

Cartas desde el Nuevo Mundo. Sobre *La cité des rats* de Copi

Julietta Yelin

Universidad Nacional de Rosario – CONICET

Resumen

La novela epistolar *La cité des rats* comienza con una advertencia: el autor y el editor del texto invitan a los amantes de las normas consensuadas del “escribir bien” a abandonar el libro y regresar a sus lecturas favoritas. Esa nota inicial no sólo atañe a aspectos estilísticos, sino que tiene también, por supuesto, implicaciones ideológicas. En efecto, *La ciudad de las ratas* desafía la ética y la estética de los discursos humanistas mediante lo que César Aira ha denominado “antropología del continuo”, rastreable, por ejemplo, en las condensaciones espacio-temporales o en la sistemática desarticulación de las analogías y las construcciones metafóricas. Mediante estos procedimientos, la novela transfigura el universo miniaturizado de las ratas, tierno y domesticado, en un nuevo mundo hecho de fronteras, umbrales, territorios liminares. Nos proponemos hacer una lectura de estos pasajes para analizar los modos en que la escritura de Copi hace emerger, en el espacio que une y separa el universo animal y el humano, la fuerza desestabilizadora de lo imaginario.

Palabras clave

Copi – ratas – Franz Kafka – animalización – imaginario

Preferiría no hablar todavía de la rata. Su sentido se me escapa. Por el momento, podría ser eso: lo que se escapa, una pieza móvil que corre delante del sentido.

César Aira. Copi.

El Nuevo Mundo

Voy a empezar con una casualidad significativa, eso que la psiquiatría denomina *apofenia*: la experiencia de reconocer patrones o conexiones en sucesos aleatorios. Es un síntoma paranoico, lo cual no hace más que corroborar que se trata de una noción adecuada para aplicar a la lectura de un texto literario, ejercicio con frecuencia al borde –peligroso y productivo– de la sobreinterpretación. Los elementos relacionados son, en este caso, la novela *La cité des rats* de Copi y una referencia bastante vaga a Franz Kafka. La historia es así: en “Un argentino de París”, breve entrevista que Raquel Linenberg le hizo al escritor poco antes de su muerte, la crítica le preguntó por la función de la figura del intermediario en sus novelas, tomando como ejemplo al narrador-traductor de *La ciudad de las ratas*, llamado Copi, que recopila y transcribe en lenguaje humano –esto es, en francés– un conjunto de cartas que Gouri, su ratón-discípulo, le había enviado durante una aventura en el “Nuevo Mundo”. Copi escritor le respondió a Linenberg que, efectivamente, prefería la figura del narrador ingenuo, sin veleidades artísticas, y que por eso la “novela se presenta como un manuscrito que no ha sido escrito para ser publicado y que es encontrado por casualidad, como los manuscritos de Kafka.”¹ (Tcherkaski 1998: 115)

La mención de Kafka es más o menos casual; ciertamente, Copi podría haber nombrado a cualquier otro escritor que haya dejado testimonios autobiográficos no destinados a la imprenta. Y sin embargo, que haya aparecido a propósito de un comentario sobre *La ciudad de*

¹ El subrayado es nuestro.

las ratas me parece una coincidencia feliz y me permite volver sobre una hipótesis ya bastante transitada: la del enorme peso de la tradición kafkiana sobre buena parte de la zooliteratura del siglo veinte –y, hasta donde sé, de lo que va del veintiuno–, que planteé como punto de partida en algunos trabajos anteriores.² Creo que Copi fue, como sus antecedentes latinoamericanos Juan José Arreola, Silvina Ocampo, Antonio Di Benedetto, João Guimarães Rosa o Clarice Lispector, y también como sus herederos César Aira y Wilson Bueno, un subversor de las convenciones simbólicas que, hasta Kafka, habían codificado la figuración literaria de los animales: toda una serie de regulaciones que hacían posible que hombre y animal establecieran relaciones simbólicas de equivalencia (el animal como vicario del hombre) y ocultaran relaciones ideológicas jerárquicas (el cuerpo animal como cáscara, el hombre como centro y único dador de sentido). El resultado de dichas normas es un vasto corpus de literatura animal moralizante que, lejos de reflexionar sobre los límites de lo humano, funciona como divulgadora de las conceptualizaciones formuladas por la filosofía moderna. Afortunadamente –para el pensamiento y para la literatura– todo ese caudal de convenciones fue puesto radicalmente en cuestión desde la primera línea de *La metamorfosis*.³

En *La ciudad de las ratas* el procedimiento kafkiano de desmetaforización se percibe como un arco de acción: al comienzo las ratas son pequeñas criaturas domesticadas, tiernas y graciosas; su universo es presentado como una imitación miniaturizada y candorosa de la humanidad, solo que hecha con las sobras, los retazos del mundo “real”; no sólo en lo que refiere a la Historia –la evocación satírica del relato de la conquista americana, con sus componentes mágicos y violentos, que aparece en la novela como material reciclado–, sino también en los aspectos de carácter más ornamental, que componen el cuadro de una vida de segunda mano, una realidad en segundo grado, o, en términos de César Aira, una invención nacida de otra invención (si asumimos que la vida hay que inventarla antes de escribirla, podemos entender el realismo como un subproducto de la invención). Pues bien, el realismo animalizado de las ratas, que emula la vida de los hombres –el matrimonio, el trabajo, los hijos, las instituciones, las relaciones jerárquicas, etc.–, no sólo se muestra abiertamente como invención, sino que además, al interferir en el sistema que lo contiene, extiende los límites del “realismo humano”, es decir, del realismo de primera mano. Copi concibe en su novela dos sistemas de representación que chocan y se fusionan; pero no se trata del encuentro entre un mundo humano y un mundo animal a su imagen y semejanza, sino de dos realidades que, de tan parecidas, acaban revelando su perturbadora identidad. El realismo animalizado es, así, el pasaje formal de la poética de la fábula moral al imaginario kafkiano de la metamorfosis. Veamos cómo, con qué mecanismos se produce esa transición, y cuáles son sus efectos.

La primavera llegó. Rakā y yo nos asoleamos en el jardín de las Tullerías, sobre las primulas nacientes: París es bello en esta estación. Nos confeccionamos dos trajecitos de baño con una tela de jean que cortamos con nuestros dientes en lo de la tintorera y los domingos, en lugar de abrir “La lombricería” (llamamos así a nuestro puesto de lombrices enharinadas), bajamos por la rue Dauphine y hacemos un picnic en la plazoleta de Vert-Galant con muchos congéneres que también lograron sobrevivir a las inclemencias del invierno. (Copi 2009: 25)⁴

² Vid. “Kafka en Argentina”. *Hispanic Review*, vol. 78, N° 2 (2010): 251-273; “El giro animal. Huellas kafkianas en la escritura de César Aira y Wilson Bueno”. *Boletín* 16 del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria (2011): 1-14; “O giro animal na literatura de Wilson Bueno”. *Deslocamentos Críticos*. São Paulo, Babel, 2011. 81-93.

³ Vid. “Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en ‘Investigaciones de un perro’”. *Anclajes*, vol. 15, n° 1 (2011): 81-93.

⁴ « Le printemps est arrivé. Rakā et moi, nous prenons des bains de soleil aux Tuileries sur les premières primavères ; Paris est beau en cette saison. Nous nous sommes confectionné deux petits maillots de bains dans un blue-jean que nous avons découpé avec nos dents chez la dame du pressing et, les dimanches matin, au lieu d’ouvrir « La Versotière » (c’est comme ça que nous avons appelé notre stand de vers

Así se inicia la historia, entre primulas y mallitas de jean. Luego, con el correr de las cartas y las aventuras de ultramar, las tiernas ratitas se van convirtiendo, sin que sepamos muy bien cómo y por qué, en agentes de un movimiento vertiginoso y caótico. Una agitación indisciplinada que se acelera progresivamente, volviéndose cada vez más difícil de reconstruir como relato. La ruptura de la lógica causal y la desorganización de las coordenadas espaciotemporales crean un Mundo Nuevo en el que nada permanece, un universo que, al momento de ser contado –y por eso la estructura epistolar funciona aquí a la perfección– ya es otra cosa. La narración se animaliza, es decir, se vuelve inaprehensible, imprevisible, injustificada.

Pero no se trata solo de una transformación, de una mera gradación –o más bien, degradación– entre el bien y el mal, entre lo bello y lo horrible, entre lo simbólico y lo imaginario, sino de una tensión que se acentúa: la creciente agresividad e imprevisibilidad de los hechos es relatada por el tono siempre despojado e inmutable de Gouri. Ese relato-miniatura, que se regodea en el arte de las descripciones y en los detalles más insignificantes, choca con una perspectiva animal indiferente y cruda, que no registra la intensidad de la violencia desplegada ni se inmuta ante la sangre, la muerte, la catástrofe absoluta. El efecto es el desvelamiento de la convivencia en el imaginario de las ratas de lo más familiar –las cristalizaciones culturales contemporáneas: el ratón Mickey, la ratita presumida, los peluches de juguetería, etc.– con lo más extraño –el roedor inmundo que pulula por las cañerías y los rincones oscuros de las ciudades–. Eso “otro” de lo humano que es múltiple, móvil, indisciplinado; eso que, como explica Gilbert Durand en su libro dedicado a los arquetipos de lo imaginario, constituye para el hombre –o, más bien, para su conciencia moldeada por la ideología humanista– uno de los rostros terroríficos del paso del tiempo, de la transformación y el cambio. Y es precisamente allí, en ese angustioso territorio de la existencia, Copi instala su ficción gozosa de lo inexistente.

La felicidad de no ser

Copi es un gran multiplicador de “otros”. La novela se abre con un juego de desdoblamiento entre el narrador y el autor Copi –“Enteramente suyo, queridos lectores, como dice el otro. Copi”– y se cierra con un “Hasta la vista, a los otros, como dice el otro. Su Copi”.⁵ En realidad se podría decir que casi no hay en sus libros otra cosa que “otros” que desafían la unidad y homogeneidad el “yo”: los niños, los mendigos, los travestis, los extranjeros, los animales ponen en escena diferentes grados de alienación, y ofrecen aperturas hacia subjetividades impersonales.⁶ El Nuevo Mundo de las ratas pone en funcionamiento una contra-máquina antropológica⁷ que crea situaciones e imágenes en las que el “yo” se disuelve en los “otros”; no sólo el narrador-intermediario que al traducir da vuelta literalmente la lengua –pues el idioma de las ratas es exactamente al revés que el de los humanos–, y dice “yo” en lugar de

enfarínés), nous descendons la rue Dauphine et nous allons pique-niquer au square du Vert-Galant avec maints de nos congénères qui ont, eux aussi, réussi à se faufiler parmi les embûches de l’hiver » (Copi 1979: 19).

⁵ « Bien à vous, Chers Lecteurs, comme dit l’autre. Copi » (Copi 1979 : 12) ; « Au revoir, les autres, comme dit l’autre. Votre Copi » (155).

⁶ Para un desarrollo de la noción de subjetividad impersonal véase: “El don de lo extremo. Acerca de la posibilidad de un campo de subjetividad impersonal”. *Instantes y azares 9* (2011): 167-178.

⁷ Mediante la noción de “máquina antropológica” Agamben designa el conjunto de ideas con las que a lo largo de la historia del pensamiento la filosofía, la teología, la biología, la antropología y la lingüística, entre otras disciplinas, han procurado una definición de lo específicamente humano.

Gouri, sino también el propio Gouri, que a menudo confronta su experiencia con la perspectiva humana, de la que aprendió todo lo que sabe. Los dos mundos se encuentran en un continuo de objetos, vivencias y memoria. El desprendimiento de la Île de la Cité, que en la novela se designa como el “Acontecimiento” propiciador de la emancipación y la organización política de las ratas, provoca paradójicamente un encuentro humano-animal en el que todos recuperan una memoria colectiva. “Mimile gritaba: “¡Después del Acontecimiento recuperé la memoria! Así les ocurría a todos los seres humanos, que ahora recordaban todos los hechos y gestas desde su nacimiento”. Se contaban unos a otros sus vidas, y las ratas hacían lo mismo entre sí, y con los hombres: “en poco tiempo, todo el mundo creyó comprenderse, la vida de todos era similar y no se diferenciaban unas de otras más que por los decorados sucesivos que no se parecían entre sí; pero eso era el efecto, se decían, de una especie de deformación de la vista de la que éramos víctima antes del Acontecimiento”.⁸ (Copi 2009: 87-88)

Los personajes de ese Nuevo Mundo adecúan la vida, o el relato de la vida, a lo que Aira llama una “antropología del continuo”; es decir, rechazan cualquier premisa estática y totalizadora de la identidad. Como las ratas de “Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones” de Kafka, que son incapaces de distinguir el chillido del canto (es decir, el lenguaje coloquial del arte) o la infancia de la madurez –quizás el rito transicional más importante para los humanos–: los niños ratones silban hasta que aprenden a chillar; se revuelcan y ruedan hasta que corren, y tan rápidamente lo hacen todo que su paso por la infancia es indistinguible: “¡Nuestros niños! Y no como en aquellas escuelas: siempre los mismos niños; no, siempre, siempre nuevos, sin fin, sin interrupción; no bien aparece un niño ya no es más niño; pero ya vienen empujando tras él las nuevas caras de niños, indistinguibles en su multitud y apresuramiento, sonrosadas de dicha.” (Kafka 2004: 288-289).

Copi recrea el dinamismo de las criaturas kafkianas, su dicha de no ser. La fauna de *La ciudad de las ratas*, formada, entre otros, por perros, murciélagos, hámsters, una iguana, un loro y una serpiente, al asociarse con diversas posiciones jerárquicas –el Emir de los Loros, el Diabolo de las Ratas, la Reina de las Ratas, el Dios de los hombres–, componen un teatro en el que los roles son intercambiables, en el que cualquiera puede ocupar cualquier posición, y en el que las posiciones, al ser producto de combinaciones azarosas, se multiplican *ad infinitum*. Por eso puede haber en *El uruguayo* un “Papa de la Argentina”, y en nuestra novela un “Emir de las Ratas”. Es el “Teatro del Mundo” (Aira 2003: 69), resultado de una serie de mecanismos de proliferación y yuxtaposición de elementos, de realidades que se encuentran y se incluyen unas dentro de otras. Este Teatro escenifica los movimientos de una línea vital híbrida e inagotable en su potencialidad creadora. Una forma que da lugar a otra forma. Hay una imagen, proveniente de un sueño de Gouri, que grafica muy bien el procedimiento:

Soñé que era yo mismo pero que mi cola terminaba en una cabeza de gato que trataba de atrapar mi hocico, y daba vueltas en círculo sobre mí mismo para escaparme lo más rápido posible. Después, una enorme gaviota con cabeza de águila tragaba la cabeza del gato antes de disolverse para dar lugar a una esfinge que tenía el cuerpo de Rakā y la cabeza de Mimile, que ondulaba lentamente las caderas, y sobre la cual se posaba una araña roja que caía de un hilo, lo que me despertó sobresaltado.⁹ (Copi 2009: 66)

⁸ « Mimile criant: ‘Depuis l’Événement, j’ai récupéré la mémoire !’ Il en était ainsi de tous les êtres humains qui se souvenaient à présent de tous leurs faits et gestes depuis leur naissance [...] bientôt, tout le monde crut se comprendre, la vie de tous étant similaire et ne se différenciant à peine que par les décors successifs de chacun que ne ressemblaient guère à ceux des autres » (Copi 1979 : 94).

⁹ Je rêvai que j’étais moi-même mais que ma queue finissait en une tête de chat qui essayait de m’attraper le museau, et je tournais en cercles sur moi-même de plus en plus vite pour lui échapper. Puis une énorme mouette à tête d’aigle avalait la tête de chat avant de se dissoudre pour faire place à un sphinx que avait le

Lo animal, escribe Anne Sauvagnargues en su libro *Deleuze. Del animal al arte*, está estrechamente vinculado con lo anómalo y lo anormal, es decir, con lo nuevo. Por eso el devenir-animal deleuziano puede ser considerado como condición real del arte, en tanto forma de explorar los límites del lenguaje, los modos en que expande las normativas y las convenciones de la cultura. “Y me permito decir que los humanos no son la única especie fallida, toda creación es riesgosa”,¹⁰ dice la Reina de las Ratas (Copi 2009: 82-83), revelando una premisa fundamental de la novela: el reconocimiento de la inespecificidad de lo humano como riesgo que es indispensable asumir para poder crear forma y sentido, para no repetirse. Lo humano es el logos que ordena, y lo animal, la falla, la imagen que descompone, transforma, inventa. La literatura de Copi se lanza a la incertidumbre de la animalización y denuncia la inconsistencia de las perspectivas antropocéntricas, de la imagen jerárquica y compartimentada que éstas proyectan del mundo viviente. La vida que se quiere narrar es precisamente eso que es pura potencialidad, error y anomalía.

La rata es, como apunta Aira en el epígrafe de estas páginas, eso que se escapa, esa pieza móvil que corre delante del sentido. Hacer una literatura de ratas podría querer decir aquí hacerlo con la basura, experimentar con un realismo de segunda mano; pero me gustaría que fuera también, como efecto de ese sub-realismo, un modo de rastrear lo impersonal en el lenguaje, de desprender a lo animal de la función metafórica para que, como resultado, lo humano sea despojado de sus atributos. Soltar a la animalidad, como en la novela se suelta la île de la Cité del continente europeo, de la red conceptual del humanismo. El Nuevo Mundo desde donde Gouri le escribe a Copi es precisamente ese universo donde la vida animal no es individualizada, identificada ni constreñida a las convenciones de la representación literaria. Por eso, para contarla, es necesario traducir a una rata.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio (2005). *Lo abierto. El hombre y el animal*, Valencia, Pre-textos.
- Aira, César (2003). *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora.
- Copi (1979). *La cité des rats*, Paris, Pierre Belfond.
- . (2009) *La ciudad de las ratas*, Buenos Aires, El cuenco de plata.
- Durand, Gilbert (1982). “Los rostros del tiempo”. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario: introducción a la arquetipología general*. Madrid, Taurus, 63-114.
- Galiazo, Evelyn (2010). “La caza del snark. Apuntes para un posthumanismo hermenéutico”. Ponencia presentada en el coloquio “El giro animal: imaginarios, cuerpos, políticas”, organizado por la New York University en Buenos Aires.
- Giorgi, Gabriel y Rodríguez, Fermín (2007). “Prólogo” a *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida* (Gabriel Giorgi y Fermín Rodríguez comp.). Buenos Aires, Paidós, 9-34.
- Kafka, Franz (2004). “Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones. *Relatos completos*”, Madrid, Losada.
- Sauvagnargues, Anne (2006). *Deleuze. Del animal al arte*, Buenos Aires, Amorrortu.
- Tcherkaski, José (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna.

corps de Rakä et la tête de Mimile, qui ondulait lentement des hanches et sur la queue duquel se posait une araignée rouge tombant du son fil, ce qui me réveilla en sursaut » (Copi 1979: 68).

¹⁰ « et je me permets de dire que les humains ne sont pas les seuls ratés, toute creation etant hasardeuse » (Copi 1979 : 89).