

De lo poético como desmadre de la lengua: sobre *L'Uruguayen de Copi*

Pablo Gasparini

Si *desmadre* es "salirse de la madre", o sea del cauce por donde corre un río o arroyo, y figuradamente se refiere a cierto exceso en las palabras o en las acciones y a (en otras acepciones) una "juerga desenfrenada", podríamos afirmar que *desmadrarse siempre apunta a una pérdida del propio control*. Por otro lado, "desmadrar", al menos lexicográficamente, es la acción de separar las crías de ganado para que no mamen y también (volviendo a la idea de descontrol) a la de conducirse sin medida, hasta el punto de perder, dice el diccionario de la RAE que estamos consultando, "la mesura y la dignidad". Jugando con las acepciones, el *desmadre* reúne así las ideas de corte con lo materno (un destete abrupto) y de descontrol: un descontrol gozoso, una juerga o jolgorio, es decir una "diversión bulliciosa", con ruidos y rumores de mucha gente.

A partir de esas consideraciones me gustaría referirme a *L'Uruguayen*, primera narración escrita en francés por Raúl Roque Damonte, más conocido por su sobrenombre Copi, dibujante, escritor, autor teatral y actor argentino radicado en Francia desde 1962. El texto, publicado en 1972 por la editora parisina Bourgois, está escrito en un francés españolado, el *françol* de un azorado francés, de paso por un Uruguay en plena hecatombe geográfica y política, pero también, de atender la dedicatoria ("Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo", COPI, 1978, p.77), el *françol* de un argentino que se mueve entre dos lenguas y dos tiempos: *el uruguayo* de su pensamiento y juventud y el francés de su escritura y presente. Por cierto, la familia de Copi había dejado la Argentina en 1952 a causa de las desavenencias políticas con el gobierno peronista y aunque el regreso a la Argentina se dé en 1955 con el golpe de estado a Perón de la autodenominada *Revolución Libertadora*, Copi, quien había llegado a cursar algunos años de liceo en París, decidirá volverse a esta ciudad en 1962 donde se desarrollará como autor de tiras cómicas (principalmente *La mujer sentada*) en *Le Nouvel Observateur* y luego como un profundo autor teatral.

El texto, que tiene un formato que recuerda el de una carta (por cierto, está dirigido a un "Querido Maestro"), cuenta las peripecias de un francés (llamado Copi) en Uruguay y por momentos evoca los típicos relatos etnológicos de los europeos por estas latitudes, ya que en gran parte del mismo el narrador se aboca a contar las costumbres y principalmente la lengua de los habitantes del país. Sin

tiempo aquí de trabajar la curiosa descripción que el narrador-etnólogo realiza de la lengua de los uruguayos y que relacionaría este texto con aquellos que, como en *Tlön, Uqbar, Orbis Tertius* de Borges, se han dado a describir lenguas imaginarias (pues la lengua que el narrador describe poco tiene que ver con el castellano del Uruguay y es más bien una acertada reflexión sobre las relaciones entre lengua y territorio) quisiera insistir en la calidad del francés de este narrador, un francés que como lo ha demostrado Linenberg (1988) está plagado de otra memoria: la memoria del castellano.

Esas emergencias del castellano en el francés, que el sentido normativo entendería como "errores" (se tratan fundamentalmente de cuestiones pronominales y lexicales, como la preferencia de palabras que existiendo aun en la lengua francesa no serían tan utilizadas como sus equivalentes en castellano) aparecen justificadas por el propio narrador. Citamos de la traducción realizada por Vila-Matas:

Escribiendo me doy cuenta de que ciertas frases me quedan extrañas (...) sin duda porque, en los últimos tiempos, he practicado mucho más la lengua que se habla en este lugar que el francés y probablemente volver a un lenguaje normal me es más difícil de lo que creía. (COPI, 1978, p.78)

Con todo, insisto, si el narrador justifica su *françol* por el cambio de territorio, por el extrañamiento que gana frente a su lengua debido al hábito que va ganando una lengua otra, el autor, de pensar en el epígrafe ("Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito en francés pero pensado en uruguayo") justificaría los "errores" por la fuerza de la persistencia de aquello que es colocado como una imaginaria "lengua del pensamiento". En ambos casos, aquello que está siendo puesto en cuestión es la resistencia de una memoria (lingüística e identitaria) ligada a una determinada comunidad.

Curiosamente, si hay algo que esta *nouvelle* relata, es el borramiento o desaparición del Uruguay representado por la destrucción de la ciudad de Montevideo por una suerte de tsunami. Un desastre que, de atender ciertas escenas, no deja de ser también un desastre político ("¿Quién es el culpable?" pregunta muy ansioso el Presidente del Uruguay, pregunta que presupone una acción humana tras esos cataclismos que dejan desparrramados cadáveres carbonizados por las playas y calles de la capital hasta que son recogidos, discretamente, por camiones del Estado).

Aunque César Aira en el libro dedicado a Copi aconseje no leer *El Uruguayo* como una alegoría (ver AIRA, 1991, p. 30), es imposible no señalar que el texto recae en ella y no sólo por escenas como la apuntada o por lo que su torcida temporalidad tiene de evocación de los avatares cronológicos de la experiencia

del exilio (la paralización del flujo de la vida, los reencuentros con personas que se creían muertas, los anacronismos de una lengua mantenida en el extranjero, etc.) sino principalmente porque su –en un primer momento bizarra– galería de personajes principales (Copi, el “Presidente del Uruguay” y el “Papa de los argentinos” –quien al final del relato no resulta ser otra cosa que el dueño de una cadena de prostibulos por Argentina) evocan, si se quiere, algunos de los posibles poderes de una comunidad: el poder artístico/cultural, el político y el religioso.

El juego en quiasmo entre el narrador y el autor en relación a la lengua (escribir en francés pero pensar en uruguayo y, en el caso del narrador, pensar–escribir en francés y contaminarse de uruguayo) dramatiza lingüísticamente este tsunami político donde la desmemoria (de los uruguayos y del propio narrador) habilita cierto vaciamiento de la lengua, signada más por el plano fonético que por el del sentido. Por cierto, escenas que parecen surrealistas, por ejemplo el intercambio de un pedazo de párpado de Copi por un pedazo de mantel donde el “Papa de los argentinos” ha escrito la palabra *benédición*, parece habilitarse en francés por la semejanza fonica entre *papier* (párpado) y *papier* (papel). Y de hecho, como bien estudia Linenberg a quien estamos siguiendo en estas observaciones lingüísticas, el texto en francés progresa por los juegos fónicos de la aliteración, por los *calenbours*, y hasta por cierta concepción rítmica de la lengua francesa (ver LINENBERG, 1988, p. 31–45), aspectos estos que acercan la experiencia de escritura de *L'Uruguayen* a lo poético.

Escuchar, principalmente el sonido o la musicalidad de la lengua, construir una narración privilegiando ese aspecto (los ejemplos en *L'Uruguayen* serían innumerables) aproxima esta experiencia de Copi a la reflexión que Vilém Flusser (judío de Praga exiliado en São Paulo durante la segunda guerra) realiza sobre la lengua portuguesa de Brasil, a la que califica de extremadamente melodiosa (llega a afirmar que hablar portugués es “quase cantá-lo”, FLUSSER, 2007, p. 80) y, por lo tanto, según su teoría estético-cultural, con el singular desafío del ritmo (desafío que –cual regalo de Flusser a su patria de elección– realizará escribiendo en portugués con el ritmo de hexámetros de la lengua checa). Escuchar una lengua desde cierta “extranjería”, no participar de aquello que Steiner llama “la zona tótemica de la lengua” (STEINER, 1978, p. 219), no participar al menos plenamente, de los “secretos compartidos” de una comunidad (pensemos aquí en el sentido que algunas palabras poseen para cierto colectivo, por ejemplo el término “desaparecido” en Argentina) parece habilitar o exacerbar el descontrol gozoso del significante, la diversión bulliciosa, la juerga o jolgorio que atribuíamos al desmadre. Y en ese sentido, *L'Uruguayen* (no *El Uruguayo*, fruto de una limpiada traducción de Vila-Matas) anticipa, por ejemplo, el goce poético de Néstor Perlongher con el *portuñol*. Por cierto, el *Frñol* de Copi (cuyo paradigma sea tal vez el peculiar castellano del aluvión transatlántico del teatro popular argentino al cual este autor era tan devo-

to), el portugués–checho de Flusser (que hace eco al alemán–checho, o checo–alemán, de su Praga natal) y el *portuñol* de Perlongher (que exacerba el fluir de su estética neobarroca, errática o metódica, de diferentes imaginarios lingüísticos).

Aira afirma que “Atentar contra la perfección lingüística es atentar contra la madre” (AIRA, 1987, p. 71), es decir contra, según Aira y el tango, “el único amor perfecto” que es el materno. No concuerdo con esta idea de Aira. Si el espacio materno es lo que nos retiene en el juego incestuoso, en la pura juerga de sonidos, en aquel gozoso y mutuo baluceo *previo* (si es que puede afirmarse aquí una ternoridad) a lo que el relato psicoanalítico llama la ley paterna (con todo lo que esa ley significa de fin –o resignificación– del juego para lograr entrar al sentido y a la cultura, al tótem de la comunidad y de la lengua) atentar contra la “perfección lingüística” es atentar contra el padre, y en el caso puntual de Copi, contra ese padre o padrastró que sería el imaginario del ideal clásico francés. Por cierto, nada de claridad, ni de pureza, ni de sobriedad, ni de temperancia, ni de economía de recursos encontramos en el francés de *L'Uruguayen*. Copi no es Héctor Bianciotti (escritor argentino, hijo de pianotesees, que produce su obra también en francés) quien acabará siendo miembro de la Academia Francesa de Letras, es decir, como anteponeamos en otro artículo (GASPARINI 2007), un “caballero” de las letras que escribe en la tradición clásica francesa.

¿Entonces en vez de des-madre deberíamos hablar de des-padre? No debemos olvidar que los pocos nombres aquí citados son de exiliados, personas que han sido despojadas de su Patria (porque la considera inficionada por algo extraño, el peronismo en el caso de Copi, o porque la misma ha sido arrasada: por el terrorismo de Estado en el caso de Perlongher, por la guerra y el exterminio en el caso de Flusser quien elaborará, no por acaso, toda una elaborada teoría sobre la “apatridad”). Lo que quizás nos muestren estas escrituras es un abjurar del padre/Patria: no solo la del mítico tótem original, sino también la de todo padre, porque no hay en ninguno de estos autores el deseo, por ejemplo, de devenir francés o brasileño (deseo este que, en todo caso, podría asignarse a una dinámica inmigrante). Copi nunca se declaró francés y sobre su “ser argentino” alguna vez afirmó: “Tengo el pasaporte de cuero legítimo, azul, lo lustró como lustró mis zapatos” (in TCHERKASKY, 1998, p. 73).

Nada entonces de pasaportes, de filiación, del sentido o nombre asentado en un patronímico, en un origen, nada de un tótem comunitario, de un padre, de un Papa o papá o al menos de un Presidente (un presidente–Papa o un papá–Presidente, ¿Perón? ¿o Bergoglio!) de los argentinos o uruguayos. Ninguna imagen paterna subsiste en *El uruguayo*, lo único que subsiste y crea al relato es una lengua, y una lengua fuera de control, fuera –podemos pensar– de esa vigilancia, de ese sentido paterno. Charles Melman en un rico diálogo con Contardo Calligaris

sustenta que “a lingua materna é aquela na qual, para aquela que fala, a mãe foi interdada” (MELMAN, 1992, p. 32). Es decir, no hay lengua materna sin intervención del padre, y lo que queda de la madre en la dicha lengua materna es, en todo caso, el deseo. “Assim –continua Melman– a lingua materna é aquela na qual, graças ao jogo do significantes, se entretém e se dá a escutar o desejo daquilo que é *impossível*” (MELMAN, 1992, p. 33, itálica nuestra), es decir, permanecer en la madre, en el juego, en el amor incestuoso y por lo tanto no comunitario.

Es ese imposible el que precisamente, según Melman algo maniacamente, podría habilitar hablar, producir, en una lengua extranjera, lengua sin interdicciones paternas, sin patria, *extraterritorial* diría Steiner. Hablar/producir literariamente en una lengua a cuyo territorio no pertenece habilitaría el goce de la lengua (tan invocado por Perlongher) y el goce de la madre. Deberíamos, sin embargo, meditar si una madre sin interdicción seguiría siendo una madre. Preguntar para Edipo (toda una figura del exilio) que sufrió ese “destete abrupto” y ese “desmadre” (parece que bastante porque también es el único amor prohibido el único amor perfecto es precisamente porque también es el único amor prohibido. Eventuales desprendimientos de estos agenciamientos a las relaciones entre género y lengua (y por qué no a las relaciones entre “amor y lengua”, ya que la episteme del género bien puede ser, quizás en un nivel más amplio, la del amor) pueden encontrarse en las reflexiones que Steiner realiza sobre Oscar Wilde en su célebre *Extraterritorial*. Por lo pronto, en nuestro acotado coto, podríamos pensar en las diversas formas en que este goce de la lengua, este rechazo a toda inscripción totemica, este permanecer en el jolgorio de una madre que no es tal porque aún no ha aparecido el Padre, este des-madre en definitiva, dialoga con el reiniciante trabajo (simbólico y en ocasiones político) que tanto Copi como Perlongher han realizado sobre el género; además de ser el género uno de los vectores de lectura de *El Uruguayo*: un texto que no sólo es una carta de amor/despida entre el narrador y su “querido/pelotudo profesor” sino un relato que se dice entre los furtivos amores, entre otros, del narrador con el Presidente y del Presidente con el Papa, y donde el único amor con una mujer es con una mujer muerta.

Por la renuncia de estos autores (y ya me permito aquí una reflexión más general, pensando más bien en Copi y en Perlongher) a inscribirse en un territorio determinado, en el sentido o sentidos de un territorio determinado, en su derecho a gozar una lengua sin inscribirse identitariamente en los territorios que esa lengua convoca, es que se hacen necesarias nuevas categorías teóricas (como la de *extraterritorial* de Steiner, o la de *apatridad* de Flusser); categorías que den cuenta de la producción de exiliados que no se reclaman a sí mismos como exilia-

dos, pues, en este último caso, se seguiría produciendo para aquella comunidad lingüístico-cultural que quedó allá lejos y en aquel pasado congelado (pensemos en Cortázar, quien –a pesar de las críticas de un David Viñas– siempre prosiguió escribiendo en castellano, por ejemplo). Tampoco se trata aquí, si pensamos en Rubén Darío y en su relación con la lengua francesa (a la que llamó “mi amante”) de la –como tal vez lo enunciaría Ángel Rama– importación modernizante de los procedimientos del centro literario (escribir poesía en español pero con ritmo francés, por ejemplo), ni de la creencia universalista de los primeros libros de Vicente Huidobro, escritos directamente en la lengua del centro, el francés, o a la expectativa de una traducción limpiada y transparente (como si eso fuese posible) hacia ese centro. No hay en Copi ni preocupación por modernizar el español ni por instalarse transnacionalmente como latinoamericano.

En todo caso, por el énfasis en el des-madre, en el salirse de la lengua, en salirse de aquello que la lengua tendría de ley y de identidad, el francés sin padre y (para hablar con el rigor de Melman) sin madre de Copi, podría acercarse al socavamiento de lo propio que supone la poesía de César Vallejo (al que también lo acercaría la escucha por reverberación de los vocablos extranjeros, claro que en Vallejo el desmadre implicaría menos goce que angustia). Con todo, más allá de las filiaciones que podemos realizar con las grandes lenguas literarias de la poesía latinoamericana (Darío, Huidobro, Vallejo) deberíamos pensar que las experiencias de Copi y Perlongher, podrían considerarse desde cierto instalarse en la extranjería que permiten los grandes centros urbanos cosmopolitas (“argentino de París” es casi toda una categoría social) o en los imaginarios de entremedio de las zonas de frontera o de las lenguas sin identidad definida de los inmigrantes y atravesadores de frontera, de todos aquellos que se dan, de seguir el excelente hallazgo conceptual de Silvano Santiago (2004), al “cosmopolitismo del pobre”. Imaginarios que subvierten los espacios homogéneos y las lógicas identitarias y en razón de eso difíciles de ser entendidas con el arcaico concepto de transcultura (para algunos críticos una estrategia “de modernización cultural de la periferia” según señala TRIGO, 2006, p.148). En todo caso, de pensar en categorías desde el ámbito latinoamericano, la des-filiación territorial de un Copi o de un Perlongher tal vez pueda ser pensada a partir del concepto de *hbridismo* de García Canclini (quien señala que la lengua ya no sería un factor exclusivo y determinante de identidad, ver CANCLINI, 2010, p. 25) o en las postulaciones (ya más transnacionales) de un Homi Bhabha donde lo híbrido llega a definirse como “el nombre de una materia sin identidad” (apud TRIGO, 2006, p.156).

Pienso, finalmente, que la contemporaneidad de la experiencia de un Copi (que en este ensayo se quiso disipadora de nuestra reflexión sobre los desplazamientos literario-lingüísticos) puede ser considerada paradigmática del estado transnacional de gran parte de los bienes culturales en la actualidad, bienes que aun recibiendo

obviamente tradições de vários *locus* no reclamam para si a pertença a uma comunidade territorial específica (pensemos na escrita e na política de autoria de um Bellatin, por exemplo). A identidade comunitária, assim como a identidade genérica, parece em Copi estar colocada mais bem na ideia de migração (tan trabajada en el último Cornejo Polar y, desde otro ámbito, por Delenue-Guattari); a ideia de alguien que algo que está yéndose siempre del lugar donde está, o la de alguien o algo que habla siempre a partir de dos o más *locus* sin ninguna pretensión de hacer síntesis (como destaca TRIGO, 2006, p. 164). Porque si me preguntan en rigor qué ocurre en *El Uruguayo*, cuál es, para decirlo en portugués, *a moral da história*, yo diría, pese al juego alegórico (y aquí sí concordaría con Aira), que sencillamente no sé, que no sé cuál sería *a moral* de esta historia sin comunidad definida y, por lo tanto, sin moral.

Referências Bibliográficas

- AIRA, César. Copi. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
COP1. *Las viejas travesías y otras infancias, seguida de El Uruguayo*. Traducción de Cardin A. y Vila-Matas, E. Barcelona: Anagrama, 1978.
FLUSSER, Vilém. *Bodentos. Uma autobiografia filosófica*. São Paulo: AnnaBlume, 2007.
GARCIA CANCLINI, Néstor. *A globalização imaginada*. São Paulo: Iluminuras, 2010.
GARCIA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas. Estratégias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Sudamericana, 1995.
GASPARINI, Pablo. "Exil et déplacements linguistiques: sur le 'début français' de Copi et de Bianciotti". In: JOUBERT, Claire. (Org.). *Le texte étranger. Tra-vaux 2004-2006*. Saint-Denis: Université Paris 8, 2007, p. 121-162.
LINENBERG, Raquel. *Exil et langage dans le roman argentin contemporain. Copi, Puig, Saer*. Thèses microfilmées soutenues dans les universités françaises. Paris, 1988.
MELMAN, Charles. *Incidencias subjetivas das mudanças de língua e país*. São Paulo: Fapesp/Escuta, 1992.
SANTAGO, Silviano. *O cosmopolitismo do pobre. Crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.
STEINER, George. *Extraterritorial. A Literatura e a revolução da linguagem*. Trad. Júlio Castañon Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, São Paulo, 1990.
STEINER, G. Apres Babel. *Une poétique du dire et de la traduction*. Paris: Albin Michel, 1978.
TCHERKASKI, José. *Habla Copi: homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerina, 1998.
TRIGO, Abril. "De la transculturación (a/en) lo transnacional". In: MORANA, Mabel (ed.). *Ángel Rama y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: ILL/Universidad de Pittsburgh, 2006.

Objetos/matérias migrantes: o balcão de Hernández e a cadeira de balanço de Osman Lins

Ana Luiza Andrade

Em "Mensagem" de Clarice Lispector (LISPECTOR, 1991, p. 133), pode-se ler o peso de um Rio antigo prestes a desabar através de uma casa, o olhar jovem suspenso apenas por sua sede de futuro, paralisando este desabamento. Este olhar é o exemplo de uma "imagem dialética em suspenso" (BENJAMIN, apud DIDI-HUBERMAN, 2006, p. 339) ou seja, uma imagem entrecortada entre o outrora e o agora, por meio de um relâmpago. Ao citar Benjamin em *Paris, capitale du XIXème siècle*, Didi-Huberman esclarece coincidentemente esta imagem da casa em ruínas de Clarice, ao escrever que, antes de tudo, a imagem é um cristal do tempo: sua forma, "construída e resplandecente ao mesmo tempo", exerce "um choque fulgurante onde o Outrora encontra o Agora num relâmpago para formar uma constelação". E cita Benjamin:

Em outros termos, a imagem é a dialética em suspenso. Pois, enquanto a relação do presente com o passado é puramente temporal, continua, a relação do Outrora com o Agora presente é dialética. Não é algo que se desenvolve, mas uma imagem entrecortada. Só as imagens dialéticas são imagens autênticas. (BENJAMIN, 1985, p. 478-479)

Por outro lado, Simmel resume bem os efeitos contraditórios na imagem da ruína: "O que erigiu o edifício foi a vontade humana, o que lhe confere sua aparência atual é o poder da natureza, mecânico, rebaixador, corrosivo, demolidor". E, mais adiante, "É como se fosse necessário que primeiro um pedaço da natureza ruísse, para esta se tornar tão sem resistência às correntes e forças que vêm de todas as direções da realidade." E isso poderia constituir a "sedução da queda, da decadência: ir além de seu mero lado negativo, de seu mero estado rebaixado" (SOUZA e ÖELZE, 1998, p. 137-144). Mas isso era exigir demais dos adolescentes de Clarice Lispector.

Em "El balcón" do autor uruguaio Felisberto Hernández há coincidentemente um olhar semelhante com relação a "casas abandonadas" de um antigo bañeário, mas este olhar se enche de afeto a ponto de uma casa "ficar triste" quando nela se instala um hotel e, começado o verão, o vé esvaziar-se de suas "melhores famílias" (HERRNANDEZ, 2010, p. 59-75). De todos os objetos da casa, destaca-se um balcão ou alpendre que adquire alma quando sua dona começa a