

Para citar este artículo: Logie, Ilse. "El desmontaje de los estereotipos fundadores de la identidad argentina en Copi". *América Latina y los estereotipos*, número especial de *Aleph: Revista de Literatura Hispanoamericana*, no. 23, Montalvo, Y. (coord). 2009, pp. 85-99. ISSN 1784-5114.  
Disponible en: [http://ahbx.eu/ahbx/?page\\_id=7464](http://ahbx.eu/ahbx/?page_id=7464)

## **El desmontaje de los estereotipos fundadores de la identidad argentina en Copi**

Ilse Logie  
Universidad de Gante

¿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? Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo, y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la Argentina es Buenos Aires [...]; yo conservo de la Argentina lo mejor, conservo el teatro argentino.<sup>28</sup>

### **Un escritor llamado 'Copi'**

Raúl Damonte, alias Copi, nació en Buenos Aires en 1939. En 1945, la llegada de Perón al poder condujo a la familia Damonte al exilio, primero en Montevideo, luego en París, donde Copi fue escolarizado y donde aprendió el francés, lengua en la que escribiría la casi totalidad de su obra. El padre de Copi fue cónsul en Francia para Uruguay, su madre cónsul de Uruguay en Irlanda. En 1955, la familia, económicamente arruinada, volvió a la Argentina donde le tocó vivir a Copi una situación caótica de peronismo, antiperonismo, exilio, retorno, oposición a la Revolución Libertadora, violencia, inestabilidad; que fueron importantes temas de la obra de Copi que desarrolló posteriormente en Europa.

En París, donde terminó instalándose definitivamente a partir de 1962, Copi trabajó como dibujante para varias revistas, entre otras para *Le Nouvel Observateur*, donde publicó su tira semanal *La mujer sentada* hasta principios de los años 70. La crítica señala una continuidad entre su obra plástica (cómic) y su escritura: escribe como dibuja. Junto con Fernando Arrabal, Alejandro Jorodowsky y Roland Topor, Copi fundó el grupo de acciones teatrales *Pánico*. Paralelamente, destacó como actor travesti,

---

<sup>28</sup> Copi en Tcherkaski, José, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna, 1998, p. 69.

escribió piezas de teatro y narrativa (tanto novelas como relatos). Murió de sida en 1987.

Las delirantes historias de Copi abundan en acontecimientos fulminantes y repentinos, cuya violencia posee un carácter gratuito. Se suelen organizar alrededor de la catástrofe y están marcadas por el mal gusto típico de la estética *camp*, por el absurdo y el exceso. Su poética ha sido definida como estética travesti por practicar el paso de un sexo a otro, el cambio de una lengua a otra, las múltiples relaciones entre los distintos géneros que conforman otro elemento de transgresión. Su obra plantea un problema de interpretación ya que es imposible leer estos textos según los códigos de la verosimilitud, al tiempo que se muestran reacios al desciframiento alegórico o a la recuperación como caso paradigmático de escritura homosexual. Copi entremezcla, en diferentes dosis, elementos satíricos con una fantasía surrealista y con mutaciones constantes de los personajes. Toma como punto de partida los residuos de estereotipos ideológico-culturales, y los somete a un desmantelamiento radical, optando por el simulacro como estrategia básica de la representación de la realidad. Al exagerar tanto los tópicos a través de procedimientos como la yuxtaposición y la proliferación o saturación de datos siempre confusos desequilibra la lógica de ciertas certezas identitarias y las exhibe como signos arbitrarios. En la prolongación de definiciones posmodernas de 'lo nacional' como las avanzadas por Benedict Anderson ('comunidad imaginada') o, para la Argentina, Nicolas Shumway ('guiding fictions' o 'ficciones orientadoras'), Copi postula la arbitrariedad de los pactos convencionales de la pertenencia cultural, aunque, como veremos al final, semejante actitud no está exenta de contradicciones.

En esta ponencia, me centraré en el icono de Eva Perón, tal como aparece configurado en la pieza *Eva Perón* (1969), en su calidad de representación mítica anclada en el inconsciente colectivo argentino, representación que está basada en estereotipos antagónicos de la mujer. Después del análisis de este texto dramático mencionaré algunos ejemplos llamativos de desconstrucción estereotípica en la producción narrativa de Copi,

particularmente en el temprano relato 'El uruguayo' (1973) y en la novela póstuma *La Internacional Argentina* (1988).<sup>29</sup>

Tomaré 'estereotipo' en el sentido en que lo define Dufays<sup>30</sup>: como una imagen fija sobre algo o alguien, como un esquema de pensamiento preconstruido que comparten los individuos de una misma comunidad social o cultural y que contribuye a organizar sus representaciones colectivas. Para la sociocrítica, la noción de estereotipo opera como un elemento de mediación imprescindible ante el texto literario y el contexto social donde el texto ha surgido y frente al cual adquiere un sentido determinado. Los estereotipos forman parte de la competencia lectora y funcionan como hipótesis semánticas que luego son confirmadas o invalidadas. Es evidente que la actitud que Copi asume ante los esquemas conceptuales que vehiculan la opinión dominante argentina es de distancia y de parodia grotesca; más interesante resulta preguntarse con qué propósito se burla tanto de la 'doxa' vigente en su antigua patria (que se resemantiza continuamente al contacto de la producción simbólica),<sup>31</sup> y a qué destinatario se dirigen en última instancia los usos connotativo y metaliterario que hace de los estereotipos.

### **Eva Perón: ¿cómo trabaja Copi la imagen de esa heroína nacional?**

El ejemplo más espectacular de manipulación de estereotipos se encuentra en *Eva Perón*, la reescritura del mito argentino por antonomasia, el de Evita. La pieza, publicada en 1969 en francés, fue la primera que Copi escribió en el exilio. Fue estrenada en París en 1970 en una pequeña sala de teatro experimental, el teatro de l'Épée-de-Bois, con puesta en escena del argentino Alfredo Arias y acompañada por el éxito y el escándalo: el teatro quedó dañado a

---

<sup>29</sup> Las ediciones a las que remito poniendo la página entre paréntesis son: Copi, *Eva Perón*, Paris, Christina Bourgeois Editeur, 1969 Traducción española de Jorge Monteleone (*Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000); Copi, *L'uruguayen*, Paris, Christian Bourgeois Editeur, 1972. Traducción española de Enrique Vila Matas ('El uruguayo' en *Las viejas travestís y otras infamias*, Barcelona, Anagrama, 1989(1978)); Copi, *L'Internationale Argentine*, Paris, Belfond, 1988. Traducción española de Alberto Cardín (*La Internacional Argentina*, Barcelona, Anagrama, 2000 (1989)). Citaré en traducción española.

<sup>30</sup> Dufays, Jean-Louis, 'Estereotipo y teoría de la literatura: los fundamentos de un nuevo paradigma' en *Revista Anthropos*, nº 196, 2002, pp. 116-121. Véase también: Dufays, Jean-Louis, *Stéréotype et lecture*, Liège, Mardaga, 1994.

<sup>31</sup> Dufays menciona como séptimo rasgo definitorio del estereotipo "su ambivalencia axiológica y la reversibilidad de sus efectos: los mismos estereotipos pueden cargarse de valores opuestos según los usos que de ellos se quiera hacer" (2002:118)

raíz de un atentado que se produjo durante una de las representaciones y al propio Copi se le prohibió el ingreso a la Argentina hasta 1984. O sea que la obra fue leída directamente como lo que quiso ser: una provocación, un gesto iconoclasta que infringe todas las reglas.

La pieza transcurre en la Casa rosada<sup>32</sup> y representa el último día de una Eva supuestamente agonizante. Prácticamente no hay acotaciones. Sólo se evocan grandes baúles con vestidos que Eva está revolviendo. La pieza es breve, en un acto. Eva prepara el espectáculo de su muerte, hasta lamenta no poder estar presente como espectadora en su propio funeral. A pesar de que se acerca el fin muestra una extraordinaria vitalidad y se propone hacer una fiesta.

En la pieza, Copi acumula las osadías. No sólo ha hecho del mito de Evita centro de una obra del teatro del absurdo, para colmo escrita en francés, sino que se añade en la representación una profanación para la cual no había indicios en el texto. Y es que la 'Primera Dama' del país fue actuada por un travesti, el actor Facundo Bo, que de esta manera pone en marcha un vertiginoso sistema de muñecas rusas: un actor travesti que interpreta a una actriz (Eva Perón) que interpreta el papel de una hegemonía política, el peronismo. Pero Copi no se detiene ahí. Su Eva también resulta sacrílega frente a la idealización forjada por el pueblo porque descubrimos que su cáncer no ha sido más que una patraña, una puesta en escena, una mentira necesaria para alcanzar la inmortalidad y para mantener a Perón en el poder: resulta más 'útil' para el partido muerta que viva. No muere Eva, sino que ella decide vestir con su traje de gala a su enfermera, regalarle algunas joyas, en síntesis, disfrazarla de Evita para apuñalarla en complicidad con el personaje ficticio y transexual de Ibiza, de manera que el cuerpo de la enfermera será la víctima sacrificial entregada a la adoración pública. El dato histórico del cáncer que dará lugar al mito de la necrofilia es planteado aquí

---

<sup>32</sup> Para una interpretación de la pieza, véase también: Sarlo, Beatriz, *La pasión y la excepción. Eva, Borges y el asesinato de Aramburu*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores argentinos, 2003.

como una farsa, un fraude, un simulacro, y el pueblo velará a una enfermera, a una Evita falsa.<sup>33</sup>

Eva es retratada como cómplice en la construcción de su propio mito y como asesina a sangre fría que además maltrata a su madre, que está preocupada por el número de la caja fuerte en Suiza donde Eva guarda su dinero. En una última peripecia, Eva baila como travesti del mundo cerrado hacia afuera, indicando que toda la historia anterior ha sido 'teatro dentro del teatro', un golpe maestro para poder escapar. Este final está en consonancia con el temperamento frenético de la Eva mítica.

Para poder describir cuáles son los estereotipemas o ingredientes estructurales del estereotipo que Copi ha privilegiado, hace falta evocar brevemente las diferentes caras que el mito de Evita ha adoptado a través del tiempo y que han sido expresión de determinados sectores de la nación argentina: sus versiones peronista y antiperonista (que ambas cortocircuitan a la Eva real y que descansan en conglomerados estereotípicos de estructura antagónica, sin embargo análoga, que tienden básicamente a escamotear su fuerza política), y sus posteriores reinterpretaciones revolucionaria y hollywoodiana. Como ha explicado Ana María Amar Sánchez<sup>34</sup>, se trata aquí de una construcción compleja que ha adquirido nuevas configuraciones y que es fruto de una lucha constante por apropiarse de su condición de signo simbólico, verdadero disparador de imaginarios que genera identificaciones contradictorias. Ambas imágenes maniqueístas responden a una visión determinada de la mujer enraizada en la conciencia del pueblo en general, Eva como emblema de una femineidad trillada. Tanto la versión pro como la antiperonista, la que ensalza y la que denigra a Evita neutralizan, a fin de cuentas, el elemento desestabilizador de su personalidad, su fuerza transgresora por la que rompió todas las normas de su época y de su estado.

Sabido es que la irrupción del peronismo en 1945 fue percibida como una agresión salvaje y bárbara de sectores ajenos

---

<sup>33</sup> Aunque tampoco queda claro si Eva simula de verdad o si sólo simula fingir, si debe fingir por motivos políticos – una interpretación más crasa todavía, reforzada por la ambigüedad del texto.

<sup>34</sup> Amar Sánchez, Ana María, 'Evita, cuerpo político/imagen pública' en Navarro, Marysa (comp.), *Evita. Mitos y representaciones*, Buenos Aires, FCE, 2002, pp. 43-65.

por las clases medias y altas, de las que provenían casi todos los escritores importantes de la época –los liberales del grupo Sur, Borges ('El simulacro', un texto breve recogido en *El hacedor*),<sup>35</sup> Cortázar (*El examen*, 'Casa tomada', *Bestiario*) que siguen sosteniendo la ideología decimonónica. Como suele ocurrir, el esencialismo reductor de los discursos míticos no sólo se apoya en bases reales sino que se ve consagrado por artefactos simbólicos a los que Copi alude de manera implícita. Después del derrocamiento de Perón los *topoi* clásicos de la literatura antiperonista condenatoria pierden prestigio retórico y efectividad. Avellaneda (2002) comenta el espectacular cambio de interpretación al que la intelectualidad argentina somete el peronismo en las décadas del 60/70: ya no se lee como expresión de una mentalidad primitiva sino como un episodio en la lucha emancipatoria cultural y política de un pueblo colonizado; los bárbaros son ahora los pequeños burgueses. Los que instauran esta nueva tradición son escritores como Rodolfo Walsh ('Esa mujer', 1965, que comenta la ausencia de un cuerpo muerto, el de Evita; el título remite a un sintagma utilizado ampliamente cuando el gobierno de la Revolución libertadora que depone a Perón pone en marcha una política de desperonización que implica la prohibición por decreto de mencionar a 'esa mujer' e impone la denominación 'tirano prófugo' para designar al derrocado) y David Viñas ('La señora muerta', 1964). Amar Sánchez subraya la importancia de esta recuperación ideológica que no se conforma con domesticar o humanizar a la figura de Eva, sino que la repolitiza y la transforma en emblema de la izquierda radical montonera,<sup>36</sup> contrariamente a lo que pasa después en los melodramas hollywoodianos (el musical de Webber & Rice de 1978, la película de Parker protagonizada por Madonna de 1996) que erotizan a una Evita kitsch reforzando así el mito estereotipado y reduciendo todo sentido político de su figura al ingrediente 'pasión'. En su análisis, Avellaneda<sup>37</sup> muestra que los

---

<sup>35</sup> En 'El simulacro' el funeral es una farsa donde todo está falsificado. El enlutado no es Perón y la muñeca rubia no es Eva. Borges escribió otros textos virulentamente antiperonistas como 'La fiesta del monstruo' (de 1947, publicado pocos días después del derrocamiento de Perón en 1955), en colaboración con Bioy Casares.

<sup>36</sup> Esta misma organización guerrillera es la que en 1970 secuestró a Aramburu buscando entre otros objetivos que se devolviera el cuerpo de Eva. Copi escribe la pieza en el año del Cordobazo, primera operación de los montoneros.

<sup>37</sup> Avellaneda, Andrés, 'Evita: cuerpo y cadáver de la literatura' en Navarro, Marysa (2002), pp. 101-141.

atributos del cuerpo muerto de la versión borgeana pierden su negatividad y que surge el significado de fuerza vital en un cadáver potencialmente vivo; se proyecta sobre Eva un sentido de acción liberadora de clase.

Aunque escribe en los sesenta, Copi estuvo sin duda menos familiarizado con la reivindicación revolucionaria de Eva que con el discurso antiperonista que era el de su infancia; su propio padre, Raúl Damonte Taborda, escribió nada menos que dos libros contra Perón. La pieza se inscribe, por tanto, aparentemente en la leyenda negra del elitismo, que ve a Eva como la encarnación del mal y la adorna con todos los vicios y defectos, poniendo de relieve sobre todo el aspecto de voracidad sexual (Eva como la mujer trepadora sedienta de poder, que carecía de instrucción, prostituta y pecadora para la Iglesia y la oligarquía por su pasado dudoso de actriz). Copi no la retrata como reformadora social entregada a una Gran Causa, la Santa Evita quitaesencia de lo maternal, ser asexuado y amante abnegada,<sup>38</sup> sino que invierte el discurso moral que los defensores de Eva le atribuyen. Al contrario, todo parece dar a la obra un tinte antiperonista: se la pinta como una verdadera arpía, una mujer despótica, vengativa y estridente que hace temblar a su séquito, además de una mujer no pensante y frívola a la que le interesan sobremanera los vestidos y las joyas (el detalle obsesivo del cuidado de las uñas, el de su vinculación con la 'haute couture' de Dior). La 'defensora de las mujeres trabajadoras' asesina a su joven enfermera a la que seduce con joyas y cuyo amor gana para matarla y luego partir con su uniforme immaculado, y somete a su madre a la humillación de tener que mendigar por su herencia. O sea que Copi arruina toda la imagen pública que Eva se construyó y que se diseñaba sobre la contención del exceso (el pelo anudado en un rodete, la discreción de su maquillaje, su traje sastre). Aun cuando Eva retomaba actitudes y ocupaba espacios históricamente atribuidos a lo masculino, reforzaba los estilemas femeninos. Si bien sus estrategias genéricas diferían de las del feminismo, tampoco deseaba nutrir las connotaciones eróticas de 'femme fatale' que la clase media proyectaba sobre ella y aspiraba

---

<sup>38</sup> La tradición hagiográfica en torno a Evita 'reina de los corazones' filantrópica y generosa se nutre de la autobiografía *La razón de mi vida* (1951) que fija el mito.

a irradiar cierta distinción para que esa misma clase media terminara aceptándola como una de ellas.

Nada de eso queda en pie en la desmesurada obra de Copi que se lleva a cabo con dos mujeres (la madre y la enfermera), dos travestis (la fiera indomable que es Eva y el personaje de Ibiza) y un impotente (Juan Domingo Perón) que prácticamente no aparece en la pieza salvo en el Discurso del Estado que pronuncia al final. He aquí otro tópico de la literatura antiperonista: la imagen de un Perón débil (con migraña, enfermedad considerada femenina), no viril sino tibio y cobarde, única explicación posible para que un hombre pudiera permitir que su esposa ganara tanta influencia. Avellaneda sostiene que el cadáver verdadero en la pieza no es el de Eva, sino el de Perón, no sólo por estar desprovisto de vida figurada, sino porque ha estado efectivamente muerto antes de la acción presente,<sup>39</sup> mientras que Eva, el verdadero cadáver histórico, cierra la obra comunicando a personajes y espectadores que su enfermedad ha sido una mentira.

Ahora bien, pese a las apariencias, el centro de la pieza de Copi no está emplazado en la refutación del peronismo. Se burla, por ejemplo también del *voyeurismo* de los enemigos de Eva que sin embargo visitaron la muestra de sus zapatos, vestidos y joyas, como la propia Evita previó. A su manera, Copi coincide con el proyecto de inmortalizar a Eva, que forma parte de la tradición peronista y que se plasma en el relato canónico con ecos religiosos de un cuerpo que se sublima y en el que se borran los signos de la muerte, de unos funerales que se derivan en procesiones y de la esperanza final de una resurrección y santificación. Si bien el texto de Copi forma parte de la contra-narrativa hereje en su variante pasada por la sensibilidad *camp* de cuerpos carnalescos y de rituales farsescos, la Eva que nos ofrece resiste a la muerte, no hace falta embalsamarla porque ni siquiera muere de verdad y conserva toda su vitalidad. De esta manera Copi interrumpe la secuencia enfermedad/muerte/velorio, uno de los ejes que estructuran la producción simbólica sobre Evita, siendo el otro eje el del destino del cadáver.

---

<sup>39</sup> Le informa Ibiza: "¿Sabés que estás muerto? ¿Sabés que te pasaste dos años encerrado en tu escritorio completamente muerto, con un negro que te espantaba las moscas con un abanico? ¿Sabés por lo menos desde cuándo estás muerto, en qué momento?" (58).



Al concebir Copi la política como una incesante teatralización de la que ostenta la condición artificial y fraudulenta, difícilmente puede pertenecer a la filiación Walsh. Antes bien, su *Eva Perón* se inscribe en una cadena de textos iniciada por *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig ('Diario de Esther' que reescribe a Eva como cuerpo vivo), que desconstruye la falsa dicotomía civilización/barbarie como oposición no pertinente y que procede a mezclar lo alto y lo bajo, lo literario y lo no literario: Copi se muestra un anti-Borges que radicaliza la línea Puig. Aunque abandonando toda dimensión metafísica y colocándose frente a la iconografía estandarizada asumida por la Nación, Copi se vale de la ambivalencia constitutiva de todo estereotipo para rendir homenaje en clave sardónica a 'esa mujer' cínica y perversa cuya capacidad transgresora, rebeldía e irreverencia admira a su pesar. Sin adherirse a los significados de resurrección y renunciando al fetichismo literario de su cadáver, saluda a la Eva viva y enérgica no como santa ni en términos de lealtad política o ideológica sino por el delirio y el desorden que representa.

### **Comment peut-on être uruguayen?/Un argentino en París**

Pasemos ahora a la narrativa. Por falta de tiempo, no ahondaré en la novela breve 'El uruguayo' (*Las viejas travestis y otras infamias*), uno de los textos más experimentales y más interesantes pero también sumamente complejos de Copi. Se presenta bajo forma de una carta imposible que el narrador dirige a su maestro francés, al que simultáneamente insulta. En su informe, el narrador, que hace vida de turista con su perro Lambetta, se ocupa de describir las cosas asombrosas que pasan en Montevideo y las costumbres de los uruguayos - respecto de su modo de vivir, su sistema de conceptualizar el mundo, su exorcismo de los dobles, su idioma.

Con respecto al procedimiento que nos ocupa hoy, el de los estereotipos, cabe destacar que Copi postula aquí una verosimilitud propia de la tradición literaria del relato de viaje pero que la transgrede posteriormente. Esta tradición, marcada por el eurocentrismo (al que Pratt dedicó un estudio imprescindible), que conoció su auge en Europa a partir del siglo XVIII está convocada desde el paratexto del título y condiciona las expectativas del

lector. Estas expectativas son defraudadas ya que el relato no nos enseña nada sobre el Uruguay, y que al contrario satiriza el discurso antropológico porque representa al uruguayo como al otro absoluto, como diferencia desmesurada comparada con el país vecino. Nos representa un Uruguay que responde a una versión hiperbolizada de las imágenes preconcebidas que tanto los argentinos como los franceses tienen de este pequeño país. Parece postular una vez más la arbitrariedad de las tradiciones nacionales. Al preguntarse cómo es posible que Uruguay constituya un Estado separado de la Argentina y también cómo es posible que exista una identidad cultural llamada 'uruguaya',<sup>40</sup> Copi formula, en realidad, una pregunta sobre la propia identidad, de la que también se burla.<sup>41</sup> Aparecen condensados en 'El uruguayo' todos los prejuicios y malentendidos mutuos. A través de exageraciones grotescas, Copi proyecta una perspectiva exótica sobre la cultura uruguaya que tradicionalmente ha funcionado como cultura espejo frente a la argentina, aquello que sería Argentina si ésta no fuera tan moderna, Argentina cincuenta años atrás, un espacio medio paralelo. Tampoco podían faltar las rivalidades entre argentinos y uruguayos, que aparecen tematizadas cuando un grupo de ricos turistas argentinos arrogantes invaden la capital en un yate. El Uruguay inevitablemente se manifiesta como escenario veraniego, como la Argentina que se va de vacaciones a Punta del Este o a Colonia.

Esta mirada desrealizada sobre el Uruguay se justifica, ya que Uruguay representa el exotismo para un argentino. Se trata aquí de hecho de un lugar común del imaginario porteño: Uruguay está cerca (del otro lado del charco) pero lejos (es la Banda Oriental primero, la República Oriental después; los uruguayos son el Oriente, también en el sentido figurado que Said introdujo en 1978), constituye una 'geografía imaginaria', aquello que se

---

<sup>40</sup> El narrador se burla de los símbolos nacionales, por ejemplo cuando dice "con el jeep he subido por primera vez al monte [que ha dado su nombre a la capital] y lo he encontrado mucho menos interesante de lo que pensaba: es una montaña de tierra dura sin un matorral ni una piedra" (112), o se mofa de las fronteras, de los turistas que gritan 'Montevideo' "al ver no sé que naranja que flotaba entre dos aguas igual de aceitosas" (91), o de la reivindicación principal del presidente uruguayo al Estado vecino: la devolución de las vacas uruguayas "que se fueran a nado a la Argentina cuando aún había mar" (124).

<sup>41</sup> De la que también se burla, por ejemplo cuando comenta que el emblema que aparece en una medalla argentina es "un bajorrelieve que representa la cabeza de una vaca seria mirando fijamente el horizonte" (127).

construye fundamentalmente a través de la literatura y que puede llegar a sustituir la geografía nacional. No hay cosa más rara que Uruguay, es un país yuxtapuesto, que no es del todo un país por su relación de parte a todo con la Argentina, una 'Argentina miniaturizada'<sup>42</sup>, un 'Museo de Cera de los recuerdos infantiles'<sup>43</sup>.

La constitución de lo estereotípico desempeña un papel aún más importante en *La Internacional Argentina* (1988, de publicación póstuma), cuyo título ya presupone una imposible dialéctica de lo universal y lo particular. Blanco de las burlas es esta vez el 'argentino de París', al que encarna el alter ego caricaturizado del autor, el poeta grandilocuente Darío Copi, como si, al desplazarse, la prepotencia, el machismo, la homofobia, la eurofilia... se manifestaran elevados a la segunda potencia.

París simboliza el lugar de la libertad extrema donde todo es posible, incluida la organización de un movimiento de emigrados argentinos que se propone llegar a la presidencia de su nación para cambiar la sociedad gracias a dos elementos característicos: su radical apoliticismo y su imaginación. Urde la conspiración llamada 'Internacional Argentina' Nicanor Sigampa, un negro colosal y millonario que ha sido estrella nacional de polo y que, por muy negro que sea, es producto típico del barrio porteño de San Isidro y educado en Oxford.<sup>44</sup> El personaje de Sigampa ha sido construido sobre el fondo de los estereotipos racistas que pesan sobre la supuesta inferioridad negra.<sup>45</sup> Vive en una mansión réplica en miniatura de la Argentina, situada en un barrio rico de París, con todos los tics de un estilo rústico, "con grandes muebles burdamente tallados, una balaustrada de hierro forjado, inmensas pieles de vaca y cojines de cabra salvaje, todo muy poco

---

<sup>42</sup> Aira, César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003 (1991<sup>1</sup>), p. 20.

<sup>43</sup> Amícola, José, "L'Uruguayen" de Copi como espejo del triple estereotipo', ponencia presentada en Poitiers, 2005 (mimeo, p. 3). Véase también al respecto: Amícola, José, *Camp y posvanguardia; Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

<sup>44</sup> A Sigampa le caracteriza "aquella desenvoltura mundana, contenida y muy Argentina, copiada de los viajeros ingleses de principios de siglo" (8)

<sup>45</sup> Señalemos el plan de Darío de favorecer, una vez elegido presidente, una inmigración masiva de negros, repitiendo irónicamente el estímulo a la inmigración de Domingo Faustino Sarmiento: "Yo me mostré entusiasmado; siempre pensé que Argentina sufre un complejo de inferioridad respecto de su vecino, el coloso brasileño, por el hecho de no tener raíces negras. De ahí proviene nuestra falta de pintoresquismo nacional, a pesar de todos nuestros esfuerzos por remediarlo" (97)

confortable y triste" (12) y –otro guiño evidente– guarda en su casa a sus padres embalsamados. En una historia desopilante imposible de resumir que roza el espanto, Sigampa persigue sin cesar al poeta Darío, elaborado con todos los vicios del intelectual argentino en París. Darío, incapaz de imaginar su vida lejos de la capital francesa, sueña con el centro de Buenos Aires y tiene además el nada desdeñable mérito de ser uno de los raros argentinos en todo el mundo "que nunca ha estado en prisión, ni hecho contrabando, ni expresado la menor idea política" (38). Sigampa le propone la creación de una doctrina política basada en sus escritos poéticos, como 'Oda a la Cordillera', 'La muerte de la ballena' o su oda maoísta 'El sol rojo de la pampa'.

Copi denuncia la política argentina como una sucesión carnavalesca de intrigas en las que intervienen prejuicios raciales y religiosos. Lanza la hilarante idea de fundar una plataforma política en un proyecto literario, destacando asimismo el carácter político de las luchas en el campo literario. Es muy significativo al respecto que Darío sea finalmente desplazado de la candidatura por otro poeta, Pérez Perkins, y que el robo de su candidatura vaya acompañado por el plagio de uno de sus poemas.

*La Internacional Argentina* abunda en menciones irrespetuosas, por ejemplo de predecesores ilustres como Borges, cuya hija Raula, que como su padre sabe recitar de memoria el alfabeto chino y el Corán, es uno de los personajes de la historia; de la institución familiar bajo la forma de la vejez no asumida de los padres octogenarios de Darío reciclados en hippies; o de su estrafalaria ex-esposa que desea que su marido acceda a presidente de la Argentina para hacer el happening de su vida: ocupar el papel de Evita para poder manipular ministros y presentar sus últimos modelitos. Finalmente, después de muchas peripecias inverosímiles, Darío descubre que es hijo ilegítimo y además judío y tiene que renunciar a la presidencia bajo la presión del antisemitismo feroz de sus compatriotas.

Patricio Pron<sup>46</sup> puntualiza que no faltan los lazos intertextuales que vinculan esta última novela de Copi con una

---

<sup>46</sup> Pron, Patricio, "Aquí me río de las modas": procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina'.

serie de textos argentinos que fabulan la toma del poder por una sociedad secreta o al menos misteriosa, de la que *Los siete locos/El lanzallamas* de Arlt es el más conocido. Al igual que Aira, Pron la considera una obra menor, porque la crítica vitriólica de la política y la proliferación de estereotipos nacionales están meramente al servicio de un ajuste de cuentas con el país de nacimiento del autor sin que haya un trabajo importante en la forma.

### **Genealogía y legibilidad**

La obra de Copi resulta de difícil catalogación por su utilización del bilingüismo y de la mirada fronteriza. En su tesis doctoral, Patricio Pron lo considera un escritor argentino por la productividad de sus textos, y el modo en que ha cambiado la escritura y la lectura de una época al generar una nueva tendencia. A pesar de que su obra tiene rasgos en común con cierta tradición francesa (*Oulipo, Nouveau Roman, teatro del absurdo...*), lo que facilitaría a primera vista una inserción en la literatura experimental francesa, Copi fundó una estética que ha dejado una impronta más importante en la literatura argentina. Semejante operación de reinsertión se debe en parte a la intervención activa de un grupo de críticos argentinos encabezado por César Aira<sup>47</sup>, que hacen hincapié en la pervivencia del grotesco rioplatense, y particularmente del sainete criollo, en la obra del escritor apátrida.

El efecto cómico de la obra de Copi nace en parte de la desenvoltura con la que maneja el francés, que bajo su pluma se convierte en una lengua mínima, familiar pero ligeramente transformada por inflexiones rioplatenses. Es sin embargo llamativo que, aun escribiendo desde el extranjero, Copi haya insistido obsesivamente en volver a temáticas que tienen que ver con el sentido de lo nacional y que no haya logrado deshacerse de estos tópicos sino que, al contrario, los explota, y les asigna una función metaliteraria, casi autorreferencial: no se trata tanto de remitir de un lenguaje a un referente, sino de un código literario a otro, se es escritor argentino por desplegar redes estereotípicas y citas intertextuales procedentes de una determinada tradición. Y es

---

Tesis doctoral sin publicar, Universidad de Göttingen, pp. 157-158,  
<http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2007/pron/pron.pdf>, fecha de consulta: 30/09/2007.

<sup>47</sup> Aira, César, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003 (1991<sup>1</sup>).

precisamente para liberarse de estos fantasmas rioplatenses que Copi intenta conjurarlos recurriendo a otra lengua.

No es posible considerar esta obra fruto del desgarramiento del exilio, ya que Copi nunca vivió su relación imposible con su patria, su doble exclusión, como dolorosa. Tampoco parece tener sentido pensar sus obras desde el fenómeno de la extraterritorialidad estudiada por George Steiner, quien utiliza como ejemplos los textos de Beckett, Kafka y Nabokov. Copi reimagina el Río de la Plata desde una mirada exterior, enfoque que recuerda un tema que recorre la historia argentina: el de los vínculos entre el escritor argentino y la tradición europea. Mediante su estrategia de exotizar lo propio y de buscar lo lejano en lo familiar, Copi introduce elementos ajenos al sistema de la literatura argentina provocando una transformación parcial del horizonte de expectativas habitual de estos lectores. Produce un efecto de 'desfamiliarización' con el que desestabiliza la naturalización de los valores. Como bien observó Graciela Montaldo, autores como Aira o Copi sustituyeron el exilio por el exotismo a través de la recuperación del género de aventuras. En su artículo sobre "La novela argentina de los 80"<sup>48</sup>, Montaldo señala el modo particular en que narradores como Aira (*Una novela china*), Alberto Laiseca (*La hija de Kheops*) o Copi (*La Internacional Argentina*) echan mano de la perspectiva del exotismo, poniendo fin al anatema que Borges había pronunciado contra el color local (según el precepto que Borges había formulado en "El escritor argentino y la tradición" el carácter nacional de un texto se define por su ausencia de color local). Lo exótico, a fuerza de serlo tanto, se vuelve la ficción misma porque lo que se define como exótico no es otra cosa que lo propio (1993: 263). Montaldo avanza la interesante hipótesis de que el gusto por el exotismo deja de plantear en primer lugar un problema de representación para constituirse en garantía de ficción (pág. 263). La insistencia en lo nacional funciona de ahora en adelante como un dispositivo literario; Aira y Copi incorporan tradiciones nacionales ya no como identidades esenciales dadas, sino como apócrifas tradiciones literarias.

---

<sup>48</sup> Montaldo, Graciela, "La invención del artificio. La aventura de la historia", en Spiller, Roland (ed.), *La novela argentina de los años 80*, Frankfurt/Main, Editorial Vervuert, 1993, pp. 257-269. Para esta referencia: pp. 260 y siguientes.

Verdaderamente, con el procedimiento de acercar a través de los clisés [...] en los tres casos se produce un efecto que no es ni acercamiento ni distanciamiento sino un permanente errar en el límite: se produce una suerte de instalación difusa, en ningún lugar preciso, de esos mundos 'nacionales', sus 'mitologías' y la divulgación de una etiología de manual. Si bien se piensa, no hay nada más ficcional que las historias nacionales que se proclaman tan estentóreamente desde los títulos de estas tres novelas (1993: 263-264).

Esta obra plantea, sin embargo, una paradoja de recepción: ¿para quién escribe Copi, para qué comunidad de lectores? No es así que su obra sólo puede ser comprendida a fondo mediante la traducción? ¿Qué lector francófono comparte esa compulsión estereotípica que permite modelizar 'la argentinidad', puede captar la ironía subyacente en ese conjunto de clichés o descodifica la cadena intertextual presente en filigrana en cada texto de Copi? Si el estereotipo es tanto efecto de escritura como de lectura, el lector ideal de Copi es el lector que lo lee en traducción, el que lo lee oblicuamente, por persona interpuesta –a través de sus herederos argentinos como Aira, Laiseca o Cucurto– o, sencillamente, el que no lo lee. Por paradójico que parezca, semejante pacto de autoanulación ha sido formulado de modo explícito por Copi en 'El uruguayo' cuando el narrador le pide al narratario que tache el texto a medida que avanza en su lectura:

Le estaré, pues, muy agradecido si saca del bolsillo su estilográfica y tacha, a media que vaya leyendo, todo lo que voy a escribir. Gracias a este simple artificio, al término de la lectura le quedará en la memoria tan poco de este libro como a mí, [...] p. 89.

Imposible expresar una sospecha más radical acerca de las convenciones que presiden la narración y acerca de su pretensión de representar el mundo, imposible no ubicar a Copi en el lugar de un sistema literario experimental.

