

VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata, 2012.

El arte es una rata.

Campanella, Mara.

Cita:

Campanella, Mara (2012). *El arte es una rata. VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-088/176>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/edCO/TCr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.
Para ver una copia de esta licencia, visite
<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>.

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

El arte es una rata

Mara Campanella

Universidad de Buenos Aires

Resumen

La importancia de la circulación de animales en la obra de Copi (desde aquellos que visitan a la mujer sentada en el cómic homónimo, hasta su protagonismo en la novela epistolar *La ciudad de las ratas*) cobra gran relevancia cuando se considera su producción dentro de la vía minoritaria propiamente kafkiana. El arte es una rata, como los rizomas, porque se construye como un periscopio que ve el mundo (lo concibe) a través de una lógica sincrético-transmutadora: opera sobre él, pero principalmente sobre la máquina antropogénica, invirtiéndolo, desarmándolo y rearmándolo. Este trabajo recorre la figura de la rata, su mirada y lenguaje, y recupera la noción de imaginación pop para pensar la refundación (constante) de los límites entre animal y humano que se da, principalmente, en *La ciudad de las ratas*.

Palabras claves

Copi – animales – rata - imaginación pop - arte

Dentro del libro en que Tcherkaski publica la entrevista a Copi, se recopila también una charla con Marilú Marini, quien, ante la pregunta por la obra de Copi, declara: “Yo no puedo separar la obra de Copi. No la puedo separar porque pienso que era algo *inmanente*” (Tcherkaski, 1998: 91). Con total claridad, Marilú Marini distingue, en su conocimiento directo de Copi y su obra,¹ una fuerza creativa que hace inseparable la obra de la vida, y sintoniza a Copi con la vanguardia como modelo artístico a partir del cual (incluso contra el cual) produce, pero también con teorías filosóficas como la de Deleuze y Guattari. La línea que lleva de Copi al surrealismo retoma su producción historietista (*La mujer sentada* es la traducción del nombre de una obra de Apollinaire) y, también, fue analizada por Aira en la relación que establecen sueño y razón en la pequeña novela *El uruguayo*, e implícitamente en la función de la velocidad y el absurdo. El umbral entre sueño y realidad con el que Copi

¹ En Francia, interpretó *La mujer sentada*, lo que le valió, en 1984, el Premio a la Mejor Actriz.

trabaja a lo largo de su obra, y que se abre gracias a esa imposibilidad de detención que mantiene una continuidad absoluta del fluir donde no hay nada concluso (siempre se puede, en Copi, ir, ida y vuelta, de la vida a la muerte, del amor al odio, de un día al otro), este umbral retoma la imaginación ilimitada, que Breton, en su primer manifiesto, proclama a través de nuevas formas de asociación. Así, habrá en Copi un “acercamiento de dos realidades más o menos lejanas”, pero no como un modo de desciframiento del mundo, si no como un modo de producirlo desde una nueva mirada. Su relación con las vanguardias se va a dar desde un sincretismo que implica, siempre, una transformación. No podemos entroncar a Copi con ningún movimiento porque tanto con lo contemporáneo como con la tradición establece una relación nómada: recupera el surrealismo, el realismo, el esperpento y Goya, el arte y la cultura populares, toma de ellos elementos, imágenes, técnicas, los fusiona para transmutar en algo nuevo. Como él mismo señala en su autobiografía, *Río de la Plata*, se trata de adaptar y enmascarar (y, en este punto, también de adaptarse y enmascararse) para emprender una aventura. No hay ley que se imponga, si no más bien una lógica imaginaria que trabaja desclasificando.

En este sentido, propongo analizar la máquina óptica que Copi construye en su novela epistolar *La ciudad de las ratas* (1979), en donde las ratas traen consigo un repertorio de imágenes surrealistas que conviven con elementos propios de la cultura popular, como Disney, donde se vislumbra una imaginación pop como fuerza productiva de toda su obra.

Las ratas, que no tienen su única aparición en esta novela,² funcionan como un medio óptico y lingüístico: no tienen labios y ven al revés que los humanos; una vez que aprenden a trasponer su pensamiento en literatura, “dan vuelta la frase entera y el desciframiento no es siempre sencillo”, aclara el traductor de las cartas que Gouri, la rata que él cuidó durante un tiempo, le escribe (Copi: 2009: 17). *La ciudad de las ratas* es una novela que se construye a través de un complejo mecanismo: el Maestro, autodefinido como traductor, descifra y transcribe las cartas de Gouri, quien a su vez traspone su pensamiento y lenguaje de rata,³ en literatura mediante la inversión de las frases. La complejidad, más allá de la maquinaria lingüística que se pone en marcha para dar inicio a la narración, está concentrada en la misma idea de inversión: no se trata tanto de que Gouri sepa hablar francés y dé vuelta adrede las estructuras gramaticales y sintácticas, si no más bien de que todo lo que salga de aquellas bocas sin labios será ya siempre una transformación, pues una vez pronunciada la lengua de las ratas el mundo (el lenguaje) se invierte y enrarece (incluso, si se quiere, se *queereza*). La rata ve y habla a contrapelo del hombre, corroe para producir (con los dientes, Gouri, en compañía de su amigo Rakä, corta tela para confeccionarse trajes de baño), mordisquea para besar o para atacar, entiende los seres por la función que cumplen (que puede ser más de una; así, el murciélago sirve de paraguas, de avión, nodriza o consejero). Por el contrario, cuando

² Por señalar solo un ejemplo, el cuento “La criada”, que pertenece al libro *Las viejas travestis y otras infamias*, se abre, también, con una rata.

³ A veces, explica el traductor, repite la letra ‘i’ durante varios párrafos.

un humano habla, insulta a su bebé llamándolo 'peste' y en seguida mordisquea rodajas de rabanito "haciendo un ruido muy desagradable". La boca humana es peligrosa, agresiva, opresora; la lengua, tan resbalosa que Gouri (dentro de la boca de un niño humano, que lo captura en el parque para jugar) no consigue morderla para salvarse: solo a fuerza de hacerlo vomitar la rata se libera del hombre. La lengua de las ratas no es sencillamente revulsiva, si no que funciona como un espejo en que el hombre, al mirarse, ve su propia imagen animal siempre deformada en rasgos humanos.⁴ Se invierte y transforma para proponer una nueva cosmología en que los dispositivos de la humanidad, esto es, la máquina antropogénica, caen y se deshacen. Así se percibe en la minuciosidad descriptiva con que Copi construye y recarga de un tinte sexual toda la escena del niño humano jugando con la rata en su boca, o en la violencia y el desapego de la madre que retumba en el cínico placer que el niño experimenta al casi ahogar a la reina de las ratas con su mamadera llena de leche hirviendo. En este sentido, el lenguaje de las ratas remasteriza la vía minoritaria kafkiana con elementos que luego del '68 adquirieron peso en la escena artística en vistas a una nueva ética. Hablar rata, invertir la percepción del mundo, mirándolo desde abajo, es tamizar el mundo a través del exceso y el desorden categorial y clasificativo, que traen consigo un tiempo apocalíptico. Los animales, que se dispersan a lo largo de su obra según su irradiación más o menos ctónica, plantean un tipo de temporalidad que presupone la necesidad de experimentación, principalmente, sobre los límites de lo humano, lo animal, y la vida. Así, veremos que en distintos textos copianos, las ratas se reproducen velozmente, las serpientes hacen muñones de brazos de escritores, las boas pasean por las cañerías, los tiburones se comen niños mientras las lobas intentan salvarlos. Hay un imaginario animal operando que mezcla temores colectivos (una boa saliendo de una cañería), imágenes caricaturescas (una loba saltando y gritando para que la vean) e imágenes oníricas propiamente surrealistas. En *La ciudad de las ratas*, aparecen tres sueños que son significativos en este sentido, especialmente porque ponen en serie dos cartas ("Disneylandia" y "Los hongos alucinógenos") posteriores a la catástrofe que sufre París a causa del Diablo de las Ratas, con una carta anterior a esta catástrofe ("La captura") y el "Posfascio del traductor". El primer sueño corresponde a Gouri, quien, con la cabeza apoyada en los testículos de Mimile, un vagabundo borracho y sin memoria, sueña que es él mismo pero con una cola que termina en una cabeza de gato que intenta atrapar su hocico. El segundo sueño se dará ya después de la catástrofe, y una vez que las ratas han encontrado "el nuevo mundo" que se nombra como Disneylandia. Ahondados en el bosque donde van a fundar esta nueva ciudad, Gouri y Rakä se aventuran en dirección de una catarata guiados por "una suerte de gemido animal cuya naturaleza era imposible de determinar" (Copi, 2009: 123). Una vez ahí, desfilan ante sus ojos un atún con patas de cerdo y cabeza de mula, un elefante con cabeza de hombre, un grifo tal como es un grifo, un sapo con cola de pavo real y cabeza de pava, una mujer con cola y cabeza de canguro llevando un gran escorpión con cabeza de gallo en su bolsillo, entre otros. Cuando despiertan a la Reina de las ratas para contarle lo sucedido, esta les asegura haber soñado exactamente lo mismo. Estamos, en ambos casos, ante el repertorio de imágenes

⁴ Agamben, Giorgio (2007) *Lo abierto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

surrealistas, pero un repertorio que circula en la cultura popular: Disney y sus imágenes del diluvio, los animales viviendo en ciudades o aventurándose en el bosque para construir una nueva, donde todo (hombres, animales, objetos) está mezclado (e incluso fusionado). Las ratas ensayan nuevos mundos posibles y son una máquina óptica tanto como el arte. Recordemos que “art” y “rat” en francés son anagramas, otro modo de transmutación sincrética: arte y rata son lo mismo, esto es, experiencias del lenguaje, imaginaciones, materias de ficción. Arte y rata son periscopios, medios que acercan a la visión algo inaccesible de modo directo, algo, incluso, que puede llevarnos al delirio. Así sucede con el traductor de las cartas, quien sueña que sus hijas y su mujer tienen cabeza de rata, y que su casa se convierte en un laberinto, tal y como aparece descrita la ciudad de las ratas. Su visión “normal” se reestablecerá solo después de la internación correspondiente que, sin embargo, no logra restituir completamente la tranquilidad familiar. La risa final, en la que estallan el traductor y su mujer, se acerca más al humor negro que a una risa aliviante. Las ratas, animales en que se juega el arte, chocan con el deseo de la mujer del traductor de comprarse un visón con el cheque de pago por la novela, que guarda en su cartera de cocodrilo. En esas figuras que se extraen de la “alta” sociedad de consumo, contrapuestos a las imágenes de las ratas, el loro, los lobos marinos y las focas en Disneylandia, podemos leer cierto descreimiento de Copi: algo de la imaginación pop, extremadamente productiva a la hora de hacer que el relato avance (al potenciar un uso artístico de la cultura popular y la sociedad de consumo), parecería mostrar su agotamiento; la historia del Nuevo Mundo es la historia de su fracaso (los animales son, efectivamente, sólo productos de consumo, mercancías).

Sin embargo, el tiempo apocalíptico, que es el tiempo en que lo mismo (la catástrofe y el fin del mundo) se repite de modos distintos, redistribuye incansablemente los límites entre humano y animal. Los mundos se suceden en las obras de Copi y se ensayan desde esta experimentación sincrético-transmutadora, donde la preocupación por lo humano vuelve invariablemente. Las fusiones de animal y hombre se dan sólo en sueños y el relato de la fundación de una nueva ciudad (en que las ratas vivirán en compañía sólo de hombres de buena voluntad) se edita solo gracias a la traducción de un hombre loco. Así, la novela revé las divisiones que separan al hombre del animal, pero, también, que separan al hombre de determinados animales (la rata, la serpiente, el murciélago) y lo acercan a otros (el perro, los canarios). El arte es una rata, un periscopio que, como aquel que da nombre a un capítulo de la novela, tiene un origen subacuático.⁵ Hay una genealogía de lo “bajo” y oceánico desde la que se repiensa toda la economía de las relaciones entre hombre-animal. Las ciudades se destruyen, el mar puede cubrir toda la tierra porque hay en Copi una omnipresencia titánica que, ante el tiempo apocalíptico, le permite nunca dejar de reconstruir, repoblar. Por otro lado, hay una nueva forma que

⁵ “Era el periscopio de un *submarino* que los hámsters habían rescatado del *fondo* del Sena. Tuvimos que realizar un gran esfuerzo físico para llevarlo hasta el *subsuelo* e instalarlo, haciendo que la punta de arriba sobrepasara las *raíces* del sauce trabando la parte de abajo con el camión de bomberos de manera de poder sentarnos en la escalera para *mirar cómodamente* lo que pasaba en la plazoleta de Vert-Galant.” (Copi, 2009: 43. Las cursivas son mías).

se busca (pensemos, también, la misma noción de obra en Copi está agrietada por todos los soportes que esta incluye y fusiona, reordena, cambia), que quizá podría conciliar al hombre con su propia naturaleza animal. En esta dirección podemos leer las intervenciones de Gouri que no parecen tener como destinatario al Maestro, por su exceso de obviedad. Cuando se da cuenta que Nadia es una hembra, Gouri la describe del siguiente modo:

todavía imberbe en el pubis y no desflorada, de aproximadamente dos años, lo que es muy poco para un humano: representa para nosotros (si creemos en el reajuste de los husos horarios y en el envejecimiento de las células, como leí recientemente en una revista científica) alrededor de una semana de vida de rata". (Copi, 2009: 56)

La ciencia, que aparece acá mencionada bastante despectivamente, entra en sintonía con el discurso etnográfico de algunos textos de Copi (*El uruguayo* o *Río de la Plata*) y con la descripción, todos medios para profundizar las divisiones entre humano y animal, que sirven, en manos de Copi, para transformar y extrañar esas imágenes en las que habitualmente el hombre se reconoce. El resultado es la inversión de la máquina antropogénica: una vez que descubre que su hijo jugaba con una rata en su boca, la madre enloquece y, ayudada por un homosexual y su fox-terrier que estaban sentados al lado de ella en el parque, comienza a atacar a las ratas con el cochecito. La escena, obviamente cómica, termina con las muertes caricaturescas de la madre y del homosexual, uno sosteniéndose del otro en el río Sena, ahogándose y produciendo borborismos (que no sabemos cómo, a medida que se aleja en su portaaviones, Gouri escucha salir desde debajo del agua), para dejar a salvo sólo al fox-terrier. Los perros funcionan como el contrapunto de las ratas: éstas podrán cohabitar con los hombres mientras no se conviertan en perros sumisos, animales domésticos que acompañan a sus dueños en la lucha contra el inframundo, tal y como hace el fox-terrier al mear el sauce de las ratas, perseguirlas y atacarlas, mientras *lambetea* los zapatos de su dueño humano. Lambetta, recordemos, se llamaba, también, el perro del personaje Copi, que muere y revive en *El uruguayo*. *Lambetear*, en Uruguay, es un verbo que expresa la acción de decir o hacer solo aquello que se considera puede agrandar, esto es, adular. Todos los perros son como Lambetta mientras que las ratas estarían del lado del tedio, de la corrosión, del asco. Del mismo modo, la serpiente, que conocen en la Policía de Humanos a donde llevan a toda la Corte de ratas una vez que encuentran a la niña con los vagabundos, come ratas y dice que podría fugarse pero no lo hace por la comodidad que ahí le ofrecen. El arte de la fuga, que sólo practican las ratas y Mimile, es el arte de la simulación: Mimile mata a una enfermera y se escapa con su ropa, haciéndose pasar por ella (al igual que el personaje de Eva Perón hace con su enfermera en la obra homónima que Copi escribió en 1969). En este sentido, la lengua de las ratas alcanza lo que Barthes tanto buscara en su descomposición mitológica: producir quiebres dentro del lenguaje, fugas de sentido que sustraen el signo de su formalización, al operar sobre el orden

sintáctico (2002: 84-5).⁶ Finalmente, la simulación se nos presenta como una decisión ética; hacer arte (proferir hasta el cansancio solo la palabra *rata* como el Copi de *El Uruguayo*) es el único modo de acción y colectivo posible, ante la Ley (estatal, de mercado, etc.).⁷ Solo en este sentido podemos afirmar de la obra de Copi que es delirante: hay delirio pues hay creación de salud, de una posibilidad de vida (Deleuze, 2006) en que arte y rata son lo mismo.

Bibliografía

Agamben, Giorgio (2007). *Lo abierto*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

Aira, César (2003). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo editora.

Barthes, Roland (2008). "El mito, hoy". *Mitologías*. Buenos Aires: Siglo XXI.

----- (2002). *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*. Barcelona: Paidós Comunicación.

Breton, André (1924). "Primer manifiesto surrealista". Versión digital <http://www.isabelmonzon.com.ar/breton.htm>

Copi (2009). *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires, Cuenco del Plata.

----- (2010). "El uruguayo" y "Río de la Plata". *Obras completas. Tomo I*. Barcelona: Anagrama.

----- (1978). *Las viejas travestis y otras infamias*. Barcelona: Anagrama.

Deleuze, Gilles, y Guattari, Félix (2006). *Mil mesetas*. Valencia, Pre-Textos.

Deleuze, Gilles (2006) *La literatura y la vida*. Córdoba: Alción Editora.

Link, Daniel (2005). "Pop". *Clases. Literatura y disidencia*. Buenos Aires: Norma.

----- (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Moreno, María (2010). "Prólogo". En Copi. *Obras completas. Tomo I*. Op.cit.

⁶ Del mismo modo ocurre en *El uruguayo*, cuando, una vez convertido en santo, Copi pierde también labios y párpados (lo que haría que nunca pudiera dejar de ver), y elige repetir la palabra 'rata' para permanecer anónimo. Esto es claro en *La ciudad de las ratas*, pero esta presencia roedora se encuentra diseminada en más de un texto.

⁷ Recordemos que en la perspectiva de Deleuze y Guattari, las ratas y las madrigueras son rizomas; la ciudad de las ratas tiene, claramente, la forma de una madriguera.

VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius
Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria - IdIHCS/CONICET
Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
Universidad Nacional de La Plata

Tcherkaski, José (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires, Galerna.