

DANIEL LINK

La lógica de Copi



ETERNA CADÊNCIA
EDITORA

DANIEL LINK
La Lógica de Copi

Daniel Link llega a Copi de la mano de tres escritores –Fogwill, Aira y Cozarinsky– cuyas obras y puntos de vista son tan diferentes que Copi se presenta como una singularidad que necesita de una multiplicación de perspectivas. Pero además comprende que para abordar una obra así debe aprender a situarla en relación con contextos cada vez más alejados de sus condiciones materiales de producción (Copi-historietista, Copi-dramaturgo, Copi-novelistas, etc.), y considerarla en una perspectiva de presente que sólo deviene en relación con un pasado. Es decir, para Link, la obra de Copi se sostiene, al mismo tiempo, como intervención de presente y como intervención de archivo. Copi como un embrague de la imaginación que permite llegar hasta la gestualidad obscena de Pedro Lemebel y la ascesis de Mario Bellatin. Copi como ese contemporáneo desde cuyo lugar miramos nuestro tiempo, aquel con el que establecemos una compleja relación de identificación y distancia; lo que de Copi hay en nosotros, lo que de él habla con nosotros.

Un libro brillante y renovador, sobre una figura que irrumpió en la escena mundial para proponer una ética y una estética trans: transexual, transnacional, translingüística, en la que *trans* debe entenderse como el pasaje de lo imaginario a lo real. Una figura sin la cual, más allá de sus contribuciones a las artes gráficas y el teatro, como bien señala Link, sería imposible siquiera considerar las líneas fundamentales de la literatura contemporánea.

DANIEL LINK

La Lógica de Copi



ETERNA CADÊNCIA
EDITORA

ÍNDICE

[Cubierta](#)

[Sobre este libro](#)

[Portada](#)

[0. Santa Copi](#)

[1. Archivista](#)

[2. Humorística](#)

[3. *Post Borgem*](#)

[4. Hiperespacial](#)

[5. Neobarroca](#)

[6. Apátrida](#)

[7. Anticapitalista](#)

[8. Filosófica](#)

[9. Caníbal](#)

[10. Contemporánea](#)

[Agradecimientos](#)

[Notas](#)

[Sobre el autor](#)

[Página de legales](#)

[Créditos](#)

[Otros títulos de esta colección](#)

0. SANTA COPÍ

El 28 de junio de 1959 yo, que nacería exactamente dos meses después, di un respingo en el vientre de mi madre cuando una voz odiosa dijo en la radio: "Se ha cometido un error en definir a este programa como un programa de austeridad, dejando que cada uno de los habitantes del país viva como pueda y como quiera [...]. Las medidas en curso permiten que podamos hoy lanzar una nueva fórmula: 'Hay que pasar el invierno'".

De inmediato, Copi (Raúl Damonte; Buenos Aires, 1939-París, 1987), que por entonces vivía en Buenos Aires, dibujó una portada para un libro o folleto de recetas que habían hecho su madre y su tía, cuyo título, *Recetas para la austeridad*, se acomodaba bien al programa del ministro del desarrollismo Álvaro Alsogaray, a quien representó, junto con su presidente, Arturo Frondizi, como dos mujeres tomadas de la mano, "Abundancia" y "Austeridad", con sus inconfundibles rasgos. Una de las dos "mujeres" aparece sentada con las piernas cruzadas.

Si me obligo a dotarme de una conciencia sietemesina es porque esa respuesta prenatal mía a los avatares de una política me autorizaría a imaginar que, en algún sentido Copi, al que tanto admiro y yo, su lector, coincidimos en el tiempo. Que seamos contemporáneos (es decir: que adherimos al mismo tiempo, respecto del cual, sin embargo, tomamos distancia) es una exigencia que este libro pretende demostrar, un llamado al que *La lógica de Copi* debería ser capaz de responder. La contemporaneidad es una relación intempestiva y, por lo tanto, anacrónica. Por eso podemos ser contemporáneos de Kafka, de Pizarnik, de Sarduy, de

Copi. "Contemporáneo es aquel que recibe en pleno rostro el haz de tiniebla que proviene de su tiempo".¹ Expulsados de nuestro tiempo, lo miramos desde el lugar que ocupó otro, con el que establecemos una compleja relación de identificación y distancia. Volveré, al final de este libro a subrayar lo que de Copi hay en nosotros, lo que de él habla con nosotros.

Llegué a la obra de Copi de la mano de tres escritores: Fogwill, que fue el primero a quien oí hablar de él; César Aira, que le dedicó un seminario decisivo en el desarrollo de los estudios copianos (tan poderosa es la lectura allí propuesta que siempre recomiendo a mis alumnos leerlo muy rápido, y después olvidarlo), y Edgardo Cozarinsky, por un texto de 1999 incluido en *El pase del testigo* (2001) en el que encontré esbozos de una lógica autoral que, hasta entonces, no había comprendido bien del todo.²

Tan diferentes son las obras (y los puntos de vista) de Fogwill, Aira y Cozarinsky que Copi se presentaba como una singularidad que necesitaba de una multiplicación de perspectivas para ser comprendida cabalmente.

En agosto de 2003 coincidimos con Pedro Lemebel en un coloquio internacional "Encuentro sobre sexualidades, género y cultura: un diálogo desde el Sur", organizado por la Universidad de Santiago de Chile y la Universidad de Harvard en Santiago. Los asistentes cuyas risas yo había atribuido a la cualidad de mi trabajo me contaron después que, mientras leía mis primeras aproximaciones titubeantes a una obra infinita ("Dejemos hablar al viento", se llamaba aquella lejana contribución), Pedro hacía gestos obscenos desde la otra punta de la mesa en la que estábamos sentados.

Lo que Lemebel señalaba entonces con su particular perspicacia era el escaso conocimiento que de la obra de Copi se tenía en el contexto de las letras latinoamericanas y la irremediable seriedad de mi intervención: no sólo porque no suscitara la risa *per se*, sino porque no la utilizaba como herramienta analítica.

Comprendí que había que aprender a situar la obra de Copi en relación con contextos cada vez más alejados de sus condiciones materiales de producción (Copi-historietista, Copi-dramaturgo, Copi-novelistas; Buenos Aires, Montevideo, París; etc.) y considerarlo en una perspectiva de presente que sólo deviene en relación con un pasado puro que en él insiste y que es, por eso, el fundamento de su devenir. Es decir: la obra de Copi se sostiene, al mismo tiempo, como intervención de presente y como intervención de archivo.

No es tanto que Copi ocupe el lugar equidistante (imposible) entre Fogwill, Aira y Cozarinsky, o entre Osvaldo Lamborghini, Sarduy y Puig, sino que es un embrague de la imaginación que permite llegar hasta la gestualidad obscena de Pedro Lemebel y la ascesis de Mario Bellatin.

En 2004 recibí una beca de la John Simon Guggenheim Memorial Foundation para una investigación de título excesivo, *"Gramática de sexualidades imaginadas en América Latina"*, cuyo objetivo era estudiar la obra de Copi, que por entonces, como queda dicho, yo conocía poco y mal, como casi todo el mundo.

Durante años trabajé en ese proyecto, recopilando la obra dispersa (o discontinuada en los catálogos editoriales) de Copi, entrevistando a sus amigos,³ construyendo no digo un saber (ninguna jactancia en este punto) sino las condiciones de un saber sobre Copi.

No quería escribir una "tesis" sobre Copi pero, como por entonces no había tesis sobre Copi (ni hechas ni proyectadas), yo no podía saltarme el paso amargo del "estado de la cuestión". El libro de Marcos Rosenzvaig *Copi: sexo y teatralidad* (2003) vino a llenar ese vacío. Después llegó la tesis de Patricio Pron (*"Aquí me río de las modas": procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*, de 2007) y, lentamente, aparecieron otras investigaciones (algunas terminadas, otras en marcha; algunas promovidas por mí o escritas bajo mi tutela; otras, por fortuna, no).⁴

En el seminario internacional “Poéticas do Inventário: coleções, listas, séries e arquivos”, organizado conjuntamente por la Casa de Rui Barbosa, la Universidade Federal de Minas Gerais y la Stanford University en Río de Janeiro (2006), completé el grueso de mi investigación, sin que el formato del libro, todavía, se me apareciera como uno de esos fantasmas que capturan nuestra conciencia atormentada y le imponen la fuerza (antes que la forma) de un deseo.

A treinta años de la muerte de Copi, su figura no ha dejado de crecer con el tiempo. En Roma se presentó un volumen que analiza y celebra sus contribuciones a las artes gráficas, el teatro, la literatura; en Barcelona se dedicó una gran muestra retrospectiva a su obra gráfica (“La hora de los monstruos” en el Palacio de la Virreyna);⁵ en Buenos Aires se estrenó (¡47 años después de haber sido escrita!) *Eva Perón* en el Teatro Nacional Cervantes.

Si este libro se demoró tanto fue porque Copi no era lo suficientemente conocido, porque su obra no se conseguía, porque no tenía mucho sentido proponer una lectura que nadie pudiera discutir. Ahora, el momento parece por fin haber llegado. El libro *La lógica de Copi* (cuyo título estuvo, como siempre, decidido mucho tiempo antes que su contenido) se desentiende de la noción de “progreso”: no quiere contribuir al engrosamiento de los estudios copianos y tampoco examina las obras (novelas, dibujos o piezas teatrales) en sucesión ordenada. Es, apenas, el índice de una relación de lectura, de lengua y de imaginación. Como se fue escribiendo a lo largo de muchos años, las ediciones citadas no siempre son las mismas. A veces se cita de las ediciones francesas porque entonces no había otras. A veces, de las traducciones al castellano (argentinas, mexicanas o españolas, según los casos).

★

Sería imposible siquiera considerar las líneas fundamentales de la literatura contemporánea sin hacer referencia a la figura de Copi. Fogwill publicó una recopilación de textos periodísticos,⁶ que tiene entre otros méritos el de recordarnos cuán tempranamente él había presentado a Copi a la sociedad cultural argentina, cuyos miembros más prominentes, todavía obnubilados por un puñado de frases sombrías y heterosexistas (“Los espejos y la cópula son abominables porque multiplican el número de los hombres”), consideraron poco serio al recién llegado. Salvo César Aira, que le dedicó un seminario y una lectura incompleta pero decisiva para las nuevas generaciones de lectores.

Una de las razones de la grandeza de Copi (y del desdén con el que, hasta ahora, su obra ha sido tratada entre nosotros) tiene que ver seguramente con la violencia con la que irrumpe en la escena mundial para proponer una ética y una estética trans: transexual, transnacional, translingüística.

Cierta leyenda urbana dice que Michel Foucault habría planeado escribir un libro sobre la obra de Copi (o sobre uno de sus dibujos), cuyos borradores (si existen) no pueden ser examinados, de acuerdo con rigurosas disposiciones testamentarias. No importa: Copi ha presentado con extremada claridad su propia filosofía, su radical concepción del mundo (incluido su Dios) como un universo consistente aun cuando toda ley universal (o precisamente por eso) haya sido suspendida, en particular (pero no sólo) la de los géneros y las sexualidades.

En una de sus obras teatrales más ambiciosas, *La torre de la defensa* (1981), la travesti Micheline pregunta: “¿Me prefieres como hombre o como mujer?”. Ahmed, el muchacho árabe con quien está hablando, le contesta: “Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer”. Lo que Micheline y Ahmed saben es que preguntas tan “importantes” no deben contestarse apelando a categorías trascendentales, sino desde una ética trans: hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles (“seremos monstruos monstruosos”, pro-

clama *Cachafaz*, el sainete de Copi). Es sólo una cuestión de accesorios. Masculino/femenino es un sistema de oposiciones que ya ha pasado de moda, “y aquí yo me río de las modas”, se lee en *El uruguayo*.

Esa *nouvelle* culmina después de varias catástrofes antropolíticas imposibles de resumir, en una escena matrimonial entre el narrador (llamado Copi, como casi siempre en las novelas de Copi) y el presidente de Uruguay, que ha conseguido escaparse de la lascivia del papa argentino, quien lo ha secuestrado para entregarlo a la prostitución en burdeles de este lado del Plata, después de haberlo sodomizado a su antojo. Esa reflexión conjunta sobre la categorización de lo viviente (animal/ser humano, hombre/mujer, sodomita/madre, andrógino/extraterrestre) y la soberanía política (amo/esclavo, sagrado/profano) es el rasgo menos comprendido de la obra de Copi, cuya gracia infinita a veces nos impide ver la seriedad de sus postulados.

Cuando se levanta el telón de *Eva Perón* (la obra que recién en 2017 se estrenó en Buenos Aires), lo primero que dice Evita es: “Mierda. ¿Dónde está mi vestido presidencial?”. Una pregunta semejante, llegado el caso, carece por principio de género asignado, y por eso Copi (*sin señalar esa circunstancia en el texto*, con lo cual queda como pura contingencia), hizo que el actor Facundo Bo representara a Evita en su estreno parisino en 1970. La decisión (pero, ¿era una decisión?) no pasó inadvertida para algunos sectores de la internacional peronista, que mandaron un comando a escribir en las paredes del teatro de l'Épée-de-Bois la graciosa leyenda “Vive le justicialisme”. En Buenos Aires, el diario *Crónica* tituló “Inaudito: un actor hará de Eva Perón”. Muchos años después, cuando Copi estrenó *El mundial* (1978), el mismo diario todavía recordaba: “Copi vuelve a ofender a Argentina”.

Naturalmente, el interés de Copi no era ofender a nadie, porque en su obra la ofensa no tiene lugar, como tampoco el tiempo y el recuerdo, es decir, el rencor: “Creo haber ahogado todos mis tangos en las arenas movedizas del olvido”, escribía poco antes de morir.² Lo que a Copi le preo-

cupaba de verdad era aprovechar esas arenas movedizas: el derrumbe de las categorías trascendentales y la aparición de nuevos sujetos sociales, dos circunstancias decisivas en la década del setenta (es decir: *post 68*), para proponer una antropología y una soberanía nuevas.

La lógica de Copi es sencilla: se trata de oponer al Estado-Nación y sus ficciones guerreras la idea de comunidad (transnacional y, al mismo tiempo, imposible). Ese dispositivo era para Copi el teatro (y no la cultura: *El homosexual o la dificultad de expresarse*, se llama una de sus obras, sobre la que volveré más adelante). Es, además, el tema de *La Internacional Argentina*, tal vez su novela más dogmática. Y es algo que recorre toda su obra bajo la forma de la apropiación lingüística:

He preferido colocarme en el no *man's land* de mis ensoñaciones habituales, hechas de frases en lengua italiana, francesa y de sus homólogas brasileña y argentina, entrecortadas con interjecciones castellanas, según la sucesión de escenas que mi memoria presenta a mi imaginación

escribió Copi en un manuscrito que se guarda en la abadía normanda de Ardenne donde funciona el instituto francés que cuida sus manuscritos.⁸

Copi, que es un argentino de París (y no un argentino en París, como nunca fue un parisino o un uruguayo en Buenos Aires), rechaza la identificación con una lengua, con un Estado, *al mismo tiempo* que rechaza todos los demás trascendentales. Propone una estética trans: transnacional, translingüística y transexual, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real. Por eso en el universo-Copi no hay homosexuales, ese invento desdichado del siglo XIX, y los pocos que hay mueren en *La guerra de los putos*, sino locas. Locas desclasificadas y de-generadas. Locas fuera de todo sistema clasificatorio. Incluso, como en *La torre de la defensa*, "una verdadera mujer, de esas que te cagan la vida".

Copi realiza el imaginario, desde el comienzo y hasta su última obra, *Una visita inoportuna*, donde el protagonista está muriendo de sida. En el final de *El uruguayo*, el narrador Copi encuentra la razón por la que ha llegado a Montevideo, que durante los años previos se le escapaba: alcanzar la santidad. Nos conviene recordar a Copi de ese modo.

1. ARCHIVISTA²

En un pasaje justamente célebre de su busca de tiempos perdidos, Marcel Proust ha proporcionado una imagen definitiva del conflicto entre anestesia e hiperestesia que atraviesa la modernidad y todavía nos alcanza. Es el episodio en el cual el narrador refiere todo lo que le viene de una taza de tilo que le ha ofrecido la madre y, antes, su Tante Leonie.

Si tantas veces se ha señalado el equívoco de leer como texto memorialístico uno que no lo es en nada, es porque se pasa por alto algo en ese episodio que grita con toda su fuerza: lo que la memoria involuntaria introduce como un rayo en la conciencia del narrador llega como “un décor de théâtre”. Todo sucede como en

ce jeu où les Japonais s’amusent à tremper dans un bol de porcelaine rempli d’eau, de petits morceaux de papier jusqu’à indistincts qui, à peine y sont-ils plongés’étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l’église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé.¹⁰

En lo aparentemente informe, dice Proust, hay una forma secreta pero consistente (funciona, de hecho, en un plano de consistencia que corta el caos: es una *poiesis* y no una mera referencia). No se trata de una forma oculta y ace-

chante que la conciencia metódica podría llegar a describir con paciencia y suplicio, sino de una forma que está ya allí, pero incompleta. Incompleta, en primer lugar, porque responde a la dinámica de serie (en el caso concreto de Proust y su novela, se trata de una doble serie *tournoyant*;¹¹ helicoidal y hundida en el tiempo), antes que a la de la colección de recuerdos y, en segundo término, porque a la serie virtual le falta el catalizador que la revele como tal y no como mera colección.

La lista o colección que interpela al narrador y lo arrastra hacia ella ("todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne"), "todo eso", en su infinitud, se muestra incompleto y *fallado*: en el hueco de esa falla (en la marca de esa ausencia) es donde el narrador cae (*debe caer*) para que se reconozcan las formas en lo informe, los planos de composición o de inmanencia que atraviesan el caos, la serie en la lista, el archivo en la colección.

No es tanto que lo Imaginario interpele al sujeto (como podría sostener una lectura memorialista del fragmento proustiano) y lo arrastre en el pozo sin fondo del recuerdo, sino que, al hacerlo, permite una revelación (en el sentido óptico, no trascendental).

Antes de la articulación entre el sujeto y la colección o la serie todo es del orden de lo Imaginario (y, por lo tanto, de la máquina binaria trascendental de las identificaciones especulares: "me gusta"/"no me gusta"). Postular una disciplina de lo Imaginario (una analítica del polvillo de sentido o del rumor de la historia), como en su momento lo hizo Roland Barthes,¹² sólo sería posible en la medida en que el sujeto opere en esa dimensión para transformarla en otra cosa.

Lo que nos enseña el narrador de la novela proustiana es que se llega al archivo (no al recuerdo) sólo en el momento en que se encuentra el lugar (vacío, fallado) en una colección o una lista y cuando ese lugar es el lugar de la propia inscripción en tanto operador en relación con ella.

Tiene razón Giorgio Agamben cuando señala que lo que Foucault llama *archivo*

no corresponde al archivo en sentido estricto –es decir, al depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para consignarlas a la memoria futura– ni a la babélica biblioteca que recoge el polvo de los enunciados para permitir su resurrección bajo la mirada del historiador.¹³

El archivo es, para Foucault y también para Agamben (a quien cito):

la masa de lo no semántico inscrita en cada discurso significante como función de su enunciación, el margen oscuro que circunda y delimita cada toma concreta de palabra. Entre la memoria obsesiva de la tradición, que conoce sólo lo ya dicho, y la excesiva desenvoltura del olvido, que se entrega en exclusiva a lo nunca dicho, el archivo es lo no dicho o lo decible que está inscripto en todo lo dicho por el simple hecho de haber sido enunciado, el fragmento de memoria que queda olvidado en cada momento en el acto de decir yo.¹⁴

Leo, en la novela proustiana, ese “sistema de relaciones entre lo no dicho” y lo dicho en el momento en que alguien sin nombre dice yo. Así, no es la palabra *invertido* (repetida hasta la náusea a lo largo de su novela) ni la palabra *homosexual* (que Proust consideraba germánica y pedante) la que hiera la memoria del narrador para transformarla en otra cosa, sino la palabra *Tante* (que Proust envidiaba del estilo vulgar de Balzac). El archivo proustiano se abre por el lado de la *Tante*, su posición a la vez interior y exterior, su hiperestesia, su punto de vista (volveré sobre el asunto más adelante).¹⁵ Y el archivo supone la identificación de esa dimensión no semántica del lenguaje.¹⁶

Las listas y las colecciones organizan documentos. El archivo y la serie constituyen monumentos que, por su propia consistencia, se sustraen tanto a la memoria como al olvido. Nada menos historicista que el goce del archivista,¹⁷ cu-