prejuicios raciales y religiosos, el crimen de trasfondo político y la candidatura presidencial que Silvano Urrutia rechaza en *La vida es un tango* y que Darío Copi acepta aquí. Una diferencia importante entre ambos relatos es la presencia aquí de una gran cantidad de digresiones –las pausas reflexivas a las que hacía mención en la discusión de los aspectos formales del relato– a las que el narrador echa mano para caracterizar, generalmente de manera negativa,

²⁸⁸ En *L’Internationale argentine* la función de los animales es la de dotar de carácter icónico supuestos atributos nacionales de los países representados en París: “[...] il était de tradition chez les ambassadeurs en poste à Paris (et ceci depuis l’Empire) d’adopter comme animal domestique un spécimen de l’un des animaux les plus représentatifs de leur pays ; c’est pour cette raison que lui possédait un ours, notre ambassadeur un puma, celui du Maroc un chameau et celui des États-Unis un buffle. Le plus encombrant, dans des goûters d’animaux, était l’ambassadeur de l’Inde qui venait avec son éléphant et le plus dangereux celui du Brésil, avec son anaconda toujours prêt à dévorer la mascota d’un pays voisin” (100); aquí, al igual que en el relato “La Servante” de *Une langouste pour deux*, la “humanización” de los animales –en este caso el puma, que fue “élevé [...] au biberon”, “tombe dans des phases de profonde mélancolie” y “mord sa nurse” (55)– es correlativa con la “animalización” de las figuras humanas: “L’ambassadeur russe dansait comme un ours, celui des États-Unis comme un buffle” (107), en un “continuo” entre animales y humanos cuya culminación son los pollos de la mujer sentada, que desposan humanos y cuya animalidad es sólo cuestión de un trazo (véanse 5.5. y 11.3.).

²⁸⁹ Sabemos por el reportaje de Tcherkaski del rechazo de Copi a ver su relación con Argentina en términos de un problema. Su negativa, expresada en términos violentos, es acompañada de la reivindicación para sí de la tradición teatral argentina, “pero entre el teatro argentino y la argentinidad del patriota hay un abismo infranqueable” (Copi y Tcherkaski 70). En parte, los juicios expresados por el autor coinciden con los del narrador de *L’Internationale argentine*: “¿A quién le va a importar ser argentino? ¿Qué se van a inventar en la cabeza que con cuatro cosas de tango, eso es patrimonio de qué, de qué? [...] son cosas que se inventa la gente en la cabeza; no hay que ser tan absurdo” (Copi y Tcherkaski 69). No es mi intención establecer aquí una identidad necesaria entre los juicios de un autor y de su narrador; me interesa mucho más destacar que la aparición de estos juicios en *L’Internationale argentine* parece responder al deseo personal de un ajuste de cuentas antes que a una necesidad derivada de la economía textual del relato.

numerosos aspectos de la sociedad argentina y sus integrantes; por ejemplo, el “style rustique argentin, avec de grands meubles grossièrement taillés” que es “le tout inconfortable et triste” en comparación con “le meilleur style design” (12-13), las navidades argentinas “[p]ar quarante degrés à l’ombre” y “dinde aux marrons, nourriture dont le goût exotique nous répugnait” resulta “[u]n sacrifice annuel [...] que nous offrons au Père Noël pour nous sentir quelque part un peu européens...” (20), los argentinos “sont tous devenus fous” tras “vingt ans de dictatures et de guerre coloniale” (25), la sociedad argentina es homofóbica y en ella “tous les hommes célibataires sont accusés d’homosexualité” (27), “toutes” las mujeres argentinas son “des cocottes et les hommes sont tous des gigolos” (37) y el peor insulto es ““argentino de mierda”” (37)²⁹⁰.

Si bien la crítica aquí es vitriólica, son aquellos pasajes en los que el narrador asume como propios o pone “en boca de” Sigampa determinados tópicos a los que los argentinos recurren habitualmente a la hora de hablar de sí mismos, cuando la crítica ideológica implicada en la sátira resulta más interesante; por ejemplo: “Il est évident [...] qu’il existe un rapport entre le joueur de football Maradona, Eva Peron, l’avenir de la Patagonie et les ineffables nouvelles de notre bien-aimé Jorge Luis Borges” (9- 10).

Es también interesante el tratamiento del tópico del racismo:

Nous, les Argentins, nous ne sommes pas racistes. Comment le serions-nous puisque nous n’avons jamais vu de Noirs sinon dans les films ou à l’étranger ? Pour nous, un Noir n’est pas quelqu’un d’une autre race, mais simplement un homme blanc de couleur noire. Cette couleur noire possède, pour les classes moyennes argentines, l’élégance qui sied à la beauté naturelle et à la fortune [...] (31-32),

sostiene el narrador, para más adelante, en un giro irónico al estímulo a la inmigración de Domingo Faustino Sarmiento y otros prohombres nacionales, aceptar la propuesta de una inmigración masiva de negros en el convencimiento de que “l’Argentine souffrait d’un complexe d’infériorité, face à son voisin le colosse brésilien, du fait de n’avoir pas de racines noires. Notre manque de pittoresque national vient de là, malgré tous nos efforts pour y remédier” (102). Finalmente, sin embargo, cuando el descubrimiento de que es judío echa por tierra los sueños presidenciales del narrador, este sugiere “[l]es Argentins ne sont peut-être pas si antisémites que ça ...”, sólo para obtener una contundente respuesta por parte de Sigampa: “Vous plaisantez. Moi, noir comme je suis, j’ai plus de chances que vous de gagner une élection !” (128).

Esta ironía está también dirigida hacia, y es aún más eficaz en lo que hace a, el ambiente literario. En ese sentido, Darío Copi es un poeta de escasa o nula trascendencia cuya seriedad y grandilocuencia es aún más risible²⁹¹ a la luz de la mediocridad de sus composiciones: “*L’ode à la Cordillère*” –“une poésie forte mais hélas ! immature” (10)–, “*La mort de la baleine*” –“œuvre ambitieuse chantant les

²⁹⁰ El pasaje de página 75 resume estas acusaciones, no exceptuando de ellas a los argentinos que, como el narrador, residen en el extranjero: “Ceux qui étaient restés à Buenos Aires, en revanche, m’étaient beaucoup moins familiers. [...] ignorant tout du régime militaire et des atrocités qui ensanglantaient le pays. Et à l’étranger [...] il y avait nous, ceux qui avaient fui non pas la dictature militaire mais tout ce qui la rendait possible dans la société argentine : l’hypocrisie catholique, la corruption administrative, le machisme, la phobie homosexuelle, la censure partout et de tout ordre...” (75).

²⁹¹ Según Copi, “no hay nada más ridículo que las pretensiones literarias en un personaje de ficción, nada hay más ridículo que un escritor o un artista dentro de una obra de ficción” (Copi y Linenberg 116).

beautés naturelles du Sud argentin” (12)–, la “ode maoïste *Le Soleil rouge des Pampas*” (56), “*Le Chemin solitaire*” (56) y “*L’Aurore boréale à l’Ere glaciale*” (94).

La Internacional Argentina, cuyo eslogan es “Fruits de l’Imagination” (9), es el proyecto político de Nicanor Sigampa destinado a regenerar al país mediante el recurso a este elemento y su origen es un fragmento de un poema de Copi: “Ô toi, obscurité, lève ton voile et ô toi, le gisant, lève-toi à la lumière de l’aube pour aller cueillir les fruits de l’imagination !” (69). Que este proyecto es absurdo se debe a la pretensión de extraer un programa político de estrofas como “[I]’imagination, qui peut vous émouvoir d’un sourire, peut également faire surgir un geyser de pétrole dans le désert ou, pourquoi pas, faire rentrer les vaches toutes seules à l’étable” (56) o “Dans ma demeure ultime j’inclurai un coin de souvenir pour ceux qui ont faim. Dieu, si tu existes, donne du pain aux pauvres !” (116), que lleva a que la nacionalización de las panaderías y la entrega de “pain gratuit pour tout le monde, et le dimanche des pâtisseries” (116) entre en su programa de gobierno²⁹². Finalmente, la Internacional Argentina es una plataforma política fundada en un proyecto literario –aunque uno apolítico y mediocre– y, por tanto, es pertinente que el personaje de Copi sea desplazado de la candidatura por otro poeta, Pérez Perkins –“[j]e devais m’y attendre : mes pires ennemis ne seront pas les politiques mais les gens de mon espèce, les innombrables intellectuels argentins qui traînent de par le monde à la recherche d’une consécration improbable, toujours prêts à trahir leur compagnon de lettres” (107)–, que el “robo” de su candidatura sea acompañado por el “robo” de uno de sus poemas, “*Les Hauteurs de l’Aconcagua*”, que Pérez Perkins lee como propio en su primera comparecencia ante la prensa (131), y que su rechazo como candidato político signifique también su caída en la consideración de Sigampa como escritor: “Toute votre œuvre, à présent, me paraît aussi dérisoire qu’un aphorisme d’homme de lettres parisien” (128).

Copi parece aquí pretender destacar el carácter político de las luchas en el campo literario al tiempo que denunciar el carácter absurdo de la política argentina y recordar los particulares vínculos entre literatura y política en un país, muchos de cuyos políticos accedieron a la vida pública a través de la literatura²⁹³. En este último aspecto, *L’Internationale argentine* debe ser puesta en una serie compuesta por el proyecto

²⁹² Otros elementos de este programa político son: la creación de un “paradis athée” cuyos habitantes “s’organiseront très bien tout seuls” sin necesidad de “[p]lus d’armée, plus de Chambres, plus de Ministères, plus d’organismes d’État” (42), un ejército que será alquilado “aux pays voisins pour faire les guerres dont ils ont toujours rêvé”, guardando el país “une portion du territoire conquis” (44), la explotación del petróleo patagónico, que “sera réservée aux seuls indigènes” (67), la creación de varias centrales nucleares financiadas por la Unión Soviética con la finalidad de volver fértil, mediante regadío, la Patagonia, etcétera. En ese sentido, el personaje observa que “[i]l fallait sans tarder que je rédige un manuel pour rendre publique la bonne interprétation de mes principaux textes disponibles, sinon que je me verrais accusé des pires crimes” (95). Esta necesidad se debe a lo disparatado de la transformación de su obra poética en programa político y a que Copi cree ver en el asesinato en una cámara frigorífica del embajador argentino una referencia a su poema “*L’Aurore boréale à l’Ere glaciale*” en el que se menciona a “l’Ambassadeur des Glaces” (94): “Le fait qu’un poème inoffensif de moi soit pour quelque chose dans le suicide de ce vieil homme me bouleversa. Je n’avais jamais imaginé que mon œuvre puisse exercer un tel pouvoir, et sur de telles personnes” (95). El asesinato del embajador, quien es encontrado con la cabeza metida en un cráneo de vaca, es, más bien, una referencia intertextual a los relatos borgeanos –piénsese en “La casa de Asterión” por ejemplo (en Borges 1974: 569-570)– en los que se recrea el mito del Minotauro en su laberinto. No es la única referencia a Jorge Luis Borges en el relato: su supuesta hija, uno de los personajes de la historia, comparte algunos de sus intereses, como el alfabeto chino y el Corán; las menciones a Borges son, por lo demás, irrespetuosas: “C’est elle qui montait aux échelles chercher les livres que consultait le vieux Borges pour rédiger ses plagiats” (96), por ejemplo.

presidencial de Macedonio Fernández y el plan para tomar el poder en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, de Roberto Arlt. *Los siete locos* es, en buena medida, la exposición del proyecto de El Astrólogo de “construir una ficción que actúe y produzca efectos en la realidad. ¿Cuál es el poder de la ficción? El texto se pregunta eso todo el tiempo” (Piglia y Kunis 24). La respuesta que Copi propone a esta pregunta es que el poder de la ficción es absoluto y, así, la presidencia es el premio a quien urde la mejor ficción, a quien mejor domina las “máquinas de crear ilusiones sociales” en la realidad (Piglia y Kunis 25) que son el cinematógrafo, el periodismo y la publicidad. Esta es la razón por la que la redacción del manifiesto de la Internacional Argentina ocupa un lugar secundario respecto de la creación de modos de “instalar” al candidato en la opinión pública, el más ridículo de los cuales es el de entregar a cada familia un maniquí de Copi para que “tout le monde s’habitue à vous voir toujours dans un coin de la maison [...] comme à celle d’un membre de la famille” (104), y de allí también que la redacción de un manual de interpretación de sus poemas, en sí la inspiración y el único programa de la acción política, resulte “urgent, plus urgent que le manifeste” (95). En *Los siete locos* la poética del “movimiento”²⁹⁴ es externa a sus motivaciones, es posterior a su origen y es secundaria a la toma del poder, su principal objetivo, mientras que en el texto de Copi es esta poética la que da lugar al “movimiento” y, por tanto, justifica su conquista del poder; mejor aún, es la que dice qué se hace con el poder cuando se lo ha obtenido²⁹⁵.

L’Internationale argentine repite con variantes el tema de la sociedad secreta, con la salvedad de que esta no es secreta aunque sí misteriosa: son misteriosos el origen de los fondos de los que dispone Sigampa y sus motivaciones, así como el número y la identidad de sus miembros, “hommes de bonne volonté, vivant ou non à l’étranger, désireux de conduire notre pays à un destin lumineux mais empêchés, pour une raison ou une autre, de faire une carrière politique” (68); por otra parte, la Internacional Argentina renuncia por sus características tanto a establecer una estrategia para su financiación –la explotación de los prostíbulos, la búsqueda de oro y el secuestro de Barsut en *Los siete locos*– como a la violencia, en el primer caso, sin que el dinero deje de ocupar el sitio central que tiene en la novela de Arlt aunque con una función desplazada: el dinero articula la relación de Sigampa, y por ende de la Internacional Argentina, con quienes le rodean y su uso es intrínseco a su estrategia electoral²⁹⁶; precisamente, una de las primeras iniciativas con las que la organización se da a conocer es la entrega de un billete de cien dólares acompañado de una fotografía de Nicanor Sigampa a cada habitante de la miserable provincia de Misiones, en el norte del país. En

²⁹³ Recuérdese la afirmación de Pedro de Angelis de que “[s]i [los autores románticos argentinos] pudieran escribir un drama como Alejandro Dumas, o una tragedia como Victor Hugo, renunciarían hasta el cargo de Presidente” (citado en Monteleone 2003: 125).

²⁹⁴ “Usted agregará a nuestros sueños toda la poesía que ellos necesitan y nos dirigiremos a los jóvenes”, ordena El Astrólogo a Barsut (Arlt 101).

²⁹⁵ El manifiesto de la Internacional Argentina, que Sigampa propone imprimir en pergamino y entregar a cada familia del país junto con un billete de cien dólares, se extrae del primer libro de Copi, “*Le Soleil rouge des Pampas*”, “publié en Argentine quand j’avais dix-sept ans” y que su autor abomina; “ce petit livre contient en germe toutes les bases d’une révolution culturelle et économique” (66), sostiene Sigampa en cambio. “Je ne me souviens plus de ce qu’il y a dans ce livre !” se queja Copi, y la respuesta del otro es: “Des ordres informels, que le jeune visionnaire que vous étiez nous donne pour l’avenir” (68).

²⁹⁶ En palabras de Arlt, “el dinero puede convertir en dios a un hombre” (91); el misterio que rodea a Sigampa, su recuperación milagrosa tras un coma de cinco años y sus aparentes omnipresencia y omnipotencia hacen pensar que Copi parece haber aprendido bien la lección arltiana.

ese sentido, puede decirse que, a diferencia de lo que sucede en *Los siete locos*, no es su escasez sino su abundancia la que lo torna omnipresente. En el segundo caso, puede especularse, la renuncia de Copi a la violencia es producto de la distancia histórica entre el momento de producción de ambos textos: finalmente, la violencia destinada a conquistar el poder no había sido usada aún en Argentina en 1929, cuando Arlt publicó *Los siete locos*; en 1987, había sido empleada tantas veces y de forma tan cruenta que su aparición en el relato de otra forma que no fuera mediante la sátira hubiera resultado realista, y el realismo fue una tentación a la que Copi nunca cedió por completo.

Otro punto en común entre ambos textos es el recurso al “cinematógrafo aplicado a la propaganda revolucionaria” (Arlt 165), que aparece tanto en el texto de Arlt como en el de Copi²⁹⁷; así, el carácter de representación que adquiere la vida política es puesto de relieve en varios pasajes del texto y, en particular, en el personaje de María Abelarda: “J’imaginai María Abelarda dans le rôle d’Eva Peron, rôle qu’elle avait certainement rêvé d’incarner un jour ou l’autre comme toutes les Argentines” (43), al punto de vestirse más tarde con “un sobre tailleur bleu marine et ses cheveux, tirés sur la tête, étaient coiffés en chignon, un peu comme Eva Peron” (83)²⁹⁸.

L’Internationale argentine parece ocupar en la serie el sitio que dejó vacante el abandono de “El hombre que será presidente”, la novela acerca de la campaña presidencial de Macedonio Fernández que Jorge Luis Borges y otros amigos comenzaron a escribir en 1927, y su argumento parece glosar el de aquella novela tal como en 1960 lo recordaba Borges:

En la obra se entretrejan dos argumentos: uno visible, las curiosas gestiones de Macedonio para ser presidente de la República; otro, secreto, la conspiración urdida por una secta de millonarios neurasténicos y tal vez locos, por lograr el mismo fin. Estos resuelven socavar y minar la resistencia de la gente mediante una serie gradual de invenciones incómodas (citado en González 181)

que, en la campaña presidencial efectivamente emprendida con gran ironía por Macedonio en 1920, tenían por finalidad

crear un verdadero malestar general, para suscitar la necesaria venida de un gran caudillo que lo conjurara, o sea el propio Macedonio. Medidas concretas propuestas por él en ese sentido eran: repartir peines de doble filo, que lastimaran el cuero cabelludo de quienes los usaran; instalar salivaderas oscilantes, que imposibilitaran acertarles; solapas desmontables, que se quedaran en las manos del contendor cuando, en el calor de la discusión, se tomara de ellas para convencer al contrario; escaleras desaparejas, donde las dificultades para calcular el ascenso o descenso de cada escalón agotaran a quienes pretendieran subirlas o bajarlas (Fernández Moreno 10-11)²⁹⁹.

²⁹⁷ “Les Argentins sont friands de cinéma au point de faire de leurs présidents les acteurs d’un film en continu, chez lesquels on note chaque expression comme au cinéma. [...] Comme propagande électorale, nous avons l’intention de tourner un film sur votre vie de famille, mais il faut que ce soit drôle, un peu comme les comédies américaines” (117-118).

²⁹⁸ Su gusto por las joyas y su carácter tiránico parecen hacer referencia también a Eva Perón tal como Copi la concibió en *Eva Peron*, la pieza teatral en la que un actor travestí interpreta a una actriz que interpreta el papel de una hegemonía política, el peronismo (véase Sarlo 2003: 17-21, 235-236).

²⁹⁹ Macedonio recuerda algunas de estas propuestas o, al menos, su espíritu en el capítulo noveno de su *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)* (Fernández 199-205).

El resultado de esa campaña, que –como la del texto de Copi– se apoyaba en el uso ingenioso de la publicidad³⁰⁰, debía ser la instalación de “un ‘Estado mínimo’ sin policía, sin proletariado, sin interrogatorios en despachos oficiales, sin mando, con los necesarios trueques económicos y acaso con bomberos y buzones como sucintos artefactos públicos” (González 92-93), una “fábula anarquista-economicista-biologista” que “acentúa el utopismo macedoniano heredero de Reclus, Rousseau y Thoreau” (González 93) y que contrasta con la falta de programa, su apoliticismo en última instancia, de la Internacional Argentina en el texto de Copi. Este, al igual que Macedonio, une política y ficción, pero recorre este camino en sentido inverso: mientras que en Fernández “la novela mantiene relaciones cifradas con las maquinaciones del poder, las reproduce, usa sus formas, construye su contrafigura utópica” (Piglia 122), en Copi la política extrae sus recursos de la ficción, llevando el procedimiento hasta sus consecuencias más absurdas. Según Borges, uno de sus objetivos a la hora de escribir “El hombre que será presidente” era que, “a medida que se enloquecieran los hechos, el estilo se enloqueciera; para el primer capítulo elegimos el tono conversado de Pío Baroja; el último hubiera correspondido a las páginas más barrocas de Quevedo” (citado en González 181-182).

Un aspecto del plano de la historia resulta aún relevante aquí. Se trata de la elección de los nombres de los personajes, que aluden de manera irónica a escritores –Rosalyn Faulkner, Raoula Borges–, a acontecimientos políticos y militares –la guerra, en el caso de Mafalda Malvinas–, a estereotipos culturales consagrados por la literatura o el cine –el embajador ruso, por ejemplo, se llama Zhivago– o son vehículo de referencias chuscas: el embajador argentino se apellida Pérez Sanchulo y un pariente de Sigampa, Saláme. En ellos se manifiesta “el genio particular de Copi para dar nombres a sus personajes. Un nombre perfecto, inolvidable, *adecuado*, clava al individuo sobre sí mismo, como una especie al fin localizada” (Aira 1991: 42-43; subrayado del autor). Finalmente, la existencia de personajes femeninos que llevan un nombre masculino –Raoula Borges y María Abelarda– es un recurso que, con matices, es utilizado en varias ocasiones por Copi para destacar el carácter masculino y, por ende, “fuerte” en la concepción del autor, del personaje; al igual que en el caso de Marilyn de *Le Bal des folles*, cuya peligrosidad radicaba en ser pura imagen y poder entrar y salir de ella a su antojo, la peligrosidad de ambas mujeres está aquí relacionada con el hecho de reunir en sí –como los travestís de los relatos breves, de varios cómics y de, nuevamente, *Le Bal des folles*– los atributos considerados tradicionalmente como masculinos y femeninos y expresados en sus nombres.

10.5. Conclusiones al capítulo

La narrativa de *L'Internationale argentine* está presidida por una hesitación cuyo efecto es una cierta sensación de fraude debido a que, si bien se trata de un informe escrito retrospectivamente, su narrador es asesinado al final de la historia. Esta inconsistencia ontológica, que en *L'Uruguayen* y *Le Bal des folles* alcanza un estatuto articulador y es intrínseca a la lectura, ocupa aquí un lugar marginal al final del texto y parece responder más bien a la necesidad de llevar la historia de alguna forma a su final antes que a otra razón³⁰¹. Esta inconsistencia establece un desencuentro entre forma y contenido que entorpece el establecimiento de un pacto ficcional de una manera que –al

³⁰⁰ Macedonio proyectó la realización de llamados telefónicos recomendando su candidatura, el abandono aparentemente casual de papeles con su nombre en sitios muy concurridos como cafés y tranvías, etcétera (Fernández Moreno 10).

pasar de puntillas, ubicándose al final del relato y no al principio— no pretende tematizar el contrato narrativo ni cuestionar los límites ontológicos del mundo narrado como en otros relatos. *L'Internationale argentine* carece de aquellos procedimientos de la narración paradójica que considero articuladores de la narrativa de Copi y que he pretendido localizar y definir en sus obras anteriores.

En ese sentido, la producción narrativa de Copi puede caracterizarse como dotada de una especie de movimiento que va desde *L'Uruguayen*, *Le Bal des folles* y *La Cité des rats*, donde los procedimientos de la narración paradójica se suceden y tienen un estatuto fundamental para la narrativa, hasta *L'Internationale argentine* donde son inexistentes. Esta claudicación póstuma ante las convenciones narrativas —la novela fue publicada un año después de la muerte del autor—no fue obstáculo, sin embargo, para que elementos de su poética se introdujeran en la literatura argentina a través de la intervención crítica de una formación cultural específica, lo que pretendo exponer y fundamentar en el tercer excursus de este trabajo. Antes es imprescindible referirse a uno de los elementos constitutivos de esa poética, específicamente, la circulación de personajes, motivos y procedimientos narrativos de un género literario o medio a otro en la obra de Copi; a esto está dedicado el segundo excursus.

³⁰¹ Otras inconsistencias similares parecen revestir el carácter de errores: el narrador dice haber oído hablar “comme tous les argentins de mon âge” (7) del accidente que impidió a Sigampa continuar dedicándose al polo, pero luego pregunta por ese mismo accidente (27), dice conocer a Miguelito Pérez Perkins “de ces asados interminables où la colonie argentine fait écouter à ses enfants français les vieux disques de Carlos Gardel” (25-26), pero luego reconoce en él a un compañero de estudios, sólo que este reconocimiento no adquiere la forma de una sorpresa sino del final de una farsa: “—Jésuite vous-même ! (Je le démasquai.) Vous êtes le petit Pérez Perkins assis au premier rang dans la classe de cinquième ?” (30).

III.

11. Segundo excurso: la narrativa gráfica de Copi

11.1. Introducción

Si no la más extensa, la narrativa gráfica de Copi constituye una parte considerable de su legado, una parte en condiciones de competir en interés y en extensión –aunque esto es sólo una estadística– con su producción dramática y narrativa. En vida publicó los álbumes *Copi* (1965), *Petite folie collective* (1966), *Les Poulets n'ont pas de chaises* (1966), *Un livre blanc* (1970), *Copi* (1971), *Le Dernier salon où l'on cause* (1973), *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?* (1975), *Les Vieilles putes* (1977), *Du côté des violés* (1978), *La Femme assise* (1981), *Kang* (1984), *Salé crise pour les putes* (1984) y *Le Monde fantastique des gays* (1986); excepto por la publicación del tercero en Argentina en 1968 y del séptimo y del octavo en España en 1982 –los tres descatalogados en la actualidad– esta producción gráfica nunca llegó a los lectores hispanohablantes, incluso aunque el resto de la obra del autor sí lo hizo, especialmente su narrativa, la que goza de una atención crítica voluntariosa pero que en la mayor parte de los casos soslaya –por prejuicio o por inaccesibilidad de las fuentes– la vinculación evidente entre la producción gráfica de Copi, su teatro y su narrativa que se expresa en la circulación de personajes, motivos y procedimientos narrativos de un género literario o medio a otro que está en los orígenes de su poética.

Mientras que algunos autores han destacado ya la importancia de este vínculo entre cómic y teatro en la obra de Copi, el carácter superficial o fragmentario de su análisis³⁰² hace que sea necesario profundizar en el tema de la continuidad que se establece entre su producción gráfica y la narrativa y dramática, una continuidad que está ligada a una cierta economía poética que lleva a que el autor –a diferencia de lo que es habitual entre escritores que abordan varios géneros literarios o medios– escoja un formato u otro independientemente de su conveniencia para el progreso de la acción narrativa y a la aparición en la primera de los elementos de la narración paradójica que he descrito y discutido en los capítulos dedicados a su narrativa.

Denominado “a complex narrative method” (Ewert 72), el cómic es un tipo de narrativa gráfica cuya naturaleza mixta, puesto que integra imágenes y textos, es todo

³⁰² Aira articula esta vinculación, que denomina “cómic-teatro” (1991: 13-16) alrededor del concepto de continuo, tomado de la obra de Gilles Deleuze e importante también para su propia poética (Abraham 139-140), que nunca define pero de cuyas aplicaciones podemos extraer que se trata de un procedimiento de “pasaje” (1991: 53) de un formato a otro en el plano del discurso, así como de un estado a otro o de una variable ontológica a otra en el de la historia. Rosenzvaig, por su parte, comienza su estudio haciendo referencia a ciertos “novelacómic” y “teatrocómic”, “[u]n teatro dibujado que sucede con la velocidad de los dibujos” en el que, afirma Rosenzvaig retomando la idea aireana, “todo es un continuo separado entre cuadro y cuadro, entre dibujo y dibujo” en el que “Copi dibuja con los actores” (17); desafortunadamente, esta afirmación es hermética o inconsistente; la lectura de la obra no disipa las inconsistencias y todo lo que puede extraerse es que el autor atribuye el carácter de cómic a la dramaturgia de Copi por el carácter caricaturesco de sus personajes y por lo expeditivo de sus finales, que el autor considera un rasgo excluyente del cómic. Jung, por su parte, sostiene al referirse a la pieza teatral *La Journée d'une rêveuse* que: “On se rend compte qu'on peut retrouver dans la *Journée* de petites histoires ou bien certaines situations reprises de l'album *Les poulets n'ont pas de chaises* qui date de 1966” (290), mientras que en su prefacio a *Un livre blanc*, Giovanni Gandini sostiene que este es un libro “qui était destiné aux enfants et qui, au contraire, a marqué pour Copi le passage du cartoon, du dessin statique, méditatif et composé, au théâtre, au canevas souple d'une histoire dans laquelle tableaux, scènes et actes se succèdent et s'entrecoupent [...]” (17). Daniel Link por su parte ha observado las similitudes formales entre la pieza teatral *La sombra de Wenceslao* y el cómic “dada la índole de la peripecia y las complicaciones escenográficas que supone” (2002 s. pag.).

un desafío para los críticos acostumbrados a formas más tradicionales de narrativa basadas exclusivamente en el lenguaje escrito. Esta dificultad inherente al objeto de estudio, además del carácter supuestamente “menor” o de “entretenimiento superficial” que se le reputó durante largo tiempo, contribuyen a que aún carezcamos de un aparato metodológico adecuado para su análisis; a poco que se lo intente, se comprobará que la aplicación al cómic de las propuestas metodológicas desarrolladas para el estudio de textos narrativos –por ejemplo la de Gérard Genette, utilizada en este trabajo– resulta insatisfactoria por las características mismas de la narrativa gráfica que la hacen irreductible a las categorías narratológicas de historia y discurso. En tanto no existe aún una propuesta metodológica completamente satisfactoria para abordar la narrativa gráfica³⁰³, mi análisis tiene un carácter provisorio. Se basa en la consulta de obras de referencia, especialmente *Comics and sequential art* de Will Eisner y el capítulo dedicado a la focalización en el libro de Patrick O’Neill *Fictions of discourse: reading narrative theory*, y, especialmente, en una lectura del tipo “close reading” de ciertos álbumes de cómics del autor³⁰⁴.

Es subyacente a mi análisis la idea de que el cómic es una narrativa “en secuencia gráfica” en la que el paso del tiempo se representa a través de la sucesión de imágenes, lo que conduce a la transformación del tiempo en espacio, y en la que tema y forma –un nombre más antiguo para la división entre plano de la historia y plano del discurso, al que cabe agregar el plano de la enunciación, que preside el análisis narratológico de este trabajo– son indisolubles³⁰⁵. Se trata de una narrativa compuesta por texto e imagen situados en una relación paradójica, puesto que la imagen no “ilustra” el texto y el texto no “explica” la imagen, lo que se pone en evidencia al despojar a la mayor parte de los cómics de alguno de los dos elementos. Esta paradoja, producto de la tensión conflictiva entre dos narrativas simultáneas –una de las cuales, al menos, que se compone de los planos del discurso y de la historia–, establece pues una tensión que tematiza la forma en que el discurso es producido, lo que Oscar Steimberg menciona al afirmar que se trata de “una escritura que introduce, en los modos de narrar de Occidente la novedad de su continua mostración del hecho mismo de narrar” (77)³⁰⁶. Al considerar al cómic una narrativa, entiendo también que se le puede aplicar el

³⁰³ Si bien cómics y cine han sido habitualmente considerados medios o sistemas semióticos afines –básicamente debido a su surgimiento en el mismo período histórico y, especialmente, a su carácter mixto o “sinestésico”, entendida la sinestesia como la “Verknüpfung verschiedener Empfindungen durch die gleichzeitige Wahrnehmung unterschiedlicher Sinneseindrücke” (Schlickers 1997: 60)–, las semejanzas entre ambos medios, que se extienden también al carácter sucesivo de sus imágenes y a la circulación de técnicas como el encuadre o el montaje de un medio a otro, no han redundado en la disponibilidad de herramientas teóricas para su análisis. Mientras que, como he afirmado, no existen propuestas metodológicas satisfactorias para el análisis narratológico de cómics, Schlickers ha desarrollado una extraordinaria metodología para el análisis sistemático y abarcador tanto de textos literarios como de filmes, cuya aplicación ejemplifica con el análisis de las adaptaciones cinematográficas de *Crónica de una muerte anunciada* de Gabriel García Márquez y *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig. Véase Schlickers (1997: 9; 57-167).

³⁰⁴ Específicamente, *Les Poulets n'ont pas de chaises*, *Un livre blanc*, *Copi*, *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?*, *Les Vieilles putes*, *La Femme assise* y *Le Monde fantastique des gays*. El resto de los álbumes no son obtenibles mediante el sistema alemán de préstamo interbibliotecario (OPAC) ni en anticuarios. Puesto que la mayor parte de estos álbumes carece de paginación, he incluido la referencia de página sólo allí donde me ha sido posible obtenerla.

³⁰⁵ Sigo en esto a Jorge B. Rivera. Esta indisolubilidad entre texto e imagen queda de manifiesto en el hecho de que la imagen participa de la narración de la historia a la vez que el texto es tratado por el dibujante como una forma entre otras y participa por tanto de la conformación de la imagen (véase Eisner 10-12).

aparato analítico de la narratología, si bien con menos rigor y con un carácter tentativo respecto del análisis de narrativas con una mayor tradición analítica.

En las páginas que siguen abordaré la narrativa gráfica de Copi realizando una división a los fines del análisis entre los aspectos gráficos y los argumentales de sus cómics³⁰⁷ y conectándolos con el resto de su producción. Si bien cronológicamente no fue autor de cómics antes que dramaturgo –su primera pieza, *Un ángel para la señora Lisca* fue estrenada varios años antes de que se publicara su primer cómic– como erróneamente se ha afirmado, Copi publicó cinco álbumes y se forjó una reputación en publicaciones como *Hara-Kiri* y *Le Nouvel Observateur* antes de publicar su primera novela, *L'Uruguayen*, y en la actualidad pocos volúmenes dedicados a la historia del cómic francés –o “bande dessinée”– le dejan de lado, mientras que su presencia es menos evidente en las obras de consulta dedicadas a la literatura o el drama franceses del siglo XX (véase 1.3.1.). Sin embargo, Copi nos dejó las pistas para juzgar estas inclusiones y exclusiones como un malentendido.

11.2. Procedimientos transgresivos

La narrativa gráfica de Copi surge en y es producto de las circunstancias que llevaron a la emergencia del cómic underground francés, producida en parte como respuesta nacional a la irrupción del cómic underground norteamericano, con Robert Crumb como figura destacada, pero también del ambiente de libertad y de contestación de lo establecido que se instaló en la sociedad francesa tras los acontecimientos de mayo de 1968³⁰⁸. Que la narrativa gráfica del autor es, en ese sentido, un “producto de su tiempo” –aún más que sus cuentos y novelas o su dramaturgia– queda de manifiesto cuando se la compara con la de algunos de sus contemporáneos; específicamente, Copi comparte con Jean-Marc Reiser el poco aprecio por las convenciones narrativas del cómic y el humor cruel y con Georges Wolinski, la economía de medios, la serialización y el aprecio por los “dialogues dérisoires” (Rey 179)³⁰⁹.

³⁰⁶ Se trata de una afirmación polémica que obras de contenido metaficcional como *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* (1605 y 1615) o *The life and opinions of Tristram Shandy gentleman* (1759-1767) contradicen; Steimberg se refiere aquí sin embargo al aspecto gráfico de la “mostración”, y esto sí es novedoso.

³⁰⁷ Me veo tentado aquí a decir aspectos formales y de contenido –el plano del discurso y el plano de la historia de la narratología clásica–, pero es evidente que el dibujo es aquí también contenido de la narrativa; a su vez, existe un aspecto gráfico de la presentación del texto en el cómic –o sea, el carácter formal de la parte específicamente verbal del cómic– a la que no me referiré aquí.

³⁰⁸ Algunos autores sitúan la eclosión del “nuevo” cómic francés precisamente alrededor de esa fecha (véase Rey 173). Wolinski, uno de sus autores más destacados, surgió precisamente en *Action* y *L'Enragé*, dos publicaciones de corta vida que comenzaron en torno a esa fecha. Otros autores menos interesados en la significación de Mayo de 1968 consideran el fenómeno propio de toda la década de 1960 (véase Renard 118-125 y Zimmer 157).

³⁰⁹ Otro punto en común entre Wolinski y Copi es el hecho de que sus personajes dieron lugar a exitosas representaciones teatrales, de la mujer sentada en el caso de Copi y de la tira “L'Évolution de la situation” en el de Wolinski, llevada con éxito a la escena por Claude Confortès bajo el título de *Le Roi des cons*. Jean-Bruno Renard profundiza en los puntos en común entre los tres autores al afirmar que los tres “ont en commun un graphisme dépouillé, un décor réduit à l'essentiel et un goût prononcé pour les dialogues absurdo-philosophiques” (125); por contra, mientras que Wolinski es principalmente un satirista en cuyas tiras irrumpen los sucesos de actualidad y los personajes políticos del momento, el mundo de las tiras de Copi es el de la vida cotidiana de las prostitutas y los travestís o esa especie de sitio indiferenciado en el que se encuentra la mujer sentada; por otra parte, mientras Reiser utiliza el doble sentido como recurso humorístico casi excluyente, la narrativa gráfica de Copi es impermeable a la búsqueda de un doble sentido. La producción de Copi y François Cavanna difieren, por otro lado, en las implicaciones

Wolinski, Reiser y Copi comparten una estética no realista y de la fealdad en la que la aparente simplicidad de la parte gráfica no sólo otorga más protagonismo a los diálogos³¹⁰ sino que da también al dibujo la apariencia de un boceto, lo que es importante para la cuestión de la velocidad –o, mejor aún, de la velocidad alta– que, con sus súbitos cambios de estado y de situación en el plano de la historia y la presencia de una escena inusualmente veloz, acelerada mediante el recurso de abundantes elipsis implícitas, en el del discurso, preside toda la narrativa de Copi. Esta aparente simplicidad del dibujo encuentra su mejor expresión en las tiras de la mujer sentada publicadas en el semanario *Le Nouvel Observateur* entre 1964 y 1970³¹¹; “le personnage le plus démuni de toute l’histoire de la Bande Dessinée” (Zimmer 57), la mujer sentada es “une forme ultrasimplifiée, réitérante, qui est mise au service d’un verbe symbolique et dépaysant, mais très situé dans l’expérience culturelle” (Rey 179)³¹².

La mujer sentada es producto del procedimiento de la serialización como principio rector de la economía narrativa. La serialización, por sus características intrínsecas, permite ahorrar tiempo narrativo que de otra manera estaría destinado a la descripción y a la ambientación; puesto que lo característico del cómic es la transformación del tiempo en espacio, lo que en última instancia la serialización contribuye a ahorrar es espacio gráfico, algo de lo que los cómics –y en particular aquellos destinados a la prensa– carecen por principio. Sin embargo, la serialización no es completa ni estable; así, por ejemplo, el personaje se llama, alternativamente, Hélène (2002: 35), Suzanne (2002: 56-57, 59), Marthe (2002: 75), Laure (2002: 80-81) o es llamada “Madame Copi” (2002: 78); sus hijos, Christian y Josiane (2002: 10-11), Marie-Paule (2002: 12), Solange (2002: 83), Yolande (2002: 42-43), Gladys (2002: 57), Josiane (2002: 60, 83, 84-85) o Claire (2002: 72); su marido, Albert (2002: 27), Hercule (2002: 34-35), Guillaume (2002: 56-57), Michou (2002: 60) o Jacques (2002: 91), y en algunos casos está muerto. La falta de estabilidad en este aspecto de la caracterización del personaje se contrapone a la estabilidad de su presentación gráfica, que apenas evoluciona en los diez años en que Copi lo dibuja. Si se comparan las figuras 1 (2002: 67) y 2 (2002: 37) del Anexo 4, se aprecia una mayor soltura en el trazo y un carácter más rotundo de los personajes de la segunda en relación a la primera, pero poco más. La mujer sentada permanece durante toda su existencia una mujer principalmente sentada, que dialoga con diferentes personajes, entre ellos sus hijos, y varios animales. La inexistencia de fondos –en la mayor parte de las tiras, el único objeto presente en la “escena” es una silla– recuerda a la del teatro del absurdo, en particular el de Samuel Beckett. La falta de información visual que se aprecia en la inexistencia de fondos

racionales y éticas de la última, que se contraponen a la amoralidad de la primera.

³¹⁰ En ese sentido, el narrador del relato “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” sugiere que “[I]es dessinateurs à inspiration sémitique comme Wolinski et Copi décidèrent d’asseoir ou de coucher leurs personnages pour laisser plus de place aux légendes ; ils éliminèrent le décor et le remplacèrent par deux traits de plume qui suggéraient un champ de marguerites, un tapis ou un téléphone” (Copi 1983: 9-10).

³¹¹ Según César Aira, el personaje fue inspirado por una tía parálitica de Copi (1991: 59).

³¹² Rey argumenta a favor de la existencia de similitudes entre las tiras de la mujer sentada de Copi y la popular tira “Peanuts” de Charles M. Schulz que radicarían en “les invariables quatre cases régulières des strips, la demi-page hebdomaire, les ballons, le ‘realisme’ du langage et de sa présentation [...] la composition élémentaire des images (un ou deux personnages, en général), le codage de la figuration, faces et profils alternés, l’invariable plan moyen, le regard horizontal, etc. [sic], forment les condition strictes d’unités narratives contraintes”, toda una estética “de la contrainte [que] donne plus de force au contenu” (177) y que, agrego, se pone especialmente de manifiesto en los contrastes entre la inmovilidad del personaje y su violencia.

contribuye a la cuestión de la velocidad de dos maneras: en su producción, porque la falta de detalles permite al autor acabar más rápidamente la creación material de la tira y en la lectura, puesto que, ante la falta de detalles gráficos, el lector tiende a avanzar más rápidamente en su lectura que si se encontrara ante una tira de factura más elaborada; otro elemento que contribuye a una velocidad alta de lectura es la regularidad de las viñetas –dos, tres o cuatro por línea a lo largo de dos, tres o cuatro líneas por tira– que permite una lectura lineal muy semejante a la de la narrativa convencional. Se trata, pues, de una narrativa cuyos aspectos gráficos están presididos por la serialización, la falta de elaboración y la estabilidad, ya que la distribución de la información gráfica en viñetas de igual tamaño y regularmente distribuidas así como la invariabilidad del aspecto gráfico del personaje y de los fondos, crea una impresión de estabilidad que uniformiza toda la serie.

La estabilidad del personaje y la ausencia de evolución dramática que puede percibirse de una tira a otra, ya que la situación narrativa es invariable, hace que este pueda ser visto como algo más que un personaje. Y es que la mujer sentada es más bien un procedimiento narrativo, en el sentido de que opera como un conjunto de variables principalmente formales que hacen a la producción de narrativas, lo que, paradójicamente, es el propio tema de la tira³¹³. En algunos casos, el procedimiento que es la mujer sentada actúa como la situación de arranque y de cierre de la historia; en el medio, la mujer sentada camina y, de alguna manera, “sale” de la función que constituye toda su identidad para integrarse al conjunto de los muchos personajes de Copi, recuperándola sólo al volver a sentarse. Esta situación se repite excepcionalmente en un par de casos, pero, al hacerlo, subvierte de forma sutil el sentido mismo del personaje, su función, y recuerda al lector el carácter lúdico y ficcional de la narrativa.

Una función similar tiene el procedimiento paradójico de la metalepsis, que aparece en la tira en numerosas ocasiones. Patrick O’Neill recuerda que la metalepsis, en tanto “comic disruption of the ‘reality’ of the story-world”, es frecuentemente empleada para obtener efectos cómicos y “consequently occur regularly in more sophisticated comic strips” (115). En las tiras de la mujer sentada se aprecian figuras metalépticas en muchas de sus variantes: vertical del autor en el plano del discurso, en la tira en la que el supuesto autor –un pollo, para mayor absurdo– es llamado por el personaje, quien le reprocha que le dibujara la nariz tan grande, de lo que el supuesto autor se burla a su vez dibujándola aún más grande al final de la tira (2002: 86)³¹⁴ (Anexo 4, figura 3) o vertical del personaje en el plano de la historia, en la tira en la que el personaje se dibuja a sí mismo (2002: 18) (Anexo 4, figura 4) y en aquella en la que

³¹³ Esto se relaciona a su vez con el procedimiento de miniaturización que afecta a buena parte de la obra de Copi, especialmente *La Cité des rats*. Que la mujer sentada es un procedimiento narrativo o una *genética* –algo “[p]erteneciente o relativo a la génesis u origen de las cosas” (“genético, ca”, def. 2)– más que un personaje queda patente en el hecho de que numerosos relatos gráficos en los que esta no aparece comienzan con alguien sentado o acostado, esto es, en una inmovilidad que condiciona tanto a la anécdota como a los aspectos formales del relato, por ejemplo, los relatos “Mister Morton” (1982b: 8-13), “Recuerdos de circo” (1982b: 14-17) “Los viejos sentimientos” (1982b: 18-21), “El locuelo” (1982b: 40-43), “Madame Solitudiné” (1982b: 82-85), “Las costumbres incas” (1982b: 98-101) y “La última disputa” (1982b: 107-111).

³¹⁴ Otros ejemplos de la trasposición del nivel narrativo por parte del supuesto autor de la narrativa gráfica se encuentran en la tira en la que el autor es ido a buscar a la cantina por el personaje, que se aburre, y es golpeado por él mientras se encuentra dibujándolo (2002: 24), aquella en la que el personaje discute con el autor la posibilidad de llevar una corona (2002: 53) y otra en la que el personaje va a espiarlo mientras el autor se encuentra trabajando en su novela (2002: 55).

el personaje entabla un diálogo con los “lectores” (2002: 70) (Anexo 4, figura 5), y horizontales, del personaje en el plano de la historia cuando la mujer sentada es llamada por teléfono por ella misma desde otro ejemplar del periódico (2002: 46) (Anexo 4, figura 6).

Una buena parte de las tiras juega con la posibilidad de que los personajes estén al tanto de su condición de figuras imaginarias creadas por un autor situado paradójicamente en el mismo nivel narrativo que sus personajes y de las condiciones materiales de la tira que los acoge; así, en una de ellas el personaje se queja de que los globos de diálogo ocupan demasiado espacio (2002: 64-65)³¹⁵, los personajes se preguntan si existen o son sólo personajes de Copi y la mujer sentada confiesa que ella modifica sus textos cuando este se descuida (2002: 30-31) (Anexo 4, figura 7) y en otra discuten el estilo gráfico de la tira, que confiesan leer, siendo aparentemente ajenos al hecho de que ellos mismos son personajes de la misma (2002: 31) (Anexo 4, figura 8), pasajes de metalepsis vertical del personaje en el plano de la historia cuya función es transgredir el principio de autenticación de la narrativa haciendo que, ficcionalmente, los personajes sean conscientes de su condición ficcional y deseen oponerse a ella “tomando las riendas” de la narración.

Junto a la metalepsis, el otro procedimiento transgresivo habitual en las tiras de la mujer sentada es el de la epanalepsis, ya sea en el caso de la duplicación horizontal del personaje en el plano de la historia que tiene lugar cuando el personaje dialoga con otro personaje femenino de fisonomía similar, lo que permite pensar que se trata de la misma mujer sentada en un procedimiento de serialización gráfica (2002: 51)³¹⁶ (Anexo 4, figura 9) o en el de la duplicación horizontal presente en una de las tiras en donde esta duplicación sumada a la ruptura a través de una metalepsis vertical del personaje en el plano de la historia lleva a la confusión de los niveles narrativos a su extremo más radical: en ella, el personaje conversa con su “doble”, que ha olvidado dibujar su rostro, cuando lo hace el resultado no agrada al personaje dibujado y este tacha el rostro de su “doble” dibujante (2002: 62) (Anexo 4, figura 10)³¹⁷.

Estos procedimientos transgresivos no tienen un carácter secundario, sino que, como he mostrado, constituyen a menudo el tema de la narrativa gráfica de Copi, y en este sentido tienen una función similar a la que tienen en su narrativa de palabras, ya analizada en este trabajo. El efecto cómico que O’Neill le otorga a la metalepsis –a la que habría que agregar la epanalepsis– en el cómic adquiere un rostro tan radical en la obra de Copi que acaba cuestionando los límites ontológicos del mundo narrado³¹⁸. Si se

³¹⁵ El elevado grado de autoconciencia de los personajes es otro ejemplo de la sofisticación de la tira; otros ejemplos del mismo fenómeno: la tira en la que los personajes discuten el nuevo formato y reciben una llamada de un anunciante (2002: 44) y aquella en la que un ratón desea emplearse en la tira “pour vous donner la réplique” (2002: 45).

³¹⁶ Sin embargo, en una tira de características similares en *Le Dernier salon où l’on cause*, “Le Tricot” (48-55), ambos personajes tienen nombre, Madame Roux y Madame Pignoux, y la especificidad de esos nombres hace que no pueda hablarse de una serialización gráfica.

³¹⁷ Un ejemplo del mismo fenómeno es el de página 18 ya mencionado (figura 4), y hay en *Un livre blanc* –un libro que hace de las figuras metalépticas y de la subversión y el socavamiento del pacto narrativo su razón de ser– un caso sumamente interesante que presenta el mismo grado de autoconciencia del personaje y una confusión similar de niveles narrativos. En él, un personaje se dibuja y se borra a placer hasta que descubre la presencia del lector, con lo que se dibuja una maleta y abandona la página; otro personaje trata a su vez de saltar “fuera” de la página sin lograrlo (s. pag.).

³¹⁸ Dos ejemplos notables de esto son los relatos gráficos “Le Rêve” de *Et moi, pourquoi j’ai pas une banane ?* (s. pag.) y “Karneval in Rio” de *Mama steigt aus* (s. pag.). El primero comparte con *Le Bal des folles* el motivo del crimen cometido en sueños que el personaje toma por cierto; aquí, un marido sueña

observa la mujer sentada bajo esta luz, se percibe que el procedimiento narrativo en el que se basa, entendido como el conjunto de variables principalmente formales que hacen a la producción de narrativas, remite invariablemente a la cuestión de la serialización y de la economía narrativa convertidos en tema de la tira³¹⁹. La serialización se articula con la utilización sistemática de determinados procedimientos narrativos que se reiteran una y otra vez en la obra gráfica³²⁰ de Copi y que contribuyen a una sensación de extrañamiento en el lector, puesto que gran parte de estas elecciones redundan en la renuncia a un gran número de posibilidades.

Una rápida enumeración de las técnicas mencionadas por Will Eisner en su libro permite apreciar la gran cantidad de recursos y procedimientos de la narrativa gráfica convencional a los que Copi renuncia: la elaboración de la composición de la viñeta y de la página, la utilización del texto como elemento gráfico, ya sea mediante la estilización de la caligrafía empleada o como forma entre otras formas en la viñeta, el uso de las sombras, relacionado con el uso más general de los fondos como elementos gráficos que contribuyen como parte de la narración a la determinación de la localización de los personajes y del transcurso del tiempo, la caracterización de los personajes mediante la representación de su vestuario, objetos familiares y expresiones faciales³²¹, el uso de planos medios y cortos, la elaboración del globo para graficar el carácter o la procedencia de un sonido –con sus variantes: globo normal, pensado, muy poco abundante en Copi, proveniente de un aparato eléctrico, inexistente en su obra gráfica, etcétera–, la elaboración de la viñeta como un elemento rítmico, en lo que intervienen aspectos como el tamaño, la cantidad y la disposición de las viñetas en la página, la elección de la perspectiva que hace a la composición de la viñeta en consideración a “mood, emotion, action and timing” (88) y la utilización de “speed lines”, así como la ruptura con la convención de la lectura de izquierda a derecha, la intrusión autorial a manera de comentario extradiegético de las acciones y el uso de onomatopeyas³²².

que asesina a su mujer y, cuando esta, que ha soñado lo mismo, lo descubre se inicia una discusión que se salda con el asesinato del marido por parte de la mujer; que la hija de la pareja haya soñado también con el asesinato establece un elemento aún más discordante cuya explicación tiene lugar cuando el lector descubre que toda la escena, con los sueños y los despertares de los tres personajes, resulta ser un sueño del marido; pero el descubrimiento en su bolsillo del calcetín con el que había ahorcado a su mujer en sueños y las palabras finales de ella: “Tiens cette nuit j’ai rêvé que... ça n’a pas d’importance !” (s. pag.) hacen suponer que ella también ha soñado lo mismo, en un curioso juego de cajas chinas similar al de la novela mencionada. El segundo relato, a su vez, recurre también a la figura metaléptica del sueño tomado por real por el soñador; aquí una mujer llamada Frau Teflon se encuentra varada en un aeropuerto y telefona a su marido y a su agencia de viajes en Nueva York sólo para descubrir que la Unión Soviética ha invadido los Estados Unidos, que su viaje a Río de Janeiro es imposible, que a cambio desean enviarla a Siberia y que su marido se ha quedado para aprestar su huida con una rusa; finalmente, Frau Teflon comprende que ha estado soñando pero, cuando la azafata le anuncia que están llegando a Río exige volver inmediatamente.

³¹⁹ Este razonamiento implica la posibilidad de que, en un sentido amplio, pueda pensarse en las tiras de la mujer sentada como lo que Meyer-Minnemann y Schlickers denominan una “mise en abyme paradoxal ou aporistique” (s. pag.) en el que el tema del relato es su producción misma (véase nota a pie de página 96).

³²⁰ Utilizo a lo largo de este excursus la expresión “obra gráfica” como sinónimo de cómic y de “narrativa gráfica”, y en contraposición a la “narrativa” a secas o “narrativa de palabras”, para evitar repeticiones.

³²¹ Muy escuetas en el caso de Copi, lo que remite al problema del “dibujar mal” de Copi, que discuto más adelante.

³²² Naturalmente, existen pasajes en la narrativa gráfica de Copi que relativizan lo dicho, principalmente el relato gráfico “Karneval in Rio” ya mencionado, en el que hay estilización de la caligrafía, presentación del pensamiento del personaje y uso de onomatopeyas. Varios relatos de *Las viejas putas*

En la mayor parte de la narrativa gráfica de Copi la viñeta –un elemento estructural de este tipo de narrativa, según Eisner– no está acotada por un borde³²³, como es habitual, lo que provoca una impresión de menor participación del autor y de fluidez –ya que los personajes se recuestan entonces en un “unlimited space” (Eisner 45)– a costa de renunciar a los efectos rítmicos derivados de la manipulación del tamaño, número y distribución de esta en la página. Al mismo tiempo, Copi renuncia a la utilización del borde de la viñeta para graficar cambios de nivel o de modo³²⁴. En la discusión de la función de la viñeta debe tenerse en cuenta que esta representa el espacio del mundo narrado³²⁵; al no acotarlas, Copi fuerza al lector a participar activamente en la lectura del cómic distribuyendo tiempo y espacio a su parecer y completando así el relato, lo que convierte a su narrativa gráfica en “scriptible” à lo Barthes (véase 3.5.).

Una función idéntica cumple la escasez de elementos gráficos que contribuyan a la determinación de la localización de los personajes y del transcurso del tiempo; si un objeto –un reloj, por ejemplo– es necesario para la historia, este es eliminado tan pronto como ha cumplido su función³²⁶. En ese sentido, es el lector quien debe contribuir a la determinación de tiempo y espacio en la historia mediante la inferencia de estos a partir de elementos gráficos mínimos; pero, independientemente de las decisiones que este tome, la escasez de elementos gráficos establece una asimetría entre texto e imágenes que resulta en beneficio del primero –también contribuye a esto la escasa gestualidad de los personajes– y que establece una mayor velocidad de lectura, de acuerdo a la regla de que, a menor información narrativa, mayor velocidad. En este punto, la obra gráfica de Copi guarda similitudes con su narrativa, en la que la escasez de pausas descriptivas y el uso de elipsis implícitas y sumario contribuyen a la velocidad alta del relato y determinan la impresión de rapidez y facilidad que se obtiene de su lectura.

De lo dicho arriba se deriva la cuestión del tiempo en la obra gráfica de Copi. En ella, orden, frecuencia y velocidad son estables y se caracterizan por la ausencia de analepsis y prolepsis –tan abundantes las primeras en la obra narrativa y de un carácter articulador en textos como *Le Bal des folles*, “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” o “La Césarienne”– en el aspecto de orden, frecuencia singulativa y predominancia excluyente de la escena en las tiras de la mujer sentada y casi excluyente en el resto de la narrativa gráfica, en la que también se aprecian elipses implícitas e hipotéticas. Copi renuncia en su obra gráfica a la manipulación del espacio, y en consecuencia del tiempo, propia del cómic convencional, en el que no son infrecuentes las elipses, las acronías, los sumarios y la frecuencia iterativa; con esto se decanta por la isocronía y la escena como velocidad

presentan a su vez comentarios autoriales a la manera de sinopsis realizadas por un narrador extradiegético: “El sexo de los marcianos” (22-33), “El paraíso de la hermana Sophie” (62-68) y “El paquete de Omo” (102-106).

³²³ Sólo pueden encontrarse ejemplos de viñeta enmarcada en *Le Dernier salon où l'on cause* (12, 20, 29, 38, 47), en tiras correspondientes a los comienzos de la mujer sentada.

³²⁴ Un ejemplo habitual de esta clase de utilización en el cómic tradicional es la caracterización del borde de la viñeta como una nube, lo que tiene por función presentar gráficamente el cambio de nivel provocado por un pasaje onírico, una convención utilizada también por el cine.

³²⁵ En esto sigo algunas de las ideas sobre la viñeta elaboradas por Michel Rio.

³²⁶ Un ejemplo de esto se encuentra en el relato gráfico “Le Mariage” de *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?* (s. pag.), donde el bastón y las gafas de Monsieur Igrec, cuya función es caracterizar al personaje como un anciano, “desaparecen” de la escena a la vez que un teléfono se “materializa” en su lugar debido a que el personaje necesita uno para comunicarse con Madame Lucy (Anexo 4, figura 11).

casi excluyente de su narrativa gráfica, lo que establece una unidad de espacio y tiempo convencional en sus cómics que los acerca al teatro.

En efecto, existe una impronta escénica en los cómics de Copi ya observada por Alfredo Arias y Marcial di Fonzo Bó³²⁷ y que se sostiene en la unidad de tiempo y espacio ya mencionada, pero también en la elección de una perspectiva³²⁸ similar a la del espectador de teatro, lo que determina la renuncia a técnicas propias de la narrativa gráfica convencional como la utilización de planos medios y cortos³²⁹, la focalización interna “a través de” la percepción de alguno de los personajes, los cambios de perspectiva y la presentación del pensamiento de los personajes³³⁰, todas técnicas utilizadas abundantemente en el cómic –y especialmente en una de sus variantes, la novela gráfica para adultos– cuya complejidad y variedad de recursos tanto han hecho por refutar el supuesto carácter “menor” de la narrativa gráfica.

Es posible encontrar un ejemplo del carácter escénico del cómic de Copi en aquellos pasajes en los que un personaje “entra” en la viñeta de la misma forma en que un actor lo hace en la escena (2002: 68) (Anexo 4, figura 12). Mientras que el efecto de esto es transgresivo, por cuanto el lector percibe la incongruencia entre la convención escénica y las propias del relato gráfico, las similitudes con el teatro alcanzan a la presentación de lo que aquí llamo “tiempos muertos”, situaciones que alcanzan una extensión de una o dos viñetas en las que el personaje carece de diálogo y que funcionan como una pausa (1973: 36) (Anexo 4, figura 13), a menudo ubicada en proximidad a la

³²⁷ Arias es el autor de una adaptación a la escena de las tiras de la mujer sentada estrenada en enero de 1984 en el Théâtre des Mathurins de París y repuesta con el título de *Copi* en enero y febrero de 1999 en el Théâtre de Chaillot, en una puesta que incluía *Le Frigo* (Guérin 220-221), mientras que De Fonzo Bó ha dirigido una puesta en escena de la pieza de Copi *Loretta Strong* precedida de una versión para la escena del álbum de cómics *Les Poulets n'ont pas de chaises*; la pieza fue llevada a la escena en el Théâtre de la Ville de París en noviembre de 2006 en el marco del prestigioso Festival d'Automne del ayuntamiento de París (15 noviembre 2006 <http://www.festival-automne.com/fr/programme.php?programme_id=101>).

³²⁸ Me refiero aquí a la perspectiva en el sentido usual que se le da en los estudios pictóricos y en la óptica y no como categoría analítica (véase 1.4.1.2.).

³²⁹ Una excepción a lo dicho la constituyen tres relatos gráficos del álbum *Le Monde fantastique des gays*, “Le Miroir”, “Minitel” y “Un nain de rêve” (s. pag.), en los que el plano es invariablemente corto y alcanza al rostro de los personajes. Mientras que “Minitel” es un monólogo y “Un nain de rêve” una conversación entre dos personajes, “Le Miroir” narra la puesta en escena de un travestí frente al espejo –afeitado, maquillaje, etcétera– y es el único de los tres relatos en el que la elección del plano es necesaria a los fines narrativos, ya que un plano más “abierto” habría distraído al lector agregando información gráfica innecesaria a los fines de la historia. La elección del plano corto en los otros dos relatos se relaciona con la escasa importancia de la información gráfica, ya que ambos se sostienen principalmente por su texto, y a la cuestión de la velocidad, que hace que el autor resuelva el aspecto gráfico del relato con unos trazos veloces; de hecho, el rostro del personaje de “Minitel” se compone apenas de unos rizos, dos ojos, una nariz considerable y el perfil de la boca y la perilla en una representación no realista e incompleta de un rostro humano. En este álbum, el último dibujado por Copi y publicado un año antes de su muerte, los relatos gráficos parecen, de hecho, aún más simples e incompletos que en los otros álbumes del autor; así, la tira “Vie littéraire” (s. pag.) narra un diálogo entre dos hombres dibujados de perfil con un solo trazo, por ejemplo.

³³⁰ Existen algunas excepciones a esto como la presentación del pensamiento de los personajes en “L’Iguane” (1978b: 21-29) y “Les Rats de ménilmontant” (1978b: 42-51) y el uso de onomatopeyas en “La Parole aux champignons” (1978b: 62-63). Sin embargo, lo que importa aquí es que la determinación de no utilizar estas técnicas en la gran mayoría de los relatos gráficos establece otra vinculación entre la obra gráfica de Copi y su narrativa, especialmente relatos como *Le Bal des folles* o *La Guerre des pédés*, en los que, si bien la focalización es predominantemente interna, no se producen cambios en ella y no hay presentación del pensamiento de otros personajes que no sean el narrador intradieético autodiegético –en el caso de *Le Bal des folles*– y extradiegético autodiegético, en el de la segunda novela.

última viñeta³³¹. La ausencia de texto no es inhabitual en la narrativa gráfica; sin embargo, en el cómic convencional va acompañada de acciones ejecutadas por los personajes, que compensan mediante información gráfica la ausencia de información textual. En la narrativa gráfica de Copi, por contra, estos “tiempos muertos” no van acompañados de ninguna acción por parte de los personajes –esto es, no hay compensación mediante información gráfica– y de esta forma producen el extrañamiento del lector, que percibe el carácter absurdo y transgresivo de estos “tiempos muertos” en una narrativa, la gráfica, que se caracteriza por su economía estricta.

Estos “tiempos muertos” recuerdan en última instancia a los del teatro –en particular los del teatro del absurdo, con el que se ha asociado a Copi en varias ocasiones (Pellettieri 89, Spiller 1991a: 563); piénsese, por ejemplo, en las piezas teatrales de Samuel Beckett– y remiten, por tanto, junto a la concepción escénica de la viñeta y la adopción del “punto de vista” del espectador de teatro, a la vinculación entre la producción gráfica y dramática de Copi; la escasez de pausas descriptivas, el uso del sumario y de elipsis implícitas, que contribuyen a la velocidad alta del relato y determinan la impresión de rapidez y facilidad que lo preside, la ausencia casi excluyente de presentación del pensamiento de los personajes y, sobre todo, la aparición de procedimientos de la narración paradójica, permiten establecer esa relación entre la obra gráfica y la narrativa del autor³³².

11.3. Circulación de procedimientos y motivos

El otro elemento que habla a favor de esta relación es de índole temática y se trata de personajes y temas que circulan entre la narrativa y la obra gráfica de Copi, un ejemplo de los cuales es Madame Pignoux, uno de los personajes de “Le Tricot” (véanse notas a pie de página 152 y 155), que es también personaje –con una ligera variante ortográfica– de los relatos breves “Madame Pignou”, “L’Écrivain” y “Les Vieux travelos” de *Une Langouste pour deux*, y del relato gráfico “En république écologique” (1978b: 3-11)³³³. El teatro de Copi testimonia también esta circulación de la que venimos hablando y, así, los indígenas de relatos gráficos como “Nariz de águila” (34-39), “El paraíso de la hermana Sophie” (62-68) y, especialmente, “Las costumbres incas” (98-101) de *Las viejas putas* parecen provenir de la pieza *La Pyramide*, a la vez que Loretta Strong, personaje de la pieza homónima, dialoga con ratas, hombres simiescos, murciélagos, caníbales de Venus, loros y otros seres a la manera de la mujer

³³¹ Aunque una pausa que, paradójicamente, contribuye a acelerar la narrativa por cuanto, habida cuenta de la preponderancia del texto sobre la imagen por la escasez de información gráfica, la ausencia de texto hace que el lector pase de inmediato a la viñeta siguiente.

³³² Hablan en contra de esta relación la velocidad lenta de la narrativa gráfica del autor en comparación con la de sus novelas y relatos, su falta de sumarios y su focalización externa. Por contra, esta relación resulta explícita en pasajes de la narrativa del autor como, por ejemplo, el relato “Les Potins de la femme assise”, en el que la historia parece surgir de la conversación del personaje del cómic (véase 5.3.).

³³³ Se trata de una de las “viejitas sórdidas de París” (Aira 1991: 45), ancianas de mal carácter e intenciones ocultas, principalmente sexuales o criminales, como las que acosan a Silvano Urrutia en *La vida es un tango*; aparecen numerosas veces en la obra gráfica del autor, por ejemplo en los relatos gráficos “Recuerdos de circo” (1982b: 14-17), “Los viejos sentimientos” (1982b: 18-21), “Madame Solitudiné” (1982b: 82-85), “Se han comido a papá” (1982b: 86-93) y “La última disputa” (1982b: 107-111), entre otros. Otro ejemplo de personaje que “circula” en la obra de Copi –esto es, de metalepsis horizontal del personaje en el plano de la historia– es Kulotó, el personaje del relato “Les Vieux travelos” de *Une Langouste pour deux* que reaparece en el relato gráfico “Kulotó” en *Las viejas putas* (44-51).

sentada de los cómics y tiene un antecedente en el relato gráfico “La última cosmonauta” de *Las viejas putas* (58-61).

La humanización de los animales en la pieza arriba mencionada se origina precisamente en las tiras de la mujer sentada, en las que el personaje se encuentra rodeado de animales humanizados y “dialoga” –o más bien, interactúa– con caracoles, lobos, tortugas, perros, mariposas, pericos, cerdos, elefantes, pavos, ratas, gallinas y, especialmente, pollos. Muchos de estos animales no sólo tienen entre sus atributos la capacidad de hablar, sino que algunos, completando su humanización, tienen nombre; pero lo que importa destacar aquí es que, en tanto procedimiento de la misma índole que el permanecer sentada del personaje, la humanización de los animales contribuye a la economía narrativa mediante la ampliación de las posibilidades combinatorias: así, la mujer sentada está casada con un ratón en varias tiras (Copi 2002: 18-19, 45), un elefante (Copi 2002: 41) o un pollo (Copi 2002: 22, 77); su hijo es un pollo (Copi 2002: 43) o tiene cuerpo de perro (Copi 2002: 25) y, en una de ellas (Copi 2002: 83), su hija resulta ser un híbrido de humano y algo que parece ser una rata o un perro³³⁴. La productividad de estas cruza, que resultan de la ruptura de las limitaciones impuestas por la zoología, señala una continuidad entre hombres y animales que, para ser completa, tiene que incluir la animalización de los seres humanos; así, los hombres vuelan (Copi 2002: 92-93) e incluso el autor mismo resulta ser, en un giro metaléptico, un pollo en dos tiras (Copi 2002: 24, 86).

Si bien se encuentra presente en toda la narrativa gráfica de Copi –incluso en *Le Monde fantastique des gays*– este procedimiento se destaca por su importancia en el álbum *Le Dernier salon où l'on cause*, que reúne relatos gráficos aparecidos en *Hara-Kiri* y *Charlie Hebdo* entre 1970 y 1972, entre ellos, “La Visite”, donde la mujer sentada recibe la visita de una rata llamada Alleluïenko a la que se le declara y tiene una gallina llamada Giusepinka como sirvienta, “Les Rats”, en el que unas ratas juveniles tienen una cita con la mujer sentada y la devoran hasta los huesos y, especialmente, “Le Fourmi”, donde una mujer llamada Annette es seducida por una hormiga de nombre Peter que resulta ser el príncipe de Mónaco encantado; los personajes se casan pero Annette decide que Peter continúe siendo hormiga. Esta cercanía entre hombres y animales y su fertilidad señalan una continuidad productiva cuyo mejor ejemplo se encuentra en *La Guerre des pédés*, donde las Amazonas transitan a lo largo de su vida de la condición animal a la humana, y luego regresan a la anterior (véase nota a pie de página 250), en una continuidad que también afecta a la cuestión de los géneros³³⁵.

³³⁴ El relato gráfico “La Doctoresse Monod” de *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?* (s. pag.) tiene esta clase de cruza por tema: la doctora del título debe realizarle un aborto a una perra que ha quedado encinta de uno de los protagonistas de la historia, quienes, para reforzar el carácter de “feria de fenómenos” de la historia, son dos enanos que trabajan en un circo. También “Le Centaure” de *Du côté des violés* (68-69).

³³⁵ En su narrativa gráfica Copi reitera la concepción de los géneros –ya presente en novelas como *Le Bal des folles* y piezas teatrales como *L'Homosexuel ou La difficulté de s'exprimer* y *Les Escaliers du Sacré-Cœur*– como contruidos en un entorno histórico y cultural específico y no predeterminados por la biología, a la manera de roles con mucho de espacio de tránsito que pueden ser ocupados y abandonados a placer. Numerosos relatos gráficos del álbum *Le Monde fantastique des gays* tematizan ese tránsito y la condición provisoria del rol sexual, entre otros, “Le Miroir” (s. pag), “Standing” (s. pag), “Vie littéraire” (s. pag), “Maman et Marc” (s. pag), “Les Jambes” (s. pag), “Un nain de rêve” (s. pag) y “Telle mère telle fille” (s. pag), por ejemplo. Otra concepción presente tanto en su narrativa gráfica como en obras pertenecientes a otros géneros se pone de manifiesto en el relato gráfico “Les Lesbiennes” de *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?*, donde la mujer sentada, decepcionada por la maniobra publicitaria de una empresa de pelucas, decide junto a madame Lury fundar un contragobierno de la moda, pero sus

El procedimiento de humanización de los animales sirve de ejemplo así de la circulación y trasposición de procedimientos narrativos y motivos temáticos de un género literario a otro en la obra de Copi que he ejemplificado más arriba con la trasposición de la unidad convencional de tiempo y espacio de la escena teatral al cómic. Esta trasposición constituye una transgresión de las convenciones narrativas del cómic y sería digna de mención incluso si no se repitiera sistemáticamente en la obra del autor estableciendo una continuidad entre cómic, drama y narrativa. Finalmente, las metalepsis que es posible encontrar en “L’Écrivain” de *Une langouste pour deux* y “La Déification de Jean-Rémy de La Salle” y “Virginia Woolf a encore frappé” del volumen homónimo, que funcionan a su vez como pequeños cómics, se relacionan con este fenómeno y aluden con su transgresión de niveles narrativos y ontológicos a las transgresiones determinadas por esta trasposición disruptiva de procedimientos y convenciones de un medio a otro como si hicieran referencia de manera deíctica al procedimiento que se encuentra en su origen.

En la circulación ininterrumpida de procedimientos narrativos y motivos temáticos a la que hago referencia no sólo el cómic adquiere una unidad de tiempo y espacio propia del teatro o recurre al uso de procedimientos como la epanalepsis y la metalepsis presentes en los cuentos y novelas, sino que también estos cuentos y novelas extraen de los cómics muchos de sus temas y funcionan, de manera complementaria, como “los comics que Copi no se tomó el trabajo de dibujar, y entonces escribió” (Aira 1991: 41) al tiempo que el drama se inviste de rasgos propios del cómic como la caricaturización de los personajes, la exageración cómica y, de manera metafórica, la falta de límites entre la escena y la vida, que el cómic recrea con la ausencia de borde en las viñetas, todo presidido por la facilidad y la velocidad, que son rasgos esenciales de la poética de Copi.

divergencias en la confección de su programa de gobierno las llevan a un punto muerto en el que el marido del personaje solicita el divorcio y madame Lury da un giro “feminista” a su propuesta; su radicalización contrasta con su actitud apenada al enterarse de que sus hijas son lesbianas, lo que la lleva a afirmar, esperanzada: “Elles vont guérir !” (s. pag.); subyacente a la actitud de los personajes parece estar el convencimiento del autor –expresado, por lo demás, en otras partes de su obra, más notablemente en *La Guerre des pédés*– de que, en su alteridad y su rechazo al “heterosexismo” dominante (véase nota a pie de página 234), la homosexualidad es tan radical que su militancia resulta inútil o absurda. Finalmente, al igual que en *L’Uruguayen* y en varios cuentos, ciertos relatos gráficos establecen un vínculo entre sexualidad y muerte o sexualidad y castigo. Es lo que sucede en “Das erste Mal” de *Mama steigt aus* (s. pag.), donde el hijo de la mujer sentada se masturba tras solicitar su permiso y muere ante sus ojos de un ataque cardíaco, “Le mariage” de *Et moi, pourquoi j’ai pas une banane ?*, donde la mujer sentada conversa con un “monsieur Igréc” a quien asesina involuntariamente al tocarlo y en aquellos relatos gráficos en los que la presentación de la sexualidad está destinada a satirizar al sacerdocio y sus instituciones: “El paraíso de la hermana Sophie”, “La visita al Carmelo”, “Las costumbres incas” y “El paquete de Omo” de *Las viejas putas*, por ejemplo, lo que los conecta con la figura del “pape de l’Argentine” de *L’Uruguayen*. El álbum más explícitamente dedicado a la homosexualidad, *Le Monde fantastique des gays*, se ve perjudicado por la brevedad de los relatos gráficos –ninguno supera las dieciséis viñetas– que hace que su desarrollo narrativo sea mínimo; a menudo las incidencias narradas no son más que pequeñas situaciones cotidianas: discusiones entre homosexuales –“Écoute Edgar” (s. pag.)–, el travestí –“Le Miroir” (s. pag.), “La Doyenne” (s. pag.), “L’Apothéose” (s. pag.)–, las dificultades para entenderse entre un hijo homosexual y un padre heterosexual –“Le Gai Pied” (s. pag.)– o viceversa –“Papa” (s. pag.), “Minitel” (s. pag.), “Maman et Marc” (s. pag.), “Telle mère telle fille” (s. pag.)–, la charla entre heterosexuales sobre homosexuales –“Les comme ça” (s. pag.), “Ça existe” (s. pag.), “Standing” (s. pag.), “Les gais d’antan” (s. pag.)–, el ligue –“Brève rencontre” (s. pag.), “La Lune” (s. pag.)–, el sexo –“Le Prie-dieu” (s. pag.), “Suce !” (s. pag.), “Les Beaux quartiers” (s. pag.)–, el ejercicio de la prostitución –“Le Gag” (s. pag.)– y el HIV: “Vie littéraire” (s. pag.), “SIDA” (s. pag.), “Basse-cour” (s. pag.).

Esta circulación no “comienza” en ningún sentido ni es pertinente intentar establecer, con todas las dificultades del caso, si la trasposición comenzó en el cómic o en la narrativa o en el drama³³⁶, pero la forma en que es presentada de forma ejemplar en el cómic permite situar a la producción gráfica de Copi en el origen de la utilización de procedimientos transgresivos en su obra narrativa. Fue en las páginas de *Hara-Kiri*³³⁷ donde Copi desarrolló un estilo, una poética en mi concepción, que se benefició de la libertad y el afán iconoclasta de esa publicación “burlesque, ‘bête et méchant’, dans un pays traditionnellement fermé à l’humour noir” (Zimmer 47). Este estilo es también el de Copi, consistente en “procédés narratifs et figuraux propres à renouveler les temps et les logiques du racontable ‘retour du refoulé’ en forme de farce, trituration du langage, [qui] font en quelques années d’une technique menacée d’insignifiance un élément vital de la mutation culturelle” (Rey 188), lo que es tan válido para su producción gráfica como para su narrativa y su drama.

11.4. Conclusiones al capítulo

En su recensión a *L’Uruguayen* que oficia de epílogo a la reedición de la novela, Michel Cournot sostiene que “[o]n a cru assez longtemps que Copi dessinait parce qu’il ne savait pas écrire. Cette idée saugrenue empêchait de voir que Copi qui, en effet, ne sait pas écrire, ne dessinait pas non plus” (68)³³⁸. En idéntico sentido, Roland Spiller observa el hecho de que “[d]ibujando mal llegó a ser uno de los más conocidos dibujantes de comic [sic] en Francia”, y sugiere que “se podría pensar en Roberto Arlt quien a pesar de escribir mal fue un escritor importante en la literatura argentina del siglo XX” (1991a: 574); aquí, nuevamente, habría que referirse al famoso “escribir mal” de Arlt, asunto que la crítica parece haber ya solucionado, viendo en la estética arltiana una estética funcional a los intereses del autor y, por tanto, tan “buena” como cualquier otra, aunque no caracterizada por su precisión lingüística. Sin embargo, lo que importa aquí es que la afirmación de que Copi no sabía dibujar sólo puede ser hecha a fuerza de preguntarse qué significa el dibujar “bien”³³⁹; si el dibujo tiene en el cómic –como suele decirse y con tanta insistencia afirma Eisner– la función de contribuir a la narración de la historia, entonces sólo puede decirse que los dibujos de Copi, independientemente de

³³⁶ Que la primera obra publicada del autor fuera un álbum de cómics sólo tiene un carácter anecdótico; también que, si bien sus primeras piezas teatrales son anteriores a su producción gráfica, Copi fue conocido por los lectores en primer lugar como el autor de las tiras cómicas de *Le Nouvel Observateur*.

³³⁷ *Hara-Kiri*, subtítulo “journal bête et méchant”, es un mensual humorístico creado por François Cavanna junto a Jean-Marc Reiser y otros en septiembre de 1960. La publicación se convirtió en semanario con la salida de *Hara-Kiri Hebdo* en febrero de 1969 y en mayo de ese año cambió su nombre por el de *L’Hebdo Hara-Kiri*. Luego de ser clausurado temporariamente en 1961 y 1966 por su humor agresivo, el tratamiento irrespetuoso otorgado a la muerte del general Charles De Gaulle en noviembre de 1970 le valió la prohibición definitiva por parte del ministro del interior francés, Raymond Marcellin. Una semana después, Cavanna lanzó el semanario *Charlie Hebdo*, que desapareció en enero de 1982 por problemas financieros para ser relanzado en julio de 1992 con varios de sus colaboradores históricos, incluyendo a Cavanna. Copi colaboró con la revista prácticamente desde su creación y la acompañó en todas sus encarnaciones. Sobre *Hara-Kiri* véase Mazurier.

³³⁸ Zimmer también afirma, con algo de humor, que “personne ne sait non plus si Copi sait dessiner” (57).

³³⁹ En lo afirmado por los autores arriba mencionados se aprecia una percepción ahistórica de un idealizado “dibujar bien” que ignora la renovación formal en el cómic francés iniciada en 1968, en el que “[l]e trait caricatural se libère d’un code gentillet de rotondités disneyennes soit de l’intérieur, par les anamorphoses du désir [...] soit par une acuité perçante” y “[u]n ensemble de dessineux aux styles variés déplacent les conventions déformantes pour leur donner des pouvoirs inquiétants, aux frontières amères de l’humour” (Rey 193), entre ellos Copi.

su falta de calidad técnica, de su chatura y de su desprolijidad, son producto de un “dibujar bien” de rara perfección.

Esta perfección –que Aira llama con razón “eficacia” (1991: 71)– radica en el hecho de que los dibujos de Copi constituyen el vehículo idóneo de expresión de una poética singular cuyas correspondencias con otros ámbitos de la producción del autor ya he señalado. Estos dibujos narran argumentos complejos con un mínimo de información visual, lo que determina una velocidad alta privilegiando la diégesis sobre la mimesis como sucede en toda la obra de Copi, que es fiel a la concisión como principio dominante de la representación del espacio y del tiempo; la caracterización de los personajes por un elemento o dos de su vestuario no solamente es muy lograda, sino que acerca a los personajes a su función de imágenes de alta circulación cultural, como sucede con muchos personajes de su narrativa y de su dramaturgia (véase nota a pie de página 109), y la falta de calidad de los dibujos –en un sentido académico– le permite crear personajes notablemente ambiguos que tanto pertenecen a la humanidad como al reino animal: sus “poulets” se encuentran precisamente más allá de ambas categorías y son –como el travestí de su obra narrativa– una especie de metonimia de la circulación ininterrumpida de procedimientos narrativos y motivos temáticos en su obra a la que he hecho referencia a lo largo de este capítulo.

Sobre el “dibujar mal” de Copi, Aira –quien afirma que Copi “no sabe dibujar, y dibuja” (1991: 70)– relativiza más tarde su afirmación sosteniendo que “Copi alcanzó la cima, la imperfección, que es la llave para hacerlo todo” (1991: 71). Subyacente a esta afirmación se encuentra la idea de que las imperfecciones de la narrativa gráfica de Copi contribuyen al desarrollo de la historia con mayor eficacia de lo que lo hubiera hecho la perfección formal. Un ejemplo de lo que vengo discutiendo, que Aira no menciona en su libro, es el relato gráfico “La Collection” (1978a: s. pag.) (Anexo 4, figura 14), en el que la ausencia de perspectiva en los dibujos, la aparente torpeza en la ejecución y la desprolijidad habitual en Copi hacen que el lector no sospeche que la pequeñez de los monumentos históricos que son exhibidos por la furibunda conductora de un autobús a sus desgraciados clientes no es producto del supuesto “dibujar mal” de Copi sino que se trata de copias, giro en la narración que, al tener lugar en las viñetas finales, otorga sentido al relato. Un ejemplo similar se encuentra en otro relato gráfico, “Hôtel de passe” (1978a: s. pag.) (Anexo 4, figura 15), la historia de un crimen en el que interviene el sexo, que es uno de los relatos más perturbadores de Copi, ya que la adopción de diferentes apariencias de uno de los personajes y de diferentes grafías en los globos de cada viñeta abren un paréntesis de duda acerca de la ontología del mundo narrado; los cambios de apariencia del personaje de viñeta a viñeta, que el lector supone producto del “dibujar mal” de Copi, tienen por función anticipar el carácter peligroso y engañoso del personaje, sólo revelado al final mediante la reproducción de la portada de un periódico en el que se habla de un crimen que el narrador, púdicamente, ha decidido no narrar, mostrando sólo la sangre de la víctima correr bajo la puerta de la habitación³⁴⁰; así, la fealdad del dibujo de Copi y su falta de elaboración se revelan como recursos eficazmente utilizados por el autor para la narración de sus historias. En cierta forma, la utilización de esos recursos se ve revestida de una simplicidad sólo

³⁴⁰ En otra lectura, las transformaciones del personaje y su animalización –ya que de a ratos adquiere la apariencia de un pájaro– pueden verse tanto como proyecciones de la conserje del hotel como como una alusión a los estereotipos del extranjero como “pájaro raro”, del cura como confiable aunque promiscuo, etcétera.

aparente que remite a las ideas de velocidad, facilidad y transgresión de las fronteras entre géneros literarios y entre niveles narrativos que articulan la narrativa de Copi.

12. Tercer excursu: la “tradición” alternativa y el “lugar” de Copi en la literatura argentina

12.1. La serie “homosexual”

Si, como he afirmado en el primer excursu de este trabajo, la narrativa de Copi no parece haber tenido una productividad importante en la literatura francesa, queda aún, tras dar cuenta de la “sensibilidad camp” y de los elementos del grotesco rioplatense que se encuentran en esa narrativa, y luego de analizar los relatos del autor así como su narrativa gráfica, queda aún –digo– evaluar la productividad de la narrativa de Copi en la literatura argentina en la que se inserta.

Esta productividad de la que hablo no debe ser buscada en la “literatura homosexual” argentina –cualquier cosa que esto sea– que quizás hubiera sido su ámbito previsible de emergencia debido a la aparición de travestís y homosexuales en la obra de Copi y la “sensibilidad camp” que la permea. *Le Bal des folles*, *La Guerre des pédés*, “Les Vieux travelos”, los relatos gráficos de *Le Monde fantastique des gays* o *Une visite inopportune* difieren en su presentación inopinada y satírica de la marginalidad de homosexuales y travestís de las novelas argentinas de temática homosexual posteriores, que presentan la homosexualidad como una desviación dolorosa para quienes la experimentan y repudiable por la sociedad, un conservadurismo que dice mucho acerca de la discriminación y los prejuicios de la sociedad argentina frente a la homosexualidad pero también de la internalización de esa discriminación y esos prejuicios por parte de los escritores que escribieron sobre el tema, fueran ellos mismos homosexuales o no³⁴¹.

Que la literatura argentina de temática homosexual no proviene de Copi y que su actuación como figura tutelar ha sido desestimada por los escritores más jóvenes puede verse en cinco textos recientes: *Nombre de guerra* de Pablo Zeiger (1999), *Quién, que no era yo, te había marcado el cuello de esa forma* de Alejandro Margulis (1993), *Un año sin amor. Diario del SIDA* (1998) y *El mendigo chupapijas* (1999) de Pablo Pérez y *Marc, la sucia rata* (1991) de José Sbarra, los que, poseyendo algunos puntos en común con novelas de Copi como *Le Bal des folles* –en especial los textos de Margulis y Sbarra, que presentan una confusión de niveles narrativos similar a la de ciertos textos de Copi y narradores no confiables–, carecen de todo humor y se inscriben, más bien, en la literatura acerca de “das Werden” del homosexual y su sitio en la “heterosexuellen bürgerlichen machistischen Gesellschaft” argentina (Teltscher 161; véanse especialmente 129-161 y 239). La distancia que separa, digamos, *La Guerre des pédés* de *La mano en la brasa* (1983) de Oscar Hermes Villordo, texto en el que la victimización del homosexual y la presentación de la homosexualidad como una desviación aparecen de modo ejemplar, no es sólo la distancia entre un texto en el que sátira y parodia³⁴² están puestas a los fines de crear efectos humorísticos como parte de

³⁴¹ Los narradores y personajes de Copi, por contra, no tiene ningún problema con su sexualidad, y la producción narrativa del autor no pretende reflejar ninguna experiencia ni hablar en nombre de “los homosexuales”.

³⁴² Sátira y parodia forman sistema, definida la segunda como la “imitation, dans une intention comique ou satirique, d’un genre sérieux, du style d’un auteur, d’une oeuvre, d’une cérémonie” que “vise souvent les excès de genres littéraires devenus trop figés, trop platement repris par des imitateurs sans talent, et témoigne d’une volonté de renouvellement” (Eterstein 316-317). En la narrativa de Copi aparecen, como ya hemos visto, varios de los elementos que componen la parodia –la hipérbole, lo grotesco, la ironía, la mezcla de registros, la recreación de ciertos géneros no sólo literarios, etcétera– en un gesto de distanciamiento irónico que lo distingue de Manuel Puig, quien parece “creer” realmente en los géneros y

una poética “experimental”, irreverente y desacralizadora, que proyecta sus pretensiones iconoclastas al plano de las figuras del discurso y otro en el que esto no sucede, sino que señala también la impermeabilidad de buena parte de la literatura argentina de temática homosexual al gusto por la ironía, el esteticismo, la teatralidad y la exageración humorística que caracterizan la “sensibilidad camp”³⁴³.

A diferencia de lo que sucede en textos como *La mano en la brasa*, en la narrativa de Copi –especialmente en relatos como *Le Bal des folles* y *La Guerre des pédés* y en numerosos relatos gráficos– la sátira se proyecta sobre el mundo de los travestís y los homosexuales haciendo hincapié en sus supuestos vicios y “exageraciones”; pero, a diferencia de la sátira clásica, en la de Copi no hay una voluntad de crítica política, social, religiosa o ideológica. Sus procedimientos son “les métaphores et épithètes injurieuses, l’accumulation, l’hyperbole, l’apostrophe, l’anaphore” (Eterstein 400) pero, allí donde la presentación de los vicios deja lugar en la sátira tradicional a la propuesta –o a la sugerencia de una propuesta– de enmienda de esos vicios, Copi no se propone ninguna enmienda sino sólo la exhibición de acuerdo a la “sensibilidad camp” que se acoge al principio de “‘Show, Don’t Tell’” (McMahon 73)³⁴⁴.

Amícola sostiene en relación a Manuel Puig que “la escritura provocativa que ha ensayado no debía ser nunca un coto cerrado del ghetto homosexual, algo que el gesto Camp de Copi o Perlongher tiende, en cambio, a instaurar” (2002: 55). Al menos en lo que hace a la productividad de la narrativa de Copi, esta afirmación es inexacta, puesto que la “sensibilidad camp” sobre la que se articulan los procedimientos transgresivos de la narrativa de Copi no fructificó en la literatura argentina de temática homosexual sino fuera de ella, cosa que el mismo Amícola observó al sostener que “la sensibilidad camp contagia con su enfoque a autores que se hallan fuera del gregarismo homosexual” (2002: 85).

12.2. Efectos sobre la tradición

Algunos de estos autores “fuera del gregarismo homosexual” pero –en metáfora médica– “contagiados” por la “sensibilidad camp” son los responsables de su introducción al repertorio de la literatura argentina reciente mediante una serie de intervenciones críticas que, con anterioridad –y luego simultáneamente– a la publicación de los libros en los que esta sensibilidad es perceptible, crearon las condiciones para la emergencia de la nueva forma a través de la constitución de una tradición “alternativa” en la que Copi ocupa un lugar preferente.

modos literarios que emplea en su narrativa. La diferencia entre Puig y Copi –autores que, por lo demás, tienen bastante en común– es la diferencia sutil pero importante entre el pastiche del primero y la parodia del segundo, esto es, entre la imitación de un texto por parte del primero y la transformación paródica del mismo por parte del segundo. Sobre la distinción entre pastiche y parodia, véase Hutcheon (38) y Genette (1982: 105-135).

³⁴³ El único texto de la literatura argentina de temática homosexual y “sensibilidad camp” de mi conocimiento es la novela *Función de gala* (1976) de Ernesto Schóo, que se anticipa en un año a la publicación de *Le Bal des folles*. Véase al respecto el artículo de Herbert J. Brant “Gay camp as social satire in Ernesto Schóo’s” (En: *Latin American Literary Review* 32, 63 (2004) 57-80).

³⁴⁴ En los pasajes en los que los narradores de Copi se ponen “serios” y reflexionan acerca de la condición homosexual o la situación de los homosexuales o travestís en la sociedad, como sucede en varios pasajes de *Le Bal des folles*, el resultado es superficial o contradictorio, pero esto se debe a una característica intrínseca del “camp”, que superpone estilo a contenido.

Se trató de una estrategia crítica de intervención en la constitución de la tradición en la que estuvieron envueltos, entre otros, Néstor Perlongher, Héctor Libertella, Rodolfo Enrique Fogwill y César Aira a partir de 1985 y, especialmente, desde 1989. Esta estrategia consistió en desafiar tácitamente el repertorio de inclusiones y exclusiones que determinaba lo que era entendido en ese período como la tradición literaria argentina 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” (Minelli s. pag.). La instauración crítica de una tradición “alternativa” a través de la publicación de ensayos y artículos en revistas independientes como *El Porteño*, *Fin de siglo* y, más tarde, *Babel*³⁴⁵, contribuía a la conformación de un “espacio de lectura”³⁴⁶ para los proyectos individuales de escritura de los nuevos autores –especialmente Aira y Perlongher, que a su vez fueron incorporados a la misma serie “alternativa” por una segunda promoción de escritores y críticos reunidos alrededor de la revista *Babel* (Tabarovsky 28)– a la manera de una serie con una genealogía determinada en la que la poética de estos autores podía irrumpir con fuerza como “lo nuevo”, lo ignorado, lo anómalo pero, a su vez, como la cristalización de tendencias ya existentes en la tradición literaria argentina³⁴⁷.

Los autores que, con diferentes grados de compromiso, tomaron parte en esta intervención –ya como participantes activos, ya como objeto de la promoción– conformaron una formación cultural no basada en la “formal membership” ni en la “sustained collective public manifestation” (Williams 1988: 68), pero que se asoció conscientemente en la elección de la genealogía y estableció relaciones de solidaridad –a menudo ya preexistentes– entre sus miembros. Su carácter no fue de oposición, sino que la formación intervino a modo de correctivo proponiendo una alternativa al repertorio de exclusiones que la institución escolar había determinado para la conformación de la tradición literaria, actuando desde fuera de ella pero conociendo bien sus procedimientos. Sus miembros provenían de la misma clase social –tres de ellos, Carrera, Lamborghini y Aira incluso del mismo sitio, la localidad bonaerense de Coronel Pringles– y buena parte de ellos había sido formada por la institución pública de enseñanza, todos ellos se veían a sí mismos como escritores antes que como críticos

³⁴⁵ Para un listado incompleto de algunos de esos artículos, véase la nota a pie de página 16 en Minelli (s. pag.). Tabarovsky ofrece un resumen polémico pero sustancialmente acertado de las principales tendencias de la literatura argentina desde 1977 al presente (26-36); sobre la intervención crítica de creación de la serie “alternativa” –a la que él denomina “un contra-canon” (26)– véase especialmente (26-28). Acerca de la revista *Babel*, véanse Bosteels y Rodríguez Carranza (315-318, 325-330) y Caparrós (526-528).

³⁴⁶ Piglia ha afirmado, en relación a la producción de Borges como crítico que “[u]n escritor define primero lo que llamaría una lectura estratégica, intenta crear un espacio de lectura para sus propios textos” (Piglia y Pastor Merlo 153); Borges determinó que dos autores que vivieron en Argentina pero nunca escribieron en español, Paul Groussac y William Henry Hudson, fueran incorporados a la tradición argentina; Piglia hizo a su vez lo mismo con el polaco Witold Gombrowicz.

³⁴⁷ La antología de Libertella *Copi, Lamborghini, Wilcock y otros: 11 relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa)* (Buenos Aires: Perfil, 1997), publicada con posterioridad a esta intervención crítica pero surgida de su espíritu, exhibe una excelente panorámica del estado de la serie “alternativa” hacia la fecha de su publicación. El volumen incluye relatos de Santiago Dabove, Macedonio Fernández, Luis Guzmán, Osvaldo Lamborghini, María Moreno, Alejandra Pizarnik, Néstor Sánchez, Juan Rodolfo Wilcock, Aira, el propio Libertella y *L'Uruguayen* de Copi. Para una “genealogía de lo nuevo”, véase Gramuglio (239-241, 255-256).

y reivindicaban para sí una autonomía que los hacía preferir la intervención por fuera de la institución escolar antes que el trabajo académico.

Sin embargo, su intervención guardaba paralelos y era indirectamente producto de propuestas diversas que desde aproximadamente 1983, tras el retorno de las instituciones democráticas, habían tenido lugar en la universidad argentina propugnando la reforma del currículo. Este había sido conformado durante el período de gobierno militar con criterios como la imitación de las formas europeas como criterio determinante para la legitimación de las propuestas estéticas, el centralismo –de acuerdo al cual la literatura argentina es aquella escrita en Buenos Aires y, en menor medida, las así llamadas literaturas “regionales”, que se encuentran en una relación de inclusión marginal– y la etnicidad, esto es, 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 1983³⁴⁸. Esas propuestas de reforma de la currícula se articulaban en torno a la idea de una “ampliación del *corpus* integral de la literatura argentina a través de la recuperación de materiales dispersos, de la elaboración histórica de documentos relativos a la sociología de la literatura argentina en toda su diacronía y la compilación de materiales orales o de literatura no ortodoxa” (Iniesta Cámara 2, 198; subrayado de la autora), entre la que se incluía la literatura argentina producida durante el exilio y escrita, en algunos casos, en la lengua del país de acogida, los “viajeros extranjeros que narran sus viajes por nuestro país, [y] los exiliados extranjeros que crearon y publicaron aquí sus textos” (Iniesta Cámara 2, 192)³⁴⁹.

Estas propuestas de “apertura” y de ampliación de la tradición literaria surgían de la llegada de nuevos paradigmas teóricos a la crítica argentina –en especial, la sociología de la cultura introducida por el círculo de *Punto de Vista*, pero también el postmodernismo y el postestructuralismo, “teorías marcadamente antihistoricistas y antirracionalistas” (Delgado 256)– que posibilitaban la emergencia de nuevos objetos de estudio y obligaban a un reordenamiento de los ya existentes y eran, a su vez, especialmente a partir de 1987 aproximadamente, producto de la crisis de la institución de enseñanza y, de forma más general, de la crisis de representatividad de las instituciones. El “failure of the university’s cultural project of constituting a national culture” (Guillory 40) en la Argentina del período 1976 a 1983 determinó en el período

³⁴⁸ Antecedente directo de estas intervenciones había sido la labor de los críticos reunidos alrededor de la revista *Punto de Vista* –Carlos Altamirano, María Teresa Gramuglio, Sarlo y Piglia, entre otros– quienes a partir de 1978 habían promovido desde la publicación “una renovación del instrumental teórico y crítico de la literatura” (Prieto 436) consistente en la revisión de las tendencias teóricas dominantes en la década de 1970 –estructuralismo y psicoanálisis lacaniano, entre otras– y su reemplazo por la sociología de la cultura de Raymond Williams y Richard Hoggart y, más tarde, Pierre Bourdieu, y “una nueva lectura de la literatura argentina” (Prieto 436) centrada en “una renovada relación entre literatura, ideología y política que le permite destrabar los persistentes prejuicios ideológicos de la izquierda y del nacionalismo” (Prieto 437) y que considera a Domingo Faustino Sarmiento y José Hernández y a Jorge Luis Borges y Roberto Arlt los escritores fundamentales de sus respectivos siglos y desarticula la oposición entre los dos últimos –y entre las revistas que sostuvieron esa oposición, *Contorno* y *Sur*– para establecer una relación de complementariedad entre ambos de acuerdo a la cual sus propuestas estéticas definirían el campo de posibilidades de la literatura argentina del siglo XX en el que vendrían a insertarse, clausurándolo mediante su apropiación de las estéticas opuestas y complementarias de Borges y Arlt, los dos escritores que la revista había promovido, Juan José Saer y Ricardo Piglia (véase Prieto 436-438).

³⁴⁹ Si la tenía, la novedad de la propuesta era la de propugnar una ampliación cuantitativa y no cualitativa de la currícula; se trataba, en otras palabras, de incorporar nuevos autores a la tradición y no de proponer nuevos criterios que determinaran esa incorporación, ya que, como hemos visto, Ricardo Rojas había incluido ya a autores “extranjeros”, así como a la literatura de escritores argentinos escrita fuera del país (véase 1.1.1.).

inmediatamente posterior un descentramiento de la autoridad que administra la tradición y la emergencia de nuevos ámbitos para su discusión. Quienes intervinieron en la constitución de la tradición “alternativa” se decantaron por el mercado en oposición a la institución universitaria, y por un sitio periférico dentro de él –las revistas independientes y la narrativa de ficción, marginales en lo que hace a la constitución de la tradición–, como el ámbito idóneo para intervenir. Su efecto fue

una lectura nueva de la literatura argentina, una relectura a contracorriente de su propia tradición [...] La constitución de ese nuevo canon implicó un antes y un después, un corte epistemológico que incluso sirvió para erosionar (ya que es imposible de derrocar) al Gran Canon Nacional: Puig sirvió para cargar contra Borges, Lamborghini contra la derecha literaria y Néstor Sánchez para crear una nueva tradición urbana post-arltiana. [...] Por supuesto que instalado ese canon, se instalaron también su [sic] propiciadores: Libertella, Fogwill y Aira [...] (Tabarovsky 27)³⁵⁰.

Su intervención se complementó pues con la emergencia de formas estéticas que desafiaron a las formas dominantes a la manera de una multiplicación de propuestas estéticas y de los proyectos individuales de escritura que reproducía la multiplicación de bienes de consumo en el mercado argentino tras el establecimiento de la convertibilidad monetaria y el avance del pensamiento neoliberal, a partir de la llegada al gobierno nacional de Carlos Saúl Menem en 1989 y hasta la crisis económica y de representación política de diciembre de 2001. Sin adherir específicamente a esta forma de pensamiento, obras de Aira y autores más jóvenes que se incorporaron a la serie “alternativa” como Alberto Laiseca o Daniel Guebel –este último, miembro precisamente del grupo “Shangai” que publicaba *Babel*–, con sus grandes dosis de exotismo y sus aires de lectura ligera –aunque no puede decirse que ninguna de sus obras sea “fácil”, ni de leer ni de escribir– muestran un desplazamiento del interés de los escritores argentinos por situaciones menos inmediatas: la China antigua –*Una novela china* de Aira (1987), *La mujer en la muralla* de Laiseca (1990)–, el Egipto de los faraones –*La hija de Kheops* de Laiseca (1989)–, Persia –*La perla del emperador* de Guebel (1991)– entre otros, y, principalmente, la renuncia al realismo que caracterizara la etapa anterior³⁵¹. Se trata de toda una “corriente postmoderna” que mezcla “a Adorno y la Escuela de

³⁵⁰ Según el crítico y escritor Alan Pauls esta “relectura a contracorriente” supondría un tránsito “de un régimen de oposiciones y polaridades” entre “lo trivial y lo importante, entre lo personal y lo histórico, entre lo culto y lo popular” a “un régimen de vecindades”: “Cuando leí a Copi por primera vez, el efecto de shock que me produjo tuvo que ver con esto. Él metía en un mismo caudal elementos de tradiciones muy opuestas. Fue una lectura que me desordenó totalmente la biblioteca. Aira produce lo mismo, y me gusta que eso ocurra. [...] Ahora hay un cierto ‘cualquiercosismo’ que, por supuesto, también produce basura, pero también produce nuevas lecturas de la literatura anterior. Y eso es muy productivo” (Pauls y Giordano s. pag.).

³⁵¹ Un período en el que, tras el abandono de la práctica de la censura gubernamental y la necesidad social y política de hablar tras largos años de silencio, se publicaron una gran cantidad de obras, principalmente novelas, que “ajustaban cuentas” con la historia argentina reciente tanto de forma testimonial –“la vertiente no-ficcional en la tradición de Rodolfo Walsh y David Viñas [que] une lo testimonial con presupuestos de la escritura del compromiso de los años 60 y con la pragmática realista” (Spiller 1991b: 11)– como ficcional, pero siempre en el marco del realismo. Sus evoluciones, las del realismo, en la literatura argentina del período posterior condujeron al auge de la novela histórica, producto del interés de autores y público por la recreación despolitizada y frívola del pasado argentino más lejano –y, por tanto, inofensivo– en la que el principal atractivo lo constituye la ambientación de época y la presentación de la vida privada de los hombres y mujeres públicos de la Historia argentina y cuya única –y discutible– excepción la constituyen las novelas de Andrés Rivera y Abel Posse.

Frankfurt con Baudrillard, Foucault, Lacan, Tel Quel” y se caracteriza por “actitudes vanguardistas con una posición de rechazo y negación de formas funcionalizadas y comercializadas” (Spiller 1991b: 11) a través de textos “que se cortan por lo más ficcional y que encuentran en su capacidad de fabular el incentivo de la única literatura posible” (Montaldo 1991: 262). Sus características principales son “la conjunción de realismo e invención” (Delgado 259) y la focalización del “centro del interés en el aspecto inventivo de la literatura” (256), lo que establece la predominancia de lo estético sobre lo ideológico³⁵², “la preocupación y/o tematización respecto de la problemática de la construcción del sentido” (257) a través del “extrañamiento como estrategia de representación en las ficciones” (259) mediante la “elección de espacios ‘exóticos’ como espacio de representación de sus ficciones” (257) y “la creación de espacios nacionales imaginarios” (259). La alusión, la parodia y “las alegorizaciones” (259) son las técnicas preferidas por los autores de lo que Delgado llama las “poéticas antirrepresentativas” por cuanto éstas impugnarían “la relación representativa de la literatura con lo real, la historia, la política, la vida” (255)³⁵³.

Estos textos practican un realismo no mimético o inverosímil, un “efecto de realismo” en el que los procedimientos transgresivos de las convenciones narrativas y ciertos motivos temáticos que –con “la entrada en el sistema literario de la mano de estos escritores de ‘bibliotecas particulares’” (Delgado 257) a través de la intervención crítica a la que ya hemos hecho referencia– encuentran su origen en la narrativa de Copi. Lo que ingresaba a la literatura argentina mediante la incorporación de Copi a la serie “alternativa” a la manera de un miembro más –aunque uno muy importante– de una tradición más extensa era la “sensibilidad camp”, que afectaría sustancialmente a la narrativa de Aira y de Laiseca, entre otros autores, en los que el “camp” aparece desprendido de su origen homosexual. “[...] can the aesthetic of style over content ever be political or partisan?” se pregunta McMahon (89); la respuesta es sí y remite al costado político de la operación crítica comentada arriba, en la medida en que la apropiación de la “sensibilidad camp” que tuvo lugar en esta operación crítica actuó en un escenario articulado por el realismo, que es –podría decirse– la estética dominante en la literatura argentina de la década de 1980. El “camp” en oposición al realismo, la literatura menor en oposición a la mayor, con estos enfrentamientos la intervención crítica señalada pareció oponerse al estado de cosas en la literatura argentina y en sus estudios y conformar un “espacio de lectura” para los proyectos individuales de los autores de la serie, en cuyos textos los procedimientos de la narración paradójica sirven a los fines de una literatura escrita “bajo el mandato de la duda, de la indeterminación, del temor al acabamiento” (Tabarovsky 26-27) en la que cada texto “sospecha sobre las condiciones de producción textual del mismo texto” (Tabarovsky 26). Esto es “lo nuevo” y lo disruptivo en la literatura argentina de las últimas décadas y traza un arco

³⁵² A consecuencia del “agotamiento y/o fracaso de un campo cultural anterior fundado en principios politizantes –décadas del 60 y 70– en el cual se asigna a la literatura una directa y estrecha relación funcional con la praxis política y con la representación de la historia social” (Delgado 256).

³⁵³ Montaldo las considera a su vez poéticas antiborgeanas porque su objetivo sería “quebrar la hegemonía borgiana en nuestra cultura” (1991: 268). En mi opinión, ambos términos resultan insatisfactorios, el segundo porque refiere a una cuestión exterior a los textos, de su situación en el campo literario antes que de su poética, y el primero porque no veo qué clase de vínculo representativo tiene la literatura “con lo real”. Quizás fuera mejor hablar, como hago a continuación, de un “realismo no mimético o inverosímil” o de un “efecto de realismo”, puesto que se basa en la subversión mediante la parodia, el desplazamiento irónico y la exageración humorística de formas asociadas al realismo como la novela policial, la novela histórica, el diario íntimo, etcétera.

que va de la narrativa de Copi a la de autores como Alberto Laiseca, Sergio Bizzio, Daniel Guebel, Washington Cucurto y, especialmente, César Aira.

12.3. César Aira

La narrativa de Aira³⁵⁴ provoca aún cierta incomodidad relacionada con su desafío implícito a las nociones de calidad y valor literarios, incomodidad que el crítico y escritor Elvio E. Gandolfo mejor expresara en su reseña a *Los misterios de Rosario* en 1994, en la que se preguntaba si Aira “¿es [tonto] o se hace?” (citado en Contreras 2002: 129), como producto de la decepción producida por una literatura que, “marcada con todos los signos de la más alta calidad literaria –la hiperliterariedad, la inteligencia más sofisticada, la mejor prosa–, nos hace esperar *lo mejor* –lo que se estima literariamente valioso– para terminar malográndose en (lo que se muestra como) el abandono a la facilidad, la inatención, la estupidez” (Contreras 2002: 130; subrayado de la autora).

Si incomodidad y decepción señalan las reacciones más habituales en una parte de la crítica, otra parte importante de ella ha acogido la obra de Aira con indudable entusiasmo; la multiplicación de ensayos, tesis doctorales y, en particular, el consenso en la academia argentina acerca de la importancia de Aira han llevado a proponer soluciones críticas diversas a la radicalidad de su propuesta: autor posmoderno (Santos 1999: 205, Capano 115), barroco (Santos 2001: 196), neobarroco (Fernández 102, Santos 1999: 205), de “sensibilidad camp” (Amícolá 2000: 86), etcétera. Su radicalidad entronca, sin embargo, con las vanguardias históricas, más específicamente, con la afición de éstas –por ejemplo, de dos de los artistas favoritos de Aira, Marcel Duchamp y Raymond Roussel³⁵⁵– por la creación de procedimientos (véase Contreras 2002: 13, 18). Aira ha inventado para su propia práctica literaria un procedimiento consistente en la escritura periódica y sin plan, al que ha hecho alusión en numerosos reportajes:

³⁵⁴ Aira nació en Coronel Pringles el 23 de febrero de 1949 pero vive en Buenos Aires desde 1967. Es probablemente el escritor más prolífico de la literatura argentina. A partir de 1980, y especialmente desde 1990, ha publicado en editoriales grandes y pequeñas de varios países alrededor de sesenta libros entre novelas: *Moreira* (1975), *Ema, la cautiva* (1981), *La luz argentina* (1983), *Las ovejas* (1984), *Canto castrato* (1984), *El vestido rosa* (1984), *Una novela china* (1987), *El bautismo* (1990), *Los fantasmas* (1991), *La liebre* (1991), *Embalse* (1992), *La guerra de los gimnasios* (1993), *El llanto* (1992), *La prueba* (1992), *El volante* (1992), *Cómo me hice monja* (1993), *Diario de la hepatitis* (1993), *El infinito* (1994), *La costurera y el viento* (1994), *Los misterios de Rosario* (1994), *Los dos payasos* (1995), *La fuente* (1995), *La abeja* (1996), *Dante y Reina* (1997), *La serpiente* (1997), *El congreso de literatura* (1997), *Las curas milagrosas del Doctor Aira* (1998), *La mendiga* (1998), *La trompeta de mimbre* (1998), *El sueño* (1998), *Haikus* (1999), *Un episodio en la vida del pintor viajero* (2000), *El juego de los mundos* (2000), *Cumpleaños* (2001), *La villa* (2001), *Un sueño realizado* (2001), *La pastilla de hormona* (2002), *Varamo* (2002), *Fragmento de un diario en los Alpes* (2002), *El mago* (2002), *La princesa Primavera* (2003), *Las noches de Flores* (2004), *El tilo* (2004), *Yo era una chica moderna* (2004), *Yo era una niña de siete años* (2005), *Cómo me reí* (2005), *El pequeño monje budista* (2006) y *Parménides* (2006); piezas teatrales: *Madre e hijo* (1993) y *El mensajero* (1996); relatos breves: “Cecil Taylor” (1988), “El hornero” (1995), “La pobreza” (1996), “Mil gotas” (2004) y “El cerebro musical” (2004); y ensayos: *Copi* (1991), *Nouvelles impressions du Petit Maroc* (1991), *Taxol: precedido de Duchamp* en México y *La broma* (1997), *Alejandra Pizarnik* (1998), *Las tres fechas* (2001) y *Edward Lear* (2004), además de un *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001). También es traductor, y ha dictado cursos en la Universidad de Buenos Aires –sobre Copi, Rimbaud, Alejandra Pizarnik– y en la Universidad de Rosario, sobre constructivismo y Mallarmé. Sus libros han sido traducidos al francés, inglés, italiano, portugués y alemán.

³⁵⁵ Prieto, por su parte, afirma que Aira toma “la idea del continuo inventivo, de la matriz surrealista y de la alta calidad escrituraria” de la obra de Juan Rodolfo Wilcock (315).

Yo empiezo de una idea un poco vaga, una idea para la primera página, y a partir de ahí voy inventando cada día. Siempre escribo una página por día, poco más. No sé lo que va a pasar mañana. A veces tengo una idea un poco general, pero no, yo lo voy improvisando, inventando de a una paginita [...] En lo que se diferencian mis novelas, me parece, de la escritura surrealista automática es que en el surrealismo propiamente dicho es una acumulación de hechos extraños o raros o que vienen incoherentes, y en mis novelas hay esa acumulación pero está encadenada, encadenada por lo verosímil de la novela del siglo XIX. Entonces, yo como me desafío, porque yo estoy escribiendo, y de pronto, como aquí en el café, veo algo que pasa, algo raro, puede ser una mujer disfrazada de pato, y entonces aparece en la novela un personaje disfrazado de pato. Pero no “porque sí”. Ahí yo tengo que buscarle una causa para que pase eso, ¿no? Y en general la encuentro. Creo que en mis novelas se puede ver que no pasan cosas “porque sí”, no caen cosas del cielo, sino que todo va sucediendo por una causa que produce un efecto (Aira, Epplin y Penix-Tadsen s. pag.).

Este procedimiento, de acuerdo al cual todo es “imprevisible, de modo que el lector no sabe qué va a relatarse en la página siguiente, en el párrafo siguiente, porque yo tampoco sé qué va a ir pasando, qué elementos extraños van a ir entrando en la ficción” (Aira y Carrión 7), conforma “una literatura que quiere ir contra el proyecto³⁵⁶, la forma perfecta, la corrección, la verticalidad del sentido, del valor” (Speranza y Libertella s. pag.) en la que

[...] los hechos no se suceden o precipitan debido al puro automatismo psíquico, las alucinaciones o la escritura bajo el dictado del inconsciente, como en la receta del surrealismo histórico, ni tampoco a partir de los desplazamientos por contigüidad del significante, como en el modelo barroco, sino que es la mano de un narrador entrenado la que, con absoluta conciencia de los instrumentos retóricos y de los efectos que su utilización provoca, construye un relato cerrado (Prieto 446)

que se caracteriza por los finales abruptos en los que las acciones son incoherentes y desmesuradas, la contradicción de los sucesos narrados, la “pérdida” de control o autoridad sobre la narrativa de parte del narrador y la transgresión de las convenciones del relato.

El procedimiento aireano determina una poética que incorpora el error y la falta de corrección al método de escritura, en lo que Aira denomina la “literatura mala”, consistente en

justificar o redimir con lo que escribo hoy lo que escribí ayer. Hacer un capítulo dos que sea la razón de ser de las flaquezas del capítulo uno, y dejar que las del capítulo dos las arregle el tres [...] Si las flaquezas del capítulo uno son graves, si son de veras aberrantes, la extensión que habrá que cubrir en el capítulo dos para redimirlas será muy grande, se abrirá a lo sideral; todo surrealismo es poco; y los disparates en que habrá que incurrir para hacerlo obligarán a un capítulo tres de mutaciones ya insospechadas, a una expansión de las fronteras

³⁵⁶ Uno de sus narradores habla de “la maldición del *proyecto*. No puedo escribir sino con un proyecto, y el proyecto se pone en el futuro, aniquilando el presente, borrándolo” (1993a: 18; subrayado del autor); otro afirma: “Todo es programa, intelectualización. Después viene la etapa de hacer, ¡hacer! ¡Basta de pensarlo, de discutir los pros y contras, de embellecer la idea! Hacerlo. Esa es la suprema expresión del hombre en tanto hombre” (1995: 77-78).

imaginativas más allá de nuestras miserables capacidades” (citado en Contreras 2002: 127-128)³⁵⁷.

Este procedimiento se opone a los criterios de calidad literaria y corrección exacerbada que han determinado la noción de valor en la literatura argentina (Contreras 2002: 171) al menos desde la aparición de Jorge Luis Borges, y constituye una forma productiva de enfrentarse a una tradición presidida por la figura de Borges:

Frente al orden borgeano, el desorden de lo informe en Aira. Frente a la intriga bien tramada, la improvisación. Frente a la hipercorrección, la huida hacia delante, el azar, lo heterogéneo. [...] El modelo borgeano aspira a la perfección del proyecto, del estilo propio, de la obra única y total. El modelo de Aira, en cambio, es un gran antídoto contra la tiranía del proyecto, las constricciones compositivas, el fetiche del estilo. El acento está puesto en el avance. Aira inventó una fórmula muy envidiable de hacer literatura que permite sentarse a escribir todos los días, dejándose llevar, movido por la imaginación, la potencia de la improvisación, sin pensar en las consecuencias (Speranza y Libertella s. pag.).

Se trata de una postura radical articulada sobre la publicación regular e incesante a partir de 1990 que conforma una “enciclopedia” y asegura “un máximo de visibilidad” (Aira 1998: 47) –determinado por “la proliferación y la ubicuidad” (Link 2006: 253) de su obra³⁵⁸– y que constituye un rechazo a las determinaciones de la industria cultural³⁵⁹, y sobre una imagen de escritor que, en consonancia con la “sensibilidad camp” que preside sus relatos, está marcada fuertemente por la frivolidad³⁶⁰. Se trata de una imagen “diferente a la del escritor comprometido postulada justamente luego del proceso militar” (De Leone s. pag.) que Aira comienza a construir casi desde el comienzo mismo de la publicación de su obra, cuando afirma en un paratexto de su novela *Ema, la cautiva*, más específicamente en la contratapa, que se siente: “frívolamente obligado a contarte cómo se me ocurrió esta historiola. La ocasión es propicia para las confidencias: una linda mañana de primavera, en el Pumper Nic de Flores, donde suelo venir a pensar [...]” en la que “[c]onstruye una figura de escritor frívolo e incrédulo, que en lugar de convocar esos grandes relatos, propios de la Modernidad, que se

³⁵⁷ En otra parte el autor sostuvo “[e]scribir mal, sin correcciones, en una lengua vuelta extranjera, es un ejercicio de libertad que se parece a la literatura misma. De pronto, descubrimos que *todo nos está permitido*” (citado en Contreras 2002: 126; subrayado del autor).

³⁵⁸ “La obra de Aira no reconoce la ‘progresión’: es como una guerrilla intermitente [...] De modo que sería imposible emitir un juicio sobre los libros de Aira independientemente considerados de acuerdo con escalas crecientes o decrecientes de calidad” porque cada uno de ellos “funciona como la totalidad de la obra, con el mismo rigor, con el mismo desdén respecto de las determinaciones materiales (el mercado, los géneros, la historia literaria)” (Link 2006: 253).

³⁵⁹ El autor “rejects style, corrections, ‘celebrity status’ (appearing in the media, being a ‘real’ writer), plausibility and even the possibility of being read at the pace at which he is published. When multinational publishing houses produce a kind of literature which are no longer surprised to see so many writers producing, Aira—an acclaimed writer but one who precisely because of globalization can barely be read outside Argentina—puts out his work via small publishing houses and writes a literature which is ever more unintelligible, by nature of its very intelligibility” (Montaldo 2000: 186).

³⁶⁰ “Sus relatos [...] saben conformarse en el liviano reino –y no en el estruendoso triunfo– de la frivolidad; hacen de ella la materia y el gesto de su arte. Un arte, se diría, superficial. En un sentido, están la ligera estupidez de los personajes, la trivialidad de las escenas, lo fútil hecho tono y perspectiva. En otro, el arte de esquivar las formas de la profundidad para ensayar en su lugar las formas de la superficie. Una superficie, sin embargo, temblorosa, siempre a punto de volverse honda” (Contreras 1991: 195).

proponen abarcativos de una totalidad, presenta una desconfianza ante los grandes temas y prefiere trabajar con temitas e historiolas que se sienta a pensar en un fast food y no en un bar de la bohemia Corrientes, por ejemplo” (De Leone s. pag.). Una y otra vez reaparece esta figura, que Aira cultiva en los reportajes al hablar, como hacen sus narradores, de “mi novelita” (1995: 82) o sostener que “[...] casi nunca quiero decir nada, busco algo que suene bien, una música...” (Aira y Carrión 7) y que se “aburre” de escribirlas y, así, sus novelas “se van haciendo cada vez más pequeñitas, y cada vez menos serias” (Aira, Epplin y Penix-Tadsen s. pag.). “La frivolidad es aquí una manera de ir más allá de toda seriedad y de toda importancia” apunta Pollmann en relación a los indios de *Emma, la cautiva*, que se depilan cejas y pestañas, llevan pulseras y se entregan indolentes a los placeres de la gastronomía y de la sexualidad³⁶¹, pero lo que me importa destacar es que esta frivolidad es una de las características más salientes, junto con la exhibición del artificio literario y la autoficción³⁶² o “performance of composition and authorship on the page” (Mc Mahon 61), de la aparición de la “sensibilidad camp” en la narrativa de Aira.

En ese sentido, esta adopta el imperativo “camp” de “to show the writer writing” de acuerdo al cual “[t]he style of some writers [...] becomes so iconic that it makes a protagonist of the author” (McMahon 73). En muchos de los relatos del autor, el narrador (*Moreira, El tilo, Cómo me hice monja, El llanto, La costurera y el viento, La serpiente, El juego de los mundos* entre otros) o algún personaje (*Las curas milagrosas del Doctor Aira, La guerra de los gimnasios, El congreso de literatura, Embalse*) se llaman César Aira. Este cierto coqueteo “con lo autobiográfico” propone un “pacto de lectura –deliberadamente– ambiguo” (Decock 1) debido a que la sucesión de hechos contradictorios y de contingencias sin motivo del relato problematizan, como hemos visto, la narrabilidad y la representabilidad del mundo fáctico en el que vive el escritor César Aira, con el que el lector tiende a identificar a los narradores y personajes del mismo nombre, una identificación a la que se tiende debido también a que los narradores de Aira reflexionan habitualmente sobre los temas que el escritor ha desarrollado en muchos de sus ensayos: el continuo, la miniatura, el error, la duplicación, la casualidad y el procedimiento, entre otros. Se trata, como hemos visto en el caso de Copi, de una epanalepsis vertical del “autor” en el plano del discurso, un procedimiento transgresivo que Aira emplea en buena parte de la narrativa de Aira, en especial, en *Cómo me hice monja*, donde parece respetarse la identidad entre autor, narrador y protagonista constitutiva del pacto autobiográfico entre autor y lector sólo para que esta sea puesta en entredicho en la “identidad sexual ambivalente” del narrador, quien “adopta el género femenino” para hablar de sí mismo “mientras que los otros personajes la tratan de varón” (Decock 3)³⁶³.

³⁶¹ Estos se relacionan con los de “La Déificación de Jean-Rémy de La Salle” y la pieza teatral *La Pyramide* de Copi y están a su vez en el origen de los calchaquíes de *La historia* de Martín Caparrós (1999) y de los indios de *En esa época* de Sergio Bizzio (2001), miembros del grupo “Shangai” y asiduos de la revista *Babel*, que contribuyó a la consolidación de la tradición “alternativa”.

³⁶² Que entiendo como “a genre of its own characterised by a double author-reader contract: the autobiographical contract demanding the author to tell the truth about his life, and the fictional contract allowing fabulation and invention. The specificity of autofiction lies in the unresolvable paradox of these contradictory reading instructions” (Zipfel 36-37).

³⁶³ La autoficción forma sistema –al igual que en la narrativa de Copi– con el uso de nombres de personas “reales”, ligeramente desfigurado o no: el pianista Vladimir Horowitz (*La princesa primavera*), los escritores Luis Chitarroni, Sergio Chejfec, Daniel Guebel (*El volante*), Alberto Giordano, Aldo Oliva (*Los misterios de Rosario*), Sergio Bizzio (*La prueba*), Arturo Carrera (*Cómo me hice monja*), Emeterio

Ausencia de corrección, imperio del método o “procedimiento” sobre el plan o “proyecto”, improvisación, proliferación y ubicuidad mediante la publicación regular e incesante, autoficción, frivolidad, en fin, “literatura mala”. Estos son los procedimientos con los que Aira “apunta al núcleo mismo de lo que define el valor de la escritura en su contexto literario inmediato y lo transforma de un modo único” (Contreras 2002: 132). La radicalidad de la propuesta, a la que ya hemos hecho mención, su fuerza disruptiva, sólo hacía posible su ingreso al sistema literario argentino –puede decirse– mediante la búsqueda y hallazgo de antecedentes, esto es, de una genealogía que hiciera ver la narrativa de Aira como producto –también– de la tradición literaria argentina y creara un “espacio de lectura” para su obra. Es en este sentido que debe entenderse la intervención crítica en la que Aira tomó parte y que llevó a la creación de la tradición “alternativa” de la que hablamos más arriba y en la que Copi ocupa un lugar importante.

Aira toma de Copi motivos temáticos como el travestí (*Embalse*³⁶⁴), la generación duplicada (*El cerebro musical*, *El volante*, *Los misterios de Rosario* y, especialmente, *La liebre*³⁶⁵), la aparición de casualidades y coincidencias inverosímiles (*El vestido rosa*, *La liebre*, *La guerra de los gimnasios*), milagros (*El volante*, *Yo era una chica moderna*) y sorpresas (*Los misterios de Rosario*, *El pequeño monje budista*) que reemplazan las relaciones causales entre eventos de la historia por contingencias sin motivo a las que “falta la causa profunda [en el plano de la historia] que proyectada hacia el final l[as] haga necesari[as]” (Contreras 1991: 198)³⁶⁶, la catástrofe a la manera de *L’Uruguayen*, *La Guerre des pédés*, *La Cité des rats* o “La Déification de Jean-

Cerro (*La mendiga*), los críticos Sergio Cueto, Nora Avaro (*Los misterios de Rosario*), la actriz Cecilia Roth (*La mendiga*) entre otros, lo que supone la problematización de la ontología del mundo narrado debido a la contradicción existente entre las acciones de las personas “reales” y las de los personajes del relato que llevan sus nombres y –naturalmente– el mismo uso en las novelas “históricas” –aunque es necesario problematizar esta adscripción genérica; véase Capano– de Aira: Juan Manuel de Rosas, Prilidiano Pueyrredón (*La liebre*), Johann Moritz Rugendas (*Un episodio en la vida del pintor viajero*), etcétera. En otros casos, Aira da a sus personajes nombres absurdos que en ocasiones remiten a personajes y figuras de alta circulación en la cultura occidental: Napoleón Chirac, Jacqueline Bloodymary (*El pequeño monje budista*), Mao, Lenin (*La prueba*), General Invierno, Arbolito de Navidad, Helado Parlante, Picnic, Wanda Toscanini (*La princesa primavera*), Ramón Siffoni (*La costurera y el viento*), Pibe, Gordo Balón (*Los dos payasos*) entre otros. Sobre la cuestión de los nombres en la narrativa de Copi véanse 5.5., 10.4., y las notas a pie de página 177, 200 y 278, además de Lamping (26, 49).

³⁶⁴ Al que habría que agregar, según Santos, “la voz travestida que cuenta el cuento autobiográfico de *Cómo me hice monja*” que, afirma, parece venir “[d]e Puig, Lamborghini y Copi” (1999: 205-206). Sobre la “ambigüedad genérica” del narrador de *Cómo me hice monja* y de muchos personajes de Aira, véase Contreras (2002: 282-283).

³⁶⁵ En este relato, la casa real de la piedra o Curá proviene de un linaje de gemelos, Cafulcurá regala a Juan Manuel de Rosas el caballo Repetido, cuyas manchas reproducen exactamente las de su propio caballo y es resultado de la clonación de Fantasma, el animal que “dio origen a un linaje de caballos gemelos” (62), se cuenta la leyenda del huevo de pato con dos yemas del que saldrán polluelos idénticos, Namuncurá y Clarke son mellizos, al igual que Carlos y Yñuy y esta última también tiene mellizos, constituyendo todo esto “una estética de la ambigüedad y de la duplicación” (Capano 93). Esta generación duplicada, ya explorada por Copi en su pieza teatral *Les Quatre jumelles*, tiene su origen más específicamente en los indios de “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”, una de cuyas características es que “mettent au monde sans exception deux jumeaux de sexe différent, parfois des quadruplés, jamais de chiffre impair” (Copi 1983: 54).

³⁶⁶ Si se suma a esto la alta velocidad con la que se suceden, la vinculación con la narrativa de Copi –piénsese en “Madame Pignou”, *Le Bal des folles*, *La Guerre des pédés*, entre otros– resulta evidente, en particular porque no hay elaboración de las sorpresas y casualidades que las fundamente en un verosímil realista sino que se las exhibe en su carácter de figuras: “El *deus ex machina* que les hizo lugar en el asiento trasero era un francés elegantísimo y perfumado [...] Le preguntaron cómo los había encontrado. Suerte, azar, corazonada” (Aira 2006: 78-79).

Rémy de La Salle” (*Los misterios de Rosario, La liebre, Embalse, El bautismo*) y, de manera más general, la arbitrariedad de la resolución de la historia³⁶⁷, la miniatura (*El volante, Yo era una chica moderna, La guerra de los gimnasios*) y, de manera más general, la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio que remiten a *L’Uruguayen* y *La Cité des rats* y que tienen lugar especialmente en *Yo era una chica moderna*³⁶⁸, el tratamiento del peronismo (*El tilo, Como me hice monja, La mendiga*) que guarda semejanzas con *Eva Peron* y *La vida es un tango*³⁶⁹, la guerra entre fracciones de un colectivo determinado (*La guerra de los gimnasios*) que remite a *La Guerre des pédés*, la traducción absurda entre términos del mismo idioma –“Lina” y “hermana” en *Los misterios de Rosario* (139), también en *La liebre*: “la palabra mapuche para ‘ley’ significaba otras muchísimas cosas, entre ellas, sin ir más lejos, ‘atreverse’, ‘sugerir’, ‘extranjero’, ‘saber’, ‘palabra’ y ‘mapuche’” (25)– o de idiomas diferentes³⁷⁰ –*La fuente*– cuyo origen está en *L’Uruguayen* y *La Cité des rats* y los cambios rocambolescos de identidad de los personajes (*La liebre, La guerra de los gimnasios, Los misterios de Rosario*) que remiten a *Le Bal des folles, La Guerre des pédés* y *L’Internationale argentine* entre otros.

Esta apropiación de motivos temáticos de la narrativa de Copi por parte de Aira completa y complementa la adopción de procedimientos transgresivos de acuerdo al principio –que Aira observa en la narrativa de Copi pero que también aparece en su obra– según el cual “la técnica [...] pasa al tema” (1991: 46)³⁷¹. Estos procedimientos son principalmente la utilización de géneros literarios considerados tradicionalmente

³⁶⁷ Que Aira justifica frívolamente en los reportajes que se le hacen por la necesidad de ponerle fin a la narración: “A mí me han criticado mucho que mis finales son malos porque son demasiado abruptos y terminan las novelas demasiado pronto, y puede ser cierto porque llega un momento en que quiero terminar. Se me ocurre otra novela, quiero empezar otra, quiero terminar ésta, los mato a todos, hago una gran hecatombe, una catástrofe para que se termine lo antes posible” (Aira, Epplin y Penix-Tadsen s. pag.).

³⁶⁸ Allí algunos personajes no paran de crecer a la vez que el tiempo y el espacio se condensan: “La historia se contraía a su menor tamaño, y tomaba impulso para una nueva y violenta magnificación” (2004b: 85). Montaldo observa en *L’Internationale argentine, La hija de Kheops* de Laiseca y *Una novela china* de Aira “la corroboración de la narración microscópica, detallada, con la dimensión ciertamente asombrosa e incommensurable de la historia”, procedimiento habitual en la narrativa de Aira, y afirma que este y Copi son “dos maestros del trabajo miniaturizado dentro de las dimensiones desproporcionadas de la historia real” (1991: 265).

³⁶⁹ “Es evidente ahí la relectura de Copi y Puig, en los cuales, la enfermera peronista es un *leitmotiv*” (Santos 1999: 204; subrayado de la autora).

³⁷⁰ Se trata de un procedimiento inherente al exotismo de muchos relatos de Aira consistente en la variación del punto de vista expresada en la recreación del relato del viajero extranjero por la pampa –en *Ema, la cautiva, La liebre, El vestido rosa, Un episodio en la vida del pintor viajero*– o en la ubicación de la historia en un país lejano en el espacio y en ocasiones también en el tiempo: la China imperial (*Una novela china*), la India durante la administración británica (*El volante*), Nápoles y San Petersburgo en el siglo XVIII (*Canto castrato*), islas (*La fuente, La princesa Primavera*), Panamá (*Varamo*), Japón (*El llanto*), el mundo helénico en el siglo V a.C. (*Parménides*) y Corea (*El pequeño monje budista*). En este último relato el exotismo consiste en la concepción de Corea como un “país del revés” donde los chistes comienzan por su remate, las burbujas del champagne descienden al fondo de la copa, las brujas crean ilusiones en la mente de los pasajeros de un tren y el día es claro pese a la ausencia del sol. Que el exotismo es ante todo “la creación de un *dispositivo ficcional para generar la mirada*” (Contreras 2002: 49; subrayado de la autora) a la manera de un “telescopio invertido” (Contreras 2002: 47) queda puesto de manifiesto especialmente por su utilización en los relatos que transcurren en Buenos Aires –muchos de ellos específicamente en el barrio de Flores, donde vive el autor– en el presente (*La guerra de los gimnasios, La mendiga, Cumpleaños, La villa, Las noches de Flores, Yo era una chica moderna*).

³⁷¹ Se puede decir también lo opuesto, que en la narrativa de Aira se asiste a “la historia transmutándose en discurso, la anécdota metamorfoseándose en el estilo” (Contreras 2002: 186).

“menores”, la contradicción, en la que “el narrador refuta informaciones antes dadas al lector” (Santos 1999: 206) y la incoherencia de la narración producto de la evolución de la historia mediante coincidencias y casualidades folletinescas que puede observarse también en relatos como *Le Bal des folles* y *La Guerre des pédés*. Según Pollmann, “[l]a estrategia del narrador entre personal, autorial y neutral parece, justamente, consistir en crear tal perplejidad en el lector que debe, él también, vivir así la falta total de orientación en la acción que se le narra” (1991: 180). En efecto, contradicciones e incoherencias introducen en el relato una incertidumbre ontológica que permite al narrador todo, por inverosímil que esto sea, sin apartarse del realismo, que es el modo predominante en la narrativa de Aira³⁷². Se trata de un realismo que debiera llamarse no mimético o inverosímil, un efecto de realismo “en el que no tiene cabida ni la explicación racional del fenómeno ni la causalidad” (Fernández 98, 101)³⁷³. Excepto por unos pocos relatos –por ejemplo *Yo era una niña de siete años*– la mayor parte de la narrativa de Aira comienza con una situación inscribible dentro del realismo, una adscripción que a continuación es puesta en entredicho debido a los hechos absurdos y fantásticos que tienen lugar en la historia; sin embargo, en la concepción de Aira, esto no significa un abandono del realismo. En su ensayo *Edward Lear*, sostiene: “Hay que tener en cuenta que el realismo se hace con la imaginación, y cuanto más lejos, y en direcciones más inesperadas, vaya la imaginación, mayor será el realismo. Y la imaginación nunca va tan lejos como la realidad” (84), una afirmación que también se repite, de manera más explícita, en *La liebre*: “Estas cosas sólo pasan en las novelas... Pero las novelas sólo pasan en la realidad” (212) (véanse Contreras 2002: 298 y Barenfeld).

En ocasiones la incoherencia de la narración es producto de alguna característica o situación específica del narrador: en *Yo era una chica moderna*, el consumo de alcohol y de drogas y la amnesia; en *Los misterios de Rosario*, la distracción del personaje “a través de” el que se focaliza la información narrativa; en *El volante*, el hecho de que la narradora actriz no es “escritora” y las limitaciones propias del formato en el que desea comunicarse; en *Cómo me hice monja* y *Diario de la hepatitis*, la fiebre³⁷⁴.

El resultado de la incoherencia en la narración es la aparente incapacidad del narrador, claramente un narrador no confiable, para controlar su narrativa, que recuerda a la de los narradores de *L'Uruguayen*, *Le Bal des folles* y *La Cité des rats*: el narrador de *La fuente* “abandona” la narración para intentar advertir a sus personajes del riesgo que corren, sin lograrlo; la narradora de *El volante* fracasa una y otra vez en sus intentos

³⁷² Obsérvese sin embargo que, para Amícola, el “camp” “contiene [...] una alternativa a la representación realista” (2000: 81); para Doležel, por su parte, metaficción y realismo no son compatibles debido a que “the project of metafiction is to create impossible worlds, to bring about the impossible coexistence of ontologically heterogeneous persons—the actual participants of fictional communication and the fictional artifacts constructed and reconstructed in this communication” (166). Waugh coincide con esta afirmación al sostener que “[m]etafiction sets up an opposition, not to ostensibly ‘objective’ facts in the ‘real’ world, but to the language of the realistic novel which has sustained and endorsed such a view of reality” (11). Sobre el tema puede verse también el libro de Laura Estrin *César Aira: el realismo y sus extremos* (Buenos Aires: Ediciones del Valle, 1999), al que no tuve acceso.

³⁷³ El narrador de *Cómo me hice monja* dice, en relación a la inverosimilitud de ese relato y al procedimiento aireano para la producción de ficciones: “para hacer contiguos tantos hechos, sin modificarlos, no he tenido más remedio que inventar un argumento aglutinante, y en este punto no he tenido muy en cuenta el verosímil” (193).

³⁷⁴ Se trata de un elemento de la figura del narrador no confiable, como ya hemos visto, presente también en la narrativa de Copi, especialmente en *Le Bal des folles*.

de hacer comprensible a sus narratarios su intención de mejorar su sinceridad mediante clases de actuación y finalmente recurre a la narración de una novela que ha leído; el narrador de *El cerebro musical* no está seguro de la veracidad de sus recuerdos infantiles y tiene que corregirse. El ejemplo más extremo de esta incapacidad se encuentra en el siguiente pasaje de *Diario de la hepatitis*:

Voy caminando en una dirección... en una, no en otra... por la Rue de Rivoli, bajo la lluvia... No, no la lluvia en sí... más bien lo que empieza; quiero decir: empieza a llover... No empieza sino que termina. Empieza y termina a la vez. Termina y empieza. Es una indecisión en la que está lloviendo, ¡me estoy mojando! Y encima: perdido. No, no perdido porque *es* la Rue de Rivoli... Pero igual estoy perdido, y no sé por qué, si es la calle que buscaba... [...] Por suerte la Rue de Rivoli tiene revés. La línea no es abstracta: es real, es de ida y vuelta... Si no... Ahora sí, la inversión es completa, absoluta, un mundo. La lluvia estaba al revés, y París también, pero del todo, completamente; por suerte nunca fui a Europa, nunca estuve en París ni en ninguna parte (11-12; subrayado del autor).

En un gesto que acerca su narrativa a la llamada metaficción³⁷⁵, los narradores de Aira suelen advertir la contradicción y el error en los que han caído en pasajes de comentario metanarrativo³⁷⁶, pero no se detienen demasiado a reflexionar sobre ello, ya que la velocidad vertiginosa en la que se desarrollan los hechos que narran les impide detenerse para encontrar una justificación a su comportamiento narrativo. Sin embargo, la incertidumbre sobre el “orden ontológico” del mundo narrado que provocan las contradicciones permanece incólume ante las explicaciones y preside toda la narrativa. Se trata, como he dicho, de un procedimiento que –ante la ausencia de un plan narrativo– legitima cualquier libertad que el narrador desee tomarse, por extravagante que parezca, puesto que todo hecho que este incorpore a la historia –el descenso de las montañas de “colosales gusanos azules” (52) en *El congreso de literatura*, la precipitación folletinesca de las coincidencias filiales en *La liebre*, la toma del supermercado y la violencia inmotivada de *La prueba* y, de manera más general, la catástrofe que se encuentra al final de muchos de los relatos de Aira, contradictoria por la escasa relación que guarda con sus supuestas causas– se torna plausible debido a la incapacidad por parte del lector de reconocer una única ontología para el relato y a la creación implícita de un nuevo pacto con el lector de acuerdo al cual este debe considerar coherente la incoherencia. Este procedimiento tiene como efecto la contradicción de la narración consigo misma que, como hemos visto, es típica de la narración paradójica; la contradicción se encuentra en la narrativa de Aira en sus cuatro planos: en las relaciones ontológicas entre una obra narrativa y la realidad, en la relación entre la obra narrativa y el repertorio de los géneros literarios³⁷⁷, en el “sistema

³⁷⁵ Entendida como la “fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality” (Waugh 2).

³⁷⁶ Chris Andrews realiza una distinción pertinente en los comentarios metanarrativos de *Un episodio en la vida del pintor viajero* entre “reflexiones expresadas al presente, que tenemos que atribuir al narrador” y “reflexiones expresadas al pretérito imperfecto, en estilo indirecto libre, ‘compartidas’ por el narrador y sus personajes” en los cuales “[c]uando ellos hablan del procedimiento habla también César Aira de su arte narrativa [...]. Esta ventriloquia anacrónica produce un efecto de doble perspectiva característico de su ficción” (s. pag.).

³⁷⁷ “Y de las cimas de las montañas bajaban lentamente unos colosales gusanos azules... Advierto que decirlo así puede hacer pensar en la escritura automática, pero no hay otro remedio que decirlo. Parece la

mismo de la obra narrativa” (Lang 23) entre los planos del discurso y de la historia y en “la condición de lo narrado” (Lang 24), en tanto este posee “un [solo] orden específico de sucesos y acción” (24) basado en una sola ontología específica (véase 1.4.3.).

Sobre la “pérdida” de control de la narrativa debe decirse aún algo más. Los relatos de Aira tienen habitualmente, e independientemente de su anécdota principal, un segundo tema, que completa el plano de la historia: el de las dificultades de los narradores por hacerse con el control de su narrativa. En relatos como *El volante*, *La costurera y el viento*, *El llanto*, *La fuente* o “El cerebro musical” los narradores se enfrentan a problemas específicos de la forma de su discurso a los que vuelven una y otra vez en procura de resolverlos dando cierta impresión de penosa incapacidad. Sin embargo, la mayor parte de estos relatos culmina allí cuando el narrador comprende –a la manera de una epifanía– la solución formal que su historia exigía en la forma de una “condensación, culminación o revelación de la historia” (Contreras 2002: 120); de esta forma la segunda línea argumental del relato que, al igual que en *Le Bal des folles* consiste en las “peripecias” del narrador en el primer nivel narrativo, acaba imponiéndose como la verdadera anécdota de una obra interesada por las condiciones de existencia de la literatura³⁷⁸: en ese sentido, muchos relatos de Aira son relatos acerca de la “pérdida” y recuperación del control de la narrativa por parte de un narrador y sobre los problemas específicos de la forma del discurso³⁷⁹, esto es, relatos en los que la aventura es la de la narración (véase Contreras 2002: 21).

El imperativo de “terminar” el relato, más aún que el de hacerse comprender o el de expresarse “correctamente”, es el que preside las motivaciones de los narradores de Aira³⁸⁰, y su expresión es el “desenfreno de los acontecimientos” y el “crescendo de lo inverosímil que puede desembocar en el efectismo y la arbitrariedad de la resolución” motivada por “el brusco desencadenamiento de una acción signado por la progresión vertiginosa”, “la urgencia, la precipitación, la desmesura creciente” que Contreras llama “*lo rocambolesco airiano*” (2002: 143; subrayado de la autora)³⁸¹.

Esta urgencia, celebrada por una parte de la crítica como “vértigo”, “aceleración”, “velocidad” y “rapidez”, permite pensar en un vínculo con la narrativa de Copi³⁸². Sin embargo, los relatos de Aira no son tan veloces como los de Copi debido a

intromisión de otro argumento, por ejemplo el de una vieja película barata de ciencia ficción. Y sin embargo había una perfecta continuidad que no se había interrumpido en ningún momento” (1997: 52).

³⁷⁸ Es en ese sentido que puede decirse que en la narrativa de Aira la narración es más importante que la historia, que es “gratuit[a] al tiempo que indispensable y, a la vez, necesari[a] al tiempo que contingente” (Contreras 1991: 196), puesto que la auténtica historia a contar es la del aprendizaje de los narradores y la adquisición de la capacidad para producir ficciones; cuando lo logran, el relato termina. Se trata de formas fronterizas con lo que lo que Meyer-Minnemann y Schlickers denominan una “mise en abyme paradoxal ou aporistique” (véase nota a pie de página 96).

³⁷⁹ En la narrativa de Aira “todo es cuestión de *forma*. [...] Aira piensa siempre en términos de opción formal, y la forma funciona cada vez como una determinación de origen [...]” (Contreras 2002: 232; subrayado de la autora). “Pero cuando todos los contenidos se revelan fútiles, pasajeros, vacíos... Y eso no tarda en suceder... Lo único que puede seguir pareciendo serio, lo único que sostiene la comedia, es la forma, la etiqueta, el cascarón” (Aira 1993: 9).

³⁸⁰ “Como suele suceder con los trabajos muy difíciles, llegaba un punto en que lo único que le importaba era terminar. Casi se desinteresaba de los resultados, porque el resultado que englobaba a todos los otros era terminar lo que había empezado” (Aira 1998: 86).

³⁸¹ “Yo al desenlace me precipito, ¡y cómo!”, dice uno de sus narradores (Aira 1997: 114).

³⁸² Se puede establecer otro vínculo en la aparición de procedimientos como “la *répétitivité*”, “le *raisonnement* non conforme à la logique ordinaire”, “le *renversement*”, “l’absence de toute *stabilité des personnages*”, “les *activités absurdes*”, “les *effets ‘magiques’*” y “les *enfantillages*”, que Jung considera “procédés typiquement oniriques” (280), y que se encuentran presentes tanto en la pieza teatral *La*

la gran presencia de pausas, principalmente descriptivas y reflexivas, trátense estas últimas de reflexiones del narrador o del personaje “a través del cual” se focaliza³⁸³, que enlentecen escenas en las que, al igual que lo que sucede en la narrativa de Copi, la alta velocidad que resulta del uso de elipsis implícitas y de la sucesión de pequeños y numerosos acontecimientos da la impresión de estar frente a un sumario³⁸⁴.

Más aún que su aparente alta velocidad, lo que emparenta ambas obras, la de Copi y la de Aira, es la presencia de los procedimientos de la narración paradójica. Al igual que la narrativa de Copi, la de Aira es un muestrario de ellos, en ocasiones, más de un tipo en un mismo relato; piénsese en *La fuente*, que presenta silepsis horizontal del narrador en el plano del discurso toda vez que el narrador “suspende la narración para comentar lo narrado” (Lang 35): “En este diálogo sí hice uso intensivo de los equivalentes. Casi demasiado” (16), “¿No es inverosímil? ¿No habré ido demasiado lejos, en mi esfuerzo por explicarme?” (83); silepsis vertical del “lector” en el plano del discurso: “No se preocupen, que no queda mucho. Van de salida, amigos” (80); hiperlepsis vertical del “autor” en el plano del discurso: “Además, para mí es una cuestión de oficio, de decisión: ¿cómo escribir sin recurrir a las equivalencias?” (11), “Es cierto que yo podría morirme hoy mismo, y dejar esta novela inconclusa” (82); metalepsis vertical del narrador en el plano del discurso: “¡Alto! ¡Todavía están a tiempo! ¡Interrumpan las excavaciones! ¡Siempre se está a tiempo de cambiar de idea! [...] ¿No me oyen? ¿Es posible que no me oigan? [...] Me inclino sobre ellos gritando como un loco, y ellos proceden impasibles, como muñequitos a cuerda” (84); hiperlepsis vertical del narrador en el plano del discurso en su modalidad de “discurso indirecto libre” (50, 85). En la medida en que muchos relatos de Aira incluyen la “aparición” del narrador y la “conquista” del relato por parte de este, generalmente al final del mismo, puede verse en ellos un carácter pseudodiegético –es decir, una hiperlepsis vertical del narrador en el plano del discurso– también presente en *La fuente*. En este tipo de relatos se observa también una silepsis vertical de la estructura ontológica del mundo narrado, de acuerdo a la cual “al simultanear los tiempos y espacios de diferentes historias en diferentes niveles diegéticos, también se compenetrán las estructuras ontológicas/semióticas de los diferentes mundos narrados” (Lang 36), lo que a menudo incluye la superposición absurda del mundo narrado –con sus catástrofes, coincidencias implausibles y milagros– con el del propio narrador, que se pretende “real”, lo que problematiza el carácter de este mundo “real” y, en general refiere a la cuestión del realismo ya discutida. Otros procedimientos transgresivos que pueden encontrarse en la narrativa de Aira: hiperlepsis vertical del personaje en el plano de la historia allí donde el “autor” aparece como personaje narrado (*La guerra de los gimnasios*, *El congreso de literatura*, *Las curas milagrosas del Doctor Aira*); hiperlepsis horizontal del personaje en el plano de la historia, en los casos en los que,

Journée d'une rêveuse –que Jung analiza– como en otros relatos de Copi y en muchos de Aira.

³⁸³ En el caso de las pausas reflexivas en las que lo presentado es el discurso del narrador, sea o no el protagonista del relato, estas pausas reducen la velocidad del relato pero, paradójicamente, conducen a su final, por cuanto brindan información acerca del narrador y de las condiciones de producción de su texto actuando como “aceleradores” que precipitan la anécdota principal, la del aprendizaje del narrador y la creación de su relato, hacia su final.

³⁸⁴ La otra gran diferencia entre ambos autores es que Aira presenta el discurso interno de los personajes, cosa que Copi no hace.

por una parte, “se superponen (dos) personajes narrados del mismo orden ontológico al mismo nivel diegético” (Lang 43) como sucede con el empleado de limpieza, que resulta ser Valencia en *La guerra de los gimnasios* (126), el Enmascarado, cuya identidad asume Sir Horace de forma fraudulenta en *El volante* (90-92) y, especialmente, en el final de *La liebre* (217-223), donde la Viuda de Rondeau resulta ser Rossanna, Clarke el mellizo de Namuncurá, Carlos el de Yñuy, etcétera, y, por la otra, “se superponen (dos) personajes narrados de diferentes órdenes ontológicos o semióticos al mismo nivel diegético” (Lang 43), como en *Los misterios de Rosario*, donde el personaje “a través del que” se focaliza cree que sus amigos viven aventuras folletinescas cuando se trata de que estos se cuentan una telenovela utilizando sus nombres en lugar de los de los personajes (138-144); epanalepsis horizontal del personaje en el plano de la historia allí donde aparecen mellizos, por ejemplo en *El volante*, etcétera. Su aparición señala la relevancia de profundizar en la apropiación de motivos temáticos y procedimientos de la narrativa de Copi por parte de Aira, que ha sido el objeto de este apartado.

La apropiación a la que hacemos referencia no ha sido epigonal³⁸⁵. Aira ha asimilado la “lección del maestro” a una poética excéntrica y personal que ha estado en el centro de la escena literaria argentina de, por lo menos, los últimos veinte años. Esta poética ha operado como mediadora en la adopción de los motivos y procedimientos de la narrativa de Copi por parte de otros escritores, cuya obra constituyó a comienzos de la década de 1990 una nueva “poética” para la literatura argentina. En ese sentido, la obra de Aira debe ser valorada por su doble productividad: hacia atrás, en relación a la tradición literaria argentina anterior, que él entre otros completó mediante la intervención crítica que dio origen a la tradición “alternativa”, y hacia adelante, en los escritores que –movidos por su influencia– adoptaron la serie “alternativa” y, con ella, motivos y procedimientos entre los que se cuentan los de la narrativa de Copi. Prieto ha observado que

Aira crea una tradición –Arlt, Puig, Osvaldo Lamborghini, Pizarnik, Copi– que es la que permite que su obra sea visualizada más certeramente. Pero en el mismo movimiento, crea una descendencia no epigonal que se manifiesta en la obra de autores que, a partir de cierta afinidad estética con su obra, pueden ser leídos desde la irrupción de ésta [sic] en el sistema literario: es el caso del autodefinido ‘realista delirante’ Alberto Laiseca, el de Jorge Di Paola y, también, el de los más jóvenes Sergio Bizzio y Daniel Guebel (446).

Este es también el caso de otras obras sin afinidades estéticas pero que comparten con la de Aira el carácter no convencional, por ejemplo, las de Salvador Benesdra, Jorge Baron Biza, Edgardo Russo y Emma Barrandeguy (Prieto 447). Me ocupo de parte de esta descendencia –específicamente Alberto Laiseca– en la que incluyo a un autor de una promoción posterior, Washington Cucurto, en lo que sigue.

³⁸⁵ Aunque Link afirme que los “herederos (Aira)” de Copi “lo copian” (1995: 55).

12.4. Otros autores

12.4.1. Alberto Laiseca

La narrativa de Laiseca³⁸⁶ ha recibido los calificativos de “excesiva”, “hiperbólica”, “delirante” que la extensión de algunas de sus obras –en especial *Los sorias* y *El jardín de las máquinas parlantes*– y su estilo –preciosista y recargado– justifican. Su sitio marginal en la escena literaria argentina, que se correspondía con circunstancias específicas de la vida del autor –una educación no formal, decenas de pequeños trabajos mal pagados, la vida en pensiones y la pobreza–, fue cuestionado por los escritores reunidos en la revista *Babel*, quienes lo integraron a la serie “alternativa” inaugurada por Aira y otros. La razón para ello era la aparición en la narrativa de Laiseca de algunas características compartidas por el resto de los integrantes de la serie: el uso de las convenciones narrativas de los, así llamados, géneros literarios “menores” como la novela de aventuras, el manual de divulgación científica, la novela policial, el folletín y la novela histórica, cierta concepción del absurdo que incluye –a la manera de Copi y de Aira– la onomástica de personajes como Alarico Alaralena e Isidoro Pantaleón Formosa (*El jardín de las máquinas parlantes*), Eusebio Filigranati (*Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*), Chanchúbelo (*Gracias, Chanchúbelo*), Miss Linda, Puta (*El gusano máximo de la vida misma*), etcétera, el exotismo, la vindicación de la capacidad ilimitada de invención por sobre el imperativo del verosímil realista –con el que Laiseca mantiene una particular relación que ha denominado “realismo delirante”³⁸⁷– y, particularmente, cierta “sensibilidad camp” puesta de manifiesto en una adjetivación abundante e hiperbólica y la utilización de recursos como la exageración humorística y la exhibición del artificio literario.

³⁸⁶ Laiseca nació en Rosario en 1941. Ha publicado las novelas *Su turno para morir* (1976), *Aventuras de un novelista atonal* (1982), *La hija de Kheops* (1989), *La mujer en la muralla* (1990), *El jardín de las máquinas parlantes* (1993), *Los sorias* (1998), *El gusano máximo de la vida misma* (1999), *Beber en rojo (Drácula)* (2002), *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati* (2003) y *Sí, soy mala poeta pero...* (2007), los relatos de *Matando enanos a garrotazos* (1982), *Gracias Chanchúbelo* (2000) y *En sueños he llorado* (2002), el ensayo *Por favor ¡Plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente)* (1991) y los *Poemas chinos* (1987). Su monumental novela *Los sorias*, de 1335 páginas, le tomó trece años de trabajo y gozó de una fama subterránea incluso antes de su publicación, dieciséis años después de terminada, en una edición de trescientos cincuenta ejemplares numerados a mano y firmados por el autor.

³⁸⁷ No existe un texto programático del autor acerca del concepto. En una entrevista publicada en 1995, sin embargo, Laiseca sostiene en relación a los “cálculos absurdos” que los narradores suelen hacer en sus novelas que “el mayor de los delirios es que esos cálculos sean correctos. Con ese realismo delirante que es mi estilo, con todos esos cálculos absurdos, en verdad, no hago otra cosa que ponerme a la altura del universo, porque el universo es realista delirante” (Laiseca y Speranza 200). Esto permite inferir que el “realismo delirante” consistiría en la mimesis de los elementos más “delirantes” y absurdos de la “realidad”. En ese sentido, Piacenza sostiene que “[e]l absurdo, que Laiseca prefiere llamar ‘delirio’, afecta las tres categorías fundamentales de la experiencia: el tiempo, el espacio y la causalidad” (551), los que problematiza.

La preferencia por la alternancia de esteticismo³⁸⁸ y reproducción fidedigna del español coloquial del Río de la Plata aparece ya en su segunda novela, *Memorias de un novelista atonal*, y se relaciona con la inclinación del “camp” por los contrastes, a la vez que problematiza el supuesto realismo de la narrativa, que parece buscar la verosimilización de las acciones mediante una reproducción costumbrista del habla coloquial rioplatense, no importa que sus personajes sean chinos, egipcios o neoyorquinos. Si bien no puede decirse que su uso de los géneros literarios “menores” constituya una parodia a la manera del “camp”, ya que relatos como *La hija de Kheops* o *La mujer en la muralla* se pretenden realmente novelas de aventuras y su relación con las convenciones narrativas de dicho género carece de la “diferencia crítica” que según Linda Hutcheon es constitutiva de la parodia (citado en Amicola 2000: 53), es importante observar que la parodia parece estar en el fondo de la aproximación de Laiseca a la literatura. En su único ensayo publicado, *Por favor ¡Plágienme! (plagiando sistematizada y progresivamente)*, el autor postula una idea de plagio que en realidad coincide con lo que habitualmente es considerado una parodia; de hecho, la postulación de esa concepción del plagio, que Laiseca entiende como la copia deliberada y reconocida que se recuesta en el objeto copiado para producir su efecto, se realiza mediante la utilización paródica de determinados géneros y subgéneros literarios –el manifiesto vanguardista, el relato religioso, el informe científico, el relato de ciencia ficción y el de terror, etcétera– y estilos: los de José Lezama Lima, Howard Philip Lovecraft y Edgar Allan Poe, entre otros.

Su narrativa se caracteriza por su alta velocidad que tiene en el sumario su forma preferente, sólo alterada por largas pausas explicativas, una figura especialmente relevante para la narrativa de Laiseca debido a su interés por las civilizaciones antiguas como el Egipto antiguo y la China del período de construcción de la Gran Muralla, y los colectivos marginales: los habitantes de las cloacas, las sociedades secretas de ocultistas, etcétera. Sus narradores son a menudo extradiegéticos heterodieéticos –la excepción es el de *El jardín de las máquinas parlantes*, intradieético homodieético– y no suelen focalizar; por contra, parecen tener acceso a la historia e incluso a los pensamientos de sus personajes y su intrusión en la narrativa mediante pausas explicativas –trátase la explicación de un aspecto o elemento del mundo narrado o aluda a las circunstancias de la narración, esto es, metaliteraria– no es poco habitual.

Existen ciertos motivos temáticos de la narrativa de Copi que se repiten en la de Laiseca: las ratas (*Por favor ¡Plágienme!*, *El gusano máximo de la vida misma*, “La leyenda del ario errante” y “El poeta charán” de *Gracias Chanchúbelo*³⁸⁹), el plan para la toma del poder (*Por favor ¡Plágienme!*), el crimen sexual (*El gusano máximo de la vida misma*, *Las aventuras del profesor Eusebio Filigranati*), el motivo de la sociedad

³⁸⁸ Nada hay más esteticista y “camp” que el siguiente pasaje de discurso citado: “¿Qué contestas, hijo mío querido, ante mis palabras, preñadas de improntas Poéticas que hacia tí ondulo como una propagación de ondas asociadas a corpúsculos?” (1982: 11). O la descripción de su jardín por parte del narrador de *El jardín de las máquinas parlantes*: “Pero no se crea que a mi jardín lo hice por motivos exclusivamente funcionales. Combino cromatismos de la manera más estética posible. Pétalos rojos, amarillos y naranjas forman islas entre los verdes. Pero también violetas de fuego y azules escarchados. Corolas blancas, anteras de cromita ondeando como estandartes en el vértice de los pistilos, cáliz de plata libre, estambres azufre crustáceos y, en la última región (cóncava, silenciosa y secreta), los ovarios fanerógamos, flotando cerca de la cuenca entre fosforescencias azuladas, tenues, marinas” (16).

³⁸⁹ En el primero de los relatos una rata llamada Gutenberg enloquece al capitán de un barco a la manera de “La Servante”; en el segundo, el poeta del título se convierte en instrumento de ratas que acaban controlando el mundo, un poco a la manera de *La Cité des rats*.

inferior y paralela cuyas reglas reproducen carnavalescamente las de las instituciones principales de la sociedad “superior” (*El gusano máximo de la vida misma*) y la catástrofe de proporciones planetarias que posibilita la instauración de nuevos regímenes políticos (*Los sorias*, *El gusano máximo de la vida misma*, “El poeta charán”). Me interesa, sin embargo, destacar la aparición en ella de los procedimientos de la narración paradójica, ejemplificándolos en el análisis de *El gusano máximo de la vida misma*.

Se trata de un relato vertiginoso –la figura predominante es el sumario, sólo alterada por una larga pausa explicativa (21-36)– nunca plenamente controlado por su narrador intradiegético heterodiegético, quien da cuenta de la pérdida de control sobre la narrativa en varios pasajes: “Estaban en la calle 99 Oeste o más (ni sé)” (10), “[l]a vieja quedó afuera con los sidacos, pero no creo que le haya pasado nada [...]” (11), “[p]ero esta es una novela pésimamente escrita. Recién se me ocurre aclarar qué es un Gaitero de la Reina [...]” (49), “[p]orque esta novela transcurre en Nueva York (o en Buenos Aires, ya no recuerdo)” (50), “[l]os cirujas de tubo y de raza eran norteamericanos (o porteños, ni sé)” (53), etcétera. Estas intervenciones son, de acuerdo a nuestra tipología, silepsis horizontales del narrador en el plano del discurso cuya forma principal es aquí el comentario de la narración (53-54, 58-59, 89, 163)³⁹⁰. Existen también aquí silepsis horizontal del “autor” y del “lector” en el plano del discurso; la primera consiste en el pasaje en el que el narrador abandona la narrativa porque tiene que ir a una fiesta con su esposa (63-64), la segunda se produce en los pasajes en los que el narrador interpela al “lector” solicitándole que tenga paciencia, que recuerde algún detalle (9, 50) o que dé por bueno un resumen en lugar de la presentación de la información narrativa mediante una escena (102-103). El pasaje en el cual la narración es asumida por otro narrador, autor a su vez de *Los sorias* (50-52), consiste en una epanalepsis horizontal del narrador en el plano del discurso. Hay metalepsis vertical del narrador en el plano de la historia en los pasajes en los que el narrador alude a otros relatos del autor extradiegético Alberto Laiseca, más específicamente, a *Los sorias* (50) y a *Su turno para morir* (58-63) y que incluyen incluso una cita extensa de esta última obra; estos pasajes refuerzan la identidad entre narrador y autor pero problematizan el pacto ficcional debido a las importantes dificultades que el narrador parece tener para controlar su narrativa, que naturalmente no puede tener el autor real porque, en ese caso, no habría relato. La narración de la historia principal, las aventuras sexuales y de otra índole del gusano máximo de la vida misma, se ve interrumpida por la narración de los recuerdos infantiles del narrador (63-71), una epanalepsis horizontal del narrador en el plano del discurso, que concluye el siguiente pasaje, que da pie a un “diálogo” entre el “autor” y uno de sus personajes en sendas metalepsis verticales, del “autor” en el plano del discurso y del personaje en el plano de la historia:

El autor de esta novela tenía toda la santa intención de continuar narrando, pero el doble astral de uno de los personajes (o su espíritu místico, sus memorias o su alma de ficción, quién sabe) subió desde las páginas para conversar en otro plano. Luego, esa conversación que el personaje tuvo con el autor, cayó como una lluvia de letras sobre las hojas aún en blanco del libro componiendo palabras. Lo que quedó impreso fue un contrapunto de confesiones entre el autor de la novela y el ex cuidador de la morgue, echado de ésta [sic], a patadas, por loco. [...] Luego del

³⁹⁰ Un ejemplo tomado al azar: “Esta manera de narrar es sin duda atroz (¡no tiene unidad temática! –entre otras carencias–), pero, usarla a veces, hace bien. Piénsenlo un rato antes de bajarme la caña. Hay que estar aquí” (89).

entendimiento astral, con el ex guardián de la morgue optamos por bajar; yo como escritor y él como personaje (71).

El narrador también cita tres relatos de un libro supuestamente escrito por el personaje en un caso de silepsis vertical de los elementos o actantes del mundo narrado en el plano de la historia tras una silepsis vertical del “lector” en el plano del discurso: “Creo que ya he abusado demasiado de la paciencia del lector y que *no conviene* que le transcriba el libro completo. Sólo citaré los tres primeros casos” (123; subrayado del autor). El narrador incluye a su vez una nota al pie –a la manera de *L’Uruguayen y La Cité des rats*– en la que cuestiona el relato que reproduce ficcionalizándose a su vez como “lector” del mismo en una: “Lo anterior no tiene ningún sentido. Este autor siempre con sus patrañas” (127). Se trata de una metalepsis vertical del narrador en el plano del discurso –de narrador a “autor”– superpuesta a una metalepsis horizontal del “autor” en la que este se ficcionaliza como “lector”. Estos procedimientos y varios casos de paralepsis, además de una interesante metalepsis vertical del personaje en el plano de la historia en la que el personaje retoma en la “primera persona” la narración de los recuerdos infantiles del narrador (138-147, 175-180) y se refiere a la “novela” en la que se encuentra, en una contradicción que afecta al estatuto ontológico del mundo narrado y, en particular, a la pregunta específica de quién narra, son ejemplos de un estilo “hyperbolic, parodic, anarchic, redundant” (Babuscio 11) que, por lo dicho anteriormente, parece haber asimilado productivamente la influencia de Copi.

12.4.2. Washington Cucurto

La tradición “alternativa” promovida por Perlongher, Libertella, Fogwill y Aira y consolidada a través de la revista *Babel* se encuentra integrada de manera productiva en la narrativa y la poesía de Washington Cucurto³⁹¹. Esta hace de esa tradición un tema recurrente mediante la mención de sus autores –en *El curandero del amor*, por ejemplo, el narrador menciona en una ocasión a Perlongher, Héctor Viel Temperley y Jorge Asís, a Aira en dos y a Copi en cuatro– y el pastiche intertextual. La tematización de la tradición “alternativa” es una forma de la “lectura estratégica” destinada a crear un “espacio de lectura” para la obra propia a la que se refiere Piglia. Uno de sus narradores dice precisamente acerca del poemario *Zelarayán* –llamado así por uno de los autores de la serie– que las intenciones de su autor eran “atacar y destruir” “la buena literatura sin piedad. Juan L. Ortiz, Lamborghini, Copi, Zelarayán, Zurita, Millán, Elvira Hernández, Cisneros, Hinostroza, Maquieira, Desiderio, Edwards, Vallejo, Gelman, Gonzalo Rojas” para afirmar a continuación “[a]ños después, pienso que en esa lista entraría yo y no veo la hora de destruirme a mí mismo. Quizá ya lo estoy haciendo” (2005: 41). Cucurto traza aquí una genealogía –no sólo argentina– para su propia obra que ratifica y amplía en el capítulo “¿A quién robé en Zelarayán?” (2005: 44-48), donde

³⁹¹ Washington Cucurto es el pseudónimo de Santiago Vega, nacido en Quilmes en 1973. Publicó los volúmenes de poesía: *Zelarayán* (1998), *La máquina de hacer paraguayitos* (2000), *20 pungas contra un pasajero* (2003) y *Hatuchay* (2005) convirtiéndose en miembro destacado del grupo de poetas argentinos surgidos en la década de 1990 cuya poesía se caracteriza por una fuerte impronta de la oralidad. Sus volúmenes de relatos *Cosa de negros* (2003), *Fer* (2003), *Panambí* (2004), *Las aventuras del Señor Maíz* (2005) y *El curandero del amor* (2006) lo convirtieron en “el escritor joven argentino más leído, más celebrado y más injuriado”, como se lee en uno de los paratextos de *El curandero del amor*. Una de sus iniciativas fue la creación de Eloísa Cartonera en 2002, una editorial destinada a publicar libros baratos consistentes en fotocopias encuadernadas en cartón recogido por la calle por cartoneros que también colaboran en su confección.

agrega los nombres de Osvaldo Lamborghini, Fogwill, Perlongher y Fabián Casas, todos miembros de la serie “alternativa” y sostiene que “el plagio, la reinención es fundamental para una literatura del futuro” (2005: 44); atravesada por la distancia irónica, la afirmación del narrador del relato parece tener validez programática en toda la obra de Cucurto.

En numerosos epitextos del tipo de las entrevistas y lecturas públicas, pero también en su narrativa, Cucurto ha construido una imagen de escritor caracterizada por el antiintelectualismo, la supuesta marginalidad social y el contraste entre la preferencia por productos “bajos” de la cultura argentina como la cumbia y el interés por la tradición “alternativa” que dice robar³⁹². Esta imagen de escritor no es exterior a los relatos mismos, puesto que Cucurto –al igual que Aira– produce una autoficción de acuerdo a la cual el lector debe asumir la identidad entre autor, narrador y personaje: sus narradores –en su mayoría, intradieгéticos homodieгéticos en la variante autodieгética– se llaman Washington Cucurto o Santiago Vega, se adjudican la autoría de los libros del autor, a los que citan y promocionan, y se arrojan el título de “Rey del Realismo Atolondrado” (2006: 81)³⁹³, entre otras cosas³⁹⁴.

La supuesta identidad entre autor, narrador y personaje –que en el caso de Copi he considerado una epanalepsis vertical del “autor” en el plano del discurso, lo que también puede decirse en el caso de Aira y de Cucurto– es un gesto autoficcional que señala que la “sensibilidad camp” introducida por Copi en la literatura argentina y su “performance of composition and authorship on the page” (Mc Mahon 61) ha alcanzado también a una nueva promoción de escritores que comenzaron a publicar en la década de 1990 y de los que Cucurto es el más destacado.

Según Aira, Cucurto “es el heredero” de Copi (Aira y Carrión 6), una afirmación que, aunque en apariencia aventurada, se constata cuando se observan los motivos

³⁹² Un aspecto relevante de la construcción de esta imagen de autor es la utilización estratégica de los peritextos: la edición de su novela *Cosa de negros* contiene un folleto desplegable que, bajo el título “¿Quieres ser Cucurto? Sigue la evolución cucurtiana”, presenta de manera irónica la vida y lecturas del autor, quien posa remedando las ilustraciones acerca de la evolución del hombre; la de *Las aventuras del Señor Maíz* contiene también dos folletos en los que se presentan al lector diversos juegos relacionados con la historia y la de *El curandero del amor* tiene fotografías del autor en la portada, la contraportada y la primera retracción interior. Se trata de una estrategia “de venta y de cruce hacia lo público” en la cual el escritor “se vende a sí mismo como personaje y [...] se ofrece al mercado como [...] descubridor de una zona inexplorada de la cultura” (Schettini s. pag.).

³⁹³ Al igual que Aira y Laiseca, Cucurto reivindica el supuesto carácter realista de su poética, a la que él denomina “realismo atolondrado”, “una literatura basada en el ridículo, en el absurdo, en el despepite de vivacidades estafalarias” (Cucurto y Prieto s. pag.); a falta de intervenciones programáticas sobre el tema, sólo puede observarse que este consistiría en la adopción de la tradición literaria realista argentina –el realismo social de Boedo, la obra de Arlt y sus continuadores más o menos costumbristas, Jorge Asís entre ellos– con su reproducción mimética del habla coloquial del Río de la Plata y su transgresión simultánea mediante la sucesión de contingencias sin motivo y los procedimientos que aquí denomino de la narración paradójica. Se trataría pues, como en el caso de Aira y de otros autores de la serie, de un realismo no mimético o inverosímil, de un “efecto de realismo”, que sostiene una relación irónica con la estética a la que pretende adherir.

³⁹⁴ La supuesta identidad entre autor, narrador y personaje se manifiesta implícitamente incluso en los relatos, más allá del nombre del personaje narrado: en el “Postscriptum” [sic] a “Noches vacías”, donde el narrador es un personaje llamado Washington Cucurto, el autor del relato aclara uno de los términos que aparecen en él con frecuencia: “Muchos de mis amigos me han preguntado qué es una ticki y ahora, después del final de ‘Noches vacías’, me parece un buen momento para contarlo” (61); puesto que la “posdata” no está firmada, el lector se ve llevado a atribuirla al narrador, lo que, al tratarse de un elemento peritextual atribuible generalmente al escritor y claramente ajeno al “mundo narrado”, refuerza la identidad entre autor, narrador y personaje.

temáticos, referencias intertextuales y procedimientos transgresivos presentes en la narrativa de los dos autores. La novela breve “Cosa de negros” del libro homónimo, por ejemplo, comparte con *La vida es un tango* y *L’Internationale argentine* la presentación satírica de la política: los intentos por hacer de Silvano Urrutia presidente en el primero de los relatos de Copi y la campaña presidencial ridícula de Darío Copi en el segundo se corresponden aquí con el secuestro del presidente argentino, Palito; al igual que Silvano Urrutia, el protagonista del relato busca refugio en el conventillo de la Paloma y muere allí asesinado por la policía, al igual que los personajes de *Cachafaz*, la pieza teatral de Copi; mientras que el protagonista del otro relato del mismo volumen, “Noches vacías”, se jacta de ser “el príncipe Kouloto” (58), personaje del relato “Les Vieux travelos” y del cómic “Kulotó” de Copi. “El ejército neonazi del amor”, de *Las aventuras del señor Maíz*, por su parte, guarda evidentes similitudes temáticas con *La Guerre des pedés: Liberation*, del Alto Mando del ejército clandestino tiene una sexualidad promiscua y violenta que recuerda la de *Conceição do Mundo* y establece con el narrador una relación sádica de dominación sexual similar a la existente entre los personajes del relato de Copi; a su vez, el enemigo del ejército neonazi del amor, Tarijeño de Alma posee una capacidad para adoptar disfraces que recuerda la de *Vinício da Luna*, también del relato de Copi; aquí, al igual que en la obra de nuestro autor, se suceden las sorpresas provocadas por contingencias sin motivo que reemplazan a las relaciones causales: a la revelación de que Adolf Hitler aún vive se suma la de que se encuentra en camino; finalmente aparece, se enfrenta en un duelo a Cucurto y este le arranca el bigote y, tras matarlo, descubre que se trataba de Tarijeño de Alma, todo en pocas páginas.

Es esta velocidad, producto de la alternancia de sumarios y escena con unidad de tiempo y lugar en la mayor parte de los casos, la que —especialmente en “Cosa de negros” y “El ejército neonazi del amor”— provoca un cierto vértigo por la velocidad de las acciones y remite a la narrativa de Copi. El atractivo de la narrativa de Cucurto radica en esa velocidad y la aparente ausencia de un plan narrativo que se desprende del carácter mismo de los acontecimientos, a menudo extraordinarios; así, una situación banal como el paso del narrador frente a un colegio puede convertirse en relevante mediante un giro imprevisto —“enseguida los milicos dinamitaron el colegio” (2006: 132)— que involucra al narrador y lo arrastra consigo:

[...] yo pegué un salto sobre un caballo de la montada que relinchó y me trepé al último atisbo de vida y arquitectura que quedaba del colegio [...] y me fui colgado del colegio hacia el fondo spielbergesco de las estrellas [...] y el policía no se quiso bajar y también vino colgado y así se fue haciendo una hilera interminable, de policías, civiles, estudiantes, amas de casa, kiosqueros, turistas, putas de Consti, hinchas de Almirante Brown, repositores de supermercados, tickis de la bailanta, mi madre y mi padre dibujados con un pincel finísimo de pelo de camello, etcétera, y mil personas más que acababan de romper el jarrón, agarrados unos a otros de lo que fuera [...] (2006: 133).

Más tarde, sin embargo, y al igual que en los relatos de Copi, el orden anterior se restituye de forma poco “realista”: “[...] los demás murieron en la travesía de aferrarse al sueño, pero yo me salvé, como pasa siempre en mis cuentos, gracias a un viento pampeano que me hizo caer en la terraza de mi casa” (2006: 134). El carácter inverosímil de estos hechos problematiza la narración en varios sentidos, uno de ellos, en relación a su lector.

El narrador se anticipa a las objeciones del “lector” en relación a una paralepsis sin intentar ofrecer una explicación plausible sino reivindicando su libertad en tanto productor del relato y anteponiendo el pacto narrativo a cualquier razón superior en un gesto inaugurado por Copi en la literatura argentina pero que caracteriza las tendencias imperantes en los últimos quince años al menos:

Ustedes me cuestionan, quieren saber cómo sé tanto si no estuve, que quién me contó, nadie me contó, soy yo el que les estoy contando, no se pongan dudosos, que yo soy el que va contando, que para qué mierda creen que me siento a escribir esto si no es para atreverme a vivir, a ser mejor, a soltar mis emociones, a burlarme un poco del sarcoma, para que mi fantasía se imponga sobre la realidad, la fantasía que todos llevamos adentro y que se llama amor y pasión y locura [...] Además, che, si quieren algo importante tóquenle el timbre al señor Aira, al señor Lamborghini, al señor Fogwill, que yo pasaba por frente de un colegio nada más... (2006: 132).

La interpelación al “lector”³⁹⁵ se inscribe de manera más general en la recurrencia sistemática a la situación narrativa que caracteriza la narrativa de Cucurto y, parcialmente, de Copi con una diferencia importante entre ambos autores: mientras que en la narrativa de Copi la interpelación es del narrador al narratario –piénsese en la interpelación del narrador al “Maître” en *L’Uruguayen* o las de Gouri en *La Cité des rats*³⁹⁶–, las de la narrativa de Cucurto son del narrador al “lector”, lo que determina su carácter transgresivo. No es inhabitual encontrar pasajes en la narrativa de Cucurto, especialmente tras una pausa descriptiva o una analepsis, en los que el narrador se refiere a las circunstancias de su narración o interpela al “lector”: “Pero ya que estamos en un lugar privilegiado, usemos a la literatura para algo y volvamos al pasado, al día sublime en que la conocí”, “[y] ahora rapidito que no hay tiempo. Volvamos literariamente al hotelito con mi ticki y ella, en tiempos actuales” (2006: 53), “[y] mil cosas más que no las repito porque ya demasiado aburrido se me volvió este relato. Así que pasemos a un poco de acción que esto no termina más” (2006: 57) o “[p]erdón, lectorcitos de mi corazón, no se las presenté. Esas preciosuras que ven en los límites del salón son las balanceras; qué dulces y amables y divinas son” (2005: 29). En varios relatos, en especial en “El hombre del casco azul” (2005: 65-72), este procedimiento transgresivo adquiere estatuto articulador. En ese mismo relato existe una metalepsis vertical del “lector” en el plano del discurso en la que este interroga al narrador:

-¿Y ese muchachito obeso luchando con ese palet?
-Es el señor repositor Domingo González, verdadero motor repositiril del sector.
Caminemos hacia él y pregúntenle lo que quieran (2005: 30).

En el relato “Cosa de negros” puede observarse otro procedimiento transgresivo como la metalepsis vertical del narrador en el plano del discurso en la que éste se dirige al personaje narrado: “Ésta [sic] es Buenos Aires, la Trola del Plata; respírala, mamala,

³⁹⁵ Que aquí considero una hiperlepsis vertical del “lector”, en la que “el ‘lector’ se superpone al narratario” (Lang 42), a la vez que una metalepsis del “lector”, que se convierte en personaje de la historia narrada, y una silepsis vertical del “lector”, en la que “el ‘lector’ es invitado a escuchar/leer al ‘autor’ y al narrador a la vez” (Lang 34), todas en el plano del discurso.

³⁹⁶ Que tiene su continuación en la superposición de narradores, críticos y editores del relato que Martín Caparrós lleva a cabo en *La historia* y cuya función es problematizar la cuestión de la autoría y, en última instancia, transgredir el principio de autenticación.

Mr. Washington Cucurto, pues lo que verás ahora no lo volverás a encontrar en otro lugar del mundo” (73), y en “Noches vacías” se observa una interesante epanalepsis horizontal de la acción o de la estructura proposicional en el plano de la historia, allí donde, tras narrar cómo asesina a una adolescente –“Llora, llora. Le pateo la cabeza para que se calle. Cuando golpea la cabeza contra la goma de un auto suelta sangre como una canilla abierta. [...] Le doy dos soberanas patadas más, justo en el cerebro salido” (2003: 39-40)–, el narrador contempla la acción como si esta fuera llevada a cabo por otro personaje: “Contemplo un robo y una pelea en la calle. Un novio le revienta la cabeza a patadas a una gorda embarazada” (2003: 48).

Si bien el barroquismo “camp” de la prosa de Cucurto no guarda similitudes con el uso económico del francés como si lo hablara un extranjero de Copi, sí remite a autores como Perlongher y Arturo Carrera que conforman la tradición “alternativa”. En su narrativa esta ya aparece “naturalizada”, ya no como propiedad de una formación cultural específica, y despojada de su valor emergente, conformando un repertorio de formas y temas del que los nuevos narradores como Cucurto o Dalia Rosetti –a quien Cucurto considera una “heredera” de Aira– pueden disponer. Entiendo que el uso ya observado de los procedimientos transgresivos de la narración paradójica es un ejemplo de ello.

12.5. Conclusiones del capítulo

El tránsito entre la adopción de procedimientos y motivos temáticos por parte de Aira y la que realiza Cucurto –y otros autores de la serie– es el que media entre una intervención crítica que desafía tácitamente el repertorio de inclusiones y exclusiones que en un determinado momento conforma la tradición literaria argentina y la adopción de elementos de una literatura ya incorporada, al parecer, a esa tradición. Si, efectivamente, autores como Manuel Puig, Arturo Carrera, Osvaldo Lamborghini, Luis Guzmán, Ricardo Zelarayán y Copi se encuentran ya desde hace tiempo en el centro de atención de la crítica no sólo académica de la Argentina³⁹⁷, su apropiación –incluso su apropiación explícitamente apolítica como en el caso de Cucurto– sigue teniendo un desafío implícito a “las ‘buenas maneras’ del decir literario argentino” (Minelli s. pag.).

Esta apropiación, que no es sino de los procedimientos de la narración paradójica montados sobre la “sensibilidad camp” de Copi, recorre una línea que comienza con la reivindicación de este autor por parte de Aira y continúa en la obra de autores como Guebel o Bizzio para culminar en la apropiación por parte de autores de una nueva promoción como Cucurto, que incorporan a la tradición “alternativa” a Aira y a los propios Guebel y Bizzio, entre otros autores. El resultado de este sistema de apropiaciones es una narrativa que, como la de Copi, no extrae su legitimación ni de su “verosimilitud” –pese a decirse realista– ni de su coherencia interna, sino del carácter increíble y contradictorio de los hechos narrados y del mismo acto de narrar, que exhibe en un gesto narcisista en el que, a la vez, cuestiona su propia condición de posibilidad al problematizar la narrabilidad y la representabilidad del mundo fáctico de manera que “confronted by the play of chance, the audience can no longer comfortably rely on its own ideological system but is forced to make and test decisions about the nature and proximity of the fictional world” (Richardson 80).

³⁹⁷ Andrés Avellaneda observa acertadamente que “Osvaldo Lamborghini muere en 1985, Copi en 1987, Perlongher en 1992; los tres escriben entre los sesenta y los ochenta. Son, sin embargo, ‘escritores del noventa’ porque es entonces cuando ingresan en el canon y en la pugna del campo literario” (128).

Según Cournot, Copi “ne sait pas écrire” (68); algunos críticos sostienen a su vez que Aira tampoco. Esto mismo podría decirse –de manera hiperbólica– del resto de los autores de la tradición “alternativa” que han asimilado a través de la poética de Aira y de la intervención crítica en la que participó la “sensibilidad camp” de la narrativa de Copi. Su rechazo a las convenciones del “escribir bien” es síntoma de una literatura que, pese a las imposiciones del mercado y de las periódicas crisis políticas y económicas de la Argentina, sigue viva, y es también un epifenómeno de la productividad de la literatura de Copi, que ha provocado “un cambio en la escritura y en la lectura de una época” y ha obligado “a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado” (Prieto 10).

IV.

13. Conclusiones

La narrativa de Copi se caracteriza, como hemos visto, por la aparición en ella de los procedimientos de la narración paradójica. Estos tienen por función transgredir el principio de autenticación que preside toda narrativa que desea suspender la incredulidad; gran parte de esta obra pues “entra necesariamente en contradicción consigo misma” (Lang 22) tematizando y “desatendiendo” desde una perspectiva convencional el contrato narrado, alterando el orden de los niveles comunicativos mediante procedimientos como la silepsis, la epanalepsis, la metalepsis y la hiperlepsis³⁹⁸, sustituyendo las relaciones causales convencionales por contingencias sin motivo y cuestionando la certeza de la narrabilidad y de la representabilidad del mundo fáctico. El resultado de la aparición de estos procedimientos es una suerte de narración que supedita su posibilidad de existencia a la negación misma de esa posibilidad por el borramiento de los límites del “orden ontológico” del mundo narrado debido a la sucesión de hechos contradictorios y a la espacialización del tiempo y la temporalización del espacio.

La aparición de estos procedimientos se articula, como hemos visto en varios pasajes, con una cierta “sensibilidad camp”, sin que ella sea necesaria para la existencia de estos procedimientos, definida como “una percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad” que pretende denunciar el carácter biológicamente indeterminado y socialmente construido de la sexualidad (Amícola 2000: 53). La narrativa que esta sensibilidad permea tiende a ser “subversive of commonly received standards” (Babuscio 21), en especial de las convenciones del realismo, conformando un estilo hiperbólico, paródico y redundante que “bring heterosexual attitudes of ‘originality,’ ‘naturalism,’ and ‘normality’ to their knees” (Bergman 11) a través de recursos como la ironía, el esteticismo, la teatralidad y la exageración humorística, los contrastes entre masculinidad y femineidad, ancianidad y juventud, miseria y lujo, la subversión en ocasiones paródica de géneros y convenciones literarias³⁹⁹, la “performance of composition and authorship on the page” (Mc Mahon

³⁹⁸ Más específicamente, silepsis: vertical del narrador en el plano del discurso en “Virginia Woolf a encore frappé”, horizontal del narrador en el plano del discurso en *L’Uruguayen*, *La Guerre des pieds* y “La déification de Jean-Rémy de La Salle”, vertical del personaje en el plano de la historia en *La Cité des rats* y horizontal de la acción o de la estructura proposicional en *Le Bal des folles*; epanalepsis: vertical del “autor” en el plano del discurso allí donde los personajes tienen el nombre del autor, “Copi”, horizontal del personaje en el plano de la historia en varias tiras de la mujer sentada y horizontal de la acción en *La vida es un tango*; metalepsis: en el plano del discurso, horizontal del narrador en *L’Uruguayen*, vertical del autor en *Le Bal des folles*, vertical del lector en *La Cité des rats*, vertical del autor en “Virginia Woolf a encore frappé” y “Quoi ? Zob ! Zut ! Love !” y en numerosos relatos gráficos, y en el plano de la historia, horizontal de los elementos o actantes del mundo narrado en *Le Bal des folles* y “Les potins de la femme assise”, horizontal del narrador en *La Cité des rats*, horizontal del personaje en “L’Autoportrait de Goya”, *La Cité des rats* y en el caso de los personajes que aparecen en más de un relato, como Madame Pignou o Kulotó, y vertical y horizontal del personaje en varios relatos gráficos; hiperlepsis: vertical del narrador en el plano del discurso en su variante pseudodiegética en *L’Uruguayen*, *Le Bal des folles*, *La Cité des rats*, “Les Potins de la femme assise” y “La Déification de Jean-Rémy de La Salle” y en su variante de discurso indirecto libre en *Le Bal des folles* y “L’Autoportrait de Goya” y vertical del autor en el plano del discurso y horizontal del personaje en el plano de la historia en *Le Bal des folles*.

³⁹⁹ La novela epistolar en *L’Uruguayen*, la policial en *Le Bal des folles*, la juvenil en *La Cité des rats*, el melodrama cinematográfico argentino y el folletín de las décadas de 1930 y 1940 en *La vida es un tango*, la literatura de ciencia ficción y su subgénero de novelas que transcurren en la Luna en *La Guerre des*

61) y, por tanto, la exhibición del artificio literario⁴⁰⁰. La narrativa presidida por la “sensibilidad camp” transgrede al cuestionar la noción tradicional de verdad ficcional en la narrativa, poniendo en entredicho la irreversibilidad del tiempo, la unidad y discreción del personaje y la verdad objetiva del evento ficcional mediante los procedimientos de la narración paradójica, que le son contingentes pero no necesarios y que, en el caso de Copi, se integran a los elementos del grotesco rioplatense, también presentes en su narrativa.

El segundo elemento que determina la adopción de estos procedimientos en la narrativa del autor es la circulación y trasposición de procedimientos narrativos y motivos temáticos de un género literario o medio a otro –en especial, de la pieza teatral breve al cómic y de éste a la narrativa– en la obra de Copi. Esta circulación se aprecia en el plano de la historia en la recurrencia a motivos y situaciones temáticas⁴⁰¹ y en el plano del discurso en la trasposición de técnicas y procedimientos: la ausencia casi excluyente de presentación del pensamiento de los personajes y la concepción escénica de la viñeta con adopción del “punto de vista” del espectador de teatro y el recurso a los “tiempos muertos”, que vinculan la producción gráfica y la dramática del autor, y la escasez de pausas descriptivas y el uso de sumarios y de una escena acelerada mediante elipsis implícitas, que contribuyen a la velocidad alta del relato y determinan la impresión de rapidez y facilidad que lo preside, además de la aparición de los procedimientos de la narración paradójica, que permiten establecer esa relación entre la obra gráfica y la narrativa del autor.

La circulación y trasposición de procedimientos, convenciones y motivos temáticos de un género literario o medio a otro entronca con el gesto “camp” de parodiar los géneros y las convenciones literarias y, en general, con la desconfianza del “camp” hacia aquellas convenciones narrativas consideradas naturales para dar origen a una poética caracterizada por la alteración del orden de los niveles comunicativos, la sustitución de las relaciones causales convencionales por contingencias sin motivo, la sucesión de hechos contradictorios y la problematización del “orden ontológico” del mundo narrado y sus vínculos con el mundo “real”.

pédés, el “thriller” político en *L’Internationale argentine* y el informe periodístico de tema etnológico en “La déification de Jean-Rémy de La Salle”.

⁴⁰⁰ Piénsese en el gesto “camp” de “to show the writer writing” (McMahon 73) que preside relatos como *L’Uruguayen*, *Le Bal des folles* o “Virginia Woolf a encore frappé”.

⁴⁰¹ La catástrofe de proporciones planetarias: *L’Uruguayen*, *La Cité des rats*, *La Guerre des pédés*, “Karneval in Rio”; el crimen inmotivado o cometido en estado de inconsciencia: *Le Bal des folles*, “L’Autoportrait de Goya”, “Les Potins de la femme assise”, “Madame Pignou”, *La Guerre des pédés*, “La Césarienne”, “Virginia Woolf a encore frappé”, *L’Internationale argentine*, “El lápiz de labios”, “Le Mariage”, “Hôtel de passe”, *La vida es un tango*; los “milagros”: *L’Uruguayen*, *La Cité des rats*, “Le Travesti et le corbeau”, “La Déification de Jean-Rémy de La Salle”; los sueños: *Le Bal des folles*, *La Cité des rats*, “Les Vieux travelos”, “Le Pouvoir à Jérôme”, “La Star c’est moi”; la aceleración del tiempo producto de la reducción del espacio: *L’Uruguayen*, *La Cité des rats*; la visualidad de personajes que “salen” de cuadros –“L’Autoportrait de Goya”– o remiten a imágenes de alta circulación cultural: *Le Bal des folles*, *La Guerre des pédés*, *La vida es un tango*; los travestis: “Les Vieux travelos”, *Le Bal des folles*, *La Cité des rats*, “Le Travesti et le corbeau”, “Madame Solitudiné”, “La Doyenne”, *L’Homosexuel ou La difficulté de s’exprimer*, *Les Escaliers du Sacré-Cœur*; la humanización de los animales y la animalización de los humanos: “La Servante”, *La Cité des rats*, *La Guerre des pédés*, las tiras cómicas de la mujer sentada, *Loretta Strong*; y las ratas: *La Cité des rats*, “La Servante”, “Les Rats”, *La Pyramide*. Esta última, cuya naturaleza integra en la obra de Copi atributos animales y humanos, sirve a la manera de deíctico o recordatorio de otros tipos de pasajes entre situaciones y estados heterogéneos que forman sistema con la continuidad que se establece entre la producción gráfica, la narrativa y dramática del autor.

Esta poética no tiene antecedentes en el ámbito de la narrativa en francés de su tiempo⁴⁰², lo que motivó el desconcierto con el que fue recibida por la crítica francesa, aunque comparte el gesto destructivo y lúdico que caracteriza a cierta tendencia experimental de la literatura francesa del período; su vinculación con el grotesco rioplatense es, por contra, evidente, y es uno de los argumentos más importantes para determinar su pertenencia a la literatura argentina más allá de que la narrativa de Copi fuera escrita casi exclusivamente en francés.

El segundo y último criterio que determina esa pertenencia es su productividad⁴⁰³, la cual parece haber sido ínfima en la literatura francesa en términos de un “cambio de escritura” pero, a su vez, muy importante en la literatura argentina, en la que los procedimientos transgresivos del autor y ciertos motivos temáticos⁴⁰⁴ fueron asumidos a partir de mediados de la década de 1980 aproximadamente por algunos escritores y críticos constituidos en una formación cultural más o menos laxa e interesados en la conformación de una tradición “alternativa” que creara un “espacio de lectura” para sus propias obras mediante una intervención crítica que exhibiera su literatura no sólo como “lo nuevo”, lo ignorado, lo anómalo sino, a su vez, como la cristalización de tendencias ya existentes en la tradición literaria argentina cuyo reordenamiento es producto en parte de la narrativa de Copi.

El sitio central otorgado en esa tradición “alternativa” a las literaturas de Manuel Puig y Copi determinó la irrupción de la “sensibilidad camp” en la literatura argentina, que de esa forma permeó la obra de autores que no practicaban una literatura de temática homosexual sino una suerte de realismo no mimético o inverosímil, un “efecto de realismo” en el que a menudo el mundo narrado parece un universo no newtoniano en el que a las causas no le siguen los efectos. Esta literatura se caracteriza además por la importancia en ella de la metaficción, cuya exhibición del acto narrativo, no linealidad, y conciencia del estatuto ficcional de los personajes podían encontrarse ya en la poética de Copi, que funciona así como una instancia de legitimación para los proyectos individuales de escritura de nuevos narradores, especialmente César Aira, quien tomó parte en la intervención crítica junto con Néstor Perlongher, Héctor Libertella y Rodolfo Enrique Fogwill. A estos autores les siguieron otros –Daniel Guebel, Sergio Bizzio, Alberto Laiseca, Washington Cucurto, Dalia Rosetti, etcétera– para los que los procedimientos transgresivos aparecen mediados por la obra de Aira y así “naturalizados” e integrados al sistema de posibilidades de la literatura argentina, al punto de que pueden ser utilizados sin recurrir a la figura “paternal” de Copi.

Esta se caracteriza aún por su sitio “al margen” de la escena literaria, por “su lugar en la escala social (subalterna), por su aparición en el calendario (nueva)” y “por el riesgo social que conlleva (subversiva)” (Tabarovsky 39), pero la productividad de sus textos, unos textos escritos principalmente en francés pero fundamentales para la

⁴⁰² En la que sólo pueden emparentarse algunas novelas con libros como *Les Guérillères* de Monique Wittig (1969), *Le Grand amour* de Antoine Orezza (1972), *Le Voyageur* de Tony Duvert (1970) y las novelas “homosexuales” de Yves Navarre: *Lady Black* (1971), *Les Loukoums* (1973) y *Killer* (1975) (véanse 2.2. y notas a pie de página 106, 130 y 242).

⁴⁰³ Entendida como “un cambio en la escritura y en la lectura de una época” que “no sólo condiciona la literatura que se escribe y se lee después de su publicación, sino que obliga a reconsiderar la tradición y a reordenar el pasado” (Prieto 10).

⁴⁰⁴ Más específicamente, el travestí, la generación duplicada, la aparición de casualidades, coincidencias inverosímiles y contingencias sin motivo, los milagros, las sorpresas, la catástrofe, la guerra entre fracciones, la miniatura y, en el plano del discurso, los procedimientos de la narración paradójica.

comprensión de la historia de la literatura argentina, se encuentra en el centro de la escena y la explica.

V.

14. Bibliografía utilizada

14.1. Bibliografía primaria

14.1.1. Copi

- Copi. *Le Bal des folles*. 1977. París: Éditions Christian Bourgois, 1999b.
- . *La Cité des rats*. París: Éditions Pierre Belfond, 1979a.
- . *Le Dernier salon où l'on cause*. París: Éditions du Square [serie "Bête et méchante" 22], 1973.
- . *Du côté des violés*. París: Éditions du Square [serie "Bête et méchante" sin número] 1978b.
- . *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?* 1975. París: Éditions du Square [serie "Bête et méchante" 43], 1978a.
- . *La Femme assise*. 1981. París: Stock, 2002.
- . *La Guerre des pédés*. París: Éditions Albin Michel, 1982a.
- . *L'Internationale argentine*. París: Éditions Pierre Belfond, 1988.
- . *Le monde fantastique des gays*. Grenoble: Éditions Glénat, 1986.
- . *Un livre blanc*. Pref. Giovanni Gandini. París: Buchet; Chastel, 2004.
- . *Une langouste pour deux*. 1978. París: Éditions Christian Bourgois, 1999c.
- . *L'Uruguayen*. 1973. París: Éditions Christian Bourgois, 1999a.
- . *La vida es un tango*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- . *La Vie est un tango*. París: Éditions libres-Hallier, 1979b.
- . *Las viejas putas*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1982b.
- . *Virginia Woolf a encore frappé*. París: Éditions Personna [Collection Fiction] 1983.

14.1.2. Otros

- Aira, César. *El cerebro musical*. Buenos Aires: Eloísa Cartonera, 2004a.
- . *Cómo me hice monja*. En: Aira, César. *Cómo me hice monja*. México DF: Joaquín Mortiz, 1995. 7-108.
- . *El congreso de literatura*. Mérida: Universidad de los Andes, 1997.
- . *Las curas milagrosas del Doctor Aira*. Buenos Aires: Simurg, 1998.
- . *Diario de la hepatitis*. Rosario: bajo la luna nueva, 1993.
- . *Edward Lear*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004c.
- . *La fuente*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 1995.
- . *La liebre*. 1991. Buenos Aires: Emecé, 2002.
- . *Los misterios de Rosario*. Buenos Aires: Emecé, 1994.
- . *El pequeño monje budista*. Buenos Aires: Mansalva, 2006.
- . *Yo era una chica moderna*. Buenos Aires: Interzona, 2004b.
- Arlt, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. 1928, 1931. Prólogo, edición, vocabulario y cronología Adolfo Prieto. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.
- Beckett, Samuel. *Malone dies*. En: Samuel Beckett. *Three novels by Samuel Beckett*. Trad. Samuel Beckett y Patrick Bowles. Nueva York: Grove Press, 1965.
- Borges, Jorge Luis. *Obras completas*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- Botana, Helvio I. *Memoria tras los dientes del perro*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1977.
- Cucurto, Washington. *Las aventuras del señor Maíz*. Buenos Aires: Interzona, 2005.

- . *Cosa de negros*. Buenos Aires: Interzona, 2003.
- . *El curandero del amor*. Buenos Aires: Emecé, 2006.
- Fernández, Macedonio. *Museo de la novela de la Eterna (Primera novela buena)*. 1967. Buenos Aires: Corregidor, 1975. Vol. vi de *Obras completas*. Ed. Adolfo de Obieta. 10 vols.
- Laiseca, Alberto. *Aventuras de un novelista atonal*. Buenos Aires: Sudamericana, 1982.
- . *Gracias Chanchúbelo*. Buenos Aires: Simurg, 2000.
- . *El gusano máximo de la vida misma*. Buenos Aires: Tusquets, 1999.
- . *El jardín de las máquinas parlantes*. Buenos Aires: Planeta, 1993.
- . *Por favor ¡plágiennme! (plagiando sistematizada y progresivamente)*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora [Biblioteca El Escribiente 2], 1991.
- Marechal, Leopoldo. *Adán Buenosayres*. 1948. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

14.2. Bibliografía secundaria

14.2.1. Metodología y fundamentos teóricos específicos

- Babuscio, Jack. "Camp and the gay sensibility". En: David Bergman, ed. *Camp grounds: Style and homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. 19-38.
- Bachtin, Michail M. "Forms of time and of the chronotope in the novel: notes towards a historical poetics". En: Mikhail Bakhtin. *The dialogic imagination. Four essays*. Ed. Michael Holquist. Trad. Caryl Emerson y Michael Holquist. Texas: University of Texas Press, 1981. 84-258.
- . "Der Karneval und die Karnevalisierung der Literatur". 1965. En: Michail M. Bachtin. *Literatur und Karneval: zur Romantheorie und Lachkultur*. 1990. Trad. y prólogo Alexander Kaempfe. Frankfurt del Main: Fischer, 1996.
- Berendsen, Marjet. "The teller and the observer: narration and focalization in narrative texts". *Style* 18 (1984) 140-158.
- Bergman, David. "Introduction". En: David Bergman, ed. *Camp grounds: Style and homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. 3-16.
- Booth, Wayne C. *The rhetoric of fiction*. Chicago: University of Chicago Press, 1961.
- Campbell, Gregor. "Structuralism". En: Irena Rima Makaryk, ed. *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, scholars, terms*. Toronto; Buffalo; Londres: University of Toronto Press, 1993. 199-204.
- Casanova, Pascale. *La République mondiale des lettres*. París: Seuil, 1999.
- Culler, Jonathan. "Foreword". En: Gérard Genette. *Narrative discourse: an essay in method*. Trad. Jane E. Lewin. Ithaca, Nueva York: Cornell University Press, 1980. 7-13.
- Danow, David K. *Models of narrative: theory and practice*. Nueva York: St. Martin's Press, 1997.
- Dehennin, Elsa. "En pro de una narratología estilística aplicada al cuento". En: Peter Fröhlicher y Georges Güntert, eds. *Teoría e interpretación del cuento: estudios*. Berna; Berlín; Frankfurt del Main; Nueva York; París; Viena: Lang, 1995. 66-84.
- Díaz Arenas, Ángel. *La instancia del autor/lector: introducción y metodología*. Kassel: Reichenberger [Problemata Semiotica 9], 1986.

- Doležel, Lubomír. *Heterocosmica: fiction and possible worlds*. Baltimore; Londres: The Johns Hopkins University Press, 1998.
- Eisner, Will. *Comics and sequential art: principles and practice of the world's most popular art form*. 1985. Tamarac, Florida: Poorhouse Press, 2005.
- Ewert, Jeanne C. "Comics and graphic novel". En: David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, eds. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Abingdon; Oxfordshire; Nueva York: Routledge, 2005. 71-73.
- Genette, Gérard. "Discours du récit: essai de méthode". En: Gérard Genette. *Figures III*. París: Éditions du Seuil, 1972. 65-282.
- . *Fiction et diction*. París: Éditions du Seuil, 1991.
- . *Métalepse. De la figure à la fiction*. París: Éditions du Seuil, 2004.
- . *Nouveau discours du récit*. París: Éditions du Seuil, 1983.
- . *Palimpsestes. La littérature au second degré*. París: Éditions du Seuil, 1982.
- . *Seuils*. París: Éditions du Seuil, 1987.
- Grabe, Nina; Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann. "La narración paradójica: 'normas narrativas' y el principio de la 'transgresión'". En: Programa de mano de la Sección 3 del 15º Congreso de la Asociación Alemana de Hispanistas: "Fronteras – construcciones y transgresiones". Universidad de Bremen del 1 al 4 de marzo de 2005. Sin referencias, 2005. 5.
- Guillory, John. *Cultural capital. The problem of literary canon formation*. Chicago; Londres: The University of Chicago Press, 1993.
- Hamburger, Käthe. *Die Logik der Dichtung*. Stuttgart: Klett, 1957.
- Hutcheon, Linda. *A theory of parody: the teaching of the twentieth-century art forms*. 1985. Urbana; Chicago: University of Illinois Press, 2000.
- Jahn, Manfred. "Unreliable narration". En: David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, eds. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Abingdon; Oxfordshire; Nueva York: Routledge, 2005. 623.
- Jauss, Hans Robert. "Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft". En: Hans Robert Jauss. *Literaturgeschichte als Provokation*. 1967. Frankfurt del Main: Suhrkamp, 1970. 144-207.
- Keen, Suzanne. *Narrative form*. Hampshire; Nueva York: Palmgrave MacMillan, 2004.
- Lamping, Dieter. *Der Name der Erzählung: zur Poetik des Personennamens*. Bonn: Bouvier [Wuppertaler Schriftenreihe Literatur 21], 1983.
- Lang, Sabine. "Prolegómenos para una teoría de la narración paradójica". En: Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, eds. *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid; Frankfurt del Main: Iberoamericana; Vervuert, 2006. 21-47.
- Lejeune, Philippe. *Le Pacte autobiographique*. París: Éditions du Seuil, 1975.
- Lothe, Jakob. *Narrative in fiction and film: an introduction*. Oxford; Nueva York: Oxford University Press, 2000.
- McMahon, Gary. *Camp in literature*. Jefferson, New Caroline; Londres: McFarland & Co, 2006.
- Meyer-Minnemann, Klaus. "Narración paradójica y ficción". En: Nina Grabe, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, eds. *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid; Frankfurt del Main: Iberoamericana; Vervuert, 2006. 49-71.

- - -. "Un procédé narratif qui 'produit un effet de bizarrerie': la métalepse littéraire". En: John Pier y Jean-Marie Schaeffer. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. 133-150.
- Meyer-Minnemann, Klaus y Sabine Schlickers. "La mise en abyme en narratologie". *Vox Poetica* 1 (julio 2004) s. pág. 2 marzo 2007 <<http://www.vox-poetica.org/t/menabyme.html>>.
- Newton, Esther. "Role models". En: David Bergman, ed. *Camp grounds: style and homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. 39-53.
- Nünning, Ansgar. "Unreliable narration zur Einführung: Grundzüge einer kognitiv-narratologischen Theorie und Analyse unglaubwürdigen Erzählens". En: Ansgar Nünning, ed. *Unreliable narration. Studien zur Theorie und Praxis unglaubwürdigen Erzählens in der englischsprachigen Erzählliteratur*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier, 1998. 3-39.
- O'Neill, Patrick. *Fictions of discourse: reading narrative theory*. Toronto; Buffalo; Londres: University of Toronto Press, 1995.
- Pier, John. "Métalepse et hiérarchies narratives". En: John Pier y Jean-Marie Schaeffer. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. 247-261.
- Richardson, Brian. *Unlikely stories: causality and the nature of modern narrative*. Cranbury, Nueva Jersey; Londres; Mississauga, Ontario: University of Delaware Press, 1997.
- Ross, Andrew. "Uses of camp". En: David Bergman, ed. *Camp grounds: Style and homosexuality*. Amherst: University of Massachusetts Press, 1993. 54-77.
- Ryan, Marie-Laure y Ernst van Alphen. "Narratology". En: Irena Rima Makaryk, ed. *Encyclopedia of contemporary literary theory. Approaches, scholars, terms*. Toronto; Buffalo; Londres: University of Toronto Press, 1993. 110-116.
- Schlickers, Sabine. "Inversions, transgressions, paradoxes et bizarreries. La métalepse dans les littératures espagnole et française". En: John Pier y Jean-Marie Schaeffer. *Métalepses. Entorses au pacte de la représentation*. París: Éditions de l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, 2005. 151-166.
- - -. *Verfilmtes Erzählen: narratologisch-komparative Untersuchung zu El beso de la mujer araña (Manuel Puig/Héctor Babenco) und Crónica de una muerte anunciada (Gabriel García Márquez/Francesco Rosi)*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1997.
- Segre, Cesare. *Principios del análisis del texto literario*. Trad. María Pardo de Santayana. Barcelona: Crítica, 1985.
- Selden, Raman, Peter Widdowson y Peter Brooker. *La teoría literaria contemporánea*. 1987. Trad. Juan Gabriel López Guix y Blanca Ribera de Madariaga. Barcelona: Ariel, 2001.
- Waugh, Patricia. *Metafiction: The theory and practice of self-conscious fiction*. Londres; Nueva York: Methuen, 1984.
- Williams, Raymond. *Culture*. 1981. Londres: Fontana Press, 1989.
- - -. *Keywords*. 1976. Londres: Fontana Press, 1988.
- - -. *Marxism and literature*. Oxford: Oxford University Press, 1977.

Zipfel, Frank. "Autofiction". En: David Herman, Manfred Jahn y Marie-Laure Ryan, eds. *Routledge encyclopedia of narrative theory*. Abingdon, Oxfordshire; Nueva York: Routledge, 2005. 36-37.

14.2.2. Sobre Copi

- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora [Biblioteca El Escribiente 1], 1991.
- Amícola, José. "Campeones camp: Copi y Perlongher". En: José Amícola. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000. 61-88.
- - -. "L'Uruguayen de Copi como espejo del triple estereotipo". *Le CIREMIA Centre Interuniversitaire de Recherche sur l'Éducation et la Culture dans le Monde Ibérique et Ibéro-Américain*, 2005. 28 febrero 2007 <<http://www.univ-tours.fr/ciremia/AMICOLA-Jose-29-01-2005.pdf>>.
- - -. "Nuevas notas sobre *Camp*: Copi vs. Puig". En: María Celia Vázquez y Sergio Pastormerlo, eds. *Literatura argentina. Perspectivas de fin de siglo*. Buenos Aires: Eudeba, 2002. 47-56.
- Arno, Maricarmen, entrevista con Osvaldo Pellettieri. "Entrevista a Maricarmen Arno – directora". En: Copi. *Una visita inoportuna*. Trad. Georgina Botana. Fotografías Carlos Flynn. Prólogo y entrevistas a Maricarmen Arno y Jorge Ferrari Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Fundación del Teatro Municipal General San Martín [Las obras y sus puestas 3], 1993. 67-76.
- "Cada uno debe inventarse sus historias: entrevista realizada por *Libération*". En: José Tcherkaski. *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna [Colección Carne y Hueso], 1998. 121-127.
- Cadet, Valérie. "Copi, l'art de la dérision". *Magazine Littéraire* 374 (marzo 1999) 80-81.
- Copi, entrevista con Raquel Linenberg. "Un argentino de París: entrevista de Raquel Linenberg". En: José Tcherkaski. *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna [Colección Carne y Hueso], 1998. 113-118.
- - -, entrevista con José Tcherkaski. "Homosexualidad y creación (Primera parte)"; "Espacio y libertad (Segunda parte)". En: José Tcherkaski. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna [Colección Carne y Hueso], 1998. 27-73; 75-87.
- Cournot, Michel. "Des cris à Montevideo". En: Copi. *L'Uruguayen*. 1973. París: Éditions Christian Bourgois, 1999a. 67-71.
- Damonte, Jorge, ed. *Copi*. París: Éditions Christian Bourgois, 1990.
- Delgado, Verónica. "Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel". *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 5, 6-8 (1996) 255-68.
- Gandini, Giovanni. "Le petit sommeil". En: Copi. *Un livre blanc*. Prólogo Giovanni Gandini. Trad. Dominique Hauser. París: Éditions Buchet-Chastel [Collection Les Cahiers dessinés], 2002. 9-17.
- Hocquenghem, Guy. "Invitación al delirio". Trad. Alberto Cardín. *Los libros sin referencia* 48-49 [Archivo de la Editorial Anagrama].
- Hopenhayn, Silvia. "¿Quién no le teme a Copi?". *Teatro. Revista del Teatro Municipal General San Martín* 7 (1995) 13-24.

- Jung, Ursula. “La Journée d’une rêveuse de Copi : L’emboîtement des rêves”. En: Ursula Jung. *L’Énonciation au théâtre: une approche pragmatique de l’autotexte théâtral*. Tubinga: Narr, 1994. 255-295, 350-361.
- Link, Daniel. “Amor y política”. *Página 12* 20 agosto 2000: *Radar Libros* 8.
- - -. “Cerca de la revolución”. *Página 12* 3 junio 2002. 11 diciembre 2006 <<http://www.pagina12web.com.ar/imprimir/diario/suplementos/libros/10-14.html>>.
- - -. “Ein Bericht für eine Akademie: Violencia, escritura y representación (1973-1993 en el Río de la Plata)”. En: Roland Spiller, ed. *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1995. 51-67.
- Marini, Marilú, entrevista con José Tcherkaski. “Copi era un artista de una gran elegancia. Entrevista con Marilú Marini”. En: José Tcherkaski. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna [Colección Carne y Hueso], 1998. 89-111.
- Montaldo, Graciela. “La invención del artificio. La aventura de la historia”. En: Roland Spiller, ed. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1991. 257-269.
- Monteleone, Jorge. “Datos biográficos del autor”. En: Copi. *Eva Perón*. 1969. Trad. Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. 5-13.
- Moreno, María. “La internacional argentina”. *Página 12* 5 noviembre 2006. 5 noviembre 2006 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-3366-2006-11-05.html>>.
- Palomar, Ramón. “Nostalgia homosexual en torno a Copi en el marco de la Virreina”. *El Periódico* 3 abril 1989, 27.
- Pauls, Alan, entrevista con Diego Giordano. “Deshacer el saber”. *El Ciudadano* 24 septiembre 2002. 9 abril 2007 <<http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?cat=miscelanea&doc=241>>.
- Pellettieri, Osvaldo. “Copi: un argentino y sus ‘comedias de muerte’ europeas”. En: Copi. *Una visita inoportuna*. Trad. Georgina Botana. Fotografías Carlos Flynn. Prólogo y entrevistas a Maricarmen Arno y Jorge Ferrari Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Fundación del Teatro Municipal General San Martín, [Las obras y sus puestas], 1993. 7-12.
- Rosenzvaig, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003.
- Santos, Lidia. *Kitsch tropical: los medios en la literatura y el arte de América Latina*. Frankfurt del Main; Madrid: Vervuert; Iberoamericana, 2001.
- - -. “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas”. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 24, 48 (1999) 195-213.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.
- Spiller, Roland. “Copi versus Calderón: ‘Subito, subito, la morte subito!’” En: Karl Kohut, ed. *Culturas del Río de la Plata*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1991a. 557-575.
- Tambascio, Gustavo. “Una herencia inoportuna. El teatro de Copi, a diez años de su muerte”. *Cuadernos Hispanoamericanos* 563 (1997) 107-112.
- Tarcus, Horacio. “Las caricaturas del joven Copi”. *Clarín* 8 de julio de 2001. 1 febrero 2007 <www.clarin.com/suplementos/zona/2001/07/08/z-00615.htm>.

Tuñón, Amparo. "Copi: un maldito sin pretensiones". *La calle* sin fecha, 43-45 [Archivo de la Editorial Anagrama].

14.2.3. Otros

14.2.3.1. Literatura y homosexualidad

- Borim Jr., Dário. "Intrincacies of Brazilian gayness: a cross-cultural and cross-temporal approach". En: David William Foster y Roberto Reis, eds. *Bodies and biases: sexualities in Hispanic cultures and literature*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1996. 333-358.
- Foster, David William. "Foreword". En: David William Foster y Emmanuel S. Nelson, eds. *Latin American writers on gay and lesbian themes: a bio-critical sourcebook*. Westport, Connecticut; Londres: Greenwood Press, 1994. ix-xiii.
- Heathcote, Owen, Alex Hughes y James S. Williams, eds. *Gay signatures: gay and lesbian theory, fiction and film in France, 1945-1995*. Oxford: Berg, 1998.
- Lake, Lori L. "The Gay Detective Novel - Part 1". 23 noviembre 2006 <<http://www.lorillake.com/gaydetective.html>>.
- Robinson, Christopher. *Scandal in the ink: male and female homosexuality in twentieth-century French literature*. Londres; Nueva York: Cassell [Cassell lesbian and gay studies], 1995.
- Schehr, Lawrence R. *Alcibiades at the door: gay discourses in French literature*. Stanford, California: Stanford University Press, 1995.
- Senelick, Laurence. *The changing room: varieties of theatrical cross-dressing*. Nueva York: Routledge, 2000.
- Smith, Stephen. "Toward a literature of Utopia". En: George Stambolian y Elaine Marks, eds. *Homosexualities and French literature: cultural contexts, critical texts*. Pref. Richard Howard. Ithaca, Nueva York; Londres: Cornell University Press, 1979. 341-352.
- Teltscher, Peter. *Hombres con hombres con hombres: Männlichkeit im Spannungsfeld zwischen Macho und "marica" in der argentinischen Erzählliteratur: 1839-1999*. Berlín: Ed. Tranvía, 2002.

14.2.3.2. Ciencia ficción

- Atteberry, Brian. *Decoding gender in science fiction*. Nueva York: Routledge, 2002.
- Clute, John y Peter Nicholls, eds. *The encyclopedia of science fiction*. Nueva York: St. Martin's Griffin, 1993.
- Larbalestier, Justine. *The battle of sexes in science fiction*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press, 2002.
- Roberts, Robin. *A new species: gender and science in science fiction*. Urbana, Chicago: University of Illinois Press, 1993.
- Stableford, Brian M. *Historical dictionary of science fiction literature*. Lanham, Maryland; Toronto; Oxford: The Searecrow Press, 2004.
- Wittig, Monique. *The straight mind and other essays*. Pref. Louise Turcotte. Boston: Beacon Press, 1992.

14.2.3.3. Cómics

- Mazurier, M. Stéphane. *L'Hebdo Hara-Kiri / Charlie Hebdo (1969-1982): un journal des années soixante-dix*. DEA d'histoire socio-culturelle. Université de Rouen, septiembre 2003. 14 marzo 2007 <<http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.mas.geb>>.
- Renard, Jean-Bruno. *Clefs pour la bande dessinée*. París: Seghers, 1978.
- Rey, Alain. *Les spectres de la bande: essai sur la B.D.* París: Éditions de Minuit, 1978.
- Rio, Michel. "Cadre, plan, lecture". *Communications* 24 (1976) 94-107.
- Rivera, Jorge B. *Panorama de la historieta argentina*. Buenos Aires: Libros del Quirquincho, 1992.
- Steimberg, Oscar. *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*. Buenos Aires: Nueva Visión Lenguajes, 1977.
- Zimmer, Jacques. *La Bande dessinée*. París: Les Cahiers de l'Audio-visuel, Service audio-visuel de la Ligue Française de l'Enseignement et de l'Éducation Permanente, sin fecha.

14.2.3.4. Literatura francesa

- Atack, Margaret. *May 68 in French fiction and film: rethinking society, rethinking representation*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Baetens, Jan. "Littérature expérimentale: les années 80". En: Frank Baert y Dominique Viart, eds. *La Littérature française contemporaine: questions et perspectives; recueil d'études*. Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 1993. 141-152.
- - - y Dominique Viart. "États du roman contemporain". En: Jan Baetens y Dominique Viart, eds. *États du roman contemporain: actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*. París; Caen: Lettres Modernes Minard, 1999. 3-7.
- Bardelle, Yves. "Les grandes lignes de la littérature française depuis 1945". En: Frank Baert y Dominique Viart. *La Littérature française contemporaine: questions et perspectives; recueil d'études*. Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 1993. 35-46.
- Combes, Patrick. *La Littérature & le mouvement de Mai 68: Écriture, mythes, critique, écrivains 1968-1981*. París: Seghers, 1984.
- Houppermans, Sjef. "Les Grandes blonds parmi les noirs – Jean Echenoz". En: Jan Baetens y Dominique Viart, eds. *États du roman contemporain: actes du colloque de Calaceite, Fondation Noesis, 6-13 juillet 1996*. París; Caen: Lettres Modernes Minard, 1999. 19-39.
- Pollmann, Leo. *Der Neue Roman in Frankreich und Lateinamerika*. Stuttgart; Berlín; Colonia; Maguncia: Kohlhammer, 1968.

14.2.3.5. Literatura argentina

- Aira, César, entrevista con Jorge Carrión. "Mis novelas son mis diarios". *Lateral: Revista de Cultura* 11, 113 (mayo 2004) 6-8.
- - -, entrevista con Craig Epplin y Phillip Penix-Tadsen. "Cualquier cosa: un encuentro con César Aira". *Ciberletras* 15 (julio 2006). 9 abril 2007 <<http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v15/epplin.html>>.
- Abraham, Tomás. "Aira y Piglia". En: Tomás Abraham. *Fricciones*. Buenos Aires: Sudamericana, 2004. 107-176.

- Andrews, Chris. "El discurso conceptual en la ficción de César Aira: Enunciación y función". *Everba* (verano 2005). 9 abril 2007 <<http://www.everba.org/summer05/airachris.htm>>.
- Avellaneda, Andrés. "Recordando con ira: estrategias ideológicas y ficcionales argentinas a fin de siglo". *Revista Iberoamericana* 69, 202 (enero-marzo 2003) 119-135.
- Barenfeld, Eva Verónica. "César Aira: realismo en proceso". *Especulo. Revista de estudios literarios* 23 (marzo-junio 2003). 27 marzo 2007 <<http://www.ucm.es/info/especulo/numero23/caira.html.html>>.
- Bosteels, Wouter y Luz Rodríguez Carranza. "El objeto Sade. Genealogía de un discurso crítico: de *Babel, revista de libros* (1989-1991) a *Los libros* (1969-1971)". En: Roland Spiller, ed. *Culturas del Río de la Plata (1973-1995): transgresión e intercambio*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1995. 313-338.
- Capano, Daniel. "La voz de la nueva novela histórica: La estética de la clonación y de la aporía en *La liebre* de César Aira". En: Mignon Domínguez, ed. *Historia, ficción y metaficción en la novela latinoamericana contemporánea*. Buenos Aires: Corregidor, 1996. 91-119.
- Caparrós, Martín. "Mientras Babel". *Cuadernos hispanoamericanos* 517-519 (julio-diciembre 1993) 525-528.
- Contreras, Sandra. "El artesano de la fragilidad". En: Roland Spiller, ed. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1991. 195-209.
- - -. *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora [Biblioteca Ensayos Críticos], 2002.
- Cucurto, Washington y Martín Prieto. "Reportaje a Washington Cucurto por Martín Prieto: Arrebatos en el conventillo". *Clarín* 30 marzo 2002. 9 abril 2007 <<http://www.clarin.com/suplementos/cultura/2002/03/30/u-00801.htm>>.
- Decock, Pablo. "El demonio burlón en *Cómo me hice monja* y *El tilo* de César Aira: entre autobiografía, ficción e Historia". Comunicación inédita, 2006.
- De Leone, Lucía. "Tradición y Ruptura. La deconstrucción de algunos tópicos tradicionales en *Ema, la cautiva* de César Aira". *Everba* (primavera 2003). 9 abril 2007 <<http://www.everba.org/spring03/deleone.htm>>.
- Fernández, Nancy. "Experiencia y lenguaje: sobre *El tilo* y *La villa*, de César Aira". *Hispanamérica* 97 (2004) 93-102.
- Fernández Moreno, César. *Introducción a Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Talía, 1960.
- González, Horacio. *El filósofo cesante: Gracia y desdicha de Macedonio Fernández*. Buenos Aires: Atuel, 1995.
- Gramuglio, María Teresa. "Genealogía de lo nuevo". En: Roland Spiller, ed. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1991. 239-256.
- Iniesta Cámara, Amalia Graciela. "Reflexiones en torno de las posibilidades de una historia integral de la literatura argentina". En: *La periodización de la literatura argentina: problemas, criterios, autores, textos. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, 23- 27 de noviembre de 1987*. Mendoza: Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1989. 2 vols. Vol. 2, 191-200.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.

- Laiseca, Alberto, entrevista con Graciela Speranza. "Alberto Laiseca". En: Graciela Speranza. *Primera persona: conversaciones con quince narradores argentinos*. Prólogo Beatriz Sarlo. Fotografías Alejandra López. Buenos Aires: Norma, 1995. 195-207.
- Link, Daniel. "Restos de Aira". En: Daniel Link. *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*. Buenos Aires: Entropía, 2006. 251-263.
- Minelli, María Alejandra. "Cortado al bias, un borde de brocato". *Jornal de Poesia*. 20 marzo 2007 <<http://www.secrel.com.br/jpoesia/bh6perlongher.htm>>.
- Montaldo, Graciela. "An obscure case: bizarre aesthetics in Argentina (books, culture, industries and fictions)". *Journal of Latin American Cultural Studies* 9, 2 (2000) 181-192.
- Monteleone, Jorge. "La hora de los tristes corazones. El sujeto imaginario en la poesía romántica argentina". En: Julio Schwartzman, ed. *Historia crítica de la literatura argentina. Vol. 2 La lucha de los lenguajes*. Buenos Aires: Emecé, 2003. 119-160.
- Paz, Marta Lena. "El referente histórico como eje de un período conflictivo del teatro argentino, 1955-1983". En: *La periodización de la literatura argentina: problemas, criterios, autores, textos. Actas del IV Congreso Nacional de Literatura Argentina, Mendoza, 23- 27 de noviembre de 1987*. Mendoza: Instituto de Literaturas Modernas, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Cuyo, 1989. 2 vols. Vol. 2, 219-229.
- Piglia, Ricardo. "Armando Discépolo y el argentino contaminado". En: Ricardo Piglia. *La Argentina en pedazos*. Buenos Aires: Ediciones de la Urraca [Colección Fierro], 1993. 30-32.
- - -. "Ficción y política en la literatura argentina". En: Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*. 1986. Barcelona: Anagrama, 2001. 119-124.
- - -, entrevista con Ricardo Kunis. "Sobre Roberto Arlt". En: Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*. 1986. Barcelona: Anagrama, 2001. 21-28.
- - -, entrevista con Sergio Pastor Merlo. "Borges como crítico". En: Ricardo Piglia. *Crítica y ficción*. 1986. Barcelona: Anagrama, 2001. 149-169.
- Pollmann, Leo. "Una estética del más allá del ser. *Emma, la cautiva* de César Aira". En: Roland Spiller, ed. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1991. 177-194.
- Sarlo, Beatriz. "Oralidad y lenguas extranjeras". En: Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo. *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*. 1983. Buenos Aires: Espasa Calpe; Ariel, 1997.
- Schettini, Ariel. "Las puertas del cielo". *Página 12* 10 agosto 2003. 10 abril 2007. <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-684-2003-08-10.html>>.
- Speranza, Graciela, entrevista con Mauro Libertella. "Ampliación del campo de batalla". *Página 12* 19 noviembre 2006. 20 noviembre 2006 <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-2326-2006-11-19.html>>.
- Spiller, Roland. "Prólogo". En: Roland Spiller, ed. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt del Main: Vervuert, 1991b. 7-12.
- Tabarovsky, Damián. *Literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2004.

Viñas, David. "Prólogo". En: Jorge Lafforgue, ed. *Teatro rioplatense (1886-1930)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1977.

14.2.3.6. Otros

- Abós, Álvaro. *El tábano. Vida, pasión y muerte de Natalio Botana, el creador de Crítica*. Buenos Aires: Sudamericana, 2001.
- Barrandeguy, Emma. *Salvadora. Una mujer de Crítica*. Buenos Aires: Vinciguerra, 1997.
- Baudrillard, Jean. "L'Ordre des simulacres". En: Jean Baudrillard. *L'Échange symbolique et la mort*. París: Gallimard, 1976. 75-128.
- "Boludo". *Diccionario de la lengua española*. 22a ed. 2001.
- Bueno Sánchez, Gustavo. "Alberto Cardín Garay (1948-1992): apuntes para una bibliografía". *El Basilisco* 12 (1992) 3-43.
- Chevalier, Jean. *El sufismo*. 1984. Trad. José Barrales Valladares. México: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- "Contradicción". *Diccionario de la lengua española*. 22a ed. 2001.
- "Genético, ca". *Diccionario de la lengua española*. 22a ed. 2001.
- "Gollete". *Diccionario de la lengua española*. 22a ed. 2001.
- Johnson, Lee. *The paintings of Eugène Delacroix: a critical catalogue 1816-1831. Volume I*. Oxford: Oxford University Press, 1981.
- Martynkewicz, Wolfgang. *Arno Schmidt*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1992.
- Pauly, Arabella. *Neobarroco: Zur Wesensbestimmung Lateinamerikas und seiner Literatur*. Frankfurt del Main; Berlín; Berna; Nueva York; Viena: Lang, 1993.
- Pörtl, Klaus, con la colaboración redaccional de Araceli Marín Presno. *Panorámica del teatro español y latinoamericano del siglo XX*. Frankfurt del Main; Berlín; Berna; Bruselas; Nueva York; Oxford; Viena: Lang [FASK. Publikationen des Fachbereichs Angewandte Sprach- und Kulturwissenschaft der Johannes-Gutenberg-Universität Mainz in Gernersheim; A, 42], 2004.
- Potash, Robert A. *El Ejército y la política en la Argentina*. Trad. Aníbal Leal. 2 vols. Buenos Aires: Hispamérica, 1985.
- Pron, Patricio. "Marcos Rosenzvaig: Copi: sexo y teatralidad. Prólogo de Noé Jitrik. Buenos Aires: Biblos 2003. 167 páginas". *Iberoamericana* 16 (2004) 230-231.
- Renke-Graves, Robert von. *Griechische Mythologie: Quellen und Deutung*. 1955. Trad. Hugo Seinfeld, en colaboración con Boris V. Borresholm. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt, 2000.
- Rose, Herbert Jennings. *Griechische Mythologie: ein Handbuch*. 1969. Trad. Anna Elisabeth Berve-Glauning. Munich: Beck, 1988.
- Tálice, Roberto A. *100.000 ejemplares por hora: memorias de un redactor de "Crítica" el diario de Botana*. Buenos Aires: Corregidor, 1977.
- Torres Monreal, Francisco. "Introducción". En: Fernando Arrabal. *Teatro pánico*. Ed. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1986. 9-84.
- Viart, Dominique. "Le recit 'postmoderne'". En: Frank Baert y Dominique Viart, eds. *La Littérature française contemporaine: questions et perspectives; recueil d'études*. Lovaina: Presses Universitaires de Louvain, 1993. 153-165.
- Wright, Beth S., ed. *The Cambridge companion to Delacroix*. Cambridge: Cambridge University Press, 2001.

14.3. Diccionarios y obras de referencia

- Brunel, Patrick. *La Littérature française du XXe siècle*. Lieja: Nathan; VUEF, 2002.
- Castro, Silvana y Pedro Orgambide, dirs. *Breve diccionario biográfico de autores argentinos desde 1940*. Buenos Aires: Atril, 1999.
- Confortès, Claude. *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. París: Nathan/HER, 2000.
- Diccionario de la lengua española*. 22a ed. Madrid: Espasa Calpe, 2001.
- Ertler, Klaus-Dieter. *Kleine Geschichte des latinoamerikanischen Romans. Strömungen – Autoren – Werke*. Tübinga: Narr, 2002.
- Eterstein, Claude, dir. *La Littérature française de A à Z*. París: Hatier, 1998.
- Guérin, Jeanyres, dir. *Dictionnaire des pièces de théâtre françaises du XXe siècle*. París: Champion, 2005.
- Oviedo, José Miguel. *Historia de la literatura hispanoamericana. 4. De Borges al presente*. Madrid: Alianza, 2001.
- Platas Tasende, Ana María. *Diccionario de términos literarios*. Madrid: Espasa Calpe, 2000.
- Prieto, Martín. *Breve historia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Taurus, 2006.
- Prince, Gerald. *A dictionary of narratology*. Lincoln, Nebraska; Londres: University of Nebraska Press, 1987.
- Wilpert, Gero von. *Sachwörter der Literatur*. 1955. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag, 2001.

15.1. Anexo 1. Bibliografía de Copi⁴⁰⁵

15.1.1. Narrativa

- Copi. *L'Uruguayen*. París: Éditions Christian Bourgois, 1973. Reedición: París: Éditions Christian Bourgois, 1999. Traducciones: *Las viejas travestís y otras infamias*. Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas. Barcelona: Anagrama, 1978. Libertella, Héctor, ant. *Copi, Lamborghini, Wilcock y otros: 11 relatos argentinos del siglo XX (una antología alternativa)*. Trad. Enrique Vila-Matas. Buenos Aires: Perfil, 1997. 27-62.
- - -. *Le Bal des folles*. París: Éditions Christian Bourgois, 1977. Reediciones: París, Union Générale d'Éditions ["10-18" 1194], 1978. París: Éditions Christian Bourgois, 1991 [con *Une langouste pour deux*]. París: Éditions Christian Bourgois, 1999. Traducciones: *El baile de las locas*. Trad. Alberto Cardín y Biel Mesquida. Barcelona: Anagrama, 1978; 1983; 2000. *Il ballo delle checche*. Trad. Mariagiovanna Anzil. Milán: Bompiani, 1978; Milán: ES [Biblioteca dell'eros 73], 1996. *Die Schlange von New York*. Trad. Klaus Völker. Berlín: Albino, 1983.
- - -. *Une langouste pour deux*. París: Éditions Christian Bourgois, 1978; 1999. Traducción: *Las viejas travestís y otras infamias*. Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas. Barcelona: Anagrama, 1978 [con *L'Uruguayen*].
- - -. *La Cité des rats*. París: Éditions Pierre Belfond, 1979.
- - -. *La vida es un tango*. Barcelona: Anagrama, 1981. Traducciones: *La Vie est un tango*. París: Éditions libres-Hallier, 1979.
- - -. *La Guerre des pédés*. París: Éditions Albin Michel, 1982. Traducciones: *La guerra de las mariquitas*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Laertes, 1983. *Krieg der Samba*. Trad. Jürgen Abel. Berlín: Albino, 1985.

⁴⁰⁵ Fuente para esta bibliografía la constituyen las bibliografías incompletas y parcialmente erróneas de Aira (1991) y Rosenzvaig, los sitios web de la Bibliothèque Nationale de París <<http://catalogue.bnf.fr/>>, de la Library of Congress de los Estados Unidos de Norteamérica <<http://catalog.loc.gov/>> y las páginas web de los catálogos públicos de acceso en línea de Italia <<http://www.internetculture.it/moduli/opac/opac.jsp>>, del Karlsruher Virtueller Katalog <<http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/kvk.html>> y de la base de datos de libros editados en España del Ministerio de Cultura de ese país <<http://www.mcu.es/comun/bases/isbn/ISBN.html>>. Los libros aparecen aquí divididos por género literario y ordenados cronológicamente. No siempre ha sido posible obtener toda la información necesaria, y así, a menudo falta referencia a los traductores; asimismo, no he podido establecer el origen de las siguientes traducciones: *Non oso, madame*. Milán: Milano Libri, 1973; *Mama steigt aus*. Trad. Peter Müller. Reinbek bei Hamburg: Carlsen [Carlsen Cartoon 8], 1987; *Die Frau des Präsidenten*. Reinbek bei Hamburg: Carlsen [Carlsen Cartoon 6], 1987; y "Grand finale" y "The return of the young Hippolytus" del volumen *Gay plays: an international anthology* (Nueva York: Ubu Repertory Theater Publications, 1989).

- - -. *Virginia Woolf a encore frappé*. París: Éditions Persona [Collection Fiction], 1983. Traducción: *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Anagrama, 1984.
- - -. *L'Internationale argentine*. París: Éditions Pierre Belfond, 1988. Traducciones: *La Internacional Argentina*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona: Anagrama, 1989; 2000. *L'internazionale argentina*. Pref. Riccardo Reim. Trad. Elena Grillo. Roma: Lucarini [Classici del ridere 19], 1989.

15.1.2. Cómics

- - -. *Copi*. Prólogo Michel Laelos. París: Éditions Julliard [Humour secret 6], 1965.
- - -. *Petite folie collective*. Textos Michel Corvin. París: Éditions Tchou, 1966.
- - -. *Les Poulets n'ont pas de chaises*. París: Éditions Denoël, 1966. Traducciones: *Los pollos no tienen sillas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968. *Chickens don't have chairs*. Trad. Richard Seaver. Nueva York. Groove Press, 1969. *I polli non hanno sedie*. Trad. Oreste del Buono. Milán: Mondadori [Nuovi Scrittori Stranieri 31], 1968 [1969]. *I polli non hanno sedie*. Trad. Luigi Bernardi. Milán: Glenat, 1988.
- - -. *Copi*. París: Union Générale d'Éditions ["10-18" 645], 1971.
- - -. *La Visite*. Milán: Olivetti, 1971. Traducción: *In visita*. Milán: Olivetti, 1971.
- - -. *Le Dernier salon où l'on cause*. París: Éditions du Square [serie "Bête et méchante" 22], 1973.
- - -. *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?* París: Éditions du Square [serie "Bête et méchante" 43], 1975. Reedición: 1978. París; Barcelona; Lausanne: Dargaud [Collection Humour], 1983. Traducciones: [con Reiser] *¿Crisis? ¿Qué dice usted!/? Y yo, ¿por qué no tengo banana?* Madrid: Editorial Nueva Frontera [Totem-Humor antología], 1982. *Mama, warum hab ich keine Banane?* Reinbek bei Hamburg: Carlsen [Carlsen-Cartoon 2], 1986.
- - -. *Les Vieilles putes*. París: Éditions du Square [serie "Bête et méchante" 54], 1977. Reedición: París: Éditions Dargaud [Collection Humour], 1985. Traducciones: *Storie puttanesche*. Milán: Rizzoli, 1977. *Storie puttanesche*. Trad. Leonella Prato Caruso. Milán: Mondadori, 1979. *Las viejas putas*. Trad. Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1982. *Die alten Nutten*. Reinbek bei Hamburg: Carlsen [Carlsen-Cartoon 4], 1986. *Las viejas putas*. Buenos Aires: Colihue [Colección Narrativa Dibujada, Enedé], 1995.
- - -. *Du côté des violés*. París: Éditions du Square [serie Bête et méchante sin número] 1978. Reedición: París; Barcelona; Lausanne: Éditions Dargaud [Collection Humour], 1983.

- - -. *La Femme assise*. París: Éditions Le Square; Albin Michel, 1981. Reedición: París; Barcelona; Lausanne: Éditions Dargaud [Collection Humour], 1984. París: Stock, 2002. Traducción: *La donna seduta*. Génova: Il Melangolo, 2000.
- - -. *Kang*. París; Barcelona; Lausanne: Éditions Dargaud [Collection Humour], 1984.
- - -. *Sale crise pour les putes*. París: Éditions Albin Michel [Collection L'Écho des savanes], 1984.
- - -. *Le Monde fantastique des gays*. Grenoble: Éditions Glénat, 1986. Traducción: *Il fantastico mondo dei gay*. Milán: Glénat, 1987.
- - -. *Un livre blanc*. Prólogo Giovanni Gandini. Trad. Dominique Hauser. Milán: Libri Edizioni, 1970. Reedición: París: Éditions Buchet-Chastel [Collection Les Cahiers dessinés], 2002. Traducción: *Un libro bianco*. Milán: Milano Libri, 1970.

15.1.3. Teatro⁴⁰⁶

- Belot, Jacques, sobre una idea de Copi. “Bras d'honneur”. En: *Théâtre insolite*. París: la Pensée universelle, 1989.
- Copi. *La Journée d'une rêveuse*. París: Éditions Christian Bourgois, 1968. Traducciones: *La giornata di una sognatrice*. Trad. Oreste Del Buono. Milán: Libri Edizioni, 1968. “La giornata di una sognatrice”. En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989.
- - -. *Eva Peron*. París: Éditions Christian Bourgois, 1969. Reedición: París: Éditions Christian Bourgois, 1993. Traducciones: *Eva Peron*. Milán: Milano Libri, 1970. “Eva Peron”. En: *Plays: Includes Eva Peron: Homosexual: Four Twins: Loretta Strong*. Trad. Anni Lee Taylor. Londres: Calder, 1976. *Eva Peron*. Trad. Ruggero Sintoni y Claudio Casadio. Sin referencia: Compagnia drammatica di prosa Accademia perduta laboratorio teatrale sperimentale, 1979. “Eva Peron”. En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989. *Eva Perón*. Trad. Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000. *Eva Perón*. Trad. Jordi Prat i Coll. Barcelona: Fundació Teatre Lliure, Teatre Públic de Barcelona, 2004.
- - -. *L'Homosexuel ou La difficulté de s'exprimer*. París: Éditions Christian Bourgois, 1971. Reedición: París: Éditions Christian Bourgois, 1998. Traducciones: “Homosexual”. En: *Plays: Includes Eva Peron: Homosexual: Four Twins: Loretta Strong*. Trad. Anni Lee Taylor. Londres: Calder, 1976. “L'omosessuale o la difficoltà di esprimersi”. En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989. *El homosexual o la dificultad de expresarse*. Trad. Luis Zapata. En: *El homosexual o la dificultad de expresarse*. Intr. Luis

⁴⁰⁶ Están inéditas las piezas: *Un ángel para la señora Lisca* (1962), *Sainte Geneviève dans sa baignoire* (1966), *L'Alligator, le Thé* (1966) y *La Coupe du monde* (1978). Véase Damonte (94).

- Zapata. México: Arte y Escena; CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2004.
- - -. *Les Quatre jumelles*. París: Éditions Christian Bourgois, 1973. Reediciones: en *Autour des Quatre jumelles de Copi*. Textos de Georges Bataille, Hélène Cixous, Carlos Fuentes, Jorge Lavelli y Simone Zimmer. París: Éditions Gallimard [Collection Festival d'automne à Paris 5], 1973. Éditions Christian Bourgois, 1999 [con *La tour de la Défense*; por error, aparece en portada *Loretta Strong*]. Traducciones: "Four twins". En: *Plays: Includes Eva Peron: Homosexual: Four Twins: Loretta Strong*. Trad. Anni Lee Taylor. Londres: Calder, 1976. "Le quattro gemelle". En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989. *Las cuatrogemelas*. Trad. Joani Hocquenghem. En: *El homosexual o la dificultad de expresarse*. Intr. Luis Zapata. México: Arte y Escena; CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2004.
 - - -. *Loretta Strong*. París: Éditions Christian Bourgois, 1974. Reediciones: Éditions Christian Bourgois, 1999 [con *La Pyramide*; por error, *La Tour de la Défense* en portada]. París: L'Avant-scene, 2006 [con *Le Frigo*]. Traducciones: "Loretta Strong". En: *Plays: Includes Eva Peron: Homosexual: Four Twins: Loretta Strong*. Trad. Anni Lee Taylor. Londres: Calder, 1976. "Loretta Strong". En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989. *Loretta Strong* Trad. Luis Zapata. En: *El homosexual o la dificultad de expresarse*. Intr. Luis Zapata. México: Arte y Escena; CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2004.
 - - -. *La Pyramide*. París: Éditions Christian Bourgois, 1975. Reedición: Éditions Christian Bourgois, 1999 [con *Loretta Strong*; por error, *La Tour de la Défense* en portada]. Traducciones: "La Piramide". En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989. *La pirámide*. Trad. Damián Tabarovsky. *Confines* (julio 1997) 139-156.
 - - -. *La Tour de la Défense*. París: Éditions Christian Bourgois, 1978. Traducciones: "La Torre della Defense". En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989. *Capodanno: La tour de la defense*. Trad. Luca Coppola y Giancarlo Prati. Milán: Teatridithalia, 1995.
 - - -, en colaboración con Riccardo Reim: *Tango-Charter*. Trad. Riccardo Reim. Milán: Moizzi, 1980.
 - - -. *Le Frigo*. Prefacio Michel Cressole. Fotografías Jorge Damonte. París: Éditions Persona [Collection Théâtre], 1983. Reedición: París: L'Avant-scene, 2006 [con *Loretta Strong*]. Traducciones: "Il frigo". En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989. *El refri*. Trad. Luis Zapata. En: *El homosexual o la dificultad de expresarse*. Intr. Luis Zapata. México: Arte y Escena; CONACULTA, Dirección General de Publicaciones, 2004.

-
- - -. *La Nuit de Madame Lucienne*. París: L'Avant-Scène [Théâtre 773], 1985. Traducción: "La notte di madame Lucienne". En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989.
 - - -. *Une visite inopportune*. Textos de Cavanna, Michel Cournot, Guy Hocquenghem, Jorge Lavelli y Jacques Sternberg. París: Éditions Christian Bourgois, 1988. Reedición: París: Éditions Christian Bourgois, 1999. Traducciones: "Una visita inoportuna". En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989. *Una visita inoportuna*. Trad. Georgina Botana. Fotografías Carlos Flynn. Prólogo y entrevistas a Maricarmen Arno y Jorge Ferrari Osvaldo Pelletieri. Buenos Aires: Fundación del Teatro Municipal General San Martín [colección "Las obras y sus puestas"], 1993 [no incluye los textos de Cavanna y otros que acompañan la edición francesa]. *Una visita inoportuna*. Trad. Carme Serralonga. Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura; Pòrtic, 1989. *Una visita inoportuna*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1989.
 - - -. *Cachafaz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002 [con *La sombra de Wenceslao*]. Traducciones: *Cachafaz. Tragédie barbare en deux actes et en vers*. Trad. René de Ceccatty. Arles: Éditions Actes Sud, 1993. *Tango barbaro*. Trad. Franco Quadri. Génova: Marietti, 1995.
 - - -. *La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2002 [con *Cachafaz*]. Traducción: *L'Ombre de Wenceslao*. Trad. Jorge Lavelli y Dominique Poulange. París: Éditions Théâtrales [Répertoire contemporain], 1999.
 - - -. *Théâtre 1*. París: Union Générale d'Éditions ["10-18" 792], 1973 [Contenido: *La Journée d'une rêveuse*, *Eva Peron* y *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer*. Reedición: París: Union Générale d'Éditions ["10-18" 1757], 1986 [Contenido: *La Journée d'une rêveuse*, *Eva Peron*, *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, *Les Quatre jumelles*, *Loretta Strong*].
 - - -. *Théâtre 2*. París: Union Générale d'Éditions ["10-18" 1758], 1986. [Contenido: *La Pyramide*, *Le Frigo*, *Les Escaliers du Sacré-Cœur*, *La Nuit de Madame Lucienne*].
 - - -. "Les Escaliers du Sacré-Cœur". En: Copi. *Théâtre 2*. París: Union Générale d'Éditions ["10-18" 1758], 1986. Traducción: "Le scale del Sacro Cuore". En: *Teatro: Copi*. Trad. Franco Quadri. Milán: Ubulibri, 1988; reedición 1989.

	03.02.03 Metadieético	03.02.03.01 Función explicativa 03.02.03.02 Función predictiva 03.02.03.03 Función temática 03.02.03.04 Función persuasiva 03.02.03.05 Función distractiva 03.02.03.06 Función obstructiva
	03.02.04 Meta-metadieético, etcétera	
	03.02.05 Pseudodieético	
	03.03 Transición	03.03.01 Metalepsis
03.03 “Persona”/Narrador	03.03.01 Heterodieético	
	03.03.02 Homodieético	03.03.02.01 Autodieético 03.03.02.02 Testigo
	03.04 Funciones del narrador	03.04.01 Narrativa [obligatoria] 03.04.02 Directiva [metadieética] 03.04.03 Comunicativa 03.04.04 Atestiva 03.04.05 Ideológica [testimonial]

*Basado en el “Discours du récit: essai de méthode” de Gérard Genette (En: *Figures III*. París: Éditions du Seuil, 1972. 65-282), así como en su reelaboración en el *Nouveau discours du récit* (París: Éditions du Seuil, 1983), en otras intervenciones del autor y en manuales.

15.3. Anexo 3. Paratextos*

a.01 Peritexto	a.01.01 Editorial	a.01.01.01 Formato a.01.01.02 Colección a.01.01.03 Cubierta y accesorios a.01.01.04 Página de título a.01.01.05 Composición y tirada
	a.01.02 Nombre del autor	a.01.02.01 “Onymat” a.01.02.02 Anonimato a.01.02.03 Pseudonimia
	a.01.03 Título	a.01.03.01 Título temático a.01.03.01 Título rhemático
	a.01.04 Texto de presentación	
	a.01.05 Dedicatoria	
	a.01.06 Cita	
	a.01.07 Prólogo	
	a.01.08 Intertítulos	
	a.01.09 Notas	
a.02 Epitexto	a.02.01 Público	a.02.01.01 Intercesiones a.02.01.02 Respuestas al público a.02.01.03 Entrevistas a.02.01.04 Charlas a.02.01.05 Coloquios. Debates a.02.01.06 Comentarios autorreflexivos posteriores
	a.02.02 Privado	a.02.02.01 Intercambio epistolar a.02.02.02 Comunicación oral a.02.02.03 Diario a.02.02.04 “Avant textes”

* Basado en *Seuils* (París: Éditions du Seuil, 1987) de Gérard Genette.

15.4. Anexo 4. Còmics

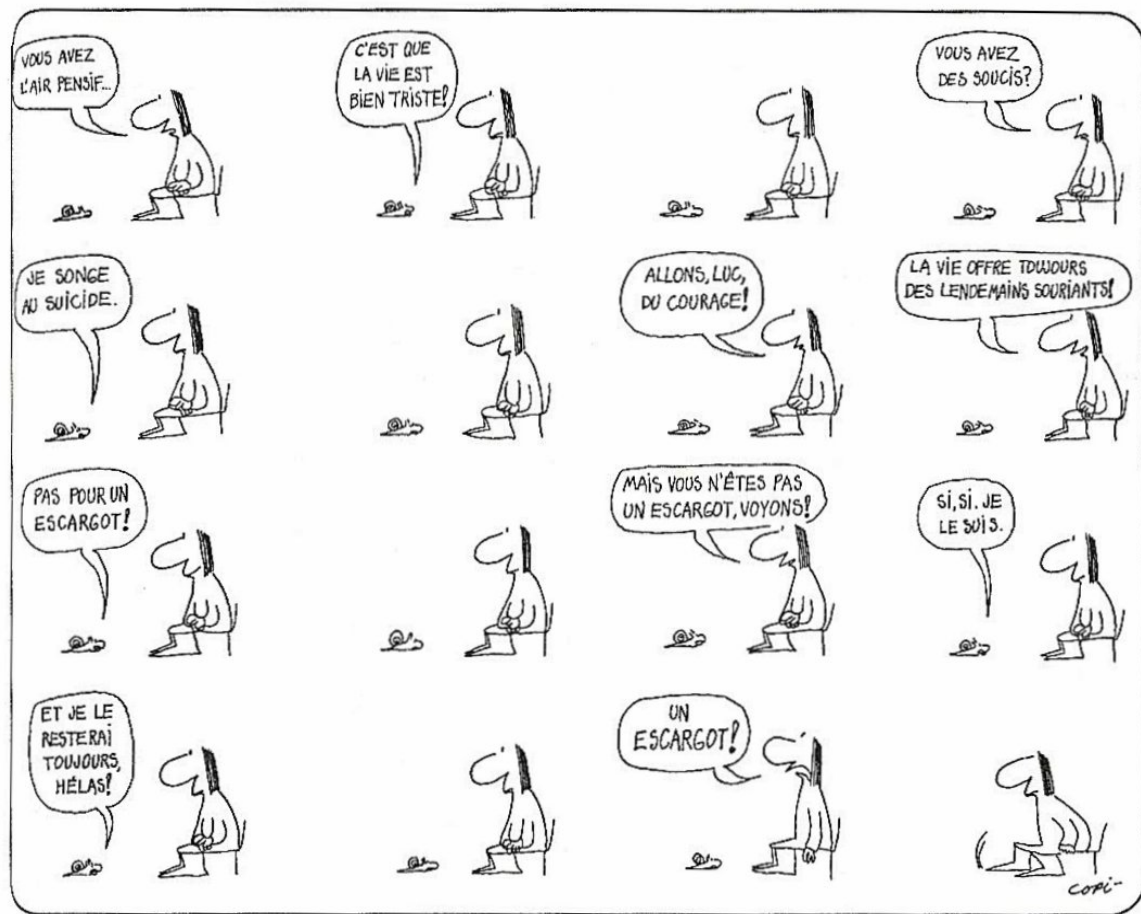


Figura 1.

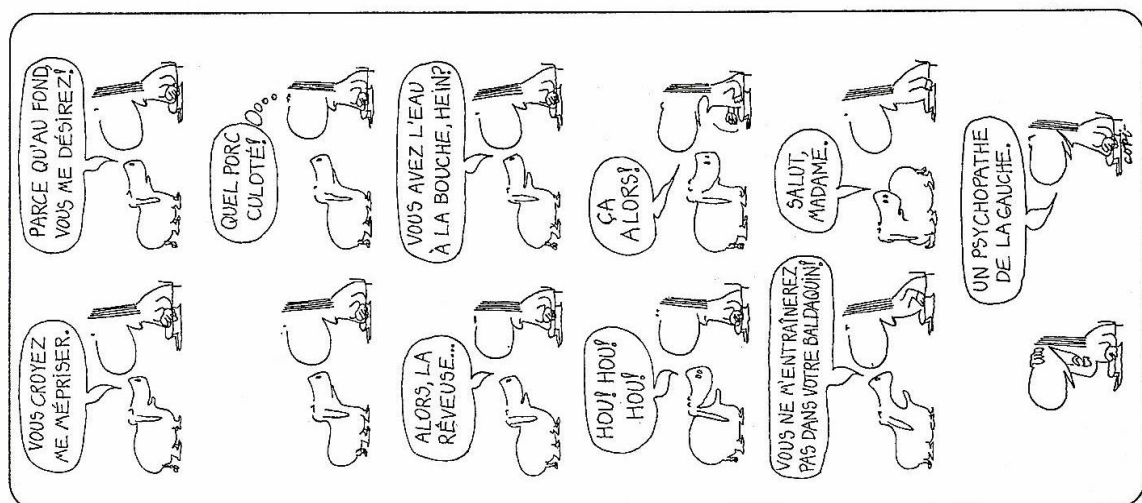


Figura 2.

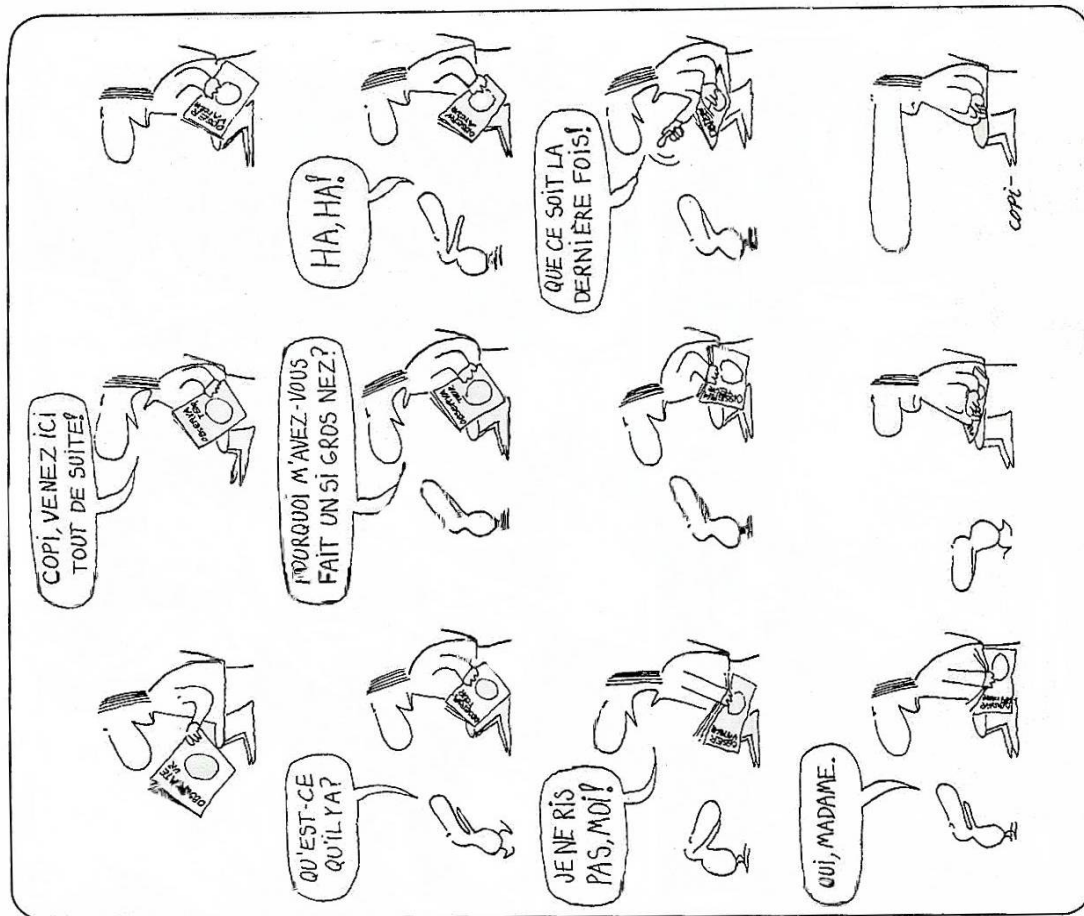


Figura 3.

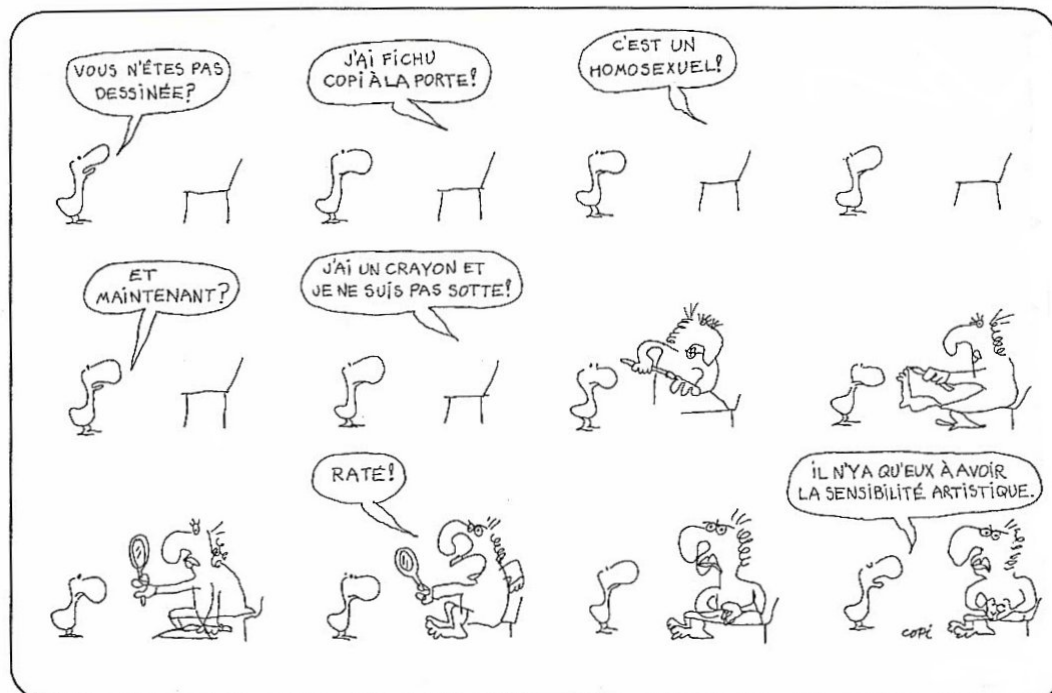


Figura 4.

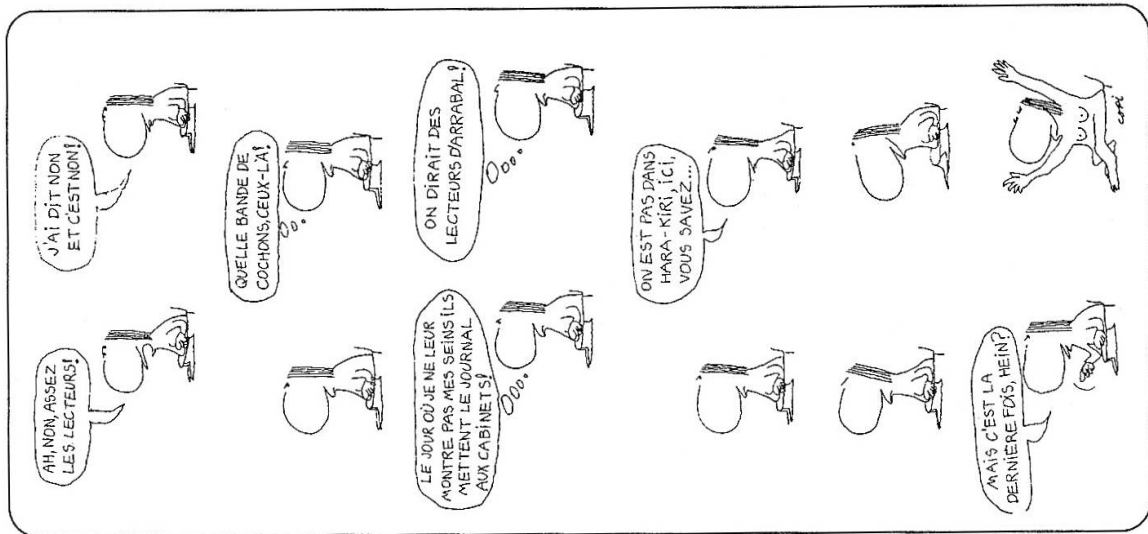


Figura 5.

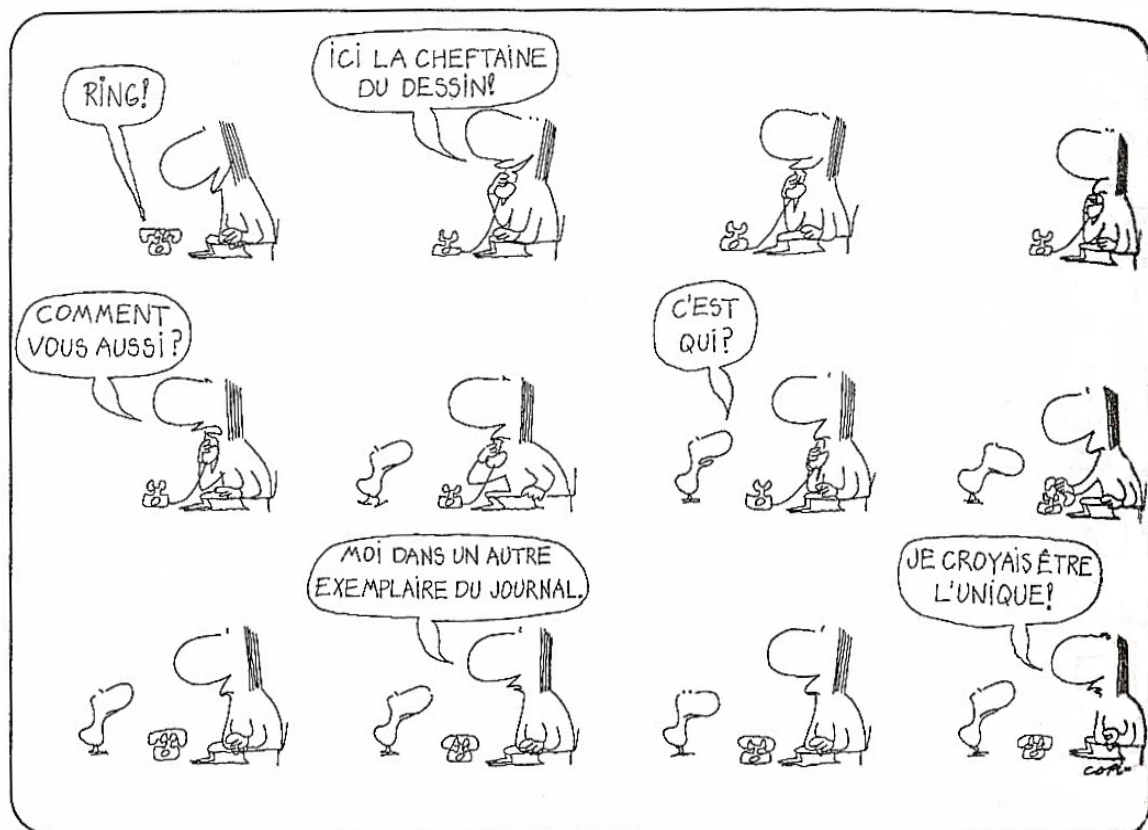


Figura 6.

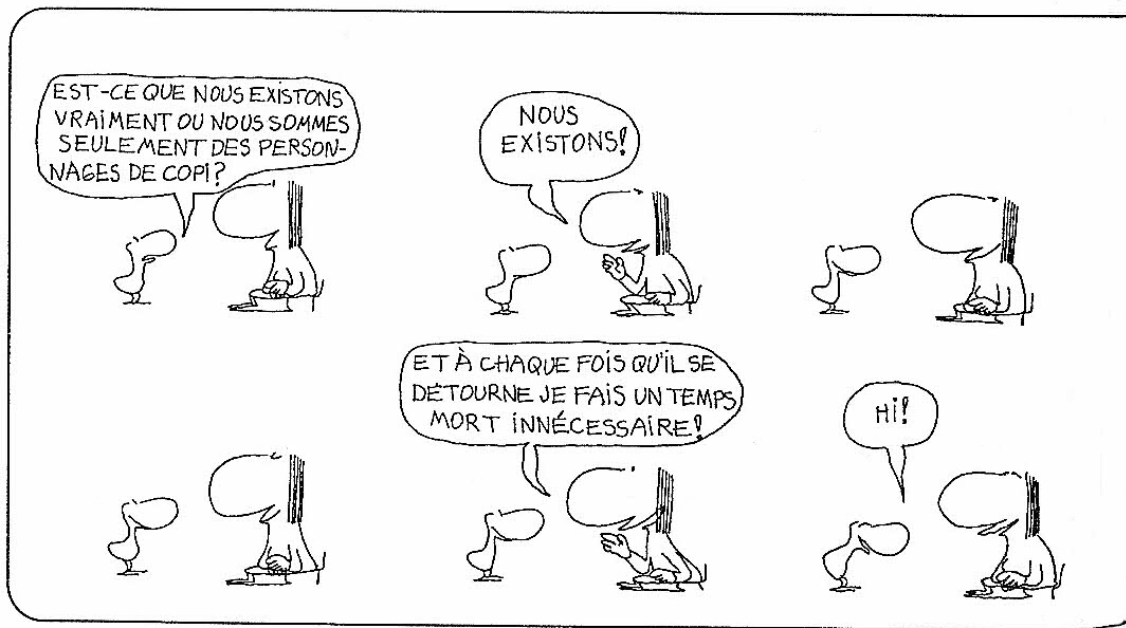


Figura 7.

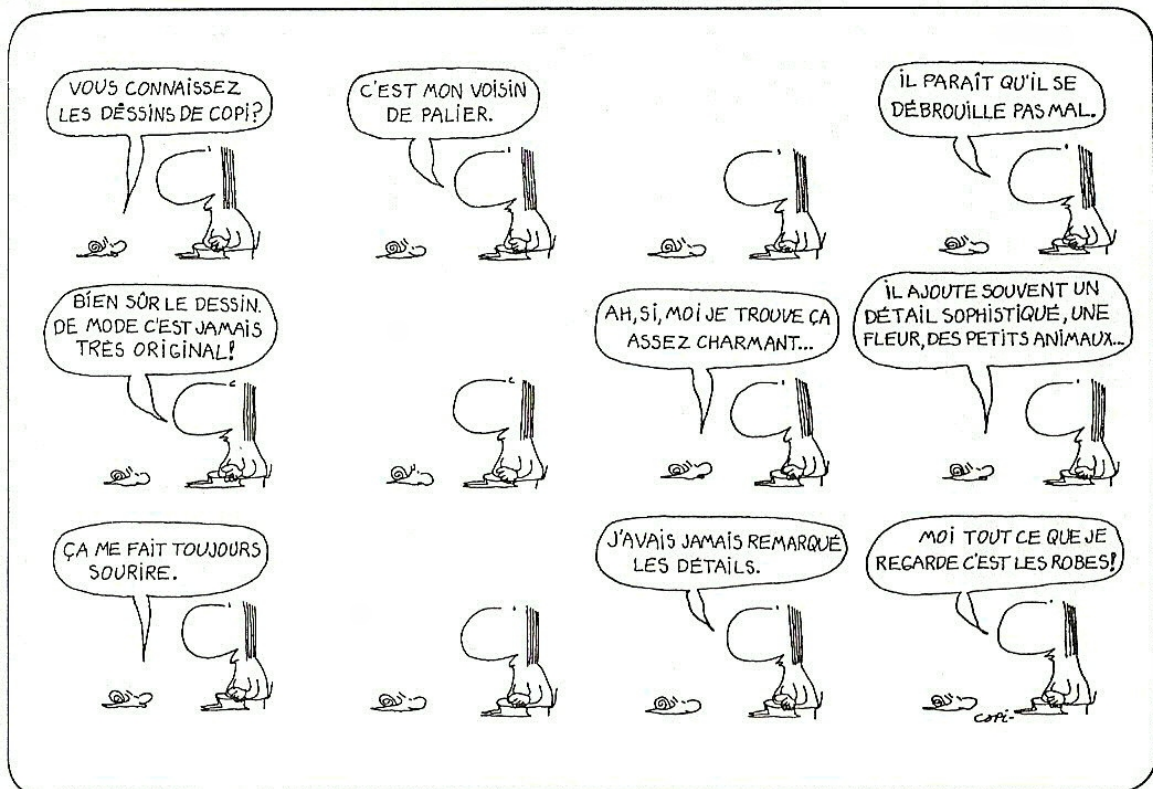


Figura 8.

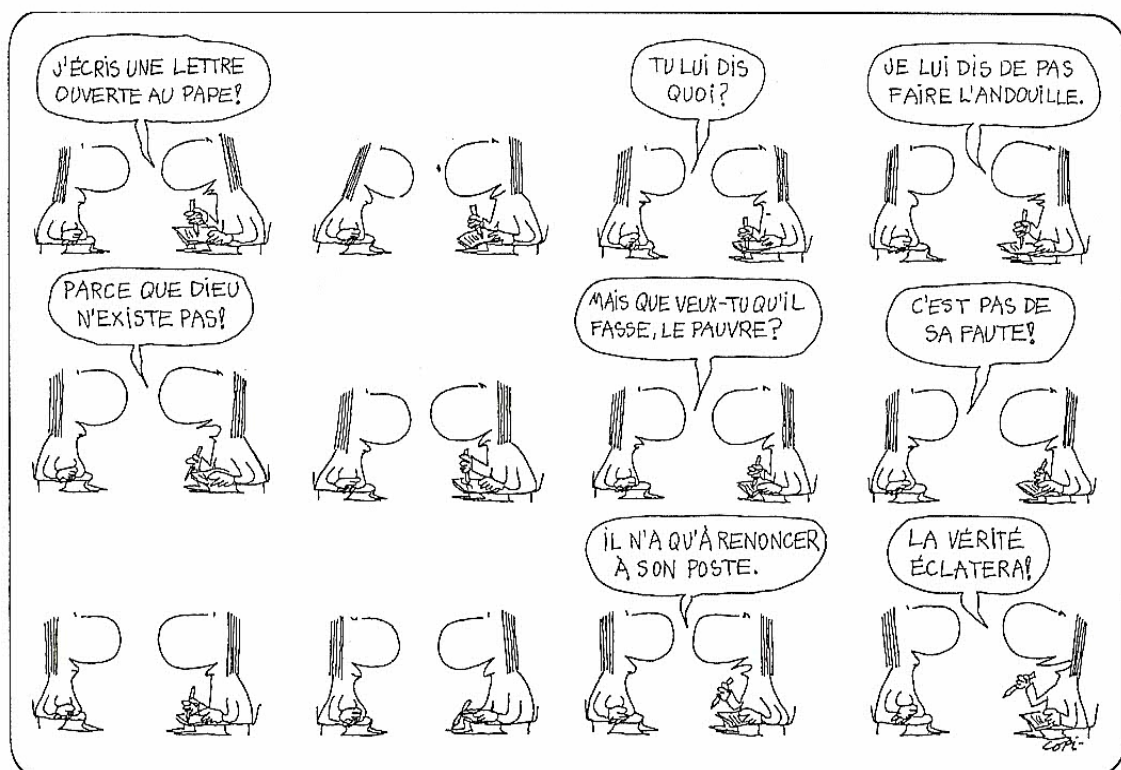


Figura 9.

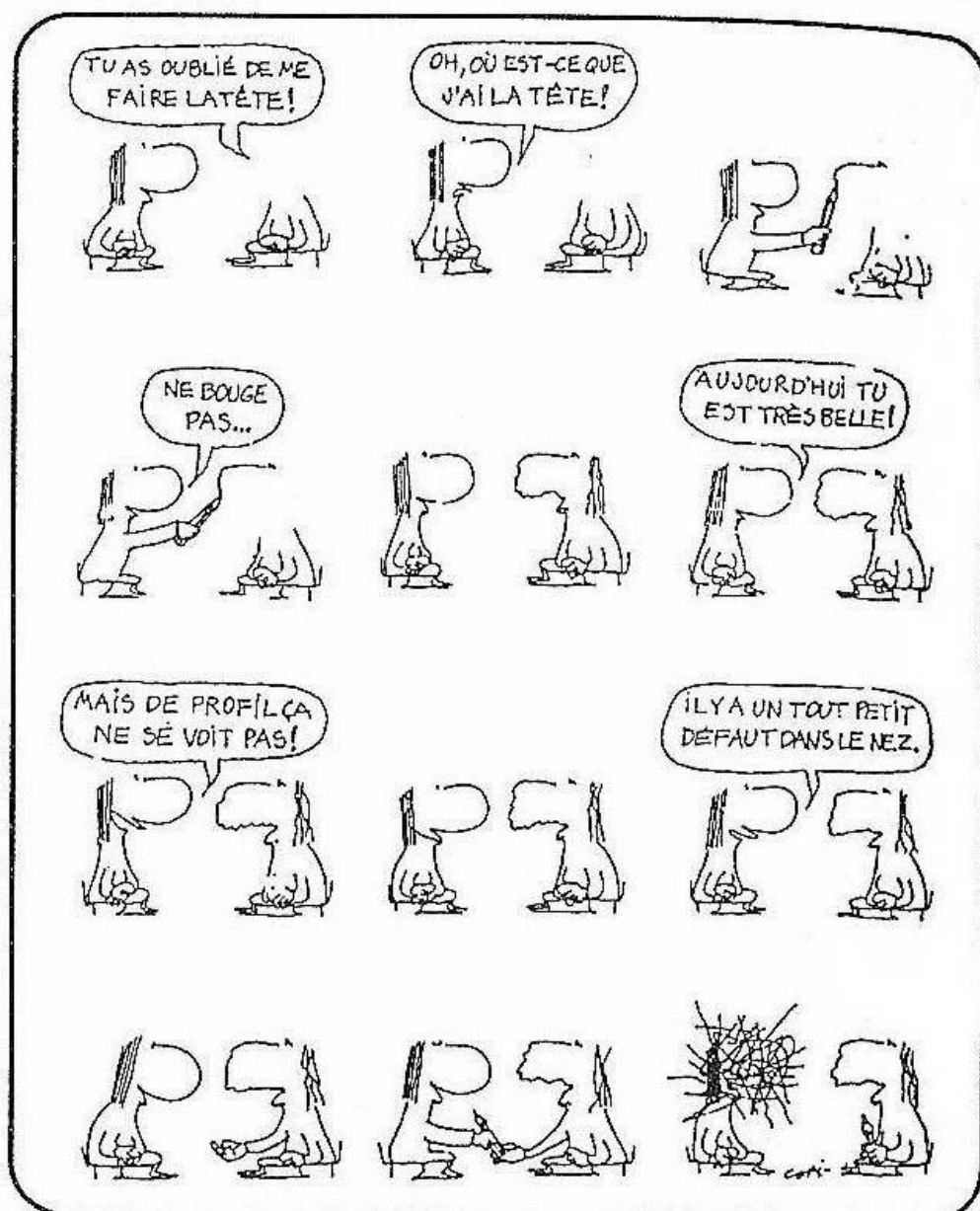


Figura 10.

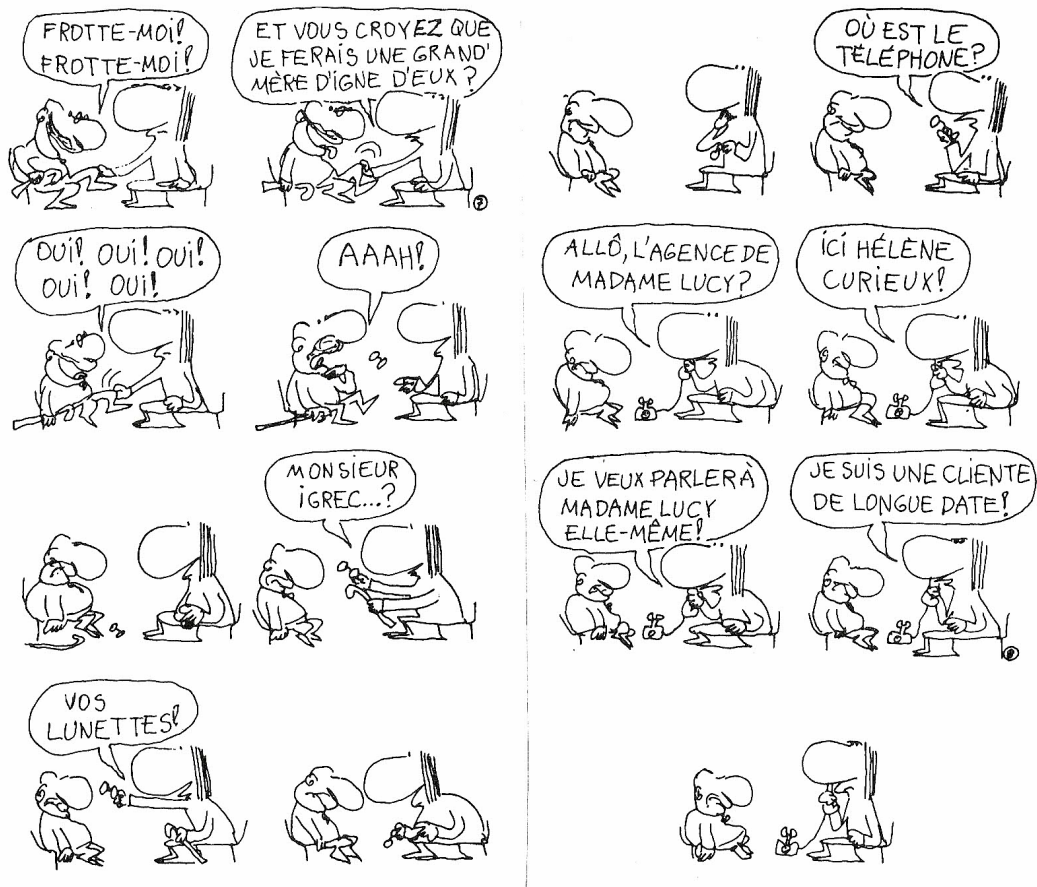


Figura 11.

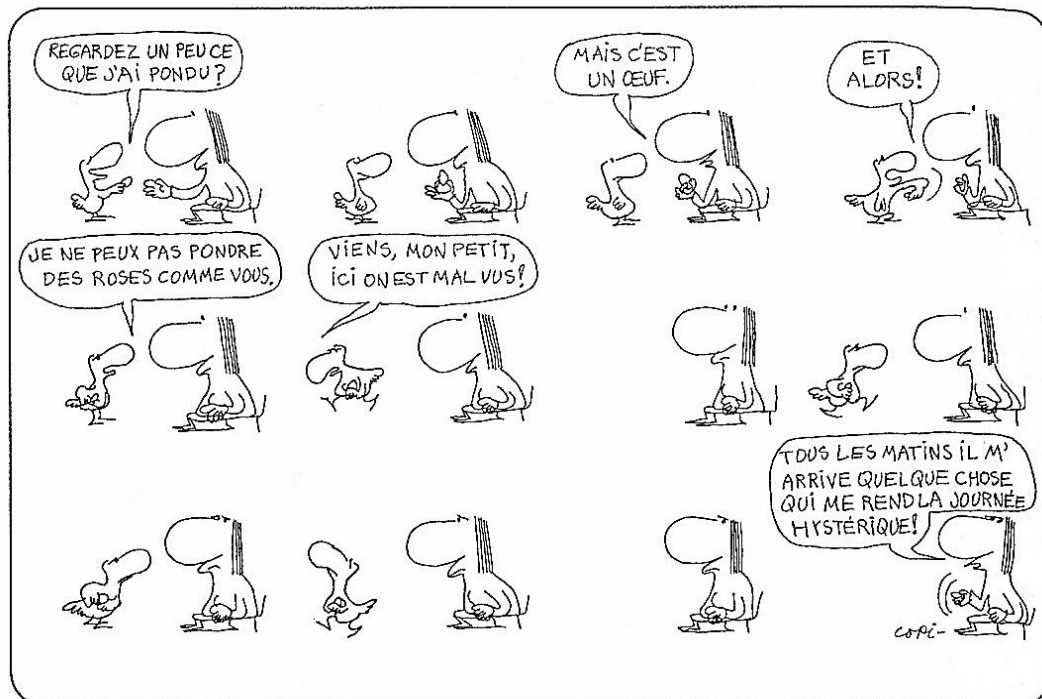


Figura 12.

J'AI UN PETIT
PROBLÈME, NATACHA...



J'AI UNE SEMELLE
DE TROUÉE, LÀ.



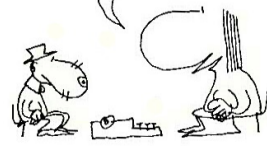
ET AVEC
LA NEIGE...



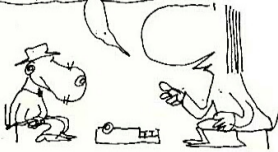
QUEL GRAND FOU
VOUS ÊTES!



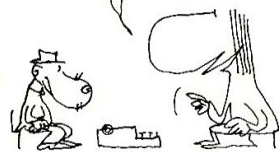
DEPUIS COMBIEN D'ANNÉES
VOUS NE VOUS ÊTES PAS RASÉ?



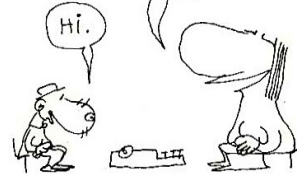
JE PARIE QUE MÊME LA
GROSSE COMTESSE DE SÉGUR
NE VOUS FAIT PLUS DES
CLINS D'ŒIL!



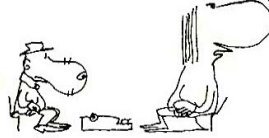
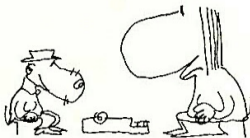
C'EST PAS
HONTEUX, ÇA?



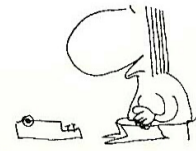
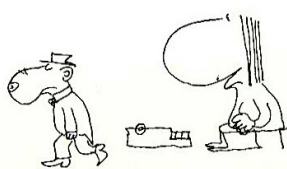
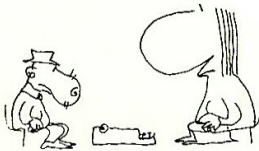
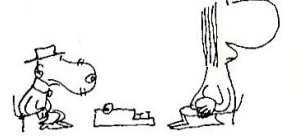
HA, HA,
HA!



GIUSEPINKA, LE
CHAPEAU DE MONSIEUR!



ILL'A SUR
LA TÊTE.



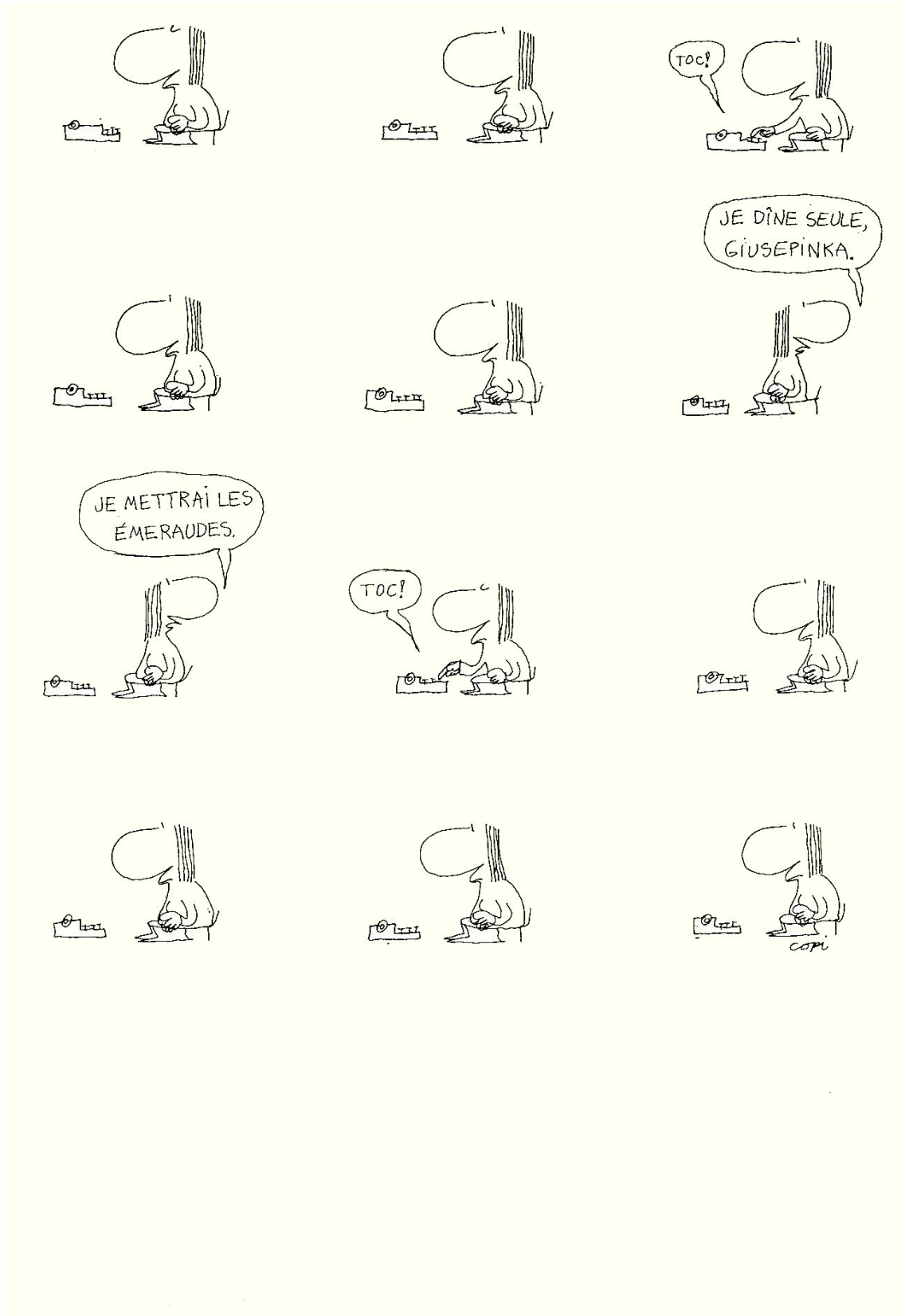
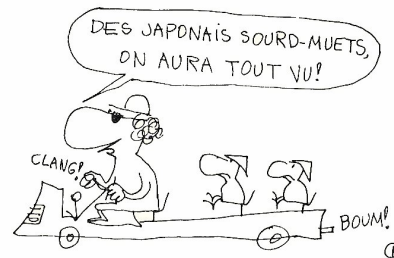
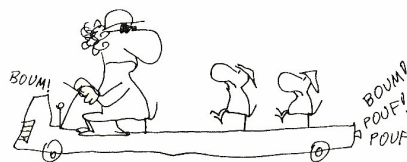
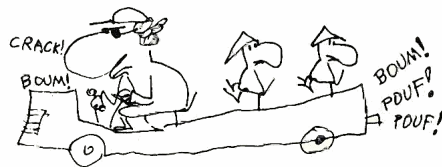
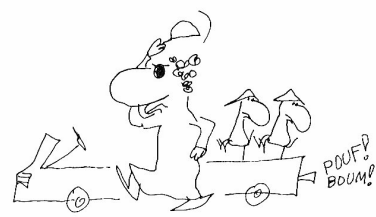
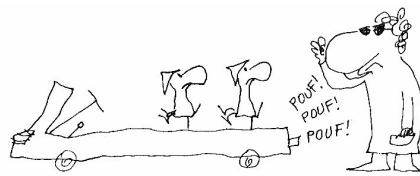
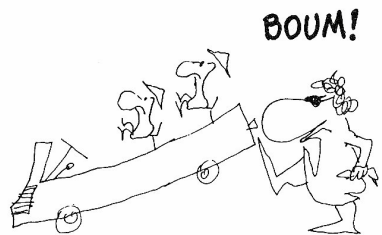
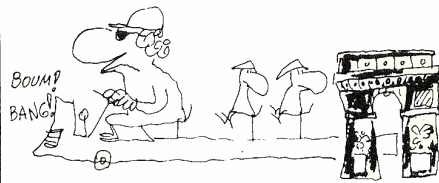


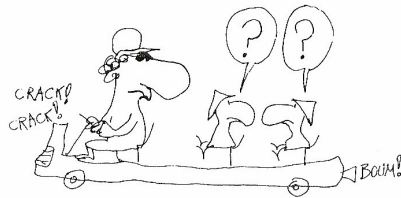
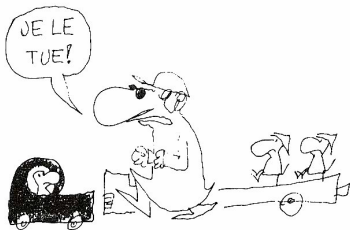
Figura 13.

La Collection









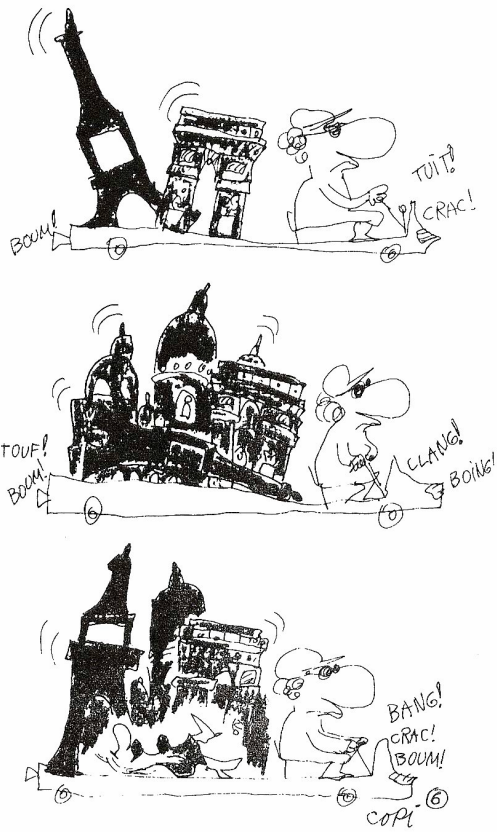
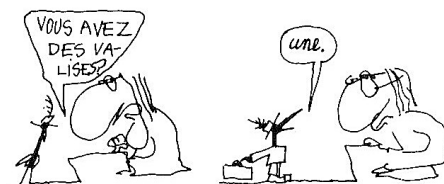
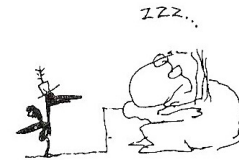
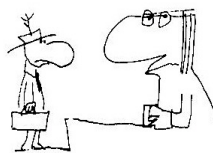
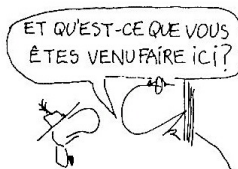
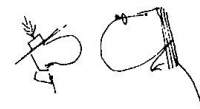
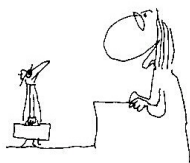
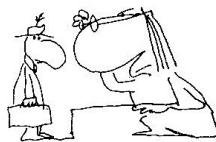
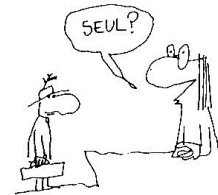


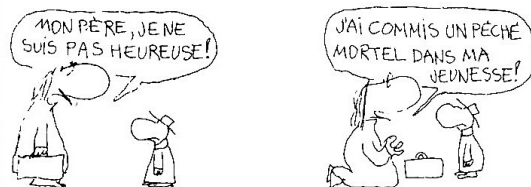
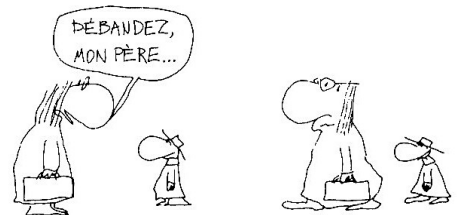
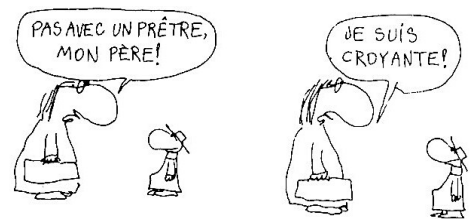
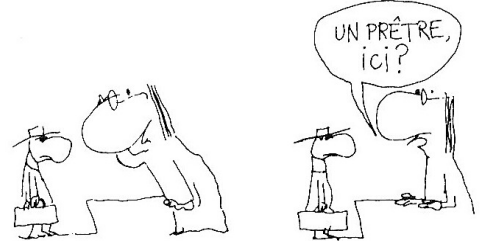
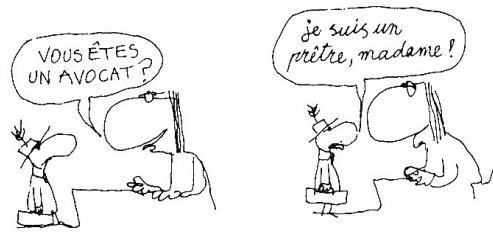
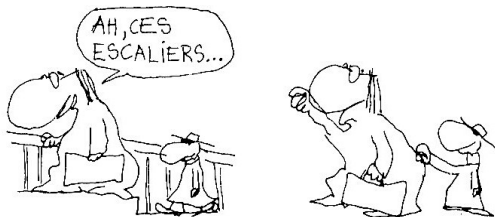
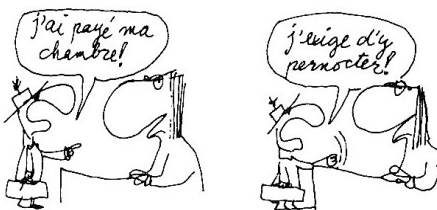
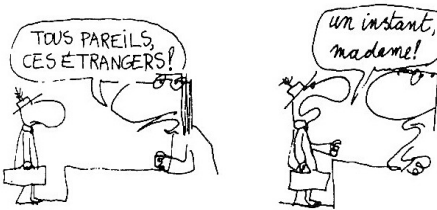
Figura 14.

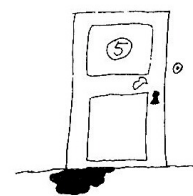
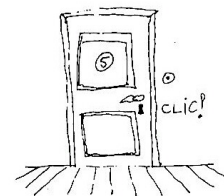


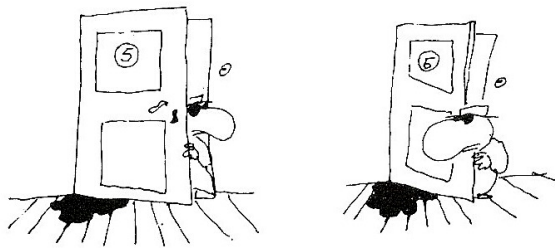
Hôtel de Passe











LE SADIQUE (L'AFFAIRE
MARTINO)
A ENCORE TUE

Les instruments de torture
étaient dans une
valise en carton

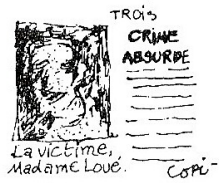


Figura 15.

CURRICULUM VITAE

Patricio Pron
Leinestr. 4a
37073 Göttingen
Alemania
E-Mail: patriciopron@web.de

I. Datos personales

Nacido el 9 de diciembre de 1975 en Rosario, Argentina

Nacionalidades: argentina; italiana

Idiomas hablados: español, inglés, alemán, italiano

Idiomas leídos: español, inglés, alemán, italiano, francés, catalán, portugués, galego

II. Estudios

- 1982-1988 Escuela Primaria 1235 “Constancio C. Vigil” Rosario, Argentina
1989-1993 Bachillerato con orientación docente. Escuela de Enseñanza Media 338
“Constancio C. Vigil” Rosario, Argentina
1994-1999 Licenciatura en comunicación social. Escuela de Comunicación Social,
Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Universidad
Nacional de Rosario, Argentina
2002-2007 Doctorado en filología románica. Seminario de Filología Románica de la
Facultad de Filosofía de la Universidad “Georgia Augusta” de Göttingen,
Alemania

III. Investigación

1- Campos teóricos de interés
Narratología. Estudios Culturales.

2- Autores y épocas de interés
Roberto Arlt. Copi. Roberto Bolaño. Literatura argentina contemporánea y del “Cono
Sur”. Cómic argentino. Ciencia ficción latinoamericana.

IV. Publicaciones académicas

1- Artículos

“Ficciones modernas/ciudades sin vida urbana”, en: *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación* 4 (1998-1999) 201-213.

“Rodolfo Walsh y el género policial: el relato de los hechos”, en: *Anuario del Departamento de Ciencias de la Comunicación* 4 (1998-1999) 361-367.

“Reencarnación en otras sombras: una estrategia para narrar el exilio en *Residencia en la amada tierra enemiga* de Osvaldo Bayer”, en: Metz-Baumgartner, Birgit y Erna Pfeiffer, eds. *Aves de paso. Autores latinoamericanos entre exilio y transculturación (1970-2002)*. Madrid; Frankfurt del Main: Iberoamericana; Vervuert, 2005. 155-162.

“Blasco Ibáñez, Vicente”, “Cid, Cantar de mío”, “Vega, Lope de”, en: Ruckaberle, Alex, ed. *Metzler Lexikon Weltliteratur*. 3 Tomos. Stuttgart: Metzler, 2006. 1, 166-167; 248-249; 3, 385-386.

“Una carta imposible desde un país inexistente: Copi contra las convenciones narrativas en *El uruguayo* (1972)” en: Grabe, Nina, Sabine Lang y Klaus Meyer-Minnemann, eds. *La narración paradójica. "Normas narrativas" y el principio de la "transgresión"*. Madrid; Frankfurt del Main: Iberoamericana; Vervuert, 2006. 209-220.

“Un argumento sobre su excepción: acerca del travestismo de Eva Perón en la pieza teatral de Copi”, en: *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007) [en prensa].

2- Reseñas

“Beatriz Sarlo: *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI (Col. Metamorfosis) 2003, 272 páginas”, en: *Iberoamericana* 15 (2004) 238-239.

“Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*. Prólogo de Noé Jitrik. Buenos Aires: Biblos 2003. 167 páginas”, en: *Iberoamericana* 16 (2004) 230-231.

“Sandra Contreras: *Las vueltas de César Aira*. Rosario: Beatriz Viterbo (Ensayos críticos) 2002. 317 páginas”, en: *Iberoamericana* 17 (2005) 247-249.

“Gabriel Giorgi: *Sueños de exterminio: homosexualidad y representación en la literatura argentina contemporánea*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2004. 204 páginas”, en: *Iberoamericana* 19 (2005) 255-256.

“Rita Gnutzmann. *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra periodística y narrativa*. Murcia: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/ Edicions de la Universitat de Lleida, 2004. 214 páginas”, en: *Iberoamericana* 20 (2006) 269-270.

“Julia Romero (ed.): *Puig por Puig. Imágenes de un escritor*. Madrid/Frankfurt/M.: Iberoamericana/Vervuert, 2006. 450 páginas. Cuadernos Hispanoamericanos 634 (abril 2003): Dossier “Manuel Puig (1932-1990)”. ROFFÉ, Reina Roffé (coord.) aprox. 60 páginas”, en: *Iberoamericana* 23 (2006) 274-277.

“M. Elizabeth Ginway: *Brazilian Science Fiction: Cultural Myths and Nationhood in the Land of the Future*. Lewisburg/Cranbury: Bucknell University Press/Associated University Press, 2004. 288 páginas”, en: *Iberoamericana* 25 (2007) 264-265.

V. Ponencias e intervenciones públicas

- 05-12.2000 Ciclo de conferencias “Argentina: una ficción nacional”. Seminario de Filología Románica de la Facultad de Filosofía de la Universidad “Georgia Augusta” de Göttingen, Alemania: 09.05 “Viajeros ingleses y la aparición de una literatura nacional”; 16.05 “La gauchesca: un problema de género”; 30.05 “El tango o el descubrimiento de la ciudad”; 16.11 “El grupo Sur y una Argentina que cambia”; 23.11 “Una literatura política: escritores de los 60 y 70”; 30.11 “Los nuevos: un panorama actual de la literatura argentina”; 07.12 “Conclusiones. Patricio Pron lee ficciones propias”.
- 06.12.2002 “La indiferencia del mundo: mitos y realidades de la crisis argentina”. Café Español, Foyer International del Internationalen Büro de la Universidad “Georgia Augusta” de Göttingen, Alemania.
- 02-11.2003 “Zerfurchtes Land: Neue Erzählungen aus Argentinien” [Tierra surcada: Nuevos relatos de Argentina], con Burkhard Pohl: 21.02 Instituto Iberoamericano, Berlín; 20.03 Volkshochschule, Lemgo; 15.05 Instituto Cervantes, Munich; 01.07 Deutsch-Ibero-Amerikanische Gesellschaft [Sociedad Germano-Iberoamericana], Frankfurt del Main; 09.11 Foyer de la Ernst-Abbe-Bücherei, Jena, en el marco del ciclo “Cinco sentidos”; 25.11 Instituto Cervantes, Bremen.
- 08.03.2003 “Reencarnación en otras sombras: La desaparición del sujeto en *Residencia en la amada tierra enemiga* de Osvaldo Bayer”. 14. Deutscher Hispanistentag [14. Jornadas de la Asociación Alemana de Hispanistas], Universidad de Ratisbona, 06-09.03.2003.
- 29.05.2004 “Eva Perón, farsa: Sobre el travestismo de Eva Perón en la obra homónima de Copi”. XXXV Congrès de l’Institut International de Littérature Ibéro-américaine [35. Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana], Universidad de Poitiers, Francia, 28.05-01.07 2004.
- 03.03.2005 “Procedimientos de transgresión de la norma narrativa en *El Uruguayo* (1972) de Copi”. 15. Deutscher Hispanistentag [15. Jornadas de la Asociación Alemana de Hispanistas], Universidad de Bremen, 01-04.03.2005.
- 28.06.2006 “Una nación para el desierto argentino: los proyectos presidenciales de Roberto Arlt, Macedonio Fernández y Copi”. XXXVI Congreso del

Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana (IILI), Génova,
26.06-01.07.2006.

VI. Otras actividades académicas

- 1998-1999 Asistente en la cátedra de Sociología de la Comunicación, Escuela de Comunicación Social, Facultad de Ciencias Políticas y Relaciones Internacionales, Universidad Nacional de Rosario, Argentina
- 2002 Coantologador junto a Burkhard Pohl de: *Zerfurchtes Land. Neue Erzählungen aus Argentinien* [Tierra surcada: Nuevos relatos de Argentina]. Göttingen: Hainholz, 2002.
- 2003 Corrección y lectorado de: Paatz, Annette y Burkhard Pohl, eds. *Texto Social: Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*. Berlín: edition tranvía-Verlag Walter Frey, 2003.
- 2003 Traducción al español del artículo de Horst Nitschack “Mario Vargas Llosa: Potencia e impotencia de la ficción frente a la realidad”, en: Paatz, Annette y Burkhard Pohl, eds. *Texto Social: Estudios pragmáticos sobre literatura y cine. Homenaje a Manfred Engelbert*. Berlín: edition tranvía-Verlag Walter Frey, 2003. 489-501.
- 2003-2007 Asistente en la Dokumentationstelle der Romanischen Bibliographie [Oficina de Documentación de la Bibliografía Románica], Seminario de Filología Románica de la Facultad de Filosofía de la Universidad “Georgia Augusta” de Göttingen, Alemania.
- 2007 Traducción del artículo de Hans Erich Bödeker “Historia de los conceptos como historia de la teoría / Historia de la teoría como historia de los conceptos. Una tentativa” [en prensa].

Göttingen, agosto de 2007.