

*Copi: formas de reproducción*¹

DANIEL LINK

Universidad de Buenos Aires

El cordero (signo, simulacro o fantasma), tanto como las religiones, las artes figurativas y las literaturas, tiene su ciclo y su era, desde el holocausto de Abraham, propuesto por el Kierkegaard de *Temor y temblor* (1843) como emblema de la paradoja de la fe (que enfrenta la moral divina y la ética humana), pasando por el cordero de *El principio* (cuya imagen posible es la de una caja agujerada) hasta, podría decirse, la cena de año nuevo que se prepara en *La torre de La Défense* (1978) de Copi,² "el autor de *Eua Perini*" (1970).

En esa pieza (en ese fragmento de pensamiento) que Copi se apresuró a publicar en 1978 y que se estrenó recién en 1981, una pareja de hombres cuyas designaciones son mitades de un nombre, Jean y Luc, se apresan a festejar el comienzo del año 1977 en un piso 13 con grandes ventanales sobre la explanada (*Le Parvis*) de La Défense, ese barrio parisino inventado en 1959 que, en los cuatro años anteriores, no había conseguido vender un solo metro cuadrado, como consecuencia de la crisis de 1973.

En 1982, el *Établissement public pour l'aménagement* de la région de La Défense, EPAD, bajo el impulso del Presidente François Mitterand, llamó a concurso para la construcción del Grande Arche, lo que revitalizaría el proyecto que, en 1974, Peter Handke había caracterizado como pesadilla tecnocrática y sobre el que había propuesto que se prohibiera fotografiarlo.³

Jean y Luc reciben allí, entre otros, a la travesti Micheline, con quien se apresan a preparar una cena en principio convencional, pero que se transforma en otra cosa a medida que la pieza (que el pensamiento avanza.

Micheline ha traído una pata de cordero (*gigot*) para asar al horno.

Las ovejas han participado en la historia de la humanidad profusamente (a su pesar), ofreciendo su vida en sacrificios religiosos y su carne y lana para la subsistencia diaria. Los europeos dieron a la carne de cordero un puesto privilegiado dentro de la cocina de alta gama: es el caso del *gigot* que, el 31 de diciembre de 1976, se aprestan a cocinar Jean y Luc, con la asistencia de Micheline, Daphnée (“una mujer de verdad, de esas que te cagan la vida”) y Ahmed, el chongo árabe cuya presencia es esencial para la economía dramática de la pieza, una vez que se pone al frente de la cocina (“¿Tu religión no te prohíbe comer cordero?”, le pregunta Daphnée).

La pata de cordero de *La torre de La Défense* está condimentada con ajo y aromatizada con laurel a falta de otras hierbas (el tomillo y el romero le habrían quedado muy bien) y nunca termina de asarse del todo o, por el contrario, se está quemando, mientras a su alrededor los acontecimientos se precipitan.

En algún momento del proceso (todos los personajes pasan por la ducha, en un bautismo ceremonial), una serpiente (“uno de esos bichos que andan por las cañerías” (71) aparece en el inodoro y, una vez descabezada, Ahmed propone enriquecer el menú: la asará, rellena con la carne de cordero cortada en dados remojados en agua tibia bien azucarada. Ahmed pide, para condimentar la serpiente, pimienta verde (que en casa de Jean/ Luc no hay): “La serpiente”, dice Ahmed, “puede comer lo que sea, y siempre es rica, porque sólo come lo que está vivo” (77). De hecho, la serpiente que están eviscerando “se alimenta de las ratas de los estacionamientos” (77), lo que queda probado cuando encuentran, en su estómago, una rata grande y gris.

El descubrimiento modifica, una vez más, la receta. Ahmed propone picar la rata junto con el ragú de cordero para rellenar la serpiente, porque “las ratas son ricas... roen madera” (77) y “eso da una carne perfumada, como la del conejo” (77). Aunque la rata todavía no haya sido digerida, propone sacarle el gusto a podrido con abundante nuez moscada rallada (las especias siempre han servido para eso). Finalmente, Ahmed decide presentar la serpiente con sus propias vísceras: testículos, corazón y la rata entera (“hay que descartizarla como a una codorniz” (83) rellena de cordero. Una vez cocido el plato de serpiente, se sirve en un balde, para que su delicada carne (como la del bacalao, pero más fuerte) esté constantemente remojada en sus jugos.

El resultado es “divino”, “exquisito”, “una delicia”, (“¡qué aroma!”), “mejor que la comida india” (84). El corazón de la serpiente sabe mejor que el paté, la rata parece pierna de cerdo, pero picante.

Lo que en ese menú ha sido disuelto hasta su desaparición (el punto de partida) es el cordero y, naturalmente, sus sentidos asociados. Como sabemos, el consumo del cordero se fue incrementando hasta constituir la base de la dieta de las antiguas culturas del Mediterráneo y también del Lejano Oriente: en la India (*tertium comparationis* de *La torre de La Défense*), son famosos el cordero al curry y el Biryani, plato de cordero con arroz aromatizado a la naranja, sazonado con azúcar y agua de rosas. En las ciudades griegas son frecuentes los ragús de cordero y hortalizas. La historia de la gastronomía, que encuentra muy temprano a la carne de cordero, se relaciona intensamente con las grandes religiones monoteístas (la de Abraham, la de Cristo, la de Mahoma). “Cordero de Dios” se dice en la Santa Misa, y durante Aid el Adha (Fiesta del Cordero), unos 70 días después del Ramadán, cada fiel mata o manda a matar uno o varios corderos para conmemorar el sacrificio de Ibrahim, a quien Al-láh le perdonó la entrega sacrificial de su hijo, aceptando a cambio un corderito.

En la cena mortuoria de *La torre de la Défense* (que es, además, una misa y un bautismo colectivo), como en la *Cena* cristiana, se produce el milagro de la transustanciación, es decir: la puesta en contacto entre dos órdenes o registros diferentes, una *síntesis disyuntiva*. El cordero (más o menos sagrado) es la materialización de lo celestial: la serpiente (una cinta de Möbius en sí misma) y la rata son la encarnación del inframundo. La lucha de los héroes griegos contra los monstruos ctonicos (serpientes de siete cabezas, esfinges, sirenas, etc...), lo sabemos, se entiende como el esfuerzo por escapar a la autoctonía y la imposibilidad de lograrlo. Dos figuras cosmológicas entran en conflicto al imaginar el origen del hombre como autóctono o como olímpico y, por lo tanto, dos regímenes de reproducción y parentesco.

Ese conflicto que expone la mitología está también en la obra de Federico García Lorca,⁴ que Copi había leído con predilección y petspicacia, donde, por ejemplo, la luna es sacada de su tradición tardo-romántica y modernista y reintegrada a la tradición celtibera, y donde el cordero se transforma en el inquietante macho cabrío, el *akeer*

de los aquellares nocturnos (los rituales anticristianos de regeneración del mundo).

Que *La torre de La Défense* se postula como el libreto de un ritual sagrado de regeneración queda claro en la transustanciación entre la carne celestial y la carne del infierno, y en el carácter apocalíptico de la pieza, donde todo lo que no está muerto todavía se prepara para su inminente destrucción, que sucederá al final de la obra, un final que prefigura tanto el de *El club de la pelota* (los edificios de cristal en llamas, explotando) como los acontecimientos del 11 de septiembre en Nueva York.

La fachada del capitalismo avanzado no es sólo el escenario de la pieza de Copi, sino un personaje conceptual privilegiado (si alguna vez la pieza llegara a representarse en Buenos Aires, debería llamarse *La torre de Puerto Madero*), y es por eso que Copi se apresuró a publicar ese fragmento de pensamiento que habla de un momento crítico en el arco de desarrollo de esa fachada —cuyo origen podría fecharse entre el año de *Tenor y Tembloy* 1851, cuando se instaló en la Exposición Internacional el Crystal Palace, que Karl Marx y John Ruskin reconocieron de inmediato como emblema del capitalismo tecnocrático. El objetivo último de *La torre de La Défense* es la destrucción de esa fachada, el abandono de toda ilusión ascensional y la constatación del fracaso, al mismo tiempo, de la coacción moral del humanismo occidental y del capitalismo posindustrial, es decir: el cierre de la era del cordero.

Copi funda los rituales de una nueva fe (naturalmente: una fe radical en este mundo, en la potencia del Tiempo absoluto, en la chispa de vida que se agita más allá de los géneros, las clasificaciones, los credos y, claro, más allá de los procesos de nominación: Jean/ Luc, Ahmed, Micheline), cuyos rituales profanan las liturgias precedentes: la Cena, la Fiesta del Cordero, el milagro de la transustanciación y la condena trascendental a la moral del cielo.

Es decir, Copi funda una nueva antropología (y una nueva antropofagia⁵) que subsume lo cálido (la sangre del cordero) en lo frío (el cuerpo de la serpiente, el cuerpo helado del drogado), que hace aparecer en lo ascensional (Crystal Palace, La Défense, cordero sacrificial), los monstruos del infamundo (la serpiente, la rata, la niña muerta), que traza, en la fachada del capitalismo, las líneas de su desmoronamiento, que transforma el ojo de Dios (y su corporeización cordética) en el año

de la serpiente que Ahmed reserva a Luc, después de haber subrayado su rara cualidad. Es, después de todo (o antes que nada), el agujero del sentido: el umbral más allá del cual el mundo se reconstituirá (después de su destrucción) sobre nuevas bases. ¿Se reconstituirá? Después de Copi, La Défense siguió existiendo, pero el cordero ya nunca volverá a ser lo que era.⁶

En el final de la pieza, Micheline dice: “A veces, Dios llega tan de repente”. Como se sabe, Blanche Dubois dice casi las mismas palabras en *Un tranvía llamado deseo* (“Sometimes — there’s God — so quickly”), cuando cree estar enamorándose de Mitch. Tennessee Williams (a quien Copi ha leído hasta la memorización) se mezcla, en esa última frase, con Nini Marshall (“tan redemente”), como la sangre de cordero se mezcla con la carne de rata y de serpiente, para terminar con esa larga agonía de la ética sometida a un mandato exterior al de la vida misma, para fundar una posibilidad de vida.

Aunque tal vez en ninguna otra pieza del archivo Copi esas operaciones se dejen leer con tanta claridad, están ya desde el comienzo de una obra obsesionada por el discurso etnográfico, las aventuras en las tierras exóticas de las series documentales de la televisión, en fin, por el dispositivo de la antropología cultural (los sistemas de parentesco, en primer término).

El Uruguay,⁷ primera novela de Copi, es, como sabemos, una “carta imposible” en la que el cuestionamiento de la posibilidad de narrar se proyecta explícitamente sobre el pacto narrativo: el narrador le pide al lector que “tache” el texto a medida que lo lee: es, en principio, la *de-obra*, pero también la relación entre memoria y olvido propia del archivo, que tiene consecuencias decisivas sobre los modos de reproducción que Copi postula en su teatro, en sus novelas, en sus cuentos. “Nos hace falta una antropología radicalmente negativa, nos hacen falta algunas abstracciones radicalmente vacías, suficientemente transparentes para impedirnos prejuizar nada, una física que reserve a cada ser y a cada situación su disposición al milagro” (6), señaló el colectivo Tiquin,⁸ formalizando la hipótesis política anarco-nihilista que, a su modo, estaba ya presente en Copi.

En *El Uruguay*, un personaje de nombre Copi (las novelas y cuentos de Copi están llenas de “Copi”, pero su teatro no) escribe una carta 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.

Al final de la “carta” (han pasado tres años o algo así), Copi se reúne con el presidente, que ha resucitado junto con los demás cadáveres, y éste lo canoniza, cortándole los labios y los párpados para conservarlos como reliquias. El personaje “Copi” escoge la palabra *rat*, que a partir de ese momento es su “nombre” en Uruguay (quiero decir: es la palabra que designa su disposición al milagro).

El texto, entonces, se propone como una “obra” cuyo autor es y no es el personaje, pero que además sostiene un plano de enunciación complejo que permite suponer intervenciones diferentes. Nada de esto importa demasiado, salvo el gesto anarco-nihilista que se sustrae a todo intento de formalización y/o separación.⁹

La dedicatoria subraya algo de capital importancia: “Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo” (85). 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 prólogo a la edición de Anagrama sostiene que “todo el mundo [...] sabe que Copi es argentino y no uruguayo” (69).

Por un lado, el “todo el mundo” indica la posición de Copi en París (“argentino de París”, como dice la contratapa, como dice *La internacional argentina*), pero nos obliga a una pregunta más inquietante: ¿Quién o qué es “el uruguayo” de *El uruguayo*?¹⁰ Copi (la Persona, el Autor, no lo es), Copi (el *Scripteur*, el *Scriptor*) no lo es, Copi (el narrador, el personaje) no lo es. Si bien podríamos suponer que el título se refiere al devenir uruguayo del narrador (canonización, elección de un nuevo nombre), la misma noción de “devenir” sería contraria al determinante: “el uruguayo”, nunca; “un uruguayo...” (como “une vie...”), tal vez. Pero, en todo caso, jamás un devenir nacionalitario.

El uruguayo es un idioma. “El uruguayo” de *El uruguayo* (su protagonista) es el lenguaje, entendido como una abstracción radicalmente vacía. El texto comienza con disquisiciones filológicas que, ya lo sabemos por Daniel Paul Schreber, conviene relacionar con el delirio.¹¹ El narrador discute las etimologías posibles de los nombres

“Montevideo” y “Uruguay”, ofrece su “narración de llegada” (que no es tanto el descubrimiento de lo nuevo cuanto la integración operativa de lo disponible) y la descripción de la ciudad. La crítica¹² ha relacionado 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” (Amicola). Copi profana, entonces, la mirada eurocéntrica y orientalizante (imperialista) de esos textos, en el mismo sentido en que antes había profanado el imaginario paterno y el imaginario peronista en *Eva Perón*: por la vía del juego.

Lo que a Copi le importa subrayar del lenguaje (ese vacío) afecta a los procesos adánicos de nominación y, también, a la rueda libre de la instancia enunciativa. En la medida en que el país se encoge, el tiempo comienza a transcurrir con velocidad creciente y el espacio se temporaliza mediante una tarea que el narrador asigna a los uruguayos para que conserven la calma: 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 propia izquierda y así hasta que finalmente la frase da la vuelta completa al círculo. El retorno periódico de la frase a su punto de partida comienza a servir de reloj. Más tarde, en la medida en que el país y el círculo enunciativo se encogen, el tiempo se acelera al punto de que los miembros del círculo:

[...] se habían cada vez más deprimido y cada frase tardaba apenas quince minutos en dar la vuelta completa. Me he dicho que si llega el momento en el que la misma frase da la vuelta al círculo en un instante nos arriéguemos a uno de esos cataclismos típicamente uruguayos a los que estamos, desde luego, habituados, pero que no siempre son deseables. (135)

Por otro lado, el gesto anarco-nihilista de Copi es tan radical como para subvertir la relación entre los nombres y las cosas (recordemos que los nombres constituyen la clase que no se incluye a sí misma): 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,¹³ o mejor: que transforman el

lenguaje de herramienta de comunicación en dispositivo de traducción (la misma paradoja y la misma mutación del lenguaje había planteado ya Lewis Carroll en sus deliciosos libros para niñas victorianas, de los cuales Copi fue "lector incansable"¹⁴).

Esta especificidad del uruguayo es puesta de relieve en varias ocasiones por el narrador: 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 (o más bien los fantasmas de los signos¹⁵) flotan en una serie sin vínculos predeterminados con ningún referente: la utilización del signo deviene en la apropiación del objeto cuando la relación entre objeto y signo ya está establecida, etcétera. El modelo se abisma en la diferencia, al tiempo que las copias (los nombres, los simulacros) se hunden en la semejanza de las series que interiorizan, sin que jamás pueda decidirse que una es copia; la otra, modelo. En Copi, a diferencia de Platón, el simulacro no revela su carácter de copia aberrante, sino la posibilidad de un modelo de lo otro, de lo diferente.

Un poco por eso, la escritura de la carta es lo único que sostiene la subjetividad del narrador: su vida se pone en juego en la obra entendida como un encadenamiento de signos-fantasma, de signos-simulacro. La carta es, por definición, infinita: sin ella, el narrador se anonadaría.

La otra carta-novela de Copi es *La ciudad de las ratas*, donde las posiciones se invierten en un largo relato epistolar enviado por Gouri (la rata) a su maestro Copi, convaliente, informándole de sus peripecias ratoniles (la especie no tiene labios, se nos dice, como no los tiene el santo Copi al final de *El uruguayo*), acompañado de su amigo Rakä (*rajá*, *guri*: no puede haber un juego de lenguaje más argentino y, por lo tanto, una forma de vida más autóctona que la que presenta *La ciudad de las ratas*). Rakä, que conoce "mejor el mundo y sus costumbres" que el sabio Copi, le ha descrito en deralle a Gouri "las cataratas del Iguazú, el estrecho de Magallanes y el delta del Amazonas, que son, como todos sabemos, las tres maravillas naturales de este mundo" (21).

En la perspectiva de esa rata de París (que es, al mismo tiempo que una forma-de-vida, un dispositivo óptico y una posición de lenguaje):

enunciación y nominación), Argentina es un intervalo geográfico comprendido entre dos de las maravillas naturales del mundo. Toda la obra de Copi no hace sino desarrollar hasta la exasperación ese carácter natural-maravilloso de las fuerzas tectónicas (del paisaje y del territorio).

Además, la novela introduce esa forma-de-vida que asoma aquí y allí en el teatro de Copi (*Loretta Strong*, *La torre de La Défense*, como se ha visto) y en algunos de sus relatos ("La criada") como encarnación del tabú que constituye la rata en la cultura occidental.¹⁶ Copi sabe que la rata es la víctima privilegiada de las fantasías de exterminio de los seres humanos, un "otro" radical respecto del cual se sostienen las más extravagantes hipótesis para justificar la algarabía por la destrucción, y por eso las elige como voz, como tema, como alimento y como nombre.

En *La ciudad de las ratas*, los roedores visitan al Dios de los hombres en la Sainte-Chapelle, quien, arrepentido por haber dejado libres a los seres humanos tras la expulsión del Paraíso, no puede ayudarlos. La capilla explota, el Dios de los hombres asciende a los cielos y el Diablo de las ratas, que ocupa su lugar, les ordena fundar una ciudad donde puedan convivir en paz ambas especies. Las ratas, revolucionarias como la obra de Copi, liberan a los presos y organizan una orgía en la que personas y ratas toman parte por igual.

Si las ratas representan un tabú más allá del cual no parece haber más escándalo (asco, o terror) posible, el genio de Copi lo cruzó sin titubeo alguno, porque le interesaba desencadenar una antropología radicalmente nueva, mescolanza de rata y cordero, agenciamiento abominable o monstruoso que suspende la historia y postula modelos relacionales radicalmente nuevos.

Pocas invenciones en la literatura de Copi son tan potentes como la instrucción de tachado que Copi incorpora a *El uruguayo* (naturalmente: esa instrucción afecta tanto al receptor de la carta, el "Maestro", como al lector del libro). Por esa vía, Copi sustrae su literatura (toda la literatura), al mismo tiempo a la *mnémis* (la iniciación o representación) como a la *mémis* (la memoria y la historia).

Al tachar lo ya leído (*lo déjà lu - lo déjà vu*), se suspenden las relaciones de causa-efecto y, al mismo tiempo, las categorías centrales de la teoría clásica del parentesco (alianza y filiación). Lo que queda es una teoría del parentesco como diferencia y multiplicidad, un modo relacional que no tiene como causa la similitud y la identidad, sino la divergencia o la

distancia (recuerden: las cartas se escriben para mantener al otro a la distancia). Ese modo relacional, lo sabemos, se llama devenir: el devenir es lo que literalmente se evade, huye, escapando tanto de la *memoria* como de la *memoria*. El devenir es amnésico, prehistórico, anacrónico y estéril. Es la diferencia en práctica.¹⁷

El texto de Copi, por eso, “anula el tiempo”, o mejor: anula el tiempo histórico (Cronos) y postula una nueva temporalidad basada principalmente en las mismas condiciones humanas en las que se basa su noción de experiencia. Eso es el devenir y, en el texto, todo deviene, incesantemente (el agenciamiento final es la *cantidad*, esa “disposición al milagro” de la que habla Tiqqun).

Que el asunto es de capital importancia para la literatura de Copi queda claro en el título del segundo párrafo-capítulo de *La vida es un tango*: “Los años, luego de habernos hipnotizado, devoran a sus hijos”, que no funciona necesariamente como una hipótesis sobre Mayo del 68, sino sobre las genealogías que relacionan a un abuelo (Urano) con su nieto (Zeus, salvado por la madre) a través de un padre canibal (Cronos).

Al rechazar la política parlamentaria respecto de la cual (fantasía Copi en “Río de la Plata”) había sido concebido por su padre, Copi se postula como una contracción de imagen-materia, hijo directo de Urano o Gear: “agua, tierra, luz y aire contraidos, no sólo antes de reconocerlos o representarlos, sino antes de sentirlos” (Deleuze, *Diferencia* 99-123), en un más allá de las categorías clave de las teorías clásicas del parentesco: alianza y filiación, y en un más allá, incluso, del presente como una mera sucesión de instantes: las acciones, en Copi, responden a la lógica de la *durée* que, como sabemos, Bergson vinculó en un primer momento con la vida interior de la conciencia, pero que, a partir de *La evolución creadora*, amplió progresivamente al ámbito de la vida y el universo como totalidad. La *durée* es una dimensión de la realidad que coincide con el Todo: flujo de un ser-tiempo que cambia, que dura mientras cambia y que produce lo nuevo, lo cual nos conduce directamente a esta tesis esencial para la *literatura* de Copi: *el todo no está dado*.

De acuerdo con Bergson, no puede concebirse el paso del tiempo a menos que el presente se duplique en un pasado puro que “insiste” en el presente, hasta el punto que hay que considerarlo como el fundamento mismo que lo hace devenir. La paradoja constitutiva del tiempo hace referencia precisamente a este carácter del pasado en relación con el

presente: el presente no podría pasar a menos que el pasado puro coexista con él. Es imposible dar cuenta del continuo devenir del presente limitándose a la relación de sucesión, y es preciso una síntesis más profunda de relaciones temporales: la síntesis de la Memoria como síntesis trascendental de un pasado puro.

La Memoria (eso que *El murguero* pretende tachar, pero no borrar) es el fundamento del Tiempo, la síntesis fundamental que constituye el ser del pasado (lo que hace pasar el presente). No es que el pasado sea un antiguo presente que ha dejado de existir, sino todo lo contrario: es la profundidad propia del tiempo, de la que depende el propio presente para pasar a la existencia. El presente hunde sus raíces en el tiempo absoluto y, tal vez por eso, hacia el final de *La vida es un tango* (hacia el final de su vida), Silvano Urrutia encuentra en una gruta, mientras se asa una iguana, un dibujo (imagen, simulacro o fantasma) que él mismo había hecho en su primera juventud y que lo muestra en su madurez parisina en ejercicio reproductivo con su mujer francesa. Arlette no tardará en aparecerse en santidad ante los ojos delirados de Silvano y Peliro, “con la misma boa roja de siempre”, cantando “Nini peau d’chien”, el melancólico suceso del cabaret de Aristide Bruant.

Todo presente actual, lo subraya cada línea que Copi escribió y que indicó tachar, no es más que el pasado entero en su estado más contrado: el pasado, por eso, no pasa, sino que persiste, insiste, consiste, es el fundamento último del paso. Si lo propio del presente es la existencia actual bajo la forma de una sucesión de diversos instantes (antes y después), el pasado puro, fundamento y profundidad del Tiempo, en cambio, se caracteriza por la “coexistencia virtual” de sus diversos niveles con el presente. Cada punto de presente, en la lógica de Copi, contiene todos los yacimientos de pasado y, por lo tanto, supone todos los posibles narrativos. La “naturalidad” con la que Copi los transita tiene que ver con esa comprensión profunda de la síntesis disyuntiva propia del Tiempo.

La síntesis disyuntiva es, además, el régimen relacional característico de las multiplicidades: el devenir no es una metáfora sino una relación real (molecular e intensiva) propio de la manada (pero no de la masa). Devenir no es imitar, pero tampoco “producir una filiación, producir por filiación” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 292). Aunque producción y devenir tienen que ver con la naturaleza y los dos son intensivos y

distancia (recuerden: las cartas se escriben para mantener al otro a la distancia). Ese modo relacional, lo sabemos, se llama devenir: el devenir es lo que literalmente se evade, huye, escapando tanto de la *minuís* como de la *mayoría*. El devenir es amnésico, prehistórico, anacrónico y estéril. Es la diferencia en práctica.¹⁷

El texto de Copi, por eso, “anula el tiempo”, o mejor: anula el tiempo histórico (Cronos) y postula una nueva temporalidad basada principalmente en las mismas condiciones inhumanas en las que se basa su noción de experiencia. Eso es el devenir y, en el texto, todo deviene, incesantemente (el agenciamiento final es la santidad, esa “disposición al milagro” de la que habla Tiquin).

Que el asunto es de capital importancia para la literatura de Copi queda claro en el título del segundo párrafo-capítulo de *La vida es un tango*: “Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos”, que no funciona necesariamente como una hipótesis sobre Mayo del 68, sino sobre las genealogías que relacionan a un abuelo (Urano) con su nieto (Zeus, salvado por la madre) a través de un padre canibal (Cronos).

Al rechazar la política parlamentaria respecto de la cual (fantasea Copi en “Río de la Plata”) había sido concebido por su padre, Copi se postula como una contracción de imagen-materia, hijo directo de Urano y Gea: “agua, tierra, luz y aire contráidos, no sólo antes de reconocerlos o representarlos, sino antes de sentirlos” (Deleuze, *Diferencia* 99-123), en un más allá de las categorías clave de las teorías clásicas del parentesco: alianza y filiación, y en un más allá, incluso, del presente como una mera sucesión de instantes: las acciones, en Copi, responden a la lógica de la *durée* que, como sabemos, Bergson vinculó en un primer momento con la vida interior de la conciencia, pero que, a partir de *La evolución creadora*, amplió progresivamente al ámbito de la vida y el universo como totalidad. La *durée* es una dimensión de la realidad que coincide con el Todo: flujo de un ser-tiempo que cambia, que dura mientras cambia y que produce lo nuevo, lo cual nos conduce directamente a esta tesis esencial para la *literatura* de Copi: *el todo no está dado*.

De acuerdo con Bergson, no puede concebirse el paso del tiempo a menos que el presente se duplique en un pasado puro que “insiste” en el presente, hasta el punto que hay que considerarlo como el fundamento mismo que lo hace devenir. La paradoja constitutiva del tiempo hace referencia precisamente a este carácter del pasado en relación con el

presente: el presente no podría pasar a menos que el pasado puro coexista con él. Es imposible dar cuenta del continuo devenir del presente limitándose a la relación de sucesión, y es preciso una síntesis más profunda de relaciones temporales: la síntesis de la Memoria como síntesis trascendental de un pasado puro.

La Memoria (eso que *El Uruguayo* pretende tachar, pero no borrar) es el fundamento del Tiempo, la síntesis fundamental que constituye el ser del pasado (lo que hace pasar el presente). No es que el pasado sea un antiguo presente que ha dejado de existir, sino todo lo contrario: es la profundidad propia del tiempo, de la que depende el propio presente para pasar a la existencia. El presente hunde sus raíces en el tiempo absoluto y, tal vez por eso, hacia el final de *La vida es un tango* (hacia el final de su vida), Silvano Urrutia encuentra en una gruta, mientras se asa una iguana, un dibujo (imagen, simulacro o fantasma) que él mismo había hecho en su primera juventud y que lo muestra en su madurez parisina en ejercicio reproductivo con su mujer francesa. Arlette no tardará en aparecerse en santidad ante los ojos delirados de Silvano y Pelito, “con la misma boa roja de siempre”, cantando “Nini peau d’chien”, el melancólico suceso del cabaret de Aristide Bruant.

Todo presente actual, lo subraya cada línea que Copi escribió y que indicó tachar, no es más que el pasado entero en su estado más contrado: el pasado, por eso, no pasa, sino que persiste, insiste, consiste, es el fundamento último del paso. Si lo propio del presente es la existencia actual bajo la forma de una sucesión de diversos instantes (antes y después), el pasado puro, fundamento y profundidad del Tiempo, en cambio, se caracteriza por la “coexistencia virtual” de sus diversos niveles con el presente. Cada punto de presente, en la lógica de Copi, contiene todos los nacimientos de pasado y, por lo tanto, supone todos los posibles narrativos. La “naturalidad” con la que Copi los transita tiene que ver con esa comprensión profunda de la síntesis disyuntiva propia del Tiempo.

La síntesis disyuntiva es, además, el régimen relacional característico de las multiplicidades: el devenir no es una metáfora sino una relación real (molecular e intensiva) propio de la manada (pero no de la masa). Devenir no es imitar, pero tampoco “producir una filiación, producir por filiación” (Deleuze y Guattari, *Mil mesetas* 292). Aunque producción y devenir tienen que ver con la naturaleza y los dos son intensivos y

prerrepresentativos, devenir es una intervención contra natura del hombre y de la naturaleza, “lejos de la producción filiativa, de la reproducción hereditaria” (*Mil mesetas* 296): las particiones (Jean/ Luc), las bodas contra natura, son la verdadera Naturaleza que atraviesa los reinos de Copi, poblados en todas direcciones por multiplicidades de manada (de rata), y nunca, jamás, de masa, que suponen otra relación con la divinidad, como la simple comparación con las *Memorias* de Schreber (leídas por Canetti¹⁸) permite comprender.

En 1893, a los 51 años, poco tiempo antes de ser internado por segunda vez, Daniel Paul Schreber tuvo, en una de esas duermielas deliciosas en la que cualquier fantasía nos arrebatara, un pensamiento perturbador que articulaba dos misterios, el goce femenino y el poder: “Que lindo sería ser una mujer sometida al coito” (“Es doch eigentlich recht schön sein müsste, ein Weib zu sein, das dem Beischlaf unterliege”). *Unterwogen* es el término legal que Schreber usa para definir esa condición de sujeción a un poderío muy inscripto en la doxa del XIX, que él asocia con no sabe bien qué volupturnosidades. La simple idea, cuando medita en ella, lo asquea.

Poco después se da cuenta de que Dios, con la mediación de fuerzas, rayos y nervios, quiere volverlo una mujer para cogérselo bien cogido y engendrar en su vientre una nueva raza, habida cuenta de que la especie humana ya había tocado fondo. En ese tocar fondo, y en esa supervivencia de uno solo (reverso exacto del soberano), encuentra Canetti los argumentos para la postulación de dos formas de multiplicidad: de masa y de manada.

Sigmund Freud intentó demostrar que la paranoia funcionaba como mecanismo de defensa contra la homosexualidad. Pero la fantasía de Schreber (goce femenino, emasculación, gestación) es menos homosexual que trans. Tuvo que pasar todo el siglo XX para que quedara clara esa diferencia lógica.¹⁹

La homosexualidad (en el horizonte cultural de Freud, que es también el de Proust) responde a una lógica de la inversión cuyo presupuesto es que existen determinados trascendentales (el Hombre y la Mujer). La transexualidad, por el contrario, se propone como una inmanencia absoluta, vacía de cualquier trascendental y que, además, (si algo se aparta de esta regla dorada), no será transexualidad, sino otra cosa.

La obra de Copi, como ya he señalado en otra parte, al rechazar las ficciones guerreras del Estado nación, pone en crisis las figuras asociadas con el límite interior del Estado: el misionero, la princesa Inca, el Papa, el presidente, los movimientos de liberación homosexual, las instituciones de “bien público”.

Su obra es transnacional (lo trans es su tema, pero también lo que define su lógica) y, por lo mismo, translingüística: habla, llamándose *rut*, el lenguaje irrecuperable de las ratas. “He preferido colocarme en el *no man’s land* de mis ensoñaciones habituales, hechas de frases en lengua italiana, francesa y de sus homólogos brasileña y argentina, entrecortadas con interfecciones castellanas, según la sucesión de escenas que mi memoria presenta a mi imaginación” (346), escribió Copi en un manuscrito que se guarda en la antigua abadía normanda de Ardenne.²⁰ De esa *tierra de nadie* de la ensoñación, la imaginación y la memoria, Copi deriva una lógica del territorio (el Uruguay esquizo de “El uruguayo”, la Défense en *La torre de La Defensa*, *Las escaleras de Saré Caen*, la selva, la luna, la estepa siberiana, los hielos árticos), una lógica del lenguaje y una lógica de la transexualidad.

En Copi no hay “homosexuales”, ese invento desdichado del siglo XIX, y los pocos que hay mueren en *La guerra des péchés*, traducida como *La guerra de los púts*, *La guerra de las mariguinitas* y *La guerra de las marionetas*, en un “devaneo nominativo” que no hace sino subrayar, en la lógica de Copi, la dificultad del Nombre (Raúl, Jean/ Luc, Ahmed, etc...).

Copi transforma la escritura en una tachadura (más del lado del tajo que del borramiento o el fantasma) y, así, hiede de muerte el imaginario (en ese sentido, su arte es un arte de lo *trans*). Ningún delirio (psicótico o teórico) que pretenda triunfar sobre el pánico a la síntesis disyuntiva como régimen relacional característico de las multiplicidades.

Que Dios exista, dice Raúlito en *Cachafaz*, depende de la suspensión de las categorías y las determinaciones, las jerarquías, los sistemas de alianza y de filiación (“CACHAFAZ ¡Pero si vos sos un puto! / RAULITO ¡Pero entonces Dios no existe!”). Es la *kleis* como suspensión de todas las vocaciones. Si es que entiendo bien lo que quisieron decir Schreber y Copi, uno desde dentro del discurso paranoico y el otro desde fuera: Dios es lo transitivo del género, pero también la contracción del Tiempo y el fundamento de un matrimonio aberrante entre el cielo y el infierno cuyos esponsales se celebran (cada vez) con un banquete de e-tratas

- Deleuze, Gilles. *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
____ y Félix Guattari. *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos, 1988.
- Handke, Peter. *Cuando desear todavía era útil*. Barcelona: Tusquet, 1978.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imagination y sociedad*. Buenos Aires: Eterna cadencia, 2009.
- Rudni, Silvia. "Teatro. Copi vuelve al primer amor". *Primera Plana*. 9 enero, 1965.
- Schreber, Daniel Paul. *Memorias de un enfermo nervioso*. Ramón Alcalde, trad. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999.
- Tiqun. *Introducción a la guerra civil*. Madrid: Melusina, 2008.
- Viveiros de Castro, Carlos. *Metafísicas cambales*. Buenos Aires: Katz editores, 2011.