

## Un tratado sobre la extranjería de lo propio (*El uruguayo de Copi*)

por *María Negroni*  
(*Sarah Lawrence College*)

### RESUMEN

*El uruguayo de Copi es un tratado sobre la lengua, una descripción desopilante de un país, un ácido comentario político, una burla impiadosa de los valores culturales, una pesadilla personal, un golpe de teatro donde cualquier versión de la realidad se vuelve precaria y se trastoca al compás de una imaginación afiebrada que no hace más que dar rienda suelta a los materiales del inconsciente. Pero sobre todo, es la visión desnuda de la relación imposible de un escritor con el país que ha dejado atrás. Un tratado sobre el horror de confrontarse con la realidad carcelaria del pasado. Un intento de “calmar” los fantasmas, es decir, de hacerlos hablar y moverse y morir y resucitar en una trama que transita en medio de cadáveres y mares desaparecidos y un territorio que se achica constantemente. Un texto fundamental para indagar cuestiones relacionadas con la “identidad” nacional y con las maneras en que los desplazamientos culturales (con su concomitante tránsito entre lenguas y visiones del mundo), tan comunes en el mundo actual, afectan la escritura.*

*Palabras clave:* El uruguayo – Copi – identidad nacional y escritura

*El uruguayo by Copi is a language treatise, a crazy description of a country, a sour political comment, an impious burlesque of cultural values, a personal nightmare, a theatre strike in which any version of reality becomes weak and changes at the beat of a feverish imagination that releases the materials of the unconscious. Yet, it is above all the naked vision of the impossible relationship of a writer with the country he has left behind. A treatise about the horror of confronting oneself with the imprisonment reality of the past. An attempt to “calm down” the ghosts, that is to say, an attempt to make them talk and move and die and resurrect in a plot that moves among corpses and missing seas and a territory that constantly reduces. A fundamental text to search on issues related to national “identity” and the ways in which cultural displacements (with their concomitant movement between languages and visions of the world), so common in today’s world, affect writing.*

*Keywords:* El uruguayo – Copi – national identity and writing

En una de sus obras de teatro, *La nuit de Madame Lucienne*, Copi le hace decir a un personaje: “Cuando cae el telón, antes de llegar al camarín, existe un instante en el que uno no es nadie. Es un placer inimaginable. Voy a tratar de deslizarme al más allá por uno de esos agujeros negros.”

Leo *El Uruguayo*, precisamente, como uno de esos agujeros negros.

Como un tratado sobre el placer inimaginable –y el terror, si ambas cosas no son lo mismo– de sentir que “uno no es nadie”.

Entre la representación que el sujeto trasplantado a otra cultura (en este caso, la francesa) y la representación –más difícil aun– que el sujeto reimplantado a su cultura de origen (la rioplatense) hacen de sí mismos, se abre un vértigo. Ese vértigo es verbal y busca celebrar un descalabro: el que produce el quiebre del alejamiento del país en la materia dócil, bienpensante, de las convenciones.

Es desde ahí, desde ese espacio en tránsito, que el narrador de *El uruguayo* escribe sus cartas al Maestro francés. “Querido Maestro”, dice, y apenas unos renglones más tarde: “Llorá, viejo boludo, nunca más estaré contigo”. Y más adelante: “Me desalienta estar lejos de usted”. Y después: “Buenos días, pelotudo”. Y después: “Hasta mañana, viejo boludo”. Y así.

Digamos que sobre la inicial posición de autoridad que se concede al destinatario de estas cartas cae un ácido resentido, una agresión que pone en primer plano la ambivalencia deseo-odio que caracteriza a toda relación amorosamente jerárquica.

“Querido lector/lecteta”, escribía Pizarnik en *La bucanera de Pernambuco*, exacerbando la operación baudelaireana, “tu aprobamierda te hará leerme a todo vapor; me importa un carajo”. La diferencia estriba, quizá, en que el “Maestro” de Copi representa también el prestigio literario, es el observador por excelencia que, desde la Meca cultural, sentado probablemente en su sillón –como la

*femme assise* que Copi dibujó por años en *Le Nouvel Observateur*– toma notas y abre juicios sobre una realidad que no lo ensucia, en el idioma elaborado de la arrogancia. “Antes lo toleraba”, escribe Copi, “ahora francamente su manía de registrarlo todo me rompería los huevos”.

Investido él mismo como personaje y haciéndose acompañar por su simpático perro Lambetta (que recuerda al perro de *Final de Juego* de Beckett y también, por carácter casi transitivo, a “Pericles, el loro que perorea para Pizarnik”), Copi estructura su relato sobre dos coordenadas (espacio/tiempo) y dos pares respectivos de antónimos (aquí y allá/ antes y ahora). La nitidez conceptual de semejantes divisiones, sin embargo, es engañosa porque toda perspectiva, en Copi, incluida la de la cartografía urbana, es movediza, inestable, imaginaria.

Una comparación con *La tierra purpúrea* de Hudson, publicada en 1886, me permitirá, tal vez, expresarme con mayor claridad. Hudson, se sabe, también eligió el leve corrimiento de orillas para evocar su experiencia en Argentina (había crecido aquí, aunque su familia, como la de Copi, se instaló en el Uruguay durante un tiempo), sospechando, con razón, que aludir a los hechos de manera oblicua le permitiría ser más eficaz. Desde esa astucia, que Borges exageró de inmediato, equiparando al Uruguay con el “locus del realismo argentino”, Hudson opuso las desdichas de la violencia y el absurdo de las pasiones a la paz y el materialismo de la sociedad civilizada. También vio a Montevideo como signo opuesto a las metrópolis (incluyendo, en ese término, a Buenos Aires) y utilizó las digresiones y el recurso de la picaresca y el western para poner en boca de su personaje Richard Lamb el retrato de una Arcadia perdida “allá lejos y hace tiempo”. Los capítulos de su libro llevan títulos que Copi podría, él mismo, haber utilizado: Montevideo, la moderna Troya; Doncellas de la imaginación; Pasión versus patriotismo; Un regalo macabro; Libertad y mugre; Una corona de ortigas; Líbrame de mi enemigo; Noche y fuga; Adiós a la tierra purpúrea. Sin embargo, hay un punto en que las diferencias se hacen flagrantes. Porque Hudson, aunque precariamente, se identifica con los ingleses. Quiero decir, escribe sobre la Arcadia de sus “*adventures in South America*” (que sólo puede contemplar y añorar a distancia) como un etnólogo cuya misión, de tener alguna, sería extraer la enseñanza de una experiencia y comunicarla a sus compatriotas. En Copi, en cambio, toda posibilidad de identificación ha quedado anulada. Podría decirse: Copi empieza donde Hudson termina; más que un relato de viaje, lo suyo es un cómic que dibuja eso que ocurre cuando nadie está prestando atención. Su finalidad no es convencer, ni autenticar su propio pasado marginal ni traducir su infancia en clave pastoril; muchísimo menos, reivindicar la barbarie como precio de una Arcadia abandonada, sino tomarse a sí mismo la fiebre en ese momento en que el delirio lo extravía en lo archiconocido, dejándolo a solas con aquél que él fue, tal vez, alguna vez.

Su narrador es un uruguayo, más específicamente un uruguayo-ex expatriado-ahora reimplantado, que fuma *gauloises* y escribe una carta a un “maestro” francés con quien, es obvio, ya no se lleva bien. Hemos visto de qué modo agresivo se expresaba esa discrepancia: “aprovecho para confesarle que lo que me asqueaba de usted”, etc. Pero, en cambio, nos queda por ver el modo en que se refiere a sus conciudadanos como “ellos” (“Ellos te explican tranquilamente...” o “Para ellos, yo no soy nadie”), y también, más curioso aun, cómo alude a sí mismo como *alien*, por ejemplo cuando un grupo de locales agreden a su perro y casi le hacen perder un ojo, dice para subrayar la maldad de los agresores: “saben que los *extranjeros* temen más las mutilaciones que la muerte”.

Podría decirse que ha quedado atrapado en la imposibilidad de la identificación, que está entre “ellos” y “ellos”, en el agujero negro de la no pertenencia a ningún grupo o lugar. Bienvenidos a la pesadilla del retorno o peor aun, a la pesadilla del retorno imposible. Nadie, que yo sepa, como James Baldwin, logró sintetizar la encrucijada tan bien. La frase figura en su novela *Giovanni's Room*. Dos amigos discuten en París sobre si uno de ellos, el expatriado americano, debe volver a New York o no. Entonces el francés dice: “Mejor no vuelvas porque mientras no volvés, podés mantener la ilusión de tener una patria.”

Bueno, en el caso de Copi, ya es tarde. El uruguayo está de vuelta, sin entender del todo por qué se encuentra en una “ciudad tan lejana como Montevideo” (“la razón por la que me encuentro aquí, confesémoslo de entrada, se me escapa”), escribiendo en un “pésimo uruguayo”, usando frases que le quedan “extrañas porque en los últimos tiempos”, dice, “he practicado mucho más la lengua que se habla en este lugar que el francés y probablemente volver a un lenguaje *normal* me es más difícil de lo que creía”. No sólo eso. Apenas ha empezado su carta y ya le pide al Maestro que, a medida que

avance, vaya tachando todo lo que lee. ¿De qué otro modo podría contarse la pérdida de algo que se ha vuelto implausible y que sólo halla sus significantes en medio de una catarata de percepciones anómalas? La tachadura será la condición del relato, la antesala de la literatura, como diría Sergio Chejfec, generada por esa desinencia escolar que, al cancelar toda posibilidad de elipsis, impide la eventualidad de cualquier reconocimiento referencial. También el texto caerá así en el agujero negro y esa coincidencia –esa combustión simultánea de autor/texto/lector –tendrá la belleza de lo inútil o lo cruel, será la prueba –evidente por haber sido destruida –de que de ciertas experiencias es imposible hablar.

César Aira ha dicho sobre Copi casi todo lo que importa. Ha hablado de su sistema de umbrales, encajonamientos e inclusiones continuas, del carácter fulgurante y sin resolución de sus episodios que remeda el de sus tiras cómicas, de la miniatura barroca que es su obra y de su estilo, corriendo como una rata, adelante del sentido. Yo sólo quiero agregar el aspecto pesadillesco que adquiere en *El uruguayo* la extranjería de lo propio, aspecto que Aira descuida, sin duda porque le preocupa más probar otra cosa que tiene que ver con él y con la articulación de su propia poética. Me refiero a su ecuación de lo finito del texto y lo infinito del escritor, a su convicción de que más allá del asunto, la trama y la invención, el artista verdadero –que coincide con el niño en su atención volátil y en su desprecio y desinterés por la obra terminada –ansía siempre salirse del círculo de “lo que pasó” para llegar al presente, a la libertad, de lo que escribe. (No otro significado puede tener su adscripción a la consigna de Jasper Jones: “el arte es hacer una cosa, después otra cosa, después otra cosa.”)

¿Qué es lo que Copi registra en su Uruguay “recuperado”?

Ante todo, cosas raras. “Cataclismos típicamente uruguayos”. Un universo depreciado donde hasta Lambetta se vuelve una “mierdecita de perro”. Un cansancio mezclado de paranoia, impaciencia y malhumor (“necesito encontrar una solución a mi situación en el Uruguay”, dice, “estoy literalmente asediado por esta banda de alienados”). Un provincianismo y un control social deleznable, como el que ejercen los uruguayos en esa ceremonia en que exorcizan a sus dobles, mirándose unos a otros, en una cadena autoritaria y claustrofóbica. El ninguneo (“para ellos, yo no soy nadie o casi nadie”), las luchas intestinas, la falta de reglas políticas claras, la inocencia manchada. Un aburrimiento imbanable, en suma, interrumpido, sin embargo, por la violencia sexual, los episodios absurdos, la premonición de desaparición de personas y cosas (*El Uruguayo* es de 1972), las ejecuciones sumarias.

Un día, un tornado (o acaso fue una explosión nuclear o una tormenta de arena) deja a la ciudad sepultada con todos sus habitantes muertos. Sólo el protagonista sobrevive y, para distraerse de la soledad absoluta en que se encuentra, empieza a inventarse juegos, como si fuera amo y señor de una realidad que lo ha abandonado. La paradoja mayor es que, en esa ciudad fantasmática como Comala, donde los cadáveres (pienso en Perlongher) se apilan en montañas y son recogidos por un camión de basura de la Municipalidad, el tiempo es espléndido, la vida tranquila, la alimentación buena y el narrador puede seguir haciendo footing, leyendo periódicos viejos o yendo de compras, sin más irritación que tener que tolerar las manchas de humedad “inevitables en este país” o sus extemporáneos talentos brujiles, “justo en el momento en que esto no puede servirme de nada en esta mierda de país sin ni tan siquiera un gato para aplaudirme!”.

Nada consigue tener entidad en Copi, quiero decir; ni siquiera, la muerte. Mucho menos los personajes –que se parecen a las marionetas frágiles de Kleist– o la realidad del pasado que es arrumbada, una y otra vez, por un aquí y ahora vertiginoso. Como en los dibujos animados, que nos muestran al Correcaminos avanzando sobre el abismo mucho tiempo antes de que el dibujito se decida a caer, las imágenes van más rápido que las consecuencias y la conciencia siempre llega tarde. También aquí, como en esa definición de la poesía que la equipara al pensamiento veloz, Copi dibuja impulsos, provocando beligerancias y desgarraduras del sentido. La tragedia, se diría, hace una mueca inesperada y se deforma en caricatura revelando, en términos de Marcos Rosenzvaig, la “utilería de una cultura en crisis”.

Así, por ejemplo, cuando la ciudad es devastada, el protagonista no se inmuta, ipso facto decide dibujar la ciudad sobre la arena, reemplazando a la ciudad “real”. Dibuja los árboles, las casas, los coches. (El hecho de que no haya “ningún alma viviente” lo tiene sin cuidado: “Como nunca tuve verdaderas relaciones con ellos”, explica, “al cabo de 5 minutos, me he habituado perfectamente a esto”). Arriba de las cosas que dibuja, escribe sus nombres. Aira dijo que el cómic es el arte de la

rúbrica y la redundancia. En efecto, el protagonista hace como que las cosas existen y las cosas existen. Nada lo desanima ni logra confundirlo. Por el contrario, concurre al Jockey Club, se alimenta de pollos asados que se reproducen locamente en la tumba de Lambetta que es un pozo en la playa donde el mar ha desaparecido, juega a que es un inspector de policía encargado de controlar los precios y pasa horas condenando a muerte a los infractores (muertos), viola y lleva regalos a una mujer negra (muerta también) y observa cómo “la raza de pollos, presurosos e histéricos, dejan la ciudad en un estado repugnante, las aceras cubiertas de mierda, los nidos que yo había dibujado en los árboles cubiertos de caparazones rotos.”

Huele a podrido en Montevideo, como en Dinamarca.

Un día se despierta y encuentra su buhardilla literalmente colmada de militares. Los militares lo besan en la mejilla como Judas y le presentan al presidente. Otro día, los muertos resucitan y se ponen a bostezar y a repetir la última palabra que oyeron al momento de morir, cuando todo quedó “congelado” (como quedó congelada la memoria del escritor, al partir). Otro día, la casa de gobierno se pone a dar brincos. El país se encoge. Lambetta resucita varias veces. Llega de visita el papa de la Argentina, que se llama Mister Poppy. Es un hombre pequeño y flaquito, que va vestido de oro y vuela. Los argentinos, según Copi, tienen un papa porque son más altos, más limpios y más ricos que los uruguayos. El papa sodomiza al presidente. El narrador es canonizado falsamente, va de aquí para allá sin párpados ni labios, porque éstos le han sido arrancados como reliquias. Su misión es dar testimonio de lo que ve (no puede cerrar los ojos), notificarles a sus compatriotas, como si fuera un escribano público, sus propias novedades y padecimientos, en general, bastante mediocres. “Ud. ha perdido el cabello” o “Ud. ha perdido a su marido” o “Su lugar no es comfortable”, dice, y eso le basta para congraciarse con ellos, porque la exposición verbal de ciertos hechos, aun defectuosamente intuitivos, suele ser terapéutica.

Después, el presidente se va con el papa, Copi gobierna el Uruguay, y el presidente regresa contando que ha trabajado como puta y tomado cocaína en un burdel de Tucumán, cosas así. No hay final, porque en este tipo de relatos, lo que importa ya ha ocurrido o está ocurriendo siempre: Copi se hunde en sus encierros imaginarios o bien cataloga su mundo de complicadas catástrofes y visualidad extrema, con ayuda del dibujo, el teatro, la violencia, la concisión y los animales. El suyo será, para siempre, un mundo de sobrevivientes, de asesinatos horribles, de mutaciones absolutas y proliferaciones culturales, donde él mismo circula como un replicante fascinado por las ruinas de una ciudad abandonada al nonsense onírico y al keppel.

Volvamos, por un instante, a esa traumática confrontación con lo familiar que el retorno al país le suscita. Me pregunto si *El uruguayo* no podría leerse como un acto sublimado de venganza, si en la desopilante agresión imaginaria no puede verse a un autor que, enriquecido y atormentado por el don de la trashumancia, ha vivido una doble exclusión, primero, por voluntad propia (cuando se puso en ese estado de asombro o segunda infancia que se alcanza, siempre, con el desarraigo) y después, por esa ley no escrita que determina que, al momento de la reinserción, no hay cosa propia que recuperar, al haber sido ésta consumida en esa creación de sí que coincide, una vez más, con el desarraigo.

Algo así como un fantasma, o un doble atrapado del otro lado del espejo, Copi circula por su propio texto como su personaje –Copi –por la materia del relato. Ambos son narradores no plausibles, francotiradores histéricos, “locas” que vienen a transvestirlo todo, incluso, sobre todo, la lengua materna (no olvidemos que Copi escribe en francés con cadencias lunfardas) porque su experiencia es de esas que carecen de reaseguro fáctico, peor aun, de palabras para decir el mareo de la extrañeza y el exilio, la exclusión y el extrañamiento. Nada peor que estar parado ahí donde nada ratifica, donde sólo la actuación imaginaria de los impulsos agresivos puede todavía salvarnos de algo de nosotros mismos.

Abandonado el pacto convencional de la pertenencia cultural, digamos, la pregunta por la relación entre lenguaje y realidad se vuelve incisiva. También la relación autor y lenguaje. “No he encontrado mi lenguaje de ayer, confiesa malhumorado el narrador, voy a pasearme.” La situación se complica por aparecer enmarcada en la comparación con el francés. A diferencia de éste, que está asociado por definición a la claridad, la elegancia, la eficiencia del confort, y la información confiable, el “uruguayo” es un idioma arbitrario, ilógico y no desarrollado. De hecho, por su simplicidad más

bien torpe (gentes en uruguayo se dice “jujo”, salchicha, “sassassa”, sistema solar “sississi” etc.) y por la ausencia de verbos, parece ese idioma retardado que se les hacía hablar a los “indios” como Toro en la serie *El llanero solitario*: niño rico rico, quién culpable, etc. Y, sin embargo, los uruguayos tienen algo que “el uruguayo” no tiene: conocen una palabra para decir “me siento en mi lugar” y ésta es precisamente el nombre de su ciudad, Montevideo.

Tienen, también, una capacidad infinita de “inventarse palabras”. Palabras que, curiosamente, otorgan un espacio propio inalienable: alguien dice tenedor y ese tenedor es su barrio, vale decir su hogar por antonomasia.

No todo son ventajas en esta capacidad, sin embargo. La seguridad trae aparejadas rencillas, competencia por migajas, cierta tendencia a la pequeñez de miras, y hasta el riesgo de fosilización y parálisis, si te tiene en cuenta que, al ganar un barrio, el ganador queda confinado a él, sin remedio, para toda la vida. Ni qué hablar de la violencia que los acecha siempre, puesto que basta una coincidencia mínima, por ejemplo que dos de ellos pronuncien la misma palabra al mismo tiempo, para que se considere que pertenecen, como hermanos de sangre, a una misma formación política y se los fusile de inmediato.

Por su parte, las palabras del narrador transitan por ese mundo de “cosas que han perdido su nombre y nombres que han perdido sus cosas” que tan bien evocó la poeta Ana Cristina César. Son huecas porque nombran dibujos, no realidades, y también redundantes o tautológicas porque repiten lo que esos dibujos sugieren. “He escrito coche sobre los coches”, dice. (Aunque, para ser justos, a veces le ocurren “pequeños milagros”: si piensa con ahínco en una palabra, puede producir la cosa aludida, o a la inversa.) A veces, puede darse también que las palabras se suelten, con desfachatez, de su referente: “Navidad llegará cuando yo lo decida” o que sirvan para ser repetidas como mantras o muletillas (Copi elige su palabra preferida: rata) o que se vuelvan obscenamente literales (El papa dice: Le doy mi bendición y escribe la palabra bendición sobre el mantel y se la da.)

Un libro, podría decirse, es una ausencia hecha de palabras. Peor aun, en este caso: un libro hecho de palabras que se borran (o deberían borrarse) al mismo tiempo que se escriben, dejando sólo a la vista esas costuras que son los retazos de un yo, acaso también ausente.

El instrumento con que se cuenta para llevar a cabo semejante audacia es una carta. Buenas noches, querido Maestro. Buenos días, pelotudo. No hace falta nada más. Lo que la carta contiene es una orgía irracional de lo reprimido, pulsiones sueltas que transitan, matan, violan, llegan a la pederastia y a la trata de blancas, como si hiciera falta demostrar, parafraseando el título de una de las obras de teatro del autor, *la difficulté de s’exprimer*.

Algo sucede, es verdad, pero ese algo es irrelevante, porque lo que importa es lo que circula, sin lógica aparente, debajo del texto. No hay memoria, sólo una seguidilla de episodios inconexos. Tampoco hay suspenso ni centro. En esta ruptura violenta del verosímil, radica uno de los recursos extremos de Copi contra la cooptación y la forma. Como en Gombrowicz, la resistencia toma la máscara del grotesco, se viste de ironía y de exabruptos, de microrréplicas que vienen a impedir, con saña, el *exposé* de los grandes temas. Y así Copi, en un “golpe de teatro”, consigue lo que busca: dibujar su propia cajita musical de fobias en medio de *ningún* lugar, es decir instaurar un lenguaje exiliado de los valores, de todos los valores, haciendo de lo ilegal la norma; de la periferia y el espacio discriminado, una preferencia. Cualquier cosa, menos la obligación de coincidir con “lo nacional”, de tener que responder a la pregunta “qué es ser uruguayo”. Ante este tipo de presiones, más bien, Copi responde con circunloquios: con el cuerpo, con el deseo –que no se detiene ni piensa–, con la frustración que es también la imposibilidad de amar. Responde también con las palabras, esa realidad segunda que reemplaza defectuosamente a la realidad y con la que, a veces, buscamos otorgar plausibilidad a nuestra existencia.

Pienso en Antonioni, cuando en la escena final de su film “Blow-up”, basado en el cuento “Las babas del diablo” de Cortázar, hace depender la realidad de un partido de tenis de la decisión de su personaje de avenirse al ruido que hace una pelotita invisible sobre la red. Una y otra vez, el arte propone teatros del mundo miniaturizados. En esos pequeños teatros, algunas preguntas poco frecuentes (o poco articulables) son posibles. Por un instante, algo invade algo y las fronteras y jerarquías se borran. Entra el aire por alguna rendija invisible. Como en la poesía, en este tipo de

relatos, la incredulidad queda, por un instante, suspendida y lo menos temeroso de nosotros mismos halla consuelo y agradece.