
CELEHIS–Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas.
Año 22 – Nro. 26 – Mar del Plata, ARGENTINA, 2013; 213–228

Cartas desde el Nuevo Mundo: sobre *La cité des rats* de Copi

Julieta 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 implicaciones ideológicas. En efecto, la novela desafía la ética y la estética de los discursos humanistas mediante lo que César Aira ha denominado “antropología del continuo”, procedimiento con el que la novela transfigura el universo en miniatura de las ratas, tierno y domesticado, en un nuevo mundo hecho de umbrales y territorios liminares. Nos proponemos realizar una lectura de esos pasajes para investigar 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 - *La cité des Rats* - Humanismo - continuo - imaginario

Letters from the New World: About Copi's La cité des rats

Abstract

The epistolary novel *La cité des Rats* begins with a warning: the author and the editor of the text invites the lovers of the consensual norms of “good writing” to abandon the book and return to their favorite readings. That initial notice not only regards stylistic aspects, but it has also some ideological implications. In fact, the novel defies the ethics and aesthetics of humanist speeches through what César Aira has called “Anthropology of the continuum”, a procedure with which the novel transfigures the miniature universe of rats, tender and tame, in a new world made of thresholds and liminal territories. We intend to analyze those passages in order to investigate the ways in which Copi's writing makes emerge –in the space that joins and separates the animal and the human universe– the destabilizing force of the imaginary.

Keywords

Copi - *La Cité des Rats* - Humanism - continuum - imaginary

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 ratificarla como una noción más que adecuada para la lectura de una obra literaria, ejercicio con frecuencia al borde –peligroso y productivo– de la sobreinterpretación. Los elementos combinados 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 de *La ciudad de las ratas*, llamado Copi –como, por otra parte, muchos protagonistas de su obra–, 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”:

En varios de tus relatos aparece un personaje de narrador, de

traductor o de copista que hace las veces de intermediario. Me gustaría saber por qué sentís la necesidad de crear esta mediación en tus novelas. Por ejemplo, en *La ciudad de las ratas*, el narrador es un traductor y al mismo tiempo un copista, que se supone ha encontrado con gran dificultad los manuscritos que debe recopilar a partir de la escritura de una rata (Tcherkaski: 115).

Copi escritor responde que, efectivamente, prefiere 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” (Tcherkaski 115).¹ La mención de Kafka es, ciertamente, más o menos casual; se me dirá que Copi podría haber nombrado a cualquier otro escritor que haya dejado testimonios autobiográficos no destinados a la imprenta. Y sin embargo, que haya aparecido en la respuesta del autor a propósito de un comentario sobre *La ciudad de 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 tomé como punto de partida en trabajos anteriores (Yelin 2010 y 2011a). Copi fue, como sus antecedentes y contemporáneos latinoamericanos Juan José Arreola, Silvina Ocampo, Felisberto Hernández, 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 orientadas a hacer posible que hombre y ani-

¹ Las itálicas son nuestras.

mal establezcan asépticas relaciones de equivalencia. Regulaciones genéricas, ligadas tradicionalmente a la fábula y el bestiario, puestas radical y definitivamente en cuestión desde la primera línea de *La metamorfosis* (Yelin 2011b).

En *La ciudad de las ratas* el procedimiento kafkiano de desmetaforización dibuja un arco de acción transformadora. Al comienzo, las ratas son pequeñas criaturas domesticadas, tiernas y graciosas; su universo es presentado como una imitación miniaturizada y candorosa de la humanidad, sólo 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 la imagen de una vida de segunda mano, en segundo grado, una invención nacida de otra invención.

La primavera llegó. Rakä 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).²

2 « Le printemps est arrivé. Rakä et moi, nous prenons des bains de soleil aux Tuileries sur les premières primevères ; 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 enfarinés), nous descendons la rue Dauphine et nous allons pique-niquer au square du

Así se inicia la historia, entre primulas y mallitas de jean. Luego, con el correr de las cartas y las aventuras de ultramar, el universo de las ratas se expande hasta hacer estallar el molde que la contiene –ese corsé metafórico que, cuando impide las contaminaciones entre los dos mundos, permite que la decodificación se realice sin interferencias y que, por tanto, el lector transite la alegoría sin el menor sobresalto–. Poco a poco, la escritura de Copi va tornando a las tiernas ratitas, 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 espacio-temporales crean un nuevo mundo en el que nada permanece igual a sí mismo; un universo que, al momento de ser contado –y por eso la estructura epistolar, con la distancia espacio-temporal que supone, funciona aquí de forma tan orgánica– ya es otra cosa. Una invención cada vez más acelerada que, como no reconoce un antecedente tangible, un equivalente simbólico o una realidad-modelo, sólo hace pie en el futuro, en lo que está por venir. Y lo que vendrá es siempre hipotético, difuso, vacilante.

Por eso la vida animal no precisa en la escritura de Copi del paralelo humano; por el contrario, lo destruye de invariablemente para poder constituirse como realidad posible. Cada animal, cada situación obliga al lector a desestimar las interpretaciones alegóricas en favor del juego de asociaciones metonímico. Las ratas no son *como* hombres, sino más bien una forma de vida que en cualquier momento puede devenir –o que puede haber sido– humana. Del mismo modo que, en otras de sus novelas, los personajes mueren y reviven, son

Vert-Galant avec maints de nos congénères qui ont, eux aussi, réussi à se faufiler parmi les embûches de l'hiver » (Copi 1979: 19).

mutilados y recompuestos o cambian de sexo con total naturalidad. Las relaciones paradigmáticas son ajenas al pensamiento literario de Copi; su escritura opera continuamente para desestructurar la obra y evitar que se cierre sobre sí misma. “Pero aquí me detengo porque esto deviene rápidamente sistemático” (Copi 2010: 45), dice el narrador de *El uruguayo* después de unas divertidas disquisiciones sobre la conducta de los perros en la playa, y esa frase resuena, como un lema silenciado, en muchísimos momentos de sus ficciones.

Por medio del dismantelamiento de la metáfora, la novela produce innumerables imágenes de lo viviente; capta así eso que resiste a las conceptualizaciones del “ser” —en este caso, humano o animal—, para exponer un devenir que no se deja aprehender por ninguna identidad. La vida es figurada como una agitación indisciplinada y mutante. Hay una continuidad entre el hámster, la rata, el niño, la madre, el mendigo, el loro, los antepasados, el traductor; todos están hechos de la misma materia y, por tanto, no se pueden representar los unos a los otros, simplemente se encuentran, se confunden, se transforman. Si alguna de estas criaturas cristalizara en metáfora, esa emergencia vital y caótica seguramente se obturaría. Las metáforas, apunta Vanessa Lemm (2010) en su estudio sobre la animalidad en el pensamiento nietzscheano, pueden ser entendidas como racionalizaciones y abstracciones que destruyen la vida. El pensamiento nacido de las imágenes, que Nietzsche asocia estrechamente con los animales, tiene en cambio la capacidad de captar con mayor fidelidad las manifestaciones de lo viviente —esa es la razón por la cual, argumenta Lemm, en su comprensión del proyecto de la filosofía, el pensador privilegia la perspectiva del artista por sobre la del científico— (26). Por eso la escritura de Copi puede ser considerada una fuente de pensamiento político o, más estrictamente, biopolítico, y su obra exige un abordaje que articule filosofía e imaginación.

Desde un punto de vista más estrictamente ceñido a lo literario (aunque ¿cómo demarcar la línea de separación entre ambos territorios?), Aira sostiene que Copi se aproxima, creando un presente en movimiento, al ejercicio de la escritura automática, sólo que él, a diferencia de los surrealistas, que escribieron novelas en las que se abolía el pasado, utiliza el recurso del presente teatral; es decir, un acontecer en tiempo real que reúne y expresa “todas las dimensiones temporales y las traduce, por ser presente, a una modalidad espacial” (2003: 55). Propone así una clave fundamental para entender un procedimiento de escritura en el que la animalidad instituye un presente sin asidero en el *realismo humano* –acontecimientos contextualizados con unidad de lugar y desarrollados a un ritmo verosímil–: es necesario, dice, asumir que la vida hay que inventarla antes de escribirla, solo así es posible entender el realismo como 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 de éste, es decir, del realismo que pensamos como *humano*: verosímil, causal, referencial, acabado. Del realismo de primera mano. El gesto más transgresor de la escritura de Copi consiste, precisamente, en adherir a las premisas de éste último, planteando una suerte de alegoría edificante, para luego someterlas a un minucioso trabajo de descomposición. De ese modo, todo se animaliza, o mejor, para usar una noción de Michel Surya mucho más precisa (2004), se *humanimaliza*: inventa un *modo de ser* animal que es intraducible a los términos del realismo humano.

Pero no se trata 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 (gurí), el ratón-niño narrador. 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 radicalmente 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, 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 desdoblamiento entre el narrador y el autor Copi –“Enteramente suyo, queridos lectores, como dice el otro. Copi” (17)– y se cierra con un “Hasta la vista, a los otros, como dice el otro. Su Copi” (141). Ambos juegos borran los límites entre la *realidad* del autor y el mundo narrado, haciendo que los dos se confundan en un tercero, que no es ni el primero ni el segundo. Un nuevo Copi, que no es autor ni narrador, o que es las dos cosas a la vez, o que cumple la función de intermediar entre ambos. En realidad, se podría decir que casi no hay en sus libros más que *otros* que desafían la unidad y homogeneidad el *yo*: los animales, los niños, los her-

mafroditas, los travestis, los extranjeros exponen diferentes grados de alienación, y ofrecen aperturas hacia subjetividades no identitarias.

En *La ciudad...* el nuevo mundo de las ratas pone en funcionamiento una contra-máquina antropológica que crea situaciones e imágenes de disolución;³ no sólo el narrador-intermediario que al traducir da vuelta literalmente la lengua –pues se explica que el idioma de las ratas es exactamente al revés que el de los humanos–, y dice *yo* en lugar de *Gouri*, sino también el propio *Gouri*, que a menudo confronta y hace confluír su experiencia con la perspectiva humana, de la que aprendió todo lo que sabe. A lo largo del relato de las peripecias ratoniles, los dos mundos se entrelazan en un continuo de objetos, vivencias y memoria común.

Un pasaje crucial en este sentido es aquel en el que se narra 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. Éste 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” (Copi 2009: 87). 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

3 Mediante la noción de “máquina antropológica” Giorgio Agamben (2005) 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.

vista de la que éramos víctima antes del Acontecimiento”²⁴ (87-88).

Los personajes adecúan la vida, o el relato de la vida, a esa continuidad material y espacio-temporal a la que nos referíamos más arriba, y que Aira ha llamado, con su habitual precisión, *antropología del continuo*. Un procedimiento que, creemos, se enraíza profundamente en la literatura de Kafka. Recordemos, por ejemplo, las ratas de “Josefine, la cantante, o el pueblo de los ratones”, que son incapaces de distinguir el chillido, su lenguaje coloquial, del canto artístico, 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 288-289).

Copi recrea en su escritura el carácter inaprehensible 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

4 « 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).

los Loros, el Diablo de las Ratas, la Reina de las Ratas, el Dios de los hombres—, compone un teatro en el que, además de mutantes, los roles son intercambiables: cualquiera puede ocupar cualquier posición, y 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 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. Formas que dan lugar a otras formas. Hay en la novela un pasaje que describe un sueño de Gouri y grafica muy bien el procedimiento —un trabajo sobre la imagen y sobre la sintaxis—:

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.⁵ (Copi 2009: 66)

Lo animal, escribe Anne Sauvagnargues en su libro *Deleuze. Del animal al arte*, está estrechamente vinculado

5 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 qui avait le corps de Rakā 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).

con lo anómalo y lo anormal, con lo impensado. 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 éste expande las fronteras del pensamiento y la cultura. “Y me permito decir que los humanos no son la única especie fallida, toda creación es riesgosa” (Copi 2009: 82-83),⁶ dice la Reina de las Ratas, revelando una premisa fundamental de toda 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. “Copi alcanzó la cima, la imperfección, que es la llave para hacerlo todo” (Aira 71); su literatura se lanza a 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, y, por tanto, exige una escritura animalizada que rechace de plano las convenciones humanistas del *escribir bien* –describir, indagar, explicar al Hombre, centro indiscutido del arte, y del mundo que el arte representa.

La rata es todo lo contrario. Expresa, 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 lo animal de la función metafórica para que, como resultado, lo humano sea despojado de sus atributos. Separar a la animalidad,

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

como en la novela se separa la *Île de la Cité* del continente europeo, de la rígida red conceptual del humanismo, para cultivarla en el contexto de una cultura que afirma la continuidad entre todas las formas de vida. Una cultura animal que niega la oposición naturaleza/cultura, y todas las demás dicotomías dependientes de ella.

La rata sería así la contraseña secreta, palabra desarraigada que no remite a ningún contenido, que es puro ruido y, sin embargo, tiene el don de unir realidades inconexas, de establecer puentes imaginarios entre las vidas más disímiles; exactamente como la presenta Copi en otra novela epistolar, *El uruguayo*, cuando el narrador la convierte en una moneda de cambio entre él y la multitud que lo espera en la plaza con el fin de camuflarse, de pasar desapercibido:

Ahora sólo nos queda escoger una palabra falsa (la palabra que pertenezca a cada uno de ellos y que constituya el punto de unión que tengan hacia mí), pero la elección es difícil porque quiero encontrar la más cómoda de pronunciar (es ya bastante aburrido no tener más que una sola y si además hay que repetirla a lo largo del día va a ser una pesadez). Lo más difícil evidentemente habría sido escoger la palabra palabra, que es la palabra más simple, pero para eso hay que tener labios. Me decidí por *la palabra rata*, que es bastante corta y no exige más que un pequeño temblor en la garganta en el momento en el que los pulmones se deshinchán.⁷ (Copi 2010: 69)

“Para Copi-rata –dice Aira–, el arte es una supervivencia instantánea, sin objetos. La desvalorización del objeto, de la obra, tiende al artista que *es* artista, no al que fabrica arte” (86). El Nuevo Mundo desde donde Gouri escribe sus car-

⁷ El subrayado es nuestro.

tas es precisamente ese universo inacabado donde la vida no es individualizada, identificada ni constreñida a una serie de cuerpos y situaciones; donde todo se recicla y se transforma en algo nuevo, que a su vez dará a luz otras realidades. Es el mundo del lenguaje al revés o del revés del lenguaje. Por eso, para contarlo, hay que traducir a una rata.

* Julieta Yelin es Dra. en Humanidades con mención en Literatura por la Universidad Nacional de Rosario y ha obtenido el Diploma de Estudios Avanzados (DEA) del Doctorado en Lenguas y Literaturas Comparadas en el Ámbito Románico de la Universidad de Barcelona. Ha realizado una investigación posdoctoral sobre la recepción de la obra de Franz Kafka en el ámbito hispanoamericano. Actualmente se desempeña como Investigadora del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas de Argentina (CONICET), donde lleva adelante un proyecto sobre la crisis del imaginario animal en la literatura latinoamericana de las últimas décadas.

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.
- (2010). *El uruguayo. Obras (Tomo I)*. Barcelona: Anagrama.
- Durand, Gilbert (1982). "Los rostros del tiempo". En *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 inédita 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". En *Relatos completos*. Madrid: Losada. 276-299.
- Lemm, Vanessa (2010). *La filosofía animal de Nietzsche. Cultura, política y animalidad del ser humano*. Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Sauvagnargues, Anne (2006). *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Surya, Michel (2004). *Humanimalités*. Paris: Éditions Léo Scheer.
- Tcherkaski, José (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.
- Yelin, Julieta (2010). "Kafka en Argentina". *Hispanic Review* 78, 2. 251-273.
- (2011a). "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. 1-14. <http://www.celarg.org/boletines/index.php>
- (2011b). "Kafka y el ocaso de la metáfora animal. Notas sobre la voz narradora en 'Investigaciones de un perro'". *Anclajes* 15. 87-99.