

ÉCOLE DOCTORALE : ED520 Humanités

unité de recherche EA4376 CHER

THÈSE présentée par :

Henry Ferney VÁSQUEZ SÁENZ

soutenue le : 29 mai 2020

pour obtenir le grade de : **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline/ Spécialité : Doctorat Langues et Littératures Étrangères – Études Espagnoles

**Le théâtre de Copi : Processus et Stratégies
trans-. Une approche Queer.**

THÈSE dirigée par :

RECK Isabelle

MONLEÓN DOMINGUEZ Ana

Professeur des Universités, université de Strasbourg

Maître de Conférences, universitat de València (Espagne)

RAPPORTEURS :

SOUQUET Lionel

CAPLAN Raúl

Professeur des Universités, université de Bretagne Occidentale

Professeur des Universités, université Grenoble Alpes

AUTRES MEMBRES DU JURY :

CORTIJO TALAVERA Adela

Maître de Conférences, Universitat de València (Espagne)

VNIVERSITAT
E VALÈNCIA (ð̈́̈́)

Facultat de **F**ilologia,
Traducció i **C**omunicació

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG



TESIS DOCTORAL EN RÉGIMEN DE COTUTELA INTERNACIONAL

PROGRAMA DE DOCTORADO EN LENGUAS,
LITERATURAS, CULTURAS, Y SUS APLICACIONES

El teatro de Copi: Procesos y Estrategias *trans*.

UNA APROXIMACIÓN QUEER

Tesis presentada por:

Henry F. Vásquez Sáenz

Tesis dirigida por:

Dra. **Ana Monleón Domínguez**
Universitat de València

Dra. **Isabelle Reck**
Université de Strasbourg

Valencia, 29 octubre de 2019

Agradecimiento Institucional

Atravesar las fronteras que separan lo real de la ficción a través de un autor transgresor como Copi, no ha sido nada fácil. Y más si se trata de abrir y sumar otro “agujero” dentro de los dominios del pensamiento heterosexual.

Por estos motivos, me gustaría agradecer a las dos directoras de tesis que me acompañaron y me guiaron por este universo de subversión: la doctora Ana Monleón Domínguez de la Universitat de València, y la doctora Isabelle Reck de la Université de Strasbourg. Gracias por su enseñanza y sabiduría y porque sus correcciones me ayudaron a dosificar la “violencia” con la que Copi muestra un mundo despiadado y reticente a aceptar que la sexualidad no es fija sino dinámica y fluida.

También quisiera agradecer el apoyo de *l*s* seis especialistas que conforman el equipo de *evaluador*s* por su paciencia en la lectura de esta tesis: Raúl Caplan, Adela Cortijo, Nieves Ibeas, Marta Segarra, Lionel Souquet e Inmaculada Tamarit.

Unas palabras de agradecimiento especial para *l*s argentin*s* que tuvieron gestos muy significativos en este proceso de aprendizaje: a la actriz Tatiana Santana, por concederme una breve entrevista sobre *Cachafaz* de Copi; al escritor argentino Marcos Rosenzvaig, por acogerme en su casa en Buenos Aires; al poeta y artista de tango queer Walter Romero, por la excelente acogida en la capital argentina; y a la poeta María Negroni por brindarme un pequeño espacio de su tiempo para hablar sobre Copi.

Me gustaría agradecer también a las instituciones que confiaron en mí brindándome el apoyo necesario para que este proyecto de investigación fuese posible: como becario de investigación (2016–2019), a la Generalitat Valenciana, que, a través de las Ayudas para la Contratación de Personal Investigador en Formación de Carácter Predoctoral, me permitió acceder a diferentes estancias de investigación a nivel nacional e internacional; y, como Erasmus Doctorado, a Relaciones Internacionales de la Universitat de València que me concedió una ayuda para realizar una estancia de investigación en Sorbonne-Université de París en 2017. Y, finalmente, pero no menos importante, la ayuda que me concedió la AFUE (Asociación de Francesistas de la Universidad Española) en 2016 para poder asistir a diferentes congresos de ámbito nacional e internacional. También me gustaría agradecer el apoyo recibido por el grupo de investigación EA4376 CHER de la Universidad de Estrasburgo por su excelente acogida durante los años 2014–2016.

Para terminar, me gustaría hacer una especial mención al Dr. Domingo Pujante González por abrirme las puertas en su grupo de investigación GIUV2013-144 HYBRIDA: Hibridaciones culturales e identidades migrantes de la Universitat de València, donde he participado y colaborado en la organización de congresos, jornadas de estudio y encuentros con escritores francófonos, y donde también he encontrado un apoyo incondicional y económico para participar en congresos nacionales e internacionales, y a José L. Iniesta Ferrándiz por su paciencia, dedicación y colaboración desinteresada en esta tesis.

Agradecimiento personal

¡Mi memoria, mi memoria! ¿Qué dice mi memoria? *Où est mon Petit Robert?* ¡Mi memoria se fragmenta! Necesito acceder a las palabras. Tengo miedo de perderlas. Son muchas. Muchos nombres. Muchas personas que merecen un lugar especial. Estoy en crisis. Vislumbro un cruce excesivo de sentimientos que agujerean mi pensamiento. Tengo *dificultades para expresarme*, aunque no soy Irina. Deseo imaginarme la letra de *un tango queer* para expresar lo que siento, pero no soy ni *Cachafaz* ni *La Raulito*. Deseo travestir mis agradecimientos, pero no puedo pretender ser un *Ciryll*. Me gustaría ser menos confuso, pero no tengo la lucidez e inspiración de *Sapho*. Me gustaría estallar en mil pepitas de oro, pero no poseo la tecnología de *Loretta* para reconstruir mis recuerdos y mi historia.

En Colombia mi historia se fragmenta: mi familia, mi vida, mis espacios de ocio, mis ilusiones y proyecciones de futuro. Mis primeras palabras van dedicadas a las personas que forjaron junto a mí esos lazos indisolubles de amor, fraternidad y amistad: mi familia y amigos. Mientras la intrépida *Loretta* vio estallar la Tierra, yo vi cómo en una lóbrega noche del 05 de septiembre de 2003 un gran estallido dispersó mis sueños y mi vida. *Regina Morti* estaba travestida de esquiras punzantes y frenéticas. El punto en común entre ficción y realidad fue el apocalipsis; un acontecimiento trágico que confundió la esencia de mi existencia alejándome de los seres más queridos y valiosos: mi madre, hermano y sobrina. Por el recuerdo de estas tres personas, cuya imagen parece dispersarse eternamente en las constelaciones de La Vía Láctea, Rubiela Saéñz, Mario A. Vásquez y Kendy V. Vásquez, dedico este estudio que *transita* hacia algo *más allá de...* Me gustaría agradecer a mi padre, Henry Vásquez, por la rigidez con la que me enseñó que la vida no era fácil; a mi hermana Karol P. por su carisma y comprensión; a mi hermano Rubén D. por su generosidad; a mi cuñada Luz D. Erazo por su aprecio y cariño; a mis *sobrin**s: Kevin, Karla y Emily por ofrecer tanta felicidad y ternura; y a mi tío Abraham Sáenz y familia por su cariño y fuerza para soportar la adversidad. Y, cómo no incluir a Marcos L. Mazuera, un hermano-amigo incondicional que no dudó en ofrecerme su apoyo y cariño, junto a su familia, en los momentos más difíciles de mi vida cuando todo parecía desvanecerse en la oscuridad; a Armando Lozano por sus valiosos consejos en momentos donde todo parecía estar perdido; a Carlos Salazar y familia, María Eugenia y Aris, la persona más allegada con la que aprendí desde la infancia y adolescencia a reflexionar sobre lecturas interesantes y sobre la vida; así como a Luisa F. Calderón, Anita y Antonella Coronel, Daniela Castro, Amanda Reyes, Sonia Guerrero, Rafaél Usubillaga, Wilber Londoño, Hector Aguilera y Sandra Ariño y Diego M. Angúlo. Gracias por cada uno de esos momentos inolvidables.

Después del apocalipsis el riesgo de un viaje *transoceánico* fue necesario para recuperar lo que creía perdido. Pero a pesar del riesgo, fue un acierto. ¡Europa me recibió muy bien! Ese es el *trait d'union* que vincula mi historia con mi investigación.

Un viaje *transatlántico* forzado por una experiencia violenta que se contrarrestó con altas dosis de generosidad y de altruismo. La nueva familia toma otra forma:

En España, los pilares de mi nueva vida emergieron con fuerza y con nombre propio: Domingo Pujante, Ana Monleón y Ana Plaza, José L. Iniesta, Adela Cortijo, Joaquín García, Jesús Martínez Oliva, Inma Tamarit, Marina Fresneda, Silvia Montes, Santiago Tello, Ahmed Haderbache Juan V. Aliaga y Steve Clare. Sin ellos, no hubiese sido posible llegar hasta aquí. Gracias por acompañarme en este largo recorrido.

En Francia, bajo el techo de una familia *tourangelle*, se crearon vínculos inesperados e indisolubles con Charlotte y Vincent Prévost, así como con Chantal y Roland, sus padres. Sin ellos, el paso por la experiencia Erasmus en *Tours* no hubiese tenido el mismo sentido. Y, cómo no recordar lo valioso que ha sido para mí contar con un apoyo incondicional en París: *Merci* Catherine Grall! En ese mismo espacio francés emergen nuevos contactos que se transformaron en bonitas relaciones de amistad: en *Marseille*: Alice y Pascal Gandoulphe; en *Bordeaux*: Isabelle Poulin y familia, en *Limoges*: Bertrand Westphal y Anne Gabeau, en *Strasbourg* Isabelle Reck, que tuvo la gentileza de acogerme en su casa y dejar a mi disposición su valiosa biblioteca; en *Paris*: Sam Bourcier, Terence Collard, Érik Le Gall, Antony Hickling y Marcus MacAllister. Gracias a *tod*s* por abrirme las puertas de vuestras casas para compartir parte de vuestro tiempo conmigo.

Otras dos personas, separadas por la distancia, el tiempo y las circunstancias, ocupan igualmente un espacio muy especial en mi vida: Nathalie Kuhn y Simon Nakhoul. Sin ellos, mi paso por Estrasburgo hubiese sido de otra forma y, además, nunca hubiese disfrutado como niño de ese *Exil* tan caprichoso como engeguedador.

Pero no menos importantes son mis primeros amigos de ocio en España: Jesús Cabrera de Fez y Roberto García; mis amigos de tenis: Salva Marí y José Ripoll; mis amigos de carrera universitaria: Beatriz Reverter, David Cases, Silvia Rodrigo y Rafa Chenovart; una de mis exalumnas: Lara Vallés; y, mi sucesora en el mundo de la investigación: Claudia Senabre. En este grupo de amigos también quiero incluir a dos personas muy especiales que han llegado de forma fugaz e inesperada en mi vida y que de alguna manera me han aportado momentos extraordinarios: Jaouher Mliki de Túnez y Anthony Walter de Nancy.

*Tod*s ell*s* son el resultado de un trayecto *transmaravilloso* que mi memoria no dejará fragmentar. Y, si se fragmentara, prefiero que se fragmente en *petits flocons de neige: la chose la plus belle que j'ai vue de ma vie!*

Loretta Strong, c'est peut-être vous!
Copi

Résumé

Le théâtre de Copi est une voie d'accès qui s'ouvre directement à un univers imprégné de violence et de transgression; deux traits hautement caractéristiques de la création d'un auteur singulier qui s'expose dans la prise de risques en traitant de thèmes complexes et polémiques tels que la sexualité dans une décennie (1970) à l'esprit révolutionnaire qui est à l'origine de la lutte en faveur de la liberté du corps et de l'(homo)sexualité. En effet, Copi fut un de ces auteurs contestataires, antisystème qui manifesta son opposition face au langage hégémonique oppressif hétérosexuel. L'objectif de notre recherche sera d'aborder l'oeuvre de Copi à partir des processus et des stratégies *trans.* pour analyser comment les concepts de *transculturalité*, de *transidentité* et de *transexualité*, imbriqués thématiquement à travers l'expérience du voyage, de l'exil et de l'errance, se transforment en un processus d'apprentissage (perception de la réalité) que Copi utilisera magistralement comme stratégie de représentation dans sa production littéraire et sa création artistique. Ses "monstres" ou ses "êtres queers", "bizarres", "anormaux" (des travestis, des homosexuels, des folles, des transexuels, des bisexuels, des queers et autres, etc.), errent librement dans son univers imaginaire subversif pour nous rappeler qu'ils furent stigmatisés et victimes de l'insulte "queer", selon Judith Butler "paralysante", et prononcée, dans les termes de Paul B. Preciado, par des "sujets hétérosexuels".

Mots-clés: Théâtre; Identité; Sexualité; Queer; Copi.

Resumen

El teatro de Copi es una puerta de acceso que conecta directamente con un universo impregnado de violencia y transgresión; dos rasgos muy característicos de la obra de un autor singular que se arriesga a tratar temas complejos y polémicos en torno a la sexualidad en una década (1970) de revolución y de lucha por la libertad del cuerpo y la [homo]sexualidad. Copi fue, en efecto, uno de esos autores contestatarios, antisistema y no conformes con las categorías de género y de sexo y las "jerarquías sexuales" instauradas como "verdaderas" dentro del lenguaje hegemónico opresor heterosexual. Esta investigación tiene como objetivo abordar a Copi a partir de los procesos y estrategias *trans-* para analizar cómo los conceptos de *transculturalidad*, *transidentidad* y *transexualidad*, unidos temáticamente por la experiencia del viaje, del exilio y de la errancia, se transforman en un proceso de aprendizaje (percepción de la realidad) que Copi utilizará magistralemente como estrategia en su producción literaria y creación artística. Sus "monstruos" o "seres queer", "raros" y "anormales" (travestis, homosexuales, locas, transexuales, bisexuales, queers, otros, etc.), vagan libremente en su imaginario subversivo para recordarnos que fueron estigmatizados y víctimas del insulto "queer", según Judith Butler "paralizante", pronunciado, en términos de Paul B. Preciado, por "sujetos heterosexuales".

Palabras clave: Teatro; Identidad; Sexualidad; Queer; Copi.

Observaciones Preliminares

Abreviaturas

FHAR: Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire

GLH: Grupo de Liberación Homosexual

IMEC: Institut Mémoires de l'Édition Contemporaine

LGTBQ[O]: Lesbianas. Gays. Transexuales/Transgéneros. Bisexuales.
Intersexuales. Queer. [Otros]

MLF: Mouvement de Libération des Femmes

Citación del corpus de la tesis

Para las citas del corpus utilizaremos las dos primeras palabras del título, seguidas de los puntos suspensivos:

(Copi, *Eva Peron*, 1969: p). = *Eva Peron*.

(Copi, *L'homosexuel...*, 1971: p). = *L'homosexuel et la difficulté de s'exprimer*.

(Copi, *Les quatre...*, 1973: p). = *Les quatre jumelles*.

(Copi, *Loretta Strong*, 1974: p). = *Loretta Strong*.

(Copi, *La tour...*, 1978: p). = *La tour de la Défense*.

(Copi, *Tango-Charter*, 1980: p). = *Tango-Charter*.

(Copi, *Le Frigo*, 1983: p). = *Le Frigo*.

(Copi, *Les escaliers...*, 1986: p). = *Les escaliers du Sacré-Cœur*.

(Copi, *Une visite...*, 1988: p). = *Une visite inopportune*.

(Copi, *Cachafaz*, 1993: p). = *Cachafaz*.

(Copi, *La sombra...*, 2002: p). = *L'ombra de Wenceslao*.

(Copi, *Lamento por...*, 2015: p). = *Lamento por el ángel*.

[xxxx]: Los años que aparezcan entre corchetes indican el año de escritura (en el caso de las obras de Copi) o el año de la primera publicación para el resto de referencias bibliográficas. Por ejemplo: Copi [1977] (2002): *La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo. / Wittig, Monique [1992] (2016): *El pensamiento heterosexual*. París:

Acento gráfico:

“Peron”, en *Eva Peron*, y “Rio”, en *Rio de la Plata*, son las únicas palabras que no llevarán acento gráfico puesto que las obras están escritas en lengua francesa y así aparecen en la edición original (*Eva Peron*) y en el manuscrito (*Rio de la Plata*).

Siglas inglesas:

Forma original inglesa utilizada para hacer referencia a las personas *trans**.

MtF: Male to Female

FtM: Female to Male

Signo: [*]

Utilizaremos este signo durante toda la tesis como unidad neutra para evitar otorgar un género y un sexo determinado a las palabras y a los personajes. Por ejemplo: *L*s filósof*s; L*s teóric*s, Est*s antiheroínas y antiheroes*, etc. Las palabras que porten este signo irán siempre en *cursiva*.

En cambio, en las conclusiones finales utilizaremos el lenguaje inclusivo francés.

Cabe apuntar que la idea del uso de este signo fue motivada por las lecturas: *Trans**; *una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género* (2017), de Jack Halberstam, profesor americano en estudios de género de la Universidad de Columbia; y de *A la conquista del cuerpo equivocado* (2018) de Miquel Missé, sociólogo y activista trans español.

Queer:

Este término, pese a ser un término heredado del inglés, nunca aparecerá en *cursiva* como las palabras *camp, sketch, coming out*, etc. En nuestra investigación no queremos resaltar ese valor de “extrañeza” que tanto caracteriza a este concepto, sino generar un espacio de igualdad respecto a los demás términos.

Sumario

I. INTRODUCCIÓN	17
I.1. <i>In via, in patria</i>	18
I.2. Objetivos	18
I.3. Conceptos y metodología: procesos y estrategias trans	20
I.4. Estructura	22
PRIMERA PARTE	
Copi: vida y obra	33
II. Copi	35
II.1. Infancia, exilio y errancia	36
II.2. Copi (1939-1987). Breve cronología	38
III. Obra literaria y artística de Copi	53
III.1. Teatro	53
III.2. Novela	56
III.3. Relato corto	56
III.4. Cuento ilustrado y Álbum de dibujos	57
III.5. Copi: actor de películas	57
III.6. Copi en las campañas publicitarias de <i>Perrier</i>	58

IV. Corpus de la tesis.....	61
IV.1. Obras seleccionadas.....	62
IV.2. Obras descartadas.....	63
V. Copi: una obra transterritorial.....	69
V.1. Copi en el imaginario argentino.....	72
V.2. Copi en el imaginario francófono.....	78
SEGUNDA PARTE	
Procesos y Estrategias de transculturalidad.....	89
[Introducción].....	91
VI. Nociones trans y trans-Copi.....	93
VI.1. Aproximación a la noción de <i>tra(n)sterrado</i>	94
VI.2. Aproximación a la noción de <i>transculturalidad</i>	97
VII. Un autor <i>transcultural</i> en París: “L’Argentin errant”.....	103
VII.1. Copi, “La plume de l’exilé”.....	104
VII.2. ¿Copi, un exiliado o un “Argentin errant” en París?.....	108
VII.3. Copi & Copi: hacia el “exilio metafórico”.....	112
VIII. Copi en París: el “retorno imposible”.....	117
VIII.1. Francia: “Tierra de acogida y de libertad”.....	121
VIII.2. Copi y su primera inmersión en la sociedad parisina.....	124
VIII.3. Copi: un autor socialmente comprometido.....	128
IX. Copi híbrido: lenguaje y tradición.....	135
IX.1. Copi translingüístico.....	139
IX.2. Copi en la tradición teatral argentina: del “gaucho” al “cachafaz”.....	152

X. Copi íntimo: Identidad y (homo)Sexualidad.....	169
[Conclusión].....	177
TERCERA PARTE	
Procesos y Estrategias de transidentidad y transexualidad a través de los “seres queer” de Copi.....	181
[Introducción].....	183
XI. Apuntes metodológicos para entrar en el universo particular de Copi.....	189
XI.1. Breve léxico orientativo de la <i>transidentidad</i> y la <i>transexualidad</i>	190
XI.2. Claves conceptuales orientativas y de proximidad a la obra trans-copiana.....	191
XII. Estudios preliminares a la Teoría queer.....	215
XII.1. Gestación de la “teoría queer”.....	221
XII.2. Copi: entre ficción y “teoría queer”.....	232
XII.3. <i>Camp</i> -Copi / Copi & <i>Camp</i>	237
XIII. Los “Seres Queer” irreverentes de Copi.....	245
XIII.1. Los “Monstruos” de Copi en el universo del “revés”.....	248
XIII.2. Copi y su Universo Imaginado de la Sexualidad.....	250
XIV. “Cuerpos que importan”; el Cuerpo como Artificio Subversivo en la obra dramática de Copi.....	321
XIV.1. Copi: cuerpo y transgresión.....	334
XIV.1.1. Copi y las pequeñas “criaturas queer”.....	340
XIV.1.2. “Cuerpos que importan” en la escena del teatro de Copi.....	352

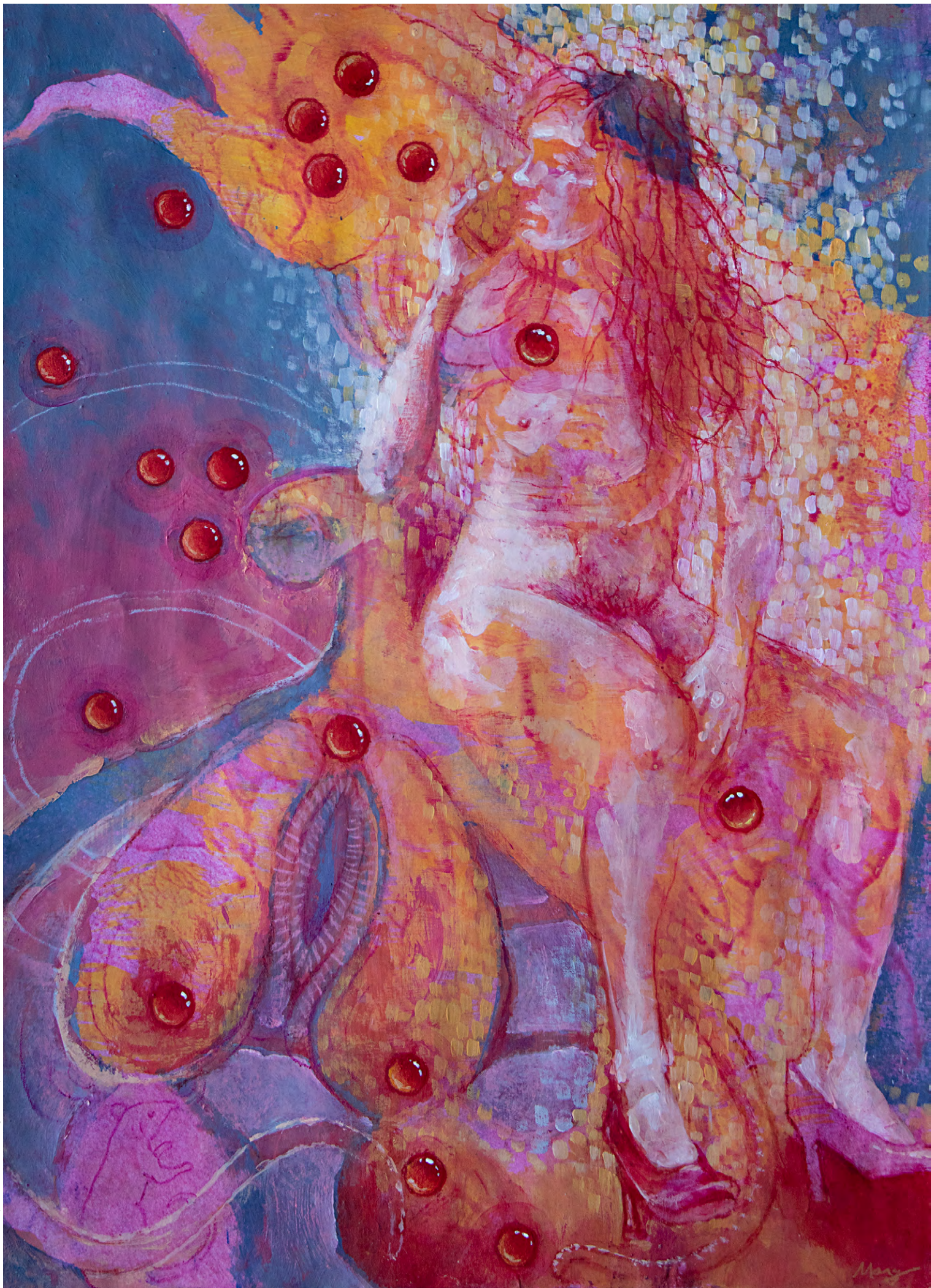
XV. Los <i>trans</i> Espacios simbólicos de Copi; entre cultura, ruptura y subversión	377
XV.1. Entre tango y estrategia: un “macho” inoportuno	392
XV.2. Copi o la abolición de las “jerarquías sexuales”	398
[Conclusión].....	411
XVI. CONCLUSIONS FINALES	415
XVII. Bibliografía.....	453
XVII.1. Copi.....	453
XVII.1.1. Primeras ediciones del corpus utilizado.....	453
XVII.1.2. Ediciones posteriores.....	454
XVII.1.3. Otras obras de Copi consultadas y utilizadas.....	454
XVII.1.4. Referencias: Copi creativo & Copi-actor.....	455
XVII.1.5. Entrevistas concedidas por Copi	455
XVII.2. Referencias sobre estudios basados en la obra de Copi.....	456
XVII.2.1. Referencias generales.....	456
XVII.2.2. Referencias en línea.....	461
XVII.2.3. Tesis consultadas.....	463
XVII.2.4. Referencias audiovisuales sobre Copi.....	463
XVII.2.5. Referencia relevante en torno a la obra de Copi.....	464
XVII.2.6. Referencia discográfica sobre tango queer (CD).....	465
XVII.3. Diccionarios biográficos y libros de literatura francesa que incluyen a Copi.....	465
XVII.4. Diccionarios / Enciclopedias que incluyen a Copi.....	465
XVII.5. Referencias Bibliográficas de soporte teórico	466
XVII.5.1. Primera y segunda parte de la tesis.....	466
XVII.5.2. Tercera parte de la tesis:	469

XVII.5.3. Consultas en línea.....	474
XVII.5.4. Teatro y estética.....	474
XVII.5.5. Otros diccionarios.....	475
XVIII. Anexos.....	477
XVIII.1. Anexo 1. Ficha técnica de lectura.....	477
XVIII.2. Anexo 2. Transcripción del manuscrito <i>Rio de la Plata</i> de Copi	491
XVIII.3. Anexo 3. Entrevista de Esther Ferrer a Copi.....	509
XVIII.4. Anexo 4. Entrevista inédita de Michel Buteau a Copi: <i>La mujer sentida</i>	513
XVIII.5. Anexo 5. Transcripción del manuscrito de un <i>sketch</i> de Copi no publicado	521
XVIII.6. Anexo 6. Transcripción de un documento de mano para la lectura de <i>Les Escaliers du Sacré Cœur</i> de Copi en 1984.....	525
XVIII.7. Anexo 7. <i>Libération</i>	527

NOTA

Esta “versión de difusión” de la tesis, *El teatro de Copi: procesos y estrategias trans. Una aproximación queer*, ha sido modificada para proteger los derechos de autor y de reproducción de imágenes. Por ello, las imágenes sin derechos de reproducción han sido remplazadas por un recuadro en gris y una breve descripción de la misma.

Añadir también que los siguientes anexos: Anexo III: Entrevista de Esther Ferrer a Copi, Anexo IV: Entrevista inédita de Michel Buteau a Copi: La mujer sentida, Anexo V: Transcripción del manuscrito de un *sketch* de Copi no publicado, Anexo VI: Transcripción de un documento de mano para la lectura de *Les escaliers du Sacré-Coeur* de Copi en 1984 y Anexo VII: *Libération*, han sido eliminados debido a la dificultad que hemos encontrado para pedir sus derechos de reproducción.



Derechos de reproducción: Henry F. Vázquez Sáenz

Marcus MacAllister (2019): *Alló, Linda ? (Copi/Loretta Strong)*. Cuadro acrílico sobre papel; 50x32 cm.

I. Introducción

[Queer]¹

Cuando el término se utilizaba como un estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se transformaba en el emblema y el vehículo de la normalización y el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual. Gran parte del mundo heterosexual tuvo siempre necesidad de esos seres “queer” que procuraba repudiar mediante la fuerza performativa del término.

(Butler, 2005: 313).

Vous voulez que je vous raconte comment j’ai changé de sexe ?

(Copi, *L’homosexuel...*, 1971: 70).

Aunque yo nunca fui rico
del mundo sé la moral.
Ningún ser nace anormal,
cualquier loro tiene pico
y aquí les digo y les replico
la forma de lo esencial:
el hombre es un animal
negro, blanco, pobre o rico
con nariz o con hocico
pero nadie es pavo real!

(Copi, *Cachafaz* [1981] 1993: 36).

No me pousse pas, ma mère,
à dire de choses amères !
Car peu importe mon sexe,
il s’agit de liberté !
Je ne veux pas être l’esclave
ni d’un riche ni d’un pauvre !

(Copi, *Les escaliers...* [1984] 1986: 331).

[1] Queer es el insulto que el sujeto heterosexual pronunciaba para referirse a todos esos seres considerados por los sistemas de poder y de vigilancia como patología sexual. Queer = “raro”, “extraño”, “anormal”. Seres cuya sexualidad es dinámica, fluida y no hermética o heteronormativa: “maricas”, “locas”, “bollos” (en términos de Paul B. Preciado), homosexuales, transexuales, bisexuales, intersexuales, queer, *otros*... Este término será explicado en la tercera parte de la tesis.

I.1. *In via, in patria*

El largo viaje empieza aquí: un viaje que nos permite descubrir un imaginario subversivo. Un viaje por la identidad personal y la identidad sexual; un viaje complejo, pedregoso y difícil; un viaje por esos deseos que naufragan como una pequeña ola perdida en ese inmenso océano rojiazul profundo; el flujo de los deseos. Un viaje que empezó en 1939 en Buenos Aires y finalizó en 1987 en París. Un viaje geográfico de idas y retornos separado por esa gran franja transoceánica que separó la Argentina dictadora y represora, de los años 1940-1960, de Francia; un viaje íntimo, personal y familiar; un viaje histórico atravesado por la experiencia del exilio y de la errancia; un viaje que nos permite conectar dos realidades: dos culturas, dos lenguas, dos pensamientos, dos formas de percibir el mundo. En definitiva, un viaje donde todo se condensa en una sola persona que supo combinar experiencia personal y creatividad artístico-literaria: Copi.

Viajar a través de la obra de este autor es como movernos por espacios movendos y fluidos donde lo estable se transforma en inestable. En ella todo es desconocido, extraño y “raro”, todo pasa de manera estrepitosa y fugaz. Todo se *queerifica*. Todo se descompone, se fragmenta, se deconstruye: el cuerpo, el sexo, el género, la identidad, los espacios... En este sentido, la obra de Copi queda inscrita como testimonio del profundo agujero que el insulto “queer” creó en el pensamiento heterosexual en la década de 1970. De este modo, como autor acogido en París, fue testigo del trayecto espinoso que este insulto “paralizante” recorrió hasta convertirse en un concepto que enorgulleció (y enorgullece) a todos esos seres “raros”, al reconceptualizarse como discurso o teoría “queer” a finales de los años 1980. Este hecho sorprende a numerosos estudiosos, en especial a la filósofa americana Judith Butler que se pregunta: “¿cómo es posible que una palabra que indicaba degradación haya dado un giro tal [...] que termine por adquirir una nueva serie de significaciones afirmativas?” (Butler, 2005: 313). Este es el viaje por el que queremos apostar en esta tesis.

I.2. Objetivos

Nuestro primer objetivo será dar a conocer a Copi y de algún modo “dignificarlo” en el ámbito universitario. Se trata de un autor singular que supo conjugar sensibilidad (realidad), violencia (creación) y subversión (actitud) al mismo tiempo en su obra. Tres términos especialmente significativos para un autor que analizó con mirada aguda la realidad de su época y con una capacidad extraordinaria para superponerla y caricaturizarla con violencia en su imaginario transgresor. Copi fue

ese dramaturgo arriesgado que trató temáticas que tanta polémica y revolución causaron, consecuentes con *La sociedad del espectáculo* (1967) social y económico que Guy Debord quiso retratar en su libro, en la década de 1970 en Francia: las identidades y sexualidades fluidas.

Estas temáticas nos conectan con nuestro segundo objetivo, y el más importante: intentar demostrar cómo el dramaturgo, a través de esos seres “queer”, seres “raros”, “monstruos”, “anormales” que toman el poder en su teatro (y en toda su obra), se muestran como seres irreverentes y contestatarios frente a un sistema reductor y opresor de la sexualidad no normativa como lo es la heteronormatividad. “Seremos monstruos monstruosos” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 74) replica La Raulito, una transexual de conventillo montevideana, descrita como una “milonga querida” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 86) para un grupo de vecinos que la aprecia y una “vergüenza de conventillo” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 36) y “vergüenza del Uruguay” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 40) para un grupo de vecinas que la insulta y la desprecia por no tener matriz. Este es un pequeño ejemplo del porvenir que les espera a casi todos los personajes de Copi; criaturas que tendrán que pelearse, con uñas y dientes si es necesario, contra todo un sistema de vigilancia que las oprime.

¿Podrán los personajes de Copi salir ilesos del “estigma paralizante” que los degrada como individuos sociales en una época de revolución por la liberación del cuerpo y la sexualidad? Si es así, ¿podríamos afirmar que Copi, con su imaginación y creatividad desbordantes que se hacen eco de una nueva realidad social, se anticipa y prefigura en cierto modo un discurso más radical sobre la sexualidad recogido en la “teoría queer”? En este sentido, como afirma Monique Wittig:

Escribir un texto que tenga entre sus temas la homosexualidad es una apuesta, es asumir el riesgo de que en cualquier momento el elemento formal que el tema sobredetermine el sentido, acapare todo el sentido, en contra de la intención del autor, que quiere ante todo crear una obra literaria. Un texto que recoja un tema como este ve cómo se toma una de sus partes por el todo, uno de los elementos constitutivos del texto es tomado como todo el texto, y el libro se convierte en un símbolo, en un manifiesto. Cuando esto ocurre, el texto deja de funcionar en el nivel literario, ya no es considerado en relación con otros textos equivalentes. Se convierte en un texto de temática social, y atrae la atención sobre un problema social. (Wittig, 2016: 88).

Este es uno de los motivos principales por el que queremos abordar a Copi desde un prisma social ya que su obra activa toda una serie de mecanismos subversivos en torno a la sexualidad no normativa. En este sentido conviene recordar las palabras de René de Ceccatty, traductor de *Cachafaz* de Copi al francés:

Copi avait établi une classification très subtile des identités sexuelles, avec une gradation très fantaisiste de la féminité et de la virilité : plus les signes de masculinité étaient revendiqués et assumés, plus ils devenaient suspects, si bien que toute l'échelle sexuelle se renversait et qu'il devenait tout à fait impossible de s'y reconnaître. Qui était féminin, qui était masculin, qui était efféminé... ? [...] Copi n'était pas sociologue de la sexualité et de l'identité, mais c'étaient les sujets qui lui passionaient, qu'il tournait en dérision, sur lesquels il s'exprimait longuement, sur tous les tons, dans ses romans, dans ses bandes dessinées, dans son théâtre et dans ses entretiens. Son principal instrument, pour communiquer ses opinions très fantasques là-dessus, était lui-même.

(Ceccatty, 2003: 16).

Copi pone en marcha todo un mecanismo de exhibicionismo reivindicativo. A las “locas”, las “maricas”, las “travestis”, las “trans” que pueblan sus obras les encanta exhibirse, les apasionan los excesos, gesticulan con grandes aspavientos y son desinhibidas, gritan, lloran, se pegan, se insultan, se tiran pedos, se casan y se ríen del matrimonio... El lector-espectador nunca queda indiferente frente a este universo rico y complejo, estos personajes desposeídos que crean una fuerte emotividad.

I.3. Conceptos y metodología: procesos y estrategias trans

Teatro, transidentidad, transexualidad y queer son los conceptos clave que forman parte de nuestra tesis doctoral titulada: *El teatro de Copi: procesos y estrategias trans. Una aproximación queer*. Dichas nociones nos permitirán llegar a los objetivos propuestos y a resolver las cuestiones planteadas.

Trans debe ser entendido como un prefijo que genera un desplazamiento: *más allá de...* Acompañará, por un lado, a todas las nociones relacionadas con la transculturalidad (que serán explicadas en el capítulo V: “Nociones trans y trans-Copi” de la segunda parte de este trabajo) y con la transidentidad y la transexualidad (que serán explicadas en el capítulo X: “Apuntes metodológicos para adentrarse en el universo trans de Copi” de la tercera parte de esta tesis). Así pues, este prefijo nos permitirá realizar ese viaje hacia lo desconocido y descubrir qué hay *más allá de* la historia, la escritura y la creatividad de un autor como Copi cuya experiencia personal está marcada por una serie de idas y venidas entre Argentina, Uruguay y Francia. La experiencia del viaje y de la errancia y el contexto sociopolítico son los elementos que nos permiten conectar esta noción de desplazamiento con los procesos y estrategias trans.

En lo que respecta concretamente a los procesos, estos están condicionados por un mecanismo inconsciente de asimilación del medio al que pertenecemos o vivimos. En este sentido, conviene recordar que Sigmund Freud² distingue entre procesos primarios (producción inconsciente de los instintos y los deseos que confluyen en un grado de satisfacción) y procesos secundarios (reacciones instintivas por las cuales el individuo asimila la realidad e intenta integrarse y adaptarse en un medio determinado). Como ya hemos afirmado, Copi vive la experiencia del exilio, el viaje y la errancia. Su nuevo espacio cultural, social y político es París. La percepción de esa realidad condiciona su pensamiento y se transforma en un proceso de aprendizaje y de adquisición inconsciente que el autor aprovechará estratégicamente en su faceta creativa.

En lo que concierne a las estrategias, estas son el resultado de la transformación que producen esos procesos de asimilación, de adaptación, de integración, de aprendizaje y de adquisición que Copi utiliza con habilidad y perspicacia en su obra. Así la transposición de elementos transculturales y translingüísticos que le proporciona el desplazamiento a través de la experiencia del viaje sería un claro ejemplo de esto. En Francia, Copi escribe *Eva Peron*, en lengua francesa y no en español, evocando la imagen mítica de este icono de la historia argentina y utilizando un lenguaje soez que nos hace pensar en un español porteño transpuesto al francés. El tango es otro referente que se mueve como danza cultural argentina en las intrigas de *Cachafaz* y *Tango-Charter* y en algunas canciones de radio en *La sombra de Wenceslao*; aunque también hay algunos personajes, como Loretta Strong, que cree recordarlo en forma de Orangina (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 32).

Las estrategias de Copi son meditadas, lo que las diferencia de los procesos, sin embargo se complementan. La obra de Copi es como la historia social que se fragmenta, se descompone y se cuenta a pedazos. Como si el dramaturgo estuviera representando su visión particular de esta historia o describiendo de manera paródica lo que percibe y piensa del mundo que lo rodea. Si hay interferencias entre procesos y estrategias, Copi está ahí para tomar el control con un humor negro y un estilo original caracterizado por altas dosis de violencia y subversión. Aspectos que dan una particular seña de identidad a su obra y que iremos descubriendo y observando a lo largo de esta tesis a través de un pormenorizado estudio de sus personajes que

[2] Véase Freud (1985): “El sueño es una realización de deseos”, “El proceso primario y el secundario. La represión” y “Lo inconsciente y la conciencia. La realidad”, en *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Planeta; pp. 170-179, 618-635 y 636-647.

aparecen en un corpus de doce obras de teatro. Siguiendo un orden cronológico de escritura, las obras están organizadas de la siguiente manera: *Lamento por el ángel* [1954-1955]; *Eva Peron* [1969]; *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* [1971]; *Les quatre jumelles* [1973]; *Loretta Strong* [1974]; *La sombra de Wenceslao* [1977]; *La tour de la Défense* [1978], *Tango Charter* [1980]; *Cachafaz* [1981] *Le Frigo* [1983]; *Les escaliers du Sacré-Coeur* [1984]; *Une visite inopportune* [1987].

I.4. Estructura

En cuanto a la estructura de nuestro trabajo, siguiendo los objetivos señalados anteriormente, se compone de tres partes bien diferenciadas que se conectan entre sí.

La primera parte se titula *Copi: vida y obra* y propone un recorrido panorámico de la vida y obra de este autor franco-argentino.

El primer capítulo, “Copi” ofrece una breve presentación que incluye una sintética biografía que va desde su nacimiento (Buenos Aires, 1939) hasta su fallecimiento (París, 1987). Este acercamiento inicial nos permitirá observar, en cierto modo, esa transición fronteriza entre una cultura y otra; desplazamiento geográfico muy significativo que repercutió enormemente en su vida íntima, social y artística.

En el segundo capítulo “Obra literaria y artística de Copi”, veremos que estos aspectos favorecieron su escritura y su creatividad convirtiéndolo, por un lado, en un autor polivalente y versátil; y, por otro, en un autor que aprendió a moverse con genialidad entre las culturas, las lenguas y los géneros. Por este motivo, hemos querido destacar su trabajo realizado en casi tres décadas en París a través de la recopilación bibliográfica de toda su obra literaria y artística. La elaboración de este elenco nos permitirá no solo mostrar esa versatilidad de Copi en tanto que escritor, dramaturgo, dibujante y actor, sino también, reflejar cómo el francés, en tanto que lengua de adopción voluntaria, se convierte en la lengua preferida para su producción literaria y su creatividad artística. Cabe decir que sus únicas excepciones en español son, en teatro, *Cachafaz* (1993) y *La sombra de Wenceslao* (2002), y, en novela, *La vida es un tango* (1979). Cabe igualmente destacar por su peculiaridad una obra de teatro escrita en italiano en colaboración con el escritor y dramaturgo Riccardo Reim: *Tango-Charter* (1980).

Este recorrido por la obra del autor nos servirá de referencia para justificar la elección de nuestro corpus, así como las razones por las cuales hemos descartado ciertas obras. Justificación que quedará reflejada en el tercer capítulo: “Corpus de la tesis”.

Respecto al cuarto y último capítulo de esta primera parte, “Copi: una obra trans-territorial”, haremos una primera inmersión en la obra de Copi como autor transcultural

a partir del concepto de “transterritorialidad”. Esto nos permitirá observar cómo Copi empieza a ser considerado y estudiado tanto por escritores, artistas e intelectuales argentinos (César Aira, Marcos Rosenzvaig, José Amícola, Pablo Gasparini, Patricio Pron, Laura Vázquez, Tatiana Santana, Daniel Link, Hernán Costa, etc.) como europeos, franceses de nacimiento o adopción en su mayor parte (Isabelle Barbéris, Thibaud Croisy, Michel Cressole, Lionel Souquet, Anthony Hickling, Raquel Linenberg-Fressard, etc.).

Así pues, esta primera aproximación a Copi como autor del *entre-dos* cultural y lingüístico nos conecta con la segunda parte de la tesis titulada *Procesos y estrategias de transculturalidad*.

En esta parte, compuesta de cinco capítulos, hablaremos de la experiencia de Copi en Francia y de cómo se fue integrando en la sociedad parisina, cómo empezó a ganarse cierto prestigio dentro del mundo artístico e intelectual.

En el primer capítulo de esta segunda parte titulado “Nociones trans y trans-Copi”, comenzaremos por un intento de definición de las diferentes nociones del concepto “trans” para situar a Copi bajo el calificativo de autor “transterrado” y bajo la noción de “transculturalidad”. Esto nos permitirá hablar de cómo Copi se fue arraigando en la cultura parisina conservando una manera muy particular de expresión dentro de ese complejo proceso de aculturación.

En el segundo capítulo, “Un autor transcultural en París: *L’Argentin errant*”, haremos referencia al exilio y la errancia y su valor simbólico. De este modo nos pronunciaremos sobre su estatus de “argentino errante” (Copi, *Río de la Plata*, 1984: ver en anexos 2) que el propio autor se otorga o se imagina cuando escribe su proyecto de novela autoficcional *Río de la Plata* en 1984.

En el tercer capítulo, “Copi en París: el retorno imposible”, veremos cómo Francia, y París concretamente, se convierten para el autor en un espacio de acogida y de libertad: libertad personal, en tanto que autor abiertamente homosexual, y libertad creativa que le permite condensar su particular manera de ver la/su historia (pasado) y su imaginativa forma de interpretar la/su realidad (presente).

Descubriremos, igualmente, cómo, una vez instalado en París, el autor se implica en ese medio sociocultural coincidente con los movimientos sociales de Mayo del 68 y en especial con el espíritu revolucionario por la liberación sexual (homosexual de modo más concreto) que tanto caracterizó la década de 1970 francesa.

En el cuarto capítulo titulado “Copi híbrido: lenguaje y tradición”, haremos alusión, en primer lugar, a los procesos translingüísticos que se reflejan tanto en la vida personal del autor como en sus obras y, en segundo lugar, a las referencias culturales

que Copi utiliza para desmitificar las tradiciones culturales argentinas a través del “gaucho”, en *La sombra de Wenceslao* y del “cachafaz” en *Cachafaz*.

Viviendo en ese “*entre-deux*” cultural y lingüístico, Copi se convierte, por un lado, en un autor “híbrido” y particular en el panorama francés de la época, calificado por la crítica de diferentes maneras (franco-argentino, parisino de Argentina, argentino de París, etc.) y, por otro, en un autor versátil que utiliza con habilidad y osadía la experiencia de vivir en una doble cultura para enriquecer su obra con elementos lingüísticos y culturales de distinta procedencia, lo que enriquece sobremanera toda su producción.

En el quinto y último capítulo de esta segunda parte: “Copi íntimo: identidad y [homo]sexualidad”, veremos cómo estas dos nociones centrales desencadenan todo un imaginario subversivo y transgresor sobre la sexualidad y un pensamiento liberador del cuerpo y de los deseos donde los géneros tienden a diluirse. Estos conceptos quedarán más o menos explícitos según los textos, objeto de estudio.

La identidad y la sexualidad nos permitirán abrir la tercera parte de nuestra tesis, que es la más importante como demuestra la extensión de la misma respecto a las anteriores, como hemos descrito. En efecto, esta primera fase de nuestra investigación centrada en la transculturalidad nos servirá como transición para abordar el mundo en el que viven y pululan los personajes transgresores de Copi e irrumpir en su particular universo creativo donde reina el caos, el delirio y la incertidumbre y donde la identidad y la sexualidad se confunden y diluyen abriendo el abanico de posibilidades a dichas nociones de identidad y de sexualidad o a lo que podríamos denominar, desde la perspectiva de la teoría queer, a una nueva tecnología del sistema de sexo y género que sobrepasa los binarismos.

Son precisamente estas cuestiones identitarias, aplicadas al análisis del corpus de estudio seleccionado, las que constituyen el eje central de esta tercera parte de la tesis titulada *Procesos y estrategias de transidentidad y transexualidad a través de los “seres queer” de Copi*. Está dividida en cinco capítulos.

En el primer capítulo, “Apuntes metodológicos para entrar en el universo particular de Copi”, intentaremos conectar su obra con algunos conceptos y nociones esenciales utilizados dentro del discurso de lo que de forma general se conoce como “teoría queer” y que anunciaremos a continuación:

a) *L'arrangement des sexes* (1967) del sociólogo Erving Goffman, por ejemplo, es retomado por *l's teóric*s* Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas y Arnaud Alessandrin (2012: 18), para hablarnos de cómo Goffman define las relaciones sociales, de cómo perdura la dominación de las clases y de cómo se agencian, de algún modo, los géneros y los sexos.

b) *La folle*: “La folle n’a peur ni des mots ni des images. Elle est l’expression vivante du droit à l’expression et de la liberté de parole” (Patrick Cardon en Michel Cressole, 2018: 73), es un concepto que hemos abordado desde las lecturas de Jean-Yves Le Talec, Patrick Cardon y Michel Cressole, con algunos apuntes de Paul B. Preciado. Lo interesante de este estudio es la relación que tiene esta figura con el *camp*³ (otro concepto que hemos abordado en el siguiente capítulo) y las estrategias performativas para mostrar públicamente su desagrado e inconformidad social y política.

c) *El/la travesti* es una de las figuras con la que el gran público identifica el teatro de Copi. Alfredo Arias, reflexionando sobre su primera puesta en escena de *Eva Peron* de Copi en París (1969), anota: “le travestissement est une théâtralisation de la sexualité. Il raconte un état dans lequel la sexualité est droguée, dopée, fantasmagorique” (Arias, 2008: 141). Para este juego de intercambio de roles y de mascarada del género, hemos acudido también a algunos apuntes de Judith Butler, quien afirma que el “travestismo es subversivo por cuanto se refleja en la estructura imitativa [...] y desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad” (Butler, 2005: 185).

d) *El armario* llega a nuestras manos a través de la obra *Épistémologie du placard* (1990) de Ève Kosofsky Sedgwick, quien considera que permanecer en el armario es en sí una *performance* del silencio (Kosofsky, 2008: 25) donde lo importante no es la ausencia de palabras sino los hechos que producen dicho silencio. El armario se convierte en un espacio de reclusión íntima.

e) *Desviación* es un concepto que retomamos de los apuntes de Michel Foucault en torno a la noción de “hétérotopie”. El filósofo nos habla de los diferentes espacios que forman parte de la estructura social y que, según la sociedad, considera necesarios para desviar a los individuos dependiendo de su estado emocional, sentimental o de

[3] Fue un estilo que se creó en Inglaterra cuyo mayor apogeo lo tuvo entre 1971 y 1980. Se trata de una cultura que tiene influencias de la cultura *Glam Rock* (estilo visual de rock psicodélico que juega con la palabra *glamour*) y de la figura de la *Drag Queen* (término anglosajón que se relaciona más con el transformismo que con el travestismo) que tanto auge tuvo en la década de 1960 y que, en términos de Hernán Costa: “compone una verdadera teatralización de la femineidad, subyugada por la ampulosidad de sus cosméticos, y su postura de choque frente al sistema” (Costa, 2017: 35). Para Jean-Yves Le Talec, la figura de la “loca” y el *camp* son conceptos fuertemente conectados: “La ‘figure de la folle’ comprend une dimension identitaire, fondée sur le sexe, le genre et la sexualité, et une dimension sociale, culturelle et politique, fondée sur le camp” (Le Talec, 2008: 143).

crisis: los privilegiados (museos, iglesias, tiendas, etc.) y no privilegiados (clínicas de reposo, prisiones, hospitales, cementerios, etc.)⁴.

f) *Performatividad*: para Richard Schechner performar es sobresalir, exhibir y realizar un espectáculo (Schechner, 2002: 23), pero este concepto nos ha remitido a los estudios del filósofo John Langshaw Austin y, en especial, a los de Judith Butler, quien considera que “la materialidad del sexo se construye a través de la repetición ritualizada” (Butler, 2002: 13) y/o performativa. En el imaginario de Copi, esta materialidad del sexo va a ser representada a través de la figura de la *folle* y los travestis que se encargarán de hacer eternos esos rituales performativos del género. En su dramaturgia, nada podrá afirmarse ni como falso, ni como verdadero, ni como original. Entiéndase “verdadero” y “original” el sistema binario de género como único modelo combinatorio posible.

g) *Deconstrucción* es un término acuñado por Jacques Derrida⁵ que podríamos entender en términos generales como la necesidad de comprender “cómo esta construido un “conjunto”, para lo cual es necesario reconstruirlo” (Derrida en Sáez, 2008: 84). Esta idea de deconstrucción la analizaremos a través de la fragmentación que Copi hace del cuerpo, de la historia, de la realidad, de la identidad y la sexualidad y de los espacios, pues en su universo particular todo está deconstruido.

h) *Contra-sexualidad*. Este concepto lo abordaremos gracias a las aportaciones que Paul B. Preciado anotó en su *Manifiesto contra-sexual* (2000). Parafraseando a este filósofo y activista queer, el objetivo de la contra-sexualidad es “identificando los espacios erróneos” y los “fallos de la estructura del texto”, que para él son los “cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, bollos, histéricas, salidas...”. De esta manera, identificando los fallos, se puede fortalecer el “poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado” (Preciado, 2002: 23). Sin olvidar las aportaciones de Sam Bourcier, otro célebre teórico queer, Preciado es de los activistas queer más reconocidos por su ataque frontal contra la hegemonía heterosexual utilizando un discurso radical basado en el cuerpo (el ano particularmente como esa parte erógena universal de la que nadie habla), los “elementos prostéticos” (el dildo como instrumento tecnológico imitador del falo/pene) y la tecnología (“categoría clave alrededor de la cual se estructuran las especies (humano/no humano), el género (masculino/femenino), la raza (blanco/negro) y la cultura (avanzado/primitivo)” (Preciado, 2002: 119).

[4] Véase Foucault [1984] (1994): “Des espaces autres”, en *Dits et écrits: 1954-1988*. Paris: Gallimard. Tomo. IV (1980-1988), pp. 752-762.

[5] Véase Derrida; *Psyché. Invention de l'autre* (1987). Paris: Galilée, pp. 389-390.

i) *Cyborg*. Este concepto es definido por Donna Haraway en su “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” (1995)⁶ como “organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción” (Haraway, 1995: 253). En Copi veremos cómo esta idea del *cyborg* se aprecia particularmente en la obra *Loretta Strong* donde la astronauta es una máquina de última tecnología que posee una matriz, o en otras palabras, una cápsula, suerte de impresora 3D, subversiva, diseñada para producir y reproducir otras especies fuera de lo “natural” y “normal”. En términos generales, en Copi podemos seguir la misma idea de comunidades mutantes que propone Haraway. En el teatro de Copi las especies y sus espacios permanecen en una eterna mutación y la identidad y la sexualidad funcionan como entidades permeables, dinámicas y fluidas.

j) *Tecnología de género*: esta noción de tecnología y de género fue teorizada por Teresa de Lauretis, célebre teórica feminista italiana afincada en Estados Unidos, creadora de la “teoría queer” en *The technology of gender: essays on theory, film, and fiction (theories of representation and difference)* publicado en 1987. La teórica feminista nos propone replantear el género como una tecnología a partir de las diferencias sexuales. Todas estas nociones nos servirán como apuntes introductorios que nos permitirán conectar, por una parte, con los siguientes capítulos que tienen que ver con el concepto “queer” y cómo se convirtió en una teoría, y por otra, vincular la obra de Copi con todas estas ideas centradas en desestabilizar los sistemas hegemónicos.

En el segundo capítulo, “Estudios preliminares a la teoría queer” partiremos de la década de 1970, cuando el término “queer” seguía siendo un insulto, y llegaremos hasta las décadas de 1980 y 1990, cuando este calificativo degradante ya está reconceptualizado y teorizado. Para la primera etapa, los años 1970, nos apoyaremos en algunos apuntes de célebres *pensador*s* como Monique Wittig, Gayle Rubin, Ève Kosofsky Sedgwick, Michel Foucault y Guy Hocquenghem, principalmente. Para la segunda etapa, la década de 1980 y 1990, tomaremos algunos apuntes de reconocidos *teóric*s* como Teresa de Lauretis, Paul B. Preciado, Sam Bourcier, Judith Butler y Jacques Halberstam, entre otros.

Nos hemos acercado a dicha teoría con cierta precaución ya que nuestro estudio pretende ser literario y de estudios teatrales, con repercusiones sociales, pero no focalizado desde una perspectiva filosófica. Estas lecturas teóricas, que parten de postulados

[6] Este “Manifiesto para cyborgs” surgió de los trabajos de Haraway a partir de su Conferencia realizada en Bernard College en abril de 1983 titulada “New machines, new bodies, new communities: political dilemmas of a cyborgs feminist”.

feministas y postfeministas y que cuestionan la hegemonía del régimen heterosexual, nos servirán por tanto como apoyo para dicho análisis literario y dramaturgico y sus ecos en el contexto social. Cabe anotar que en este capítulo también haremos alusión al movimiento *camp* que emergió con fuerza en las décadas de 1960 y 1970. Hablamos de un concepto recuperado y reconceptualizado por la teoría queer dentro de lo que Paul B. Preciado denomina “técnicas de teatralización paródica del espacio público” (Preciado, 2002: 145). También acudiremos a los apuntes de la escritora y ensayista americana Susan Sontag, quien nos habla de las célebres *Notas sobre el camp* (1964) desde una perspectiva estética, y a los estudios del sociólogo francés Jean-Yves Le Talec, quien nos cuenta en *Les folles de France* (2008) cómo el fenómeno *camp* se incorpora a la cultura francesa y cómo la figura de la *folle* aparece como elemento que materializa o “performa” esta estética *camp*.

En nuestro trabajo abordaremos el *camp* desde su dimensión no solo estética sino sociopolítica, para reactivar el carácter subversivo y reivindicativo de las nociones de “degenerado” o “degradado”. En efecto el *camp* encarnado perfectamente en la figura de la “loca”, amante de los excesos, utilizará la exhibición (porque el *camp* no tiene sentido si no se muestra de manera ostentosa ante un público al que se pretende no dejar indiferente) y la provocación como gestos de manifestación contra los prejuicios, el estigma social y la homofobia.

En el tercer capítulo, titulado: “Los “seres queers” irreverentes de Copi”, haremos una presentación de los personajes de Copi y analizaremos cómo se manifiestan en ellos las problemáticas de la identidad y la sexualidad. También observaremos que esos personajes particulares tendrán un rol primordial en ese mundo del “revés” que Copi construyó para que subvirtieran todos los valores morales establecidos y los convencionalismos sociales. Aquí recordaremos el proceso de gestación de lo “queer” dentro de un discurso de ruptura política y social coincidente con las primeras obras de Copi en las que da vida por primera vez a todos esos “raros” e irreverentes que desafían el orden social. Trataremos pues de entrar en el funcionamiento de toda una serie de personajes contestatarios y transgresores que aparecen en la obra de Copi y que la sociedad cataloga como “monstruos”: una Evita travesti (*Eva Peron*, 1969⁷); una Irina transexual junto a Madre y Garbo, sus dos verdugos transexuales (*L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*, 1971); cuatro gemelas “fluidas”, que parecen no tener ni sexo ni identidad fija (*Les quatre jumelles*, 1973); una Loretta Strong andrógina que desafía toda lógica (*Loretta Strong*, 1974); un Lucho “marica” al que se alude aunque no aparece en escena

[7] La fecha hace referencia al año de escritura de la obra y no de publicación, aunque en algunas obras esta fecha coincide. Véase el capítulo II. “Obra literaria y artística de Copi” o bien las fichas de lectura en el Anexo I.

(*La sombra de Wenceslao*, 1977); un Ahmed homosexual, dos “maricas”, Jean y Luc, una Micheline travesti y mitómana, una Daphnée “heterosexual” enamorada de Luc el “marica” (*La tour de la Défense*, 1978); Un matrimonio italiano de compromiso, Lei y Lui, buscando la libertad sexual en el “paraíso del sexo” que les ofrece Buenos Aires (*Tango-Charter*, 1980); Un Cachafaz homosexual y una Raulito transexual (*Cachafaz*, 1981); una L. transexual sometida a terapia de psicoanálisis para curar su “anormalidad” (*Le Frigo*, 1983); otro Ahmed homosexual, dos travestis indigentes, Fifi y Mimi, un “Pédé” (nombre del personaje), una Lou lesbiana y “rara”, y una Sapho lesbiana radical con su banda de “Saphistes” (*Les escaliers du Sacré-Coeur* 1984); y finalmente un Cyrille homosexual amante del teatro y del travestismo (*Une visite inopportune*, 1987).

Los dos últimos capítulos de la tesis pretenden abordar las rupturas que opera la obra de Copi a través del análisis del cuerpo y de su utilización por parte del autor para transgredir las estructuras sociales tejidas bajo los principios de un lenguaje hegemónico heterosexual basado en el modelo binario de género y en los sistemas de poder y de vigilancia del cuerpo y la sexualidad. Así, el cuarto capítulo de esta última parte de la tesis lo hemos titulado “Los cuerpos que importan: el cuerpo como artificio subversivo en la obra dramática de Copi”, inspirándonos en el título del ensayo de Judith Butler: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”* (1993). En este capítulo veremos de qué manera Copi utiliza el cuerpo como centro de su teatro y como artificio para provocar e incomodar al “sujeto heterosexual”, así como para desestabilizar el sistema hegemónico normativo. En primer lugar abordaremos la compleja temática del cuerpo⁸ apoyándonos en los trabajos de *reconocid*^s pensador*^s, crític*^s* y artistas como Jeanne Hyvrard, Deleuze y

[8] Haciendo un balance general de la historia del cuerpo, podemos ver cómo éste ha sido desde siempre esa materia central que ha inspirado a grandes pensadores desde la época helenística hasta la actualidad. Para Platón el cuerpo era una especie de caparazón que albergaba y protegía el alma. Descartes nos habla de un cuerpo-máquina. En la década de 1940, Paul Valéry y Jean-Paul Sartre distinguían entre tres tipos de cuerpo: el Yo, el cuerpo social y el cuerpo pensante. En la década de 1970, Michel Foucault nos habla de una anatomía política “anatomopolitique”. Deleuze y Guattari retoman el cuerpo-máquina y reflexionan sobre el cuerpo sin órganos. Monique Wittig pone en evidencia la importancia de *Le corps lesbien*. En las décadas de 1980 y 1990, Teresa de Lauretis anuncia una nueva tecnología de género. Judith Butler teoriza sobre *Ces corps qui importent*. Eugénie Lemoine-Luccioni ve el cuerpo femenino como la astronauta de su propia cápsula (matriz). Octavia Butler publica su trilogía *Xénogenèse*. Donna Haraway introduce los estudios sobre el *Cyborg*. Gina Pane transforma el cuerpo en un verdadero “art corporel”. Thomas Laqueur nos sumerge en una laboriosa “fabrique du sexe”. A principios del siglo XXI, Paul B. Preciado se centra en la utopía del ano y crea su *Manifiesto contra-sexual*. Catherine Blackledge se centra en *L’histoire du vagin* y, por último, Marta Segarra reflexiona sobre el cuerpo a través de *La teoría de los cuerpos agujereados*. Muchas de estas ideas serán retomadas y desarrolladas en el capítulo titulado: “Cuerpos que importan”; el cuerpo como artificio subversivo en la dramaturgia de Copi”.

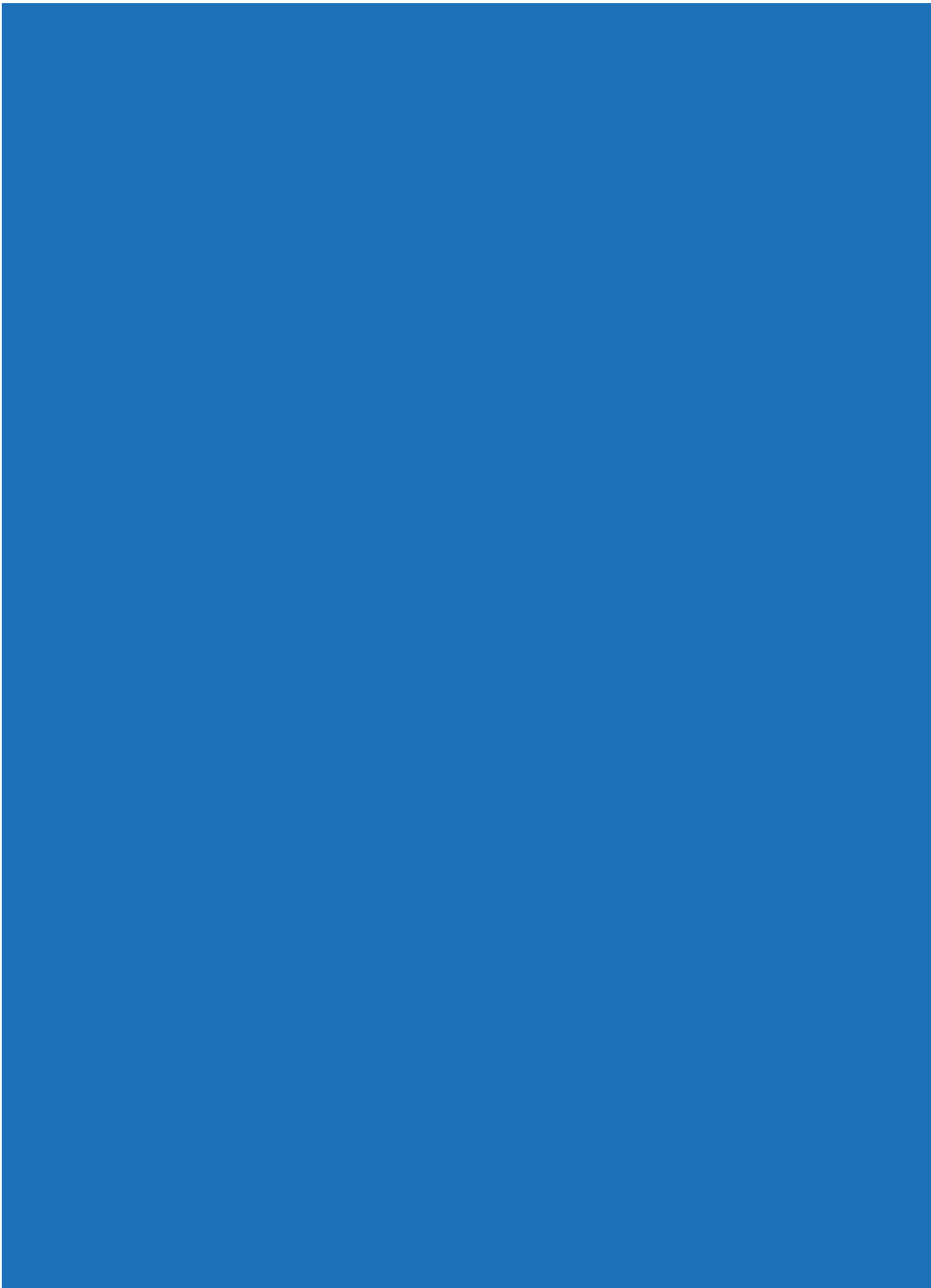
Guattari, Paul Valéry, Jean-Paul Sartre, Monique Wittig, Eugénie Lemoine-Luccioni, Gina Pane, Paul B. Preciado, Sam Bourcier, o Marta Segarra, entre *otr*s*. Estas lecturas nos servirán de soporte teórico para realizar nuestro análisis sobre los cuerpos que aparecen en la dramaturgia de Copi. El universo del dramaturgo se convierte en un espacio de exploración del cuerpo, el espacio teatral se transforma en un verdadero laboratorio y en un campo de experimentación donde el cuerpo aparece bajo formas muy diversas: cuerpos travestis, cuerpos transexuales, cuerpos andróginos, cuerpos posthumanos, pequeñas criaturas (fetos, bebés, niños) que contribuyen a mover los hilos de la intriga. Todos ellos se someterán a fuertes dosis de violencia y vivirán al límite de sus posibilidades existenciales. Impulsados por sus deseos y pulsiones de muerte, estos cuerpos se ilusionan, cambian de sexo, deliran, abortan, se enloquecen, se drogan, se hieren, se suicidan, se matan, se desgarran y se fragmentan. Los cuerpos fragmentados dan lugar a microhistorias deconstruidas y fundamentadas en torno a la represión identitaria y sexual. Los personajes se someten, así, al “caos” o “desorden” sexual que, en términos de Georges Bataille (1957: 92), descompone las figuras coherentes que nos constituyen como “seres definidos”. También veremos, entre otros ejemplos, cómo Copi, en su intento por desestabilizar las normas establecidas, utiliza el cuerpo andrógino de Loretta Strong para aniquilar simbólicamente el pensamiento heterosexual. No solo mata al macho sino que también ridiculiza la arbitrariedad de la lengua cambiando gramaticalmente el género de “le vagin” por “la vagine”. La misma “vagine” que se presenta como el agujero que da acceso a la cápsula, lugar en donde se producen los actos performativos de producción y reproducción de las especies.

Finalmente, en el último capítulo de la tesis titulado “Los transespacios simbólicos de Copi: entre cultura, ruptura y subversión”, recurriremos al pensamiento de Donna Haraway y su idea de comunidades mutantes para relacionarla con los espacios simbólicos que nos propone Copi, y retomaremos, particularmente, el concepto de “hétérotopies” de Michel Foucault para hablar de los “seres queer” de Copi como individuos en estado de “crisis” que deben ser “desviados” hacia otros espacios simbólicos que la norma heterosexual les ha destinado. Así pues, veremos cómo aparecen estos “monstruos” en esos espacios imaginados. Por otra parte, haremos alusión al tango como referente cultural argentino y como gesto de protesta, denuncia y ruptura. En efecto, observaremos cómo el “macho” inoportuno desmitifica el mito del “macho” tanguero argentino a través de Cachafaz, ese “macho” homosexual “flor y nata ‘e la ralea” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 58) y de La Raulito, una mujer transexual desinhibida “chueca y fea” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 58), que sueña con el matrimonio y bailar, al compás de un tango, en brazos de su Cachafaz.

Para finalizar esta tercera y última parte de nuestra tesis, veremos cómo el dramaturgo transgrede y diluye las jerarquías sexuales. Para mostrar gráficamente cómo los personajes subversivos de Copi franquean estas jerarquías, hemos acudido al diagrama que la antropóloga, feminista y activista Gayle Rubin diseñó en su ensayo: “Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité” (1984)⁹, donde expone la necesidad de establecer fronteras imaginarias entre “el buen sexo y el mal sexo” (Rubin, 2010: 161). Así pues, podremos observar cómo los personajes de Copi, en calidad de “seres queer”, se situarían simbólicamente del lado del sexo “malo”. Se trata pues de personajes particulares que encarnarán todos los calificativos estigmatizantes y degradantes que el sistema heteronormativo impone (anormal, antinatural, dañino, pecaminoso, extravagante).

En las conclusiones de la tesis retomaremos las ideas centrales ya expuestas para mostrar cómo Copi, un autor de espíritu revolucionario utilizó una serie de personajes “abyectos” seres “queer”, percibidos por su entorno como “monstruos”: homosexuales, transexuales, “maricas”, “locas”, lesbianas o asexuales. Su intención no será una simple provocación fácil y vacua a los ojos del público y de ciertos críticos conservadores, reticentes a la diversidad, sino todo un intento de restituir el insulto homófobo, combatir y abolir, a su manera, las categorías de género establecidas y contribuir a abrir un agujero dentro de los dominios heteronormativos, lucha que no fue fácil para muchos autores y activistas (Preciado, 2009: 138). En efecto, Copi comprendió muy pronto a su llegada a París que no estaba sobre la alfombra roja de una resplandeciente y cegadora ciudad de las “luces”, sino sobre un verdadero campo de batalla donde el cuerpo tenía que hacerse trizas para volver a reconstruirse desde el margen si quería resistirse a la opresión normativa y conseguir su emancipación.

[9] Traducción del título original: “Thinking Sex. Notes for a Radical Theory of the Politics of Sexuality” (1984) por Flora Bolter. En la edición que estamos utilizando, *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* (2010), este trabajo de Rubin, que cuenta con un prefacio de David Halperin y Rostom Mesli, aparece en el capítulo III (pp. 135-224).



PRIMERA PARTE:

Copi:
vida y obra

II. Copi

“Sensibilidad visual de los primeros años de aprendizajes” son las palabras que aparecen en *La isla de las voces* de Stevenson. En un breve pero hermoso prólogo, Jorge Luis Borges enaltece la figura de su autor: Robert Louis Stevenson¹⁰, un gran escritor escocés de historias fantásticas y de aventuras, además de poeta, ensayista y pintor que, según el escritor argentino, roza la perfección. Pese al fallecimiento prematuro de Stevenson, su vida y obra –impregnada por la experiencia del viaje, la errancia, la enfermedad y la alteridad, aspectos que permanecieron en su imaginario y se reflejaron con un toque mágico en su escritura– siguen cautivando a nuevos adeptos.

Esta misma “sensibilidad visual” podemos aplicarla a Copi, un autor que también aprendió con los años a relativizar la realidad de su época y a encontrarle un sentido particular a su existencia en un espacio lejos de sus orígenes. Como Stevenson, Copi también experimentó un movimiento migratorio que va desde el viaje y la errancia hasta el exilio, además de aprender a convivir con una enfermedad, como el sida, que lo condujo a la muerte. Todos estos aspectos se ven reflejados, de una u otra manera, en la obra de Copi y le dieron un toque no “mágico”, como propone Borges acerca de la obra de Stevenson, sino subversivo, un carácter transgresor que caracteriza toda la obra del argentino de París. Ese paso entre lo mágico y lo subversivo es lo que hace diferente a un autor como Copi.

[10] Robert Louis Stevenson (1850 Edimburgo – 1894 Vailima): escritor escocés que recorrió no solo Europa (Bélgica, Francia, Suiza, etc.) sino también Norte América. Para Borges, Stevenson, con su estilo particular donde juega con el verso y la prosa, se convierte en “una de las formas de la felicidad” (ver referencia en bibliografía).

II.1. Infancia, exilio y errancia

Conocido en Francia y Europa bajo el seudónimo de Copi, Raúl Damonte Botana¹¹ es un autor franco-argentino nacido en Buenos Aires en 1939 y fallecido en París en 1987, a la edad de 48 años. Este mismo año, el 11 de diciembre, el ayuntamiento de París honorificó su obra con el Gran Premio de Literatura Dramática.

La vida de Copi, pese a su corta existencia, está llena de anécdotas, aventuras positivas y negativas, retos, desafíos, viajes, etc., que se fortalecieron y se enriquecieron por su gran sensibilidad para contemplar su entorno. Copi mismo se considera un “voyeur” en una entrevista que concedió en 1985 a Michel Barlier, corresponsal de *l'Avant Scène Théâtre*:

Je suis très voyeur. Je peux suivre des gens dans la rue pour écouter ce qu'ils disent, des banalités évidemment, aux Galeries Lafayette para exemple. Je ne vais jamais au cinéma ni au théâtre, ce qui fait que je trouve dans les gens l'intérêt du non-joué (Barlier, 1985: 12).

Lamentablemente, la vida del autor da un giro de 360° cuando se encuentra con una realidad a la que tiene que hacer frente: una enfermedad que lo llevó a un combate personal entre él y el sida, y lo condujo finalmente a la muerte. Sin embargo, como si se tratase de un personaje de ese teatro que es el mundo, Copi, como héroe de su propia vida, solo necesitó papel y pluma para enfrentar, desafiar, manipular y ridiculizar a la muerte, y aceptarla con nobleza, honor y arte. Así llega a nosotros su última obra de teatro *Une visite inopportune* donde el sida, como personaje actante, sella la vida de su protagonista.

Así fue Copi, un autor con mirada ingenua que nació con una sensibilidad especial para escribir y dibujar un mundo diferente, el suyo. Sin embargo, también fue un autor que supo trazar una línea entre el personaje social y el “sí mismo”, el íntimo, en una sociedad cosmopolita como París después de su llegada definitiva a dicha ciudad. Erving Goffman en *La presentación de la persona en la vida cotidiana* nos habla de esta relación entre el ser social y el “sí mismo” como una “psicobiología de la personalidad” donde los dos componentes convergen en la construcción de la personalidad:

En nuestra sociedad, el personaje que uno representa y el “sí mismo” propio se hallan, en cierto sentido, en pie de igualdad, y este “sí mismo” -como personaje es considerado en general como algo que está alojado dentro del cuerpo de su poseedor, especialmente en las partes superiores de este, constituyendo de alguna manera un nódulo en la psicobiología de la personalidad (Goffman, 1971: 268).

[11] El nombre extenso de nacimiento de Copi es Raúl Natalio Roque Damonte Botana.

De ahí que Copi, como individuo social o como intérprete de su propio *yo*, no haga una distinción entre el sujeto que el individuo representa en la sociedad y el representante del *yo* como sujeto interior. Pues él ya había construido un personaje en “sí mismo”. Copi-individuo, Copi-autor: dos nociones en un solo significante si lo definimos como aquel personaje social que no deja indiferente a nadie. Tanto en la realidad como en la ficción, Copi siempre fue un cuerpo comunicando: cuando se travestía, cuando asistía a los eventos, cuando representaba sus obras, cuando pasaba horas en los cafés de Saint-Germain, cuando hablaba de él a sus amigos, etc. Su presencia, su cuerpo, sus gestos eran al mismo tiempo una performance permanente con la idea, quizás, de transmitir un mensaje con un lenguaje diferente y singular. En palabras de George Steiner “toda identidad es una declaración activa. Comunica su ser al mundo que lo rodea mediante un conjunto de señales más o menos claras, impresionantes y complicadas” (Steiner, 1973: 80). Comportamiento que lo caracterizó y lo convirtió en un autor aclamado por sus amigos, algunos críticos y algunos lectores y espectadores, pero también que le aportó rechazo de otros. Unas palabras de Alfredo Arias¹² nos hacen recordar su grandeza como persona más allá de las páginas escritas: “Je n’ai jamais vu quelqu’un avec une telle lucidité, une telle manière de prendre l’existence. Quand on était avec lui, ces derniers temps on oubliait tout, on était en pleine vie” (Arias, 1987: en Anexo 7).

Así se ha dado a conocer el autor tanto en Argentina cuando representó su primera obra, *Un ángel para la Señora Lisca*¹³, en 1955 en Buenos Aires a la edad de 16 años, como en París cuando vendía dibujos en puntos estratégicos de la ciudad a la edad de 23 años o cuando actuaba de forma improvisada *Le Labyrinthe* de Fernando Arrabal en la pequeña sala del Théâtre Plaisance. Algunos críticos y autores que conocieron a Copi lo definen como un niño “insaisissable” (Thibaud Croisy) o como un joven “nervioso que esconde un talento alevosamente tierno” (Alberto Dialastra, 1967). Estos comportamientos de timidez y ternura, pero también de fuerza, lucha y constancia son las “señales de individuación” (Steiner, 1973: 80) que han permitido al autor cristalizar todos los momentos de su vida a través de su ingenio para contemplar la realidad con una mirada más perspicaz, “firme” y radical. Siguiendo a Goffman:

[12] Alfredo Arias: actor y gran director de teatro argentino radicado en París desde 1969. Promotor del grupo de teatro TSE de argentinos en Francia y buen amigo de Copi con el que vivió un tiempo en París después de su primer reencuentro en Nueva York a finales de los años sesenta.

[13] Ver nota al pie de la página 16 para observar las discrepancias que existen en torno a la primera representación de esta obra.

El individuo, como un niño o un animal, puede, por supuesto dedicarse en forma espontánea a tareas solitarias e insociables. Cuando tal cosa sucede, la tarea adquiere a la vez peso y ligereza, y permite a su ejecutante un sentimiento más firme de la realidad (Goffman, 1970: 103).

En efecto, Copi también fue de esos autores que utilizaban su espacio social, personal e íntimo para transformarlo en una especie de escondite consagrado a la reflexión y creación. Siguiendo a Arias: “il travaillait dans les cafés, il ne corrigeait pas son travail, il profitait d’un moment de clarté dans la journée pour écrire et il disparaissait à nouveau dans ses fantasmagories” (Arias, 2008: 166). Del niño porteño al joven parisino no hay rasgos que los separe salvo el espacio geográfico y la constante inevitable del tiempo que lo ha convertido en un adulto: Copi declara: “Mi juventud se terminó a los 25 años” (Copi en Tcherkaski, 1998: 43). Respecto a los aspectos lingüísticos y socioculturales, se hace evidente el choque de culturas y todo lo que conlleva la asimilación de convivir y prosperar en un espacio ajeno a su cultura de origen. En Copi, esta especie de metamorfosis desde lo cultural, lo transforma en un autor avanzado para la época y con nuevas propuestas estéticas que lo convierten en un autor auténtico, único, subversivo e inclasificable.

Esta particularidad que consiste en la fusión de elementos materiales, perceptibles y/o abstractos, lingüísticos y culturales, muy recurrentes en Copi y su obra, es la que el autor utiliza para desvirtuar la realidad y dar así “rienda suelta” a la imaginación y jugar al rol de creador de nuevos mundos centrados en la identidad, la sexualidad, la violencia, la subversión y la desacralización de mitos culturales y dogmas religiosos.

II.2. Copi (1939-1987). Breve cronología

Un breve recorrido cronológico, en dos partes, de Copi nos permitirá situarlo en el espacio y en el tiempo. Para intentar dar una precisión más exacta de las fechas y algunas referencias fundamentales del autor, hemos decidido que la fuente de esta información sea, por un lado, el manuscrito del prefacio que Copi escribió en 1984 cuando le surgió la idea de escribir, en francés, una novela titulada *Rio de la Plata*¹⁴. En este prefacio Copi despliega toda una serie de información que nos hace pensar en una novela del exilio o una novela, quizás, autoficcional. Esta hipótesis surge del primer

[14] La obra está escrita en lengua francesa, por lo que consideramos que el autor omite la tilde (´) en la palabra *Rio*. Para citar el manuscrito, nos basaremos en la transcripción realizada en el IMEC y aprovecharemos que las páginas estaban enumeradas por el propio autor (ver en anexos). Código de referencia de la cita: (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: pp).

borrador de Copi cuando alude al título de la obra: “*Le roman de l’exil* est un bon titre. Pourquoi *L’exil du roman* ? Je laisserai le titre à mon éditeur”. Lamentablemente, el proyecto del que hubiese podido ser la mejor novela de Copi, se desvaneció por las circunstancias personales de su autor. Cabe resaltar que el manuscrito se encuentra en los fondos de documentación del IMEC en Caén, Francia, y que fue consultado el 26 de julio de 2017. La segunda fuente en la que nos hemos apoyado son tres libros sobre tres argentinos que marcaron los primeros años de Copi en París, y lo acompañaron no solo en el éxito sino también en la enfermedad y la muerte: Jérôme Savary, Jorge Lavelli y Alfredo Arias. En estos libros encontramos entrevistas de estos tres artistas que dan testimonio de su relación con Copi y sobre la personalidad de este. Uno es un estudio de Colette Godard, quien se centra en Jérôme Savary y otro de Alain Satgé en Jorge Lavelli. El tercero, será el propio autor Alfredo Arias quien nos hable de *L’écriture retrouvée* (2008) en una entrevista con Hervé Pons.

Montevideo y París se convierten así en el espacio de acogida donde el pequeño Copi, de corta edad, interpreta, a su manera, la realidad social, política y familiar; aspectos que influirán profundamente en su pensamiento y aparecen deconstruidos, en cada una de sus obras.

1939: [Primera parte]

Copi nace el 22 de noviembre en Buenos Aires. Su nombre y apellidos completos: Raúl Natalio Roque Damonte Botana, se reducen a las cuatro letras que quedan como legado de su íntima relación con su abuela materna Salvadora Medina Onrubia¹⁵:

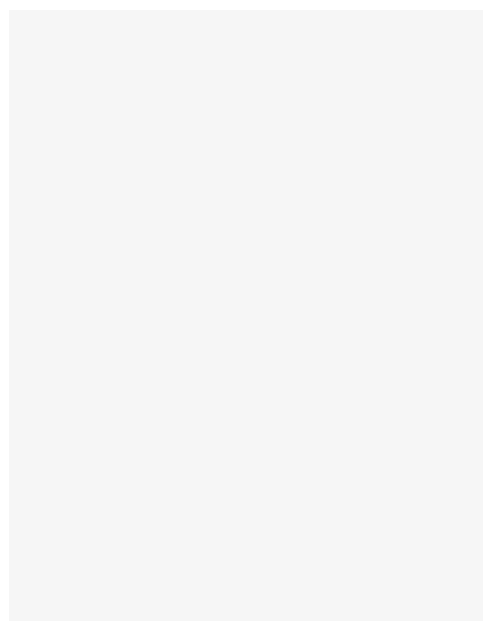


Foto de portada de *Copi* (Christian Bourgois, 1990) donde aparece publicado el prefacio *Río de la Plata* por primera vez.

[15] Salvadora Medina Onrubia: periodista, dramaturga, anarquista, escritora y militante feminista argentina reconocida por su obra *Las descentradas* desde que fue puesta en escena por primera vez en el Teatro Ideal de Buenos Aires en 1929. También es conocida como “La Venus Roja” por su pensamiento transgresor y su espíritu luchador contra la invisibilidad de la mujer: Para saber más de esta interesante autora, consultar el Periódico Anarquista: *La Boina* en este link: <https://periodicolaboina.wordpress.com/2017/02/24/anarquista-y-feminista-salvadora-medina-la-venus-roja-1894-1972/>

C.O.P.I. Seudónimo con el que el autor firmó todas y cada una de sus obras. Según Fernando Noy: “Cuando conocí a Copi en París [...] nos dijo a mí y Valeria Munarriz que su nombre provenía de la distorsión de Copito, apodo puesto por su célebre abuela, a la que él veneraba” (Noy, 2010: Página/12). Su padre, Raúl Damonte Taborda¹⁶, fue un influyente político y periodista argentino además de tener un relativo éxito como pintor en París durante el exilio. En palabras de Copi: “Il y fit deux expositions et un de ses portraits fut acheté par le Musée d’Art Moderne de Paris” (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 38). Su madre, Eugenia o China Botana, es la hija del empresario y periodista Natalio Félix Botana, fundador del *Diario Crítica*¹⁷.

1945: [Copi a la edad de 6 años]

Después del fallecimiento de su abuelo Natalio Botana en 1941, la familia Damonte Taborda se vio implicada en sucesos escandalosos en torno a la herencia del diario. La crisis familiar y especialmente el ascenso de Juan Domingo Perón al poder condujeron a los Damonte por el camino del exilio: primero en Uruguay y luego en Francia.

1945-1952: [Primer exilio de Copi en Uruguay]

El inicio de la dictadura de Juan D. Perón marcó el inicio del viaje forzoso o exilio político de la familia Damonte en Montevideo:

Les jeux furent faits dès la naissance de mon cadet Juan Carlos, le jour même où il arrivait de la clinique dans les bras de ma mère la police envahit la maison. Mon père réussit à s’enfuir. J’avais six ans. Ma mère, mes deux petits frères et moi nous exilâmes à Montevideo quelques jours avant le 17 octobre 1945, date de la Révolution Péroniste, dont la violence se déchaîna en partie contre le journal radical de ma famille, *Critique*” (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 30-31).

Copi pasa así gran parte de su infancia en Uruguay.

[16] Raúl Damonte Taborda fue nombrado Cónsul de Uruguay en Reims (Francia) por el presidente uruguayo Alfredo Baldomir.

[17] *Crítica* fue uno de los diarios más populares e importantes argentinos desde su apertura en 1913. Su tono sensacionalista fue uno de los aspectos que caracterizaron este diario además de acoger a grandes autores como Jorge Luis Borges, Roberto Arlt, Albert Einstein, etc.

1952: [Primer exilio de Copi en Francia]

El primer contacto de Copi con la cultura francesa ocurre en 1952: “Je suis venu pour la première fois à Paris en 1952, à l’âge de douze ans” (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 22). Primer contacto cultural y lingüístico que Copi enfrenta a partir de sus clases en un Collège de París situado en la calle Louis David: “J’ai fait la cinquième dans les cours Chauvot¹⁸, rue Louis David” (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 22). Respecto a su padre, fue nombrado por Luis Conrado Batlles Berres¹⁹, Cónsul de Uruguay en Reims.

1955: [Copi a la edad de 15 años]

La familia retorna a Argentina: “J’ai vécu à Buenos Aires entre 1955 et 1962, j’avais entre quinze et vingt-deux-ans” (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 4). El padre de Copi, comprometido con la política decide regresar con toda la familia a Buenos Aires para hacer la “Revolución” contra Perón:

Après avoir porté des bleu-jeans noirs et des chemises à carreaux achetés à la « Toile d’Avion » sur les Champs Élysées, je me retrouvais, à l’âge de quinze ans, transportant des armes en compagnie de mon père sur le fleuve Uruguay, qui sépare en longue partie l’Argentine du Brésil. De cette année où je fus le témoin de maints faits politiques de mon père je ne dirai rien qui puisse compromettre ceux qui sont toujours en vie et encore moins les morts. Notre Révolution libertadora triomphante, nous nous réinstallâmes à Buenos Aires en 1955”. (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 40-41)

Copi comienza a publicar sus dibujos en el diario *Resistencia Popular* y en la revista humorística *Tía Vicenta* y escribe sus primeras obras de teatro: *El General*

[18] En una entrevista que Copi concedió en 1971 a un estudiante universitario, Michel Buteau (ver en Anexos), dice: “los dos años en París fueron mi quinto y sexto año, en una escuela que se llamaba Cours Chaveau” (Copi en Buteau, 1971: en Anexos 4).

[19] Luis Conrado Batlles Berres: Periodista y político uruguayo que ejerció el cargo de Presidente en ejercicio del Poder Ejecutivo entre el 02 de agosto de 1947 y el 01 de marzo de 1951.

*Poder y Un ángel para la señora Lisca*²⁰. Esta última se representó este mismo año con reconocidos actores argentinos, entre ellos, una de las mejores amigas de su abuela, Gloria Ferrandiz; actriz argentina de reconocida trayectoria, y Walter Vidarte; actor y director de teatro y cine uruguayo. Momento mágico para Copi ya que estaba en compañía de su abuela materna Salvadora Medina de la que Copi hereda no solo la noción de “copito de nieve”, sino también muchas de sus ideas transgresoras relacionadas con la identidad y la sexualidad. En la entrevista que Copi concede a Michel Cressole en 1983, dice:

Ma grand-mère, un bon écrivain de théâtre, très jouée à Buenos Aires, –des comédies sinistres, légères, des lesbiennes trompant leurs maris dans les années 20-40–, riait comme une folle quand je lui laissais mes pièces. Elle voyait dans son petit-fils une méchanceté que lui était propre. J’avais 16 ans quand elle est venue voir ma première pièce représentée, avec les meilleurs comédiens argentins (Cressole, 1983: 51).

Los primeros años de la década de 1960 [Segunda parte]

Primeros años de Copi solo en París, sin su familia. Época en la que se destacó como dibujante y se dio a conocer entre compatriotas y otros autores de la época.

[20] *Un ángel para la Señora Lisca*: la primera obra de teatro de Copi y la única que el autor vio representada en Buenos Aires. Hemos elegido una fecha aproximativa, entre 1955-1956, basándonos en las palabras de Copi cuando afirma que tenía 17 años cuando vio representar su propia obra. Veamos lo que dice el dramaturgo: “Mi primera obra se montó en Buenos Aires, con buenos actores, cuando yo tenía 17 años” (Copi, en Ferrer: en Anexos 3). Sin embargo, en cuanto a la fecha de escritura y también de su primera representación, especialmente, podemos discrepar ya que las fechas varían entre unos y otros estudiosos. Empezando por el propio autor que, en otra entrevista, afirma, refiriéndose a su abuela “J’avais 16 ans quand elle est venue voir ma première représentation” (Copi en Cressole, 1983: 54). En el caso de José Tcherkaski, en su libro, *Copi: teatro y homosexualidad* anota: “Un ángel para la señora Lisca (1962). Buenos Aires. Dirección de Copi. Con Gloria Ferrandiz” (Tcherkaski, 1998: 153); según Isabelle Barbéris la primera representación se hizo en 1955. Ella apunta en su tesis: “Quant à *Un Angel*, il s’agit de la première pièce de Copi jouée devant un véritable public, en 1955” (Barbéris, 2007: 23); para otros como Ángeles Mateo del Pino: “Pero igualmente se concreta su escritura en unas primeras obras de teatro, *El General Poder* y *Un ángel para la señora Lisca*, esta última se estrena en esa misma ciudad en 1962” (Mateo del Pino, 2010 :210); Alan Pauls, entre otros, afirma: “Una de las primeras obras que se le conocen, *lamento por el ángel* (circa 1957) [...] y nunca representada” (Pauls, 2017: 11). Y en la primera publicación en El Cuenco de Plata (Buenos Aires) aparece una nota explicando: “Esta obra, inédita y nunca puesta en escena, fue leída al público a fines de los años 50 en el teatro Sarmiento de Buenos Aires (Con Gloria Ferrandiz en el rol de la Sra. Lisca, Frank Nelson en el de Alfredo, y Nora Cullen en el rol de la madre de Alfredo)” (ver referencia en *Copi, teatro 4*, 2015: 9).

Para introducir esta segunda parte, nos gustaría empezar con una cita de Jérôme Savary, compatriota y amigo incondicional de Copi, quien, con un tono nostálgico, pero también alegre y orgulloso por haber conocido a Copi, nos confiesa:

Je suis le premier à avoir monté de courtes pièces de Copi, en 1964. On avait un public espagnol, argentin, beaucoup d'enfants, des femmes de ménage. Copi était déguisé en crocodile ! Nous étions quasiment frères. Il a vécu chez moi longtemps, dans une petite maison à la Contrescarpe. En mettant la clé dans la serrure, on entendait dévaler au moins deux mille rats qui filaient à la cave. J'ai fini par y mettre du raticide. Un jour, Copi vient me chercher : « Je suis en train de dessiner pour « *L'Observateur* » et il y a un rat qui me regarde avec des yeux très tendres. Il est amoureux de moi ». Le deuxième jour, le rongeur est tombé raide sur le côté : le raticide l'avait paralysé (Savary, 1999: 62)

Sacamos a colación esta cita por la importancia que tuvo Savary en la vida de Copi. Indirectamente, la cita nos revela, por un lado, la forma de vida de los primeros años de Copi en París; y, por el otro, y quizás el más simbólico e interesante, la anécdota de la rata; animal del “submundo”, junto con la serpiente, más apreciado por Copi. Si ponemos en consideración los animales en la obra de Copi, una tesis sería necesaria para analizar la complejidad que subyace en torno a cada uno de ellos. Cabe decir que la rata aparece casi en toda la obra literaria y artística de Copi y ocupa un lugar especial en su imaginario, y que las letras que la contienen, en lengua francesa “Rat”, se utilizan como matriz del polémico y controvertido concepto “Art”. En efecto, este juego de letras es utilizado estratégicamente por Copi para poner al mismo nivel a las ratas y el arte e invertir los conceptos y jugar con los opuestos tal y como lo afirma César Aira en su intento por dar una definición de “rat” & “art” a través del análisis de *La cité des rats* de Copi:

Las ratas circulan por todo el perímetro, pues dominan la inversión con la que un término se vuelve opuesto, y el continuo con el que se pasa de un punto a otro. El conjunto dibuja el dominio de las ratas, que no es ni más ni menos que el arte” (Aira, 1991: 87).

1962: [Copi a la edad de 22 años: “Paris m’a bien reçu”]

Copi regresa de nuevo a París como otros argentinos: “À la Contrescarpe, on rencontre tout le monde, d’Alain Crombecque à Victor García, en passant par Copi et tous les Argentins” (Godard, 1996: 26). Un año más tarde, en el verano de 1963,

empieza a vender sus dibujos en las terrazas de los Cafés de Saint-Germain-des-Près, Montparnasse y Le Pont des Arts:

C'était l'été 63, je me mis à vendre des croquis sur le pont des Arts. C'était près de l'éditeur Jean-Jacques Pauvert où je passais montrer mes dessins à Jean-Pierre Castelnaud, il téléphona à Serge Lafaurie qui préparait la maquette du *Nouvel Observateur* [...] Paris m'a bien reçu (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 29).

Este período lo aprovechó Copi para establecer sus primeros contactos profesionales con Jean-Pierre Castelnaud²¹ y Serge Lafaurie. Relación profesional que le sirvió como punto de partida para empezar a publicar sus primeros collages en las revistas *Twenty* y *Bizarre* y, un año después, en el semanario *Le Nouvel Observateur* o *Le Nouvel Obs*.

1964:

El dibujo más conocido de Copi: *La Femme assise* es publicado en *Le Nouvel Obs*. Su vigencia en el semanario se prolongó hasta 1974. Empieza a escribir los *sketchs*: *Sainte Geneviève dans sa baignoire* (1964-1966)²² y *L'Alligator* y *Le thé*.

1965:

Publicación de su primer álbum de dibujos *Humour secret*.

1966:

Su primer *sketch*, *Sainte Geneviève dans la baignoire*, en el Centre Américain²³ de París supone el inicio de su trayectoria como escritor, dramaturgo y actor parisino. El proyecto nace del interés que Martine Barrat²⁴ tenía, desde años atrás, por el comic *La Femme assise*. El resultado de este proyecto termina con el primer encuentro de

[21] Jean-Pierre Castelnaud: editor que Copi conoció en 1963 y que contribuyó a la publicación de sus primeros collages en la *Revue Bizarre*; además, fue quien lo puso en contacto con el redactor del semanario *Le Nouvel Observateur*: Serge Lafaurie.

[22] Período que vas desde la escritura del *sketch*, la publicación en la revista *Bizarre* y la primera puesta en escena en el teatro Bilboquet.

[23] Institución cultural y artística de París que funcionaba como Centre Américain desde 1934. Su apogeo llegó en los años sesenta. La institución permanece cerrada desde 1996.

[24] Martine Barrat: fotógrafo francés de origen argelino que abandonó París en 1968 para radicarse en Estados Unidos, Nueva-York.

Copi con otros autores argentinos y con el “théâtre d’avant-garde” promovido por el grupo Pánico, herederos del movimiento surrealista que tanto caracterizó el período de entreguerras del siglo pasado²⁵:

C’est Martine Barrat qui m’a ramené au théâtre. Elle me téléphone un jour à *l’Observateur* où je dessinais, qu’elle veut faire *La Femme assise*, qu’elle a la robe, et qu’elle a déjà fait faire un costume de « poulet ». Je vais au Centre Américain où elle travaillait avec Graziella Martinez. Je leur ai dit : « Si vous voulez, j’écris un vrai *sketch* ». Martine a téléphone à Lavelli, qui devait mettre en scène, et à Arrabal, qui devait jouer. On ne se connaissait pas. Ils sont venus. On s’est regardé : « Qu’est-ce que c’est que ces folles ? » On s’est découvert. Je n’avais pas vu d’Argentins depuis quatre ans. Arrabal avait trop peur de jouer dans *la baignoire*, le seul décor de Graziella Martinez, – l’équivalent de mon frigidaire. J’ai dû le remplacer. C’était mon premier rôle. J’étais terrifié. Vers 1965, j’ai découvert aussi le théâtre d’avant-garde et je me suis greffé. C’était une coïncidence. Je ne venais pas de là. Un mois après je travaillais avec Jérôme Savary. J’ai écrit trois pièces, *L’Alligator*, *thé*, et ... je ne me souviens plus. On les jouait au Théâtre de Plaisance, au Bilboquet. Avec matinées en espagnol, pour les républicains de l’époque (Cressole, 1983: 54).

De esta manera, Copi entra en contacto con sus compatriotas Jérôme Savary²⁶ y Jorge Lavelli²⁷, pero también con Fernando Arrabal²⁸ al que Copi describe como otro autor en Francia, “como yo” (Copi en Tcherkaski, 1998: 36). El *sketch*, *Sainte Geneviève dans sa baignoire*, se representó durante la primavera en París en el teatro Bilboquet con una puesta en escena de Jorge Lavelli.

[25] Pánico: movimiento surrealista fundado en 1962 por tres reconocidos y célebres autores: el escritor, dramaturgo y cineasta Fernando Arrabal; el director de teatro Alejandro Jodorowsky; y el pintor y dramaturgo Roland Topor.

[26] Jérôme Savary: argentino residente en París desde 1965 y fundador del “cabaret de vanguardia” el Grand Magic Circus en 1968.

[27] Jorge Lavelli: director de teatro y de opera argentino radicado en París desde 1960 nos hizo descubrir el teatro de Gombrowicz, pero también por poner en escena diversas obras de Copi y de los autores del teatro del absurdo como Ionesco o del movimiento Pánico como Arrabal.

[28] Fernando Arrabal: autor español autoexiliado en Francia considerado uno de los padres del Movimiento surrealista Pánico. Es un escritor, dramaturgo y cineasta reconocido igualmente por sus ensayos sobre el ajedrez o la biografía de Cervantes.

También cabe destacar la participación de Copi como bailaror de tango en la obra de Arrabal: *Le Labyrinthe*²⁹, representación que Savary recuerda con fervor:

À propos d’animaux, je me souviens de mon premier spectacle, *Le Labyrinthe* d’Arrabal, dans lequel Copi avait un rôle muet. Il dansait le tango –et ramassait tous les applaudissements. Un jour, dans ce moment de silence, la cane qui faisait partie de la distribution s’est mise à pondre et Copi, fasciné, a improvisé. C’était comme s’il avait vu la vierge (Savary, en *Libération*, 1987).

Este mismo año aparece *L’Alligator et le thé*, una especie de sainetes o *sketchs* en un ambiente “*happening*” de la época. La obra supuso un trabajo en colaboración con Jérôme Savary y se representó en La Place de l’Estrapade de París durante el Festival Internacional de la U.N.E.F³⁰.

Finalmente, este año culmina con la publicación del segundo álbum de dibujos: *Les poulets n’ont pas de chaise*. Y con el premio, Le Prix de l’Humour Noir Grandville³¹, concedido a Copi por su primera antología de dibujos en la colección “Humour secret” publicados en la editorial René Julliard.

1967:

Representación de *La journée d’une rêveuse* con una puesta en escena de Jorge Lavelli, bajo la dirección de Lucie Germain en el teatro Lutèce de París. En esta ocasión Lavelli contó con la actuación de Emmanuelle Riva³² y Roland Bertin³³ en el teatro de Lutèce.

[29] *Le Labyrinthe* es una obra de teatro de Fernando Arrabal sin actos y sin escenas publicada en 1956 ante la fundación oficial del Movimiento Pánico con Topor y Jodorowsky. El autor alude al “gran teatro d’Oklahoma” de Kafka y la imagen expresa bastante bien la “paranoia” teatral pánica: es imposible salir del laberinto del teatro al mismo tiempo que es imposible salir de Pánico.

[30] U.N.E.F.: Festival internacional que se realiza cada año en una ciudad diferente. En 1966 Alain Crombecque, gran amigo de Copi, era el vicepresidente y organizador de dicho Festival.

[31] Este premio fue creado por el artista Tristan Maya en 1954 y se da a tres categorías de humor negro diferentes: Premio del Humor Negro Xavier Forneret (destinado al autor de una obra literaria); Premio del Humor Negro Grandville (destinado a un autor de dibujo); y, el Premio del Humor Negro del Espectáculo. Premio que también ha recibido Roland Topor, Siné y Jacques Tardi, entre otros.

[32] Emmanuelle Riva: fue una reconocida actriz y poetisa francesa.

[33] Roland Bertin: actor francés y uno de los fundadores del Centro Dramático de Bourgogne y miembro de la Comédie Française.

1968:

Publicación de *La journée d'une rêveuse*.

Copi participa en las significativas revueltas estudiantiles del *Mai 68* presentándose en la toma del pabellón argentino que está en La Cité Universitaire. También empieza a escribir la que llega a ser su obra de teatro más polémica: *Eva Peron*, que publica en 1969.

1970:

Primera representación de *Eva Peron* en el reconocido Théâtre de l'Épée de Bois, con una puesta en escena de Alfredo Arias, formador del *Groupe TSE*³⁴ argentino. El tema central de la intriga, que evoca un mito político y social como lo es Eva Perón en Argentina, representada a través de Evita travestida, generó fuertes críticas. Copi evoca en estos términos aquella experiencia:

Je fus mal vu dans les milieux intellectuels d'une part, à cause d'une pièce de théâtre jouée à Paris en 19[70] dans laquelle la presse argentine crut bon de voir une insulte à la mémoire de Madame Eva Peron (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 5-6).

Las críticas más notables e influyentes fueron las que aparecieron en *Le Figaro*, periódico que calificaba la obra de “cauchemar carnavalesque” o “mascarade macabre”. El destacado escritor argentino César Fernández Moreno escribe desde París una carta que se publicará en la revista *Periscopio*, algunas citas de esa carta son:

[...] el martes de la semana pasada las 110 butacas del teatro de l'Épée de Bois desbordaban de público. La sala ubicada en una esquina de la tumultosa rue Mouffetard [...] acumula a su alrededor mercados, librerías, tiendas, bistrós y algunos teatros de ensayo [...] Días antes del estreno corrieron rumores de que ciertos grupos se aprestaban a causar desórdenes durante el estreno, aunque no se sabe si las demostraciones eran tramadas por peronistas, antiperonistas o partidarios de la heterosexualidad (Fernández, 1970: ver en línea).

El enorme éxito de la obra despertó la ira de algunos grupos, posiblemente militantes de la derecha peronista. En efecto, en una de las representaciones hubo

[34] *Groupe TSE*: grupo teatral argentino fundado por Alfredo Arias en Buenos Aires en 1966 e instalado en París desde 1970. Para más información ver Alfredo Arias (2008): *L'écriture retrouvée*. Paris: Rocher; o Colette Godard (1980): *Le théâtre depuis 1968*. Paris: Jean-Claude Lattès; o ver la información en línea registrada en la Bibliothèque Nationale de France (BnF): http://data.bnf.fr/13953864/groupe_tse/

un atentado; lo que obligó al equipo a ser escoltado hasta sus últimas representaciones. Este motivo significó la denegación de la entrada de Copi en su país (no volvió a Buenos Aires hasta 1984).

1971:

Publicación de *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. Puesta en escena de Jorge Lavelli en el Théâtre de la Cité Universitaire. Copi participa como actor.

1972:

Copi comienza a publicar sus dibujos en la revista francesa *Hara-Kiri* y en el semanal *Charlie-Hebdo*.

1973:

Publicación de *Les quatre jumelles*. Puesta en escena³⁵ de Jorge Lavelli. Publicación de su primera novela *L'Uruguayen*.

1974:

Publicación de *Loretta Strong*. Puesta en escena de Javier Botana³⁶ en el Théâtre de la Gaîté-Montparnasse. Copi hace de Loretta Strong. La obra origina muchas expectativas y Copi empieza una gira internacional por diferentes ciudades, entre ellas Milán, Roma, Barcelona, Nueva-York, etc., que dura hasta 1980.

Copi y Jérôme Savary escriben el guión de un espectáculo descrito como: “opéra-tango tchekhovien et quelques chansons” (Godard, 1996: 121), *Good bye Mr Freud*, que luego se representó en el Grand Magic Circus³⁷. Mientras Copi hace de Drácula cantando sus propias canciones, Micheline Presle representa a la heroína Mimi Freud.

[35] *Les quatre jumelles*: para la primera representación hay una discordancia en las fechas según los estudios de: Isabelle Barbéris que indica el 29 de octubre de 1971 en la sala de baile del Palacio “La Posada” en París; en el documento consultado en los archivos del TNS que indica el 29 de octubre de 1973 en “Le Palace dans le cadre du Festival d’Automne”. Esta referencia con la de Thibaud Croisy: “créé au Palace 1973”; y, en Alain Satgé que indica 1974. En cuanto al director de teatro, todos concuerdan con Jorge Lavelli. (ver referencia bibliográfica).

[36] Javier Botana: primo lejano de Copi.

[37] Magic Circus: compañía de cabaret de vanguardia fundada en 1968 por Jérôme Savary definida por Colette Godard como un espacio que reproduce: “la grâce des acrobates arthritiques, la noblesse des lions gâteaux, la pureté d’une larme bleue sur la joue blanche d’un clown, quand il fonde le Magic Circus et ses animaux tristes” (Godard, 1996: 32).

1975:

Se publica *La pyramide*. Puesta en escena de Copi bajo la dirección de Pierre Lavelli. Copi tenía la ilusión de ver la obra representada por transexuales.

1976:

Copi es invitado a actuar con su monólogo *Loretta Strong* en Nueva-York, en el Café-Théâtre La Mama, y luego en Baltimore para la conmemoración del bicentenario de la Independencia Americana. En esta gira Copi tiene un accidente y se fractura una pierna (hacemos referencia a este hecho ya que en *La Cité des Rats* también hay un personaje llamado Copi que resuelve su vida como puede con tres costillas rotas y es un gran lector y conocedor del lenguaje “ratuno” y amante de la literatura americana que hace de traductor de una rata llamada Gouri). Durante la convalecencia en New Hampshire, Copi escribe su segunda novela: *Le Bal des folles*.

1977:

Publicación de *Le Bal des folles*. Editor: Christian Bourgois. Aparece el manuscrito de *La Sombra de Wenceslao*³⁸ donde Copi escribe su primera obra de teatro en español utilizando un minucioso lenguaje de tradición rural argentina.

1978:

Se representa *La Coup du Monde* en la Sélénite; un pequeño café-théâtre situado en la zona del Marais de París. Actualmente, el café-teatro aparece con el nombre de Théâtre des Blancs-Manteaux. Esta pequeña obra, cuya acción se centra en el Mundial de Argentina no difiere mucho de la intriga que aparece en *Tango-Charter*.

El manuscrito de *La Sombra de Wenceslao*, obra de teatro escrita en lengua materna, el español, fue traducido y adaptado por Pablo Vigil para la puesta en escena de Jérôme Savary en los Reencuentros Internacionales de Arte Contemporáneo de la Rochelle. La versión francesa se mantiene en “tapuscrit” hasta su publicación postuma como *L'Ombre de Wenceslao* en París: Théâtrales, 1999. También apareció la publicación de *La tour de la Défense*.

[38] *La Sombra de Wenceslao* es la primera obra de teatro que Copi escribe en español (español argentino) estando en suelo francófono. Desde su llegada definitiva a París en 1962 no había vuelto a recurrir a la lengua materna.

Finalmente, aparece su primera antología de relatos cortos: *Une Langouste pour deux* publicados en *Hara-Kiri* y Christian Bourgois.

1979:

Publicación de su tercera y cuarta novela: *La vida es un tango*³⁹ y *La Cité des Rats*. Esta ya había aparecido en *Hara-Kiri* en forma de folletín.

Copi empieza a colaborar como dibujante en el periódico *Libération* y crea el controvertido personaje transexual *Libérett'* descrito por Thibaud Croisy⁴⁰ como: “un trublion démoniaque qui se proclame premier personnage transsexuel de bande dessinée” (Croisy, 2017: 175).

1980:

Copi y su travesía por Italia: el dramaturgo fue invitado al Teatro Stabile Torino por Mario Mirosilli, director de teatro y traductor, para hacer el rol de Madame en la obra *Les bonnes* de Jean Genet junto a la reconocida Adriana Asti que hacía el papel de Solange. En *Avanti!*⁴¹, el 21 de febrero de 1980, aparece el programa de mano a cargo de Giorgio Sebastiano Brizio:

Le regia di Mario Missiroli, le scene di Lorenzo Ghiglia, i sontuosi costumi e le surreali sculture di Elena Mannini, le musiche di Benedetto Giusglia hanno esaltato l'inscindibile partecipazione del testo da parte degli interpreti: Adriana Asti (Solange), Manuela Kustermann (Claire) et Copi (Madame) (Brizio, 1980: Programa de mano).

De vuelta a Francia, Copi escribe *Cachafaz*, obra escrita en lengua materna, el español. La publicación (versión bilingüe: francés-español) póstuma no se hará hasta 1993 en París, Actes Sud-Papiers. Para la traducción y adaptación se hizo un trabajo en colaboración entre René de Ceccatty (traductor) y Facundo Bo; y, para la puesta en escena, fue Alfredo Arias quien la llevó al Théâtre Colline de París en 1993.

[39] *La vida es un tango* es la única novela que Copi escribió en español y que él mismo tradujo al francés.

[40] Thibaud Croisy, escritor y director de teatro especialista en la obra de Copi.

[41] *Avanti!*: uno de los periódicos más antiguos y prestigiosos de Italia fundado en Roma 1986.

1981:

Representación de *La tour de la Défense* en el Théâtre Fontaine. Puesta en escena de Claude Confortès; decoración a cargo de Agostino Pace; y actores: Bernadette Lafont, Jean-Pierre Kalfon, Pierre Clementi, Rémy Germain y Salah Al Handari.

1982:

Publicación de su quinta novela *La guerre des pédés* que ya había aparecido publicada en forma de folletín en *Hara-Kiri*.

Copi empieza a escribir *Les escaliers du Sacré-Coeur*.

1983:

Publicación de su segundo y último relato corto: *Virginia Woolf a encore frappé*.

Publicación de *Le Frigo*; obra de teatro representada por Copi en el Théâtre Fontaine dentro del programa del Festival d'Automne.

Copi vuelve a dibujar para *Libération* e inventa su famoso personaje *Kangourou* al que llama Kant; un personaje con carácter dócil y servicial.

1984:

Adaptación de *La Femme assise* para ser representada en el Théâtre des Mathurins. Puesta en escena de Alfredo Arias quien eligió a Marilú Marini para representar el dibujo más famoso de Copi. El enorme éxito y acogida de la obra fue recompensado con Le Prix du Syndicat Français de la Critique.

Lectura de *Les escaliers du Sacré-Coeur*, obra de teatro en verso leída por el propio autor en el Théâtre de la Bastille entre noviembre y diciembre (leer en Anexo 6).

Aparecen regularmente los primeros dibujos en *Gay Pied*.

Finalmente, Copi empieza a escribir la que posiblemente hubiera podido ser su sexta novela: *Río de la Plata*; proyecto que quedó en un breve prefacio y que deja entrever el tema del exilio. Este prefacio inédito, traducido al español, apareció, publicado por primera vez en *Radar*⁴², el 05 de septiembre de 2004 con el título *El Río de la Plata según Copi*.

[42] Radar: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1645-2004-09-10.html>

1985:

Representación de *La nuit de Madame Lucienne* en el Festival d'Avignon.
Puesta en escena de Jorge Lavelli.

Copi escribe su última obra de teatro: *Une visite inopportune*.

1986:

Publicación de *Les escaliers du Sacré-Coeur*. Puesta en escena, póstuma, de Alfredo Arias en el Théâtre d'Aubervilliers (1990).

1987:

Copi escribe su última novela: *L'internationale Argentine*; publicación póstuma en Belfond (1988).

El 11 de diciembre Copi recibe Le Prix du Meilleur Auteur Dramatique de la Ville de Paris, y tres días después: el 14 de diciembre el dramaturgo fallece de sida. Casi dos meses después de su muerte (febrero de 1988), Jorge Lavelli pone en escena, en el Théâtre de la Colline, *Une visite inopportune*, la obra donde Copi, en una “mise en abyme”, teatro dentro del teatro, recrea su propia agonía detrás del telón teatral. La primera representación estuvo nominada para Le Prix Molière.

III. Obra literaria y artística de Copi

Como ya lo hemos anunciado anteriormente, Copi es un autor polivalente que pasa del dibujo a la escritura (escritor de novelas, de teatro y teatro en verso y de *sketchs*) y a la actuación: por un lado, Copi fue actor de algunas de sus obras más célebres como *Loretta Strong*, una obra creada para ser representada por el propio autor; *Le Frigo* que sigue una estética similar; y por qué no recordar la recitación de su obra de teatro en verso *Les escaliers du Sacré-Coeur* en París, Théâtre de la Bastille en 1984, así como la representación de sus *sketchs* *L'Alligator et Le thé*. Finalmente, Copi personificó algunos de sus dibujos más controvertidos de los años sesenta parisinos *Les poulets n'ont pas de chaise* transformándolos en *sketchs* y representándolos públicamente en las plazas y/o rincones del barrio Latino y Contrescarpe. Y por el otro, trabajó como actor de cine en las películas *Le boucher, la star et l'orpheline* (1973) junto con Jérôme Savary (dir.), y *Race D'Ep* (1979) junto con las figuras más emblemáticas de la contracultura de los años setenta y sus acciones revolucionarias para la liberación de los homosexuales (gays y lesbiabas) Lionel Soukaz y Guy Hocquenghem.

III.1. Teatro

Obras escritas en español en Argentina entre 1953-1955:

- COPI, *General Poder* [sin publicar]
- COPI, (2015): *Lamento por el ángel*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.

Obras escritas en lengua francesa después del exilio en Francia:

- COPI (1965): *Sainte Geneviève dans sa baignoire* [sin publicar, solo representada].
- COPI (1966): *L'alligateur et le thé* [sin publicar, solo representada].
- COPI (1968): *La journée d'une rêveuse*. París: Christian Bourgois.
- COPI (1969): *Eva Peron*. París: Christian Bourgois.
- COPI (1971): *L'homosexuel et la difficulté de s'exprimer*. París: Christian Bourgois.
- COPI (1973): *Les quatre jumelles*. París: Christian Bourgois.
- COPI (1973): *Loretta Strong*. París: Christian Bourgois.
- COPI (1975): *La pyramide*. París: Christian Bourgois.
- COPI (1975): *La Coupe du monde*. París: Christian Bourgois.
- COPI (1978): *La tour de la Défense*, Christian Bourgois.
- COPI (1983): *Le frigo*. París: Persona.
- COPI (1986): *La nuit de Madame Lucienne*. París: Christian Bourgois.
- COPI (1986): *Les escaliers du Sacré-Cœur*. París: Christian Bourgois.

Publicaciones póstumas:

- COPI (1988): *Une visite inopportune*. París: Christian Bourgois.

Obras escritas en español después de su llegada a Francia:

- COPI [1977] (1999, versión francesa): *L'ombre de Wenceslao*. París: Théâtrales.
- Copi (1977): (2002, versión original): *La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Teatro / Ópera / Sainete criollo:

- COPI (1993): *Cachafaz*. París: Actes Sud-Papiers. Versión bilingüe. Trad. René de Ceccatty, trabajo en colaboración con Facundo Bo y Alfredo Arias.

Obra escrita en italiano:

- COPI & REIM (1980): *Tango-Charter*. Milán: Moizzi.

Observaciones:

a) Existe una obra de teatro, aparentemente, desaparecida que Copi escribió entre los 13 y 14 años. El mismo autor nos revela a través de su entrevista con Michel Cressole en 1983 “Ma mère m’a envoyé une pièce de théâtre que j’avais écrite à 14 ans”

(Copi, en Cressole, 1983: 51). Y en una reciente entrevista exclusiva que Guillermo Bravo le hace a China Botana le pregunta:

¿Usted leyó la que se considera la primera obra de teatro de Copi que se ha perdido, Señor Poder?

–Sí, pero era muy chico. Tenía trece o catorce años, no recuerdo, pero me parece que quizá la publicó en alguna editorial chica. Era una especie de *Eva Peron*, pero el protagonista era un hombre, una sátira de Perón, del que habíamos escapado a Montevideo (Bravo, 2010: ver en bibliografía).

Todo parece indicar que el título *Señor Poder* podría ser o bien la precuela de *Eva Peron* (1969), o por qué no, una réplica de *El General Poder* (1955), ya que recrea el mismo ambiente donde ridiculiza la figura militar frente al poder según las descripciones de China Botana.

b) También existe un *sketch* sin título que no ha sido revisado ni publicado. Se trata de un breve diálogo entre Jorge y un Mendigo, para esclarecer la muerte de Susana; un cuestionamiento sobre el *ser* y las “palabras”; aquí aparece la importancia de lo que se expresa y cómo se expresan las palabras. Estas son portadoras de una carga semántica que giran en torno al “crimen” y al mismo tiempo busca culpabilizar a alguien. La palabra se transforma en elemento de poder y en cierta forma estigmatiza al individuo reduciéndolo a la incomprensión y condenándolo *sans appel*⁴³ a buscar la felicidad por la aceptación de su condición criminal aunque se debata sobre la culpabilidad del crimen. Una filosofía de vida muy parecida a la de Meursault en *L'Étranger* de Camus donde la palabra “crimen” reduce al héroe incomprendido a la soledad y lo conduce a una eterna reflexión sobre la moral.

JORGE – (*En voz baja, como llamando*) Susana... Y una palabra vuelve hacia mí como un eco: muerte. Eso quiere decir: yo la maté. A veces las palabras nos poseen: asesino, asesino. Se vuelven contra mí. (*Como tratando de convencer a alguien en el mismo tono que el mendigo poco antes:*) Pero eso quiere decir que yo haya hecho mal. Las palabras... (*Su voz se quiebra*).

MENDIGO – (*Alargando las vocales:*) Palabras, palabras...

JORGE – ... nos poseen. Crimen quiere decir todo lo que los hombres han llamado con esa palabra a través de todas sus vidas. Lo que yo hice no es un crimen. No puedo aplicarme una palabra: asesino. ¡Es como cargar sobre mi consciencia todos los asesinatos que no cometí! (*Se toma las sienes con las manos*). [Copi: ver Anexos 4]

[43] *sans appel*: término jurídico donde la sentencia lo define todo sin dar la posibilidad de otra solución. En español: sentencia inapelable o definitiva.

III.2. Novela

- COPI (1973): *L'Uruguayen*. Paris: Christian Bourgois.
- COPI (1977): *Le bal des folles*. Paris: Christian Bourgois.
- COPI (1979): *La cité des rats*. Paris: Belfond.
- COPI (1979): *La vida es un tango*. París: Hallier.
- COPI (1982): *La guerre des pédés*. Paris: Albin Michel.
- COPI (1988): *L'international Argentine*. Paris: Belfond.
- COPI (1984): *Rio de la Plata*.

[Esta última, es una obra inacabada que Copi empezó a escribir en lengua francesa quedándose en un prólogo. El manuscrito (una especie de boceto de lo que posiblemente sería una novela del exilio) se conserva en Caén, en el Institut Mémoires de l'Édition d'Études Contemporaines (IMEC). La primera publicación aparece en el álbum que el hermano de Copi, Jorge Damonte, tituló *Copi*⁴⁴ y publicó en la editorial Christian Bourgois, en 1990. Este prefacio se publicó por primera vez en lengua española en *RADAR* el 05 de septiembre de 2004].

III.3. Relato corto

- COPI (1978): *Une langouste pour deux*. Paris: Christian Bourgois.

[Aquí aparece el listado de los relatos cortos que aparecen bajo este título. Cabe decir que estos relatos ya habían sido publicados previamente por la revista francesa *Hara-Kiri*:

- “*L'autoportrait de Goya*”
- “*Les potins de la femme assise*”
- “*Madame Pignou*”
- “*La servante*”
- “*Une langouste pour deux*”
- “*Les vieux travelos*”
- “*L'écrivain*”].

- COPI (1983): *Virginia Wolf a encore frappé*. Paris: Persona.

[El listado de los relatos cortos que aparecen en este título son:

[44] *Copi* es una compilación de fotos de los espectáculos de Copi seleccionada por Jorge Damonte, seguido de los textos de Alfredo Arias, Christian Bourgois, Alberto Cardin, Copi, Michel Cournot, Jorge Damonte, Colette Godard, Jorge Lavelli, Myriam Mézières, Maurice Rapin, Jérôme Savary y Juan Stopanni.

- “*Quoi ? Zob ! Zut ! Love !*”
- “*La mort d’un phoque*”
- “*Le travesti et le corbeau*”
- “*La baraka*”
- “*La déification de Jean-Rémy de la Salle*”
- “*La césarienne*”
- “*Virginia Woolf a encore frappé*”].

III.4. Cuento ilustrado y Álbum de dibujos

- COPI (1965): *Humour secret*. París: Juillard.
- COPI (1965): *Les poulets n’ont pas de chaise*. París: Denoël.
- COPI (1970): *Un libro bianco*. Milán: Libri Edizioni.
- COPI (1971): *Copi*. París: Union Générale.
- COPI (1973): *Le dernier salon où l’on cause*. París: Le Square. [Dibujos publicados entre 1970 y 1972 en *Charlie Hebdo* y *Hara-Kiri*].
- COPI (1979): *Du côté des violés*. París: Le Square.
- COPI (1979): *Les vieilles putes*. París: Le Square.
- COPI (1979): *Libérett’*. París: Libération.
- COPI (1981): *La femme assise*. París: Le Square / Albin Michel. [Este dibujo, quizás el más conocido de Copi, empieza a publicarse en *Le Nouvel Observateur* desde 1964 hasta 1974].
- COPI (1983): *Et moi, pourquoi j’ai pas une banane*. París: Le Square.
- COPI (1984): *Kang*. París: Dargaud.
- COPI (1984): *Sale crise pour les putes*. París: Albin Michel.
- COPI (1986): *Les mondes fantastiques des gays et de leurs mamans*. París: Glénat. [Dibujos publicados en *Le Gai-Pied*].

Observación: existe otro dibujo poco conocido de Copi. Se trata de *Libérett’*, un personaje transexual que se publicó entre junio y agosto de 1979 en las páginas del diario francés *Libération*.

III.5. Copi: actor de películas

- SAVARY, Jérôme (dir.) (1973): *Le boucher, la star et l’orpheline*. París: Films Chistian Fechner. (85 min.). [El guión fue un trabajo en colaboración entre Jérôme Savary y Roland Topor].

- HOCQUENGHEM, Guy (Prod.) y SOUKAZ, Lionel (Dir.) (1979): *Race D'Ep !* París. (90 min). [La película *Race D'Ep* o en *verlan* “Race de pédé” está inspirada en el ensayo *Race d'Ep, un siècle d'images de l'homosexualité* (1979) de Guy Hocquenghem, co-guionista de la película. El *film* recrea la situación de los homosexuales y mezcla elementos históricos. Comienza en la segunda mitad del siglo XIX y termina en la década de los setenta; época en la que se inician las revoluciones sexuales o liberación homosexual. Hocquenghem hace una exploración de la historia de la sexualidad e incluye temas que tienen que ver con los problemas de clase, la opresión social, contradicciones políticas, conflictos y revueltas revolucionarias por el reconocimiento de la homosexualidad. Copi-actor entabla una relación con Hocquenghem y se implica, a su manera, con los ideales de la revolución sexual].
- GODARD, Jean-Luc (1993): *Je vous salue Marie* (1h 16m). París: Ciné Vidéo Film, Col. Films de ma vie. 1 videocassette: ½ pouce VHS.

Observación:

Copi no era un gran amante del séptimo arte y sus apariciones frente a las cámaras fueron muy escasas. Para él, el cine es como ese teatro imperfecto donde el tiempo estalla y se corta sin ningún sentido:

Je ne me suis jamais intéressé au cinéma. C'est du théâtre imparfait. L'astuce du théâtre est que tout se passe dans un temps réel. La bêtise du cinéma est que le temps est explosé. Coupé sans aucune règle [...] Alors, au cinéma, c'est comme un vieux livre d'images, avec de ces photos qui vous manquent. Le cinéma n'est pas exaltant. Le théâtre est exaltant. Comme le sport doit l'être aussi (Copi en Cressole, 1983: 58-59).

Su participación en las películas fue como un juego al “escondite” en palabras de Isabelle Barbéris: “Les apparitions de Copi au cinéma sont très sporadiques et ne correspondent pas à une véritable fréquentation dans ce champ artistique [...] il jouait à cache-cache avec la caméra, en passager occasionnel” (Barbéris, 2007: 403).

III.6. Copi en las campañas publicitarias de *Perrier*

La compañía *Perrier*,⁴⁵ como todas las empresas dependientes de la imagen y el marketing, se sienten identificadas con los eslógans que las caracterizan. Estas frases

[45] *Perrier*: reconocida como agua mineral con gaz francesa desde 1903.

también están condicionadas por el contexto y se adaptan a la época. Históricamente bajo el anuncio *L'eau pas comme les autres* se cambia en los años sesenta a *Perrier, un luxe si facile à s'offrir* (1967). Sin embargo, en los años setenta se hace una reestructuración de la imagen del producto para llegar y cautivar a un público más joven.

Hablamos de los años de la revolución sexual; del nacimiento de nuevas ideas de liberación homosexual (gay, lesbiana) y postfeministas; y de una época cuyos protagonistas, la mayoría, son jóvenes con un pensamiento reformador y transgresor entre los que se encuentra Copi. En efecto, el grupo *Perrier*, que cuenta igualmente con la colaboración de Jean Davray, autor del eslogan *Perrier, l'eau qui fait pschitt!* invita a Copi para que sea el protagonista de sus anuncios bajo el slogan *Perrier, c'est fou!*

En el anuncio, Copi sale vestido o travestido de *L.*, personaje central de su obra *Le Frigo* y retoma la idea de la “folle” como gesto de transgresión y reivindicación que aparece insistentemente en la pieza “*Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle !*” (Copi, 1983: 41). Desde una perspectiva estética, hablaríamos de Copi con una sensibilidad *camp* (término que abordaremos con más profundidad en la tercera parte de esta tesis); es decir, un gesto simbólico de exhibición que también promueve una idea de combate contra la homofobia.

Los enlaces citados en la bibliografía [XVII.1.4 \(anuncios Perrier\)](#) nos remiten a los diferentes cortos publicitarios con el eslogan: *Perrier, c'est fou!* donde podemos ver no solamente a Copi sino también una mezcla de conceptos transgresores donde lo sexual se entremezcla con lo social y la historia y los diferentes acontecimientos históricos que marcaron una época, como la primera expedición lunar en 1969. Todos estos elementos son recogidos en un solo vídeo y se ven representados estéticamente desde la pintura, el cine, la literatura y la fotografía.

IV. Corpus de la tesis

Nuestra investigación se centrará exclusivamente en el análisis de algunas obras de teatro. El dramaturgo escribió –sin contar con los posibles manuscritos desaparecidos, las adaptaciones de sus dibujos para ser representados en escena y sus *sketchs*– un total de dieciséis obras de teatro: cuatro de ellas escritas en lengua española –dos de ellas en su adolescencia cuando aún estaba en Argentina, y las otras dos después de su viaje definitivo para instalarse en París–, once escritas en lengua francesa en Francia, más una en italiano.

De esta gran variedad lingüística y dramática, hemos elegido el siguiente corpus que, siguiendo una metodología temática de l*s trans en la obra de Copi, nos interesa abordar:

Obras escritas en lengua francesa:

- COPI [1969]: *Eva Peron*. París: Christian Bourgois. (87 p.)
- COPI [1971]: *L'homosexuel et la difficulté de s'exprimer*. París: Christian Bourgois.(119 p.).
- COPI [1973]: *Les quatre jumelles*. París: Christian Bourgois. (41 p.)
- COPI [1974]: *Loretta Strong*. París: Christian Bourgois. (41 p.).
- COPI [1975]: *La pyramide*. París: Christian Bourgois. (82 p.).
- COPI [1978]: *La tour de la Défense*, Christian Bourgois. (93 p.).
- COPI [1983]: *Le frigo*. París: Persona. (60 p.).
- COPI [1986]: *Les escaliers du Sacré-Cœur*. París: Christian Bourgois. (100 p.).
- COPI [1988]: *Une visite inopportune*. París: Christian Bourgois. (96 p.).

Obras escritas en español:

- COPI [escrita en 1955]: *Un ángel para la señora Lisca*. (121 p.).

- COPI [1977]: *La sombra de Wenceslao*. París: Théâtrales. (113 p.).
- COPI (1993): *Cachafaz*. Paris: Actes Sud-Papiers. Version bilingüe. Trad. René de Ceccatty, trabajo en colaboración con Facundo Bo. (89 p.).

Obra escrita en italiano:

COPI & REIM (1980): *Tango-Charter*. Milán: Moizzi. (63 p.).

IV.1. Obras seleccionadas

Este corpus se compone de doce obras de teatro, todas ellas escritas, la mayoría, ocho en total, en lengua francesa, dos en lengua materna del autor –español de argentina– y una en lengua italiana.

La experiencia del viaje y de la errancia, así como la de los procesos de asimilación cultural y lingüística han hecho de Copi un autor versátil. Esto explica su habilidad para adaptarse a una nueva cultura y la facilidad para adoptar una lengua extranjera (francés e italiano, pero también el inglés cuando representaba *Loretta Strong* en esta lengua en Nueva-York) y jugar con el lenguaje (rasgo muy recurrente que caracteriza su escritura y le da un valor añadido y particular a su primera intención de creación dramática). Punto esencial que trataremos en los siguientes apartados de esta primera parte de la tesis.

En este sentido, la elección del corpus surge de la idea de estudiar a Copi a partir de dos premisas bien diferenciadas: la transidentidad y la transexualidad. Conceptos que nos permite indagar, en su universo rico en connotaciones identitarias, de qué manera se construyen esos espacios simbólicos del *yo* donde la identidad de sus personajes transgresores, nos remiten en todo momento a pensar la realidad desde el otro lado de las normas *heterosociales* y sexuales establecidas. Así pues, todas las obras seleccionadas tienen un hilo conductor que las une: la identidad desvirtuada a la que están sometidos los personajes. Es decir, en cada una de ellas el tema de la transgresión y la violencia, junto con la homosexualidad, la transexualidad, el incesto simbólico, etc., son realidades no normativas muy presentes en la obra de Copi. En este imaginario subversivo sobresale un estilo particular que caracteriza a este autor híbrido, que combinaremos con nuestro análisis. Así pues, estas reflexiones sobre la identidad y la sexualidad, que enriqueceremos con citas del corpus, nos permitirán, por un lado, mostrar indirectamente el estilo y el humor de Copi, y por el otro, observar cómo el dramaturgo fusiona, en su escritura y el espacio teatral, las culturas y sus mitos y las lenguas. Por ese motivo,

consideramos que elegir un corpus donde se funden y confunden los géneros, las culturas y las lenguas es una buena elección si queremos, en lo posible, abordar una parte de ese maravilloso mundo transgresor de Copi. En efecto, el análisis de este corpus nos permitirá indagar en el universo transgresor del franco-argentino y descubrir un teatro donde se mezcla la atracción y la repulsión. Así, descubriremos un teatro cruel y poético al mismo tiempo de donde nace con violencia un imaginario desbordante e íntimo.

IV.2. Obras descartadas

Toda la escritura de Copi es subversiva, incluyendo su lado más creativo como dibujante. Es decir, sus novelas, su teatro, sus historietas y sus dibujos tienen como común denominador la transgresión, que aparece también recubierta de violencia por la forma en que conduce a los personajes a la tragedia teatral. Esta óptica subversiva se materializa gracias a la invención de nuevos personajes (human*s, animales y “animalas” y otros seres extraños) que personifican esta transgresión con sus gestos, sus discursos y su postura frente a la sociedad que Copi les inventa para que encuentren ya sea una posición social dentro de la sociedad que los estigmatiza y margina, o bien para que descubran su propia identidad. Un claro ejemplo es la guerra a la que Copi somete al travesti Conceição do Mundo en la novela *La guerre des pédées*. Se trata de una guerra entre travestis sadomasoquistas y gays que, aprovechando su poder económico, contratan sus servicios. En este combate, que tiene lugar en el barrio Pigalle de París en 1981, Copi mezcla diferentes discursos: a) a nivel político: el neocolonialismo americano, reivindicaciones reformistas y de resistencias de liberación homosexual francesas y el nacimiento de seudonazis, etc.; b) a nivel social: conductas desenfundadas de consumo causadas por la globalización y el neocapitalismo, la superficialidad, las conductas homosexuales y heterosexuales, y las estigmatizaciones contra los inmigrantes del Tercer Mundo en Europa; c) a nivel religioso: la desacralización de los mitos religiosos cuando un cirujano, llamado Dr. Espíritu Santo, intercambia los sexos de Adán y a Eva e inyecta pequeños cristales al fruto bíblico prohibido: la manzana; y, d) a nivel psicológico y unipersonal: un discurso donde la identidad y la sexualidad son cuestionables: travestis, transexuales, intersexuales, homosexuales (lesbianas y gays) y heterosexuales. En este sentido, reafirmamos lo que Eduardo Muslip afirma en el prólogo de la reciente traducción de la novela *La cité des rats*:

En los diversos géneros abordados por Copi aparecen constantes que cohesionan fuertemente su obra. En las tiras cómicas, el teatro y la narrativa encontramos la misma galería de personajes: animales parlantes, inmigrantes árabes, asiáticos o de otras partes del mundo, sujetos que proponen sexualidades alternativas (travestís, transformistas, transexuales), “argentinos” de París o recreaciones de personajes del que fue su medio familiar en Buenos Aires o incluso de la tradición literaria rioplatense (periodistas o trabajadores en las rotativas de *Crítica*, estrellas de la farándula porteña, compadritos, gauchos) (Muslip, 2009: 7).

Así, nuestra selección de las obras de teatro parten de esa globalización de personajes irreverentes que pululan en el imaginario de Copi y se centran exclusivamente en aquellas obras donde la identidad y la sexualidad sexual quedan diluidas o confusas.

A continuación aparecerán las obras de teatro que hemos descartado y las razones por las cuales hemos decidido excluirlas del corpus.

General Poder (escrita en 1955 según Copi: a sus 13-14 años). Descartamos esta obra porque además de ser una parodia de la política / régimen de Argentina, retomada y tratada en *Eva Peron*, de manera más transgresora, la temática se focaliza especialmente en el poder político y militar recreando los años cuarenta y cincuenta argentinos. Hubiese sido interesante abordar esta obra por el contexto en el que es creada, Buenos Aires, y cuyo protagonista es un militar que alude también al *Señor Poder*, texto desaparecido, como ya lo hemos explicado anteriormente. Pero, si la comparamos con *Lamento por el ángel*, podemos observar que estas dos obras fueron creadas, casi, en los mismos años de adolescencia del autor y en el mismo contexto argentino, además de ser escritas en español. Así, las dos obras conforman las dos únicas piezas de teatro escritas en Argentina antes del viaje definitivo de Copi a París. Sin embargo, *Lamento por el ángel* es una obra mucho más transgresora donde se vislumbra ya a un Copi revulsivo (herencia, quizás, de su abuela Salvadora Medina Onrubia que, a través de su obra *Las descentradas* y desde su postura feminista, libera a la mujer del estereotipo burgués y del sometimiento machista⁴⁶ poniendo en evidencia su invisibilidad en la sociedad y las diferencias que las separan de los hombres). Pero Copi no solo se centra en la mujer porque para él no existe una distinción que separe a los hombres de la mujeres, incluso juega con las construcciones hombre y mujer para animalizarlos en “animales” / “animalas” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 52) y para ponerlos en la misma línea de la existencia que las otras especies; este método

[46] Leer *La Venus roja* y *Las descentradas* de Salvadora Medina Onrubia.

de desestructuración de las palabras, pero también del género es un recurso estratégico utilizado como subterfugio para la liberación de los sexos que nos remite, igualmente, a otra dimensión más cosmogónica del ser y su razón existencial.

En síntesis, hemos elegido, entre otras cosas, a *Lamento por el ángel* porque es la primera obra de teatro en la que el autor incluye a un personaje homosexual, Alfredo, y juega con la identidad de los otros. Alan Pauls hace alusión a estos personajes “anómalos” afirmando:

Si salen del clóset, los anómalos de El ángel lo hacen a pesar de sí mismos, como quien delata o se deja sorprender in fraganti, víctimas de una suerte de fatalidad (la razzia policial, el malentendido amoroso) que solo sabe expresarse por la violencia (Pauls, 2017: 16).

Y como toda obra que lleve la firma de Copi, la violencia, el martirio y el futuro incierto y fatídico no pueden faltar en sus historias, intrigas, incluso en sus dibujos.

La journée d'une rêveuse (1968), la primera obra de teatro escrita en Francia y en lengua francesa. Hemos obviado esta obra porque la intriga se aleja del tema central de nuestra tesis. Esta pieza, donde los sueños son el motor propulsor de la intriga, se centra especialmente en Jeanne, una soñadora que, en su deseo de romper con la monotonía de la vida, ve cómo en sus sueños perdura un pasado que sustenta su presente; un viaje interior donde los sueños se mezclan con apariciones (cadáveres) que rompen con esa monotonía espacial y temporal. En palabras de Freud, el sueño es un acto psíquico importante y completo y su fuerza impulsora es siempre un deseo por realizar:

Su aspecto, en el que nos es imposible reconocer tal deseo, y sus muchas singularidades y absurdidades proceden de la influencia de la censura psíquica que ha actuado sobre él durante su formación [...] el sueño puede dar expresión a un deseo de lo inconsciente después de haberle impuesto toda clase de deformaciones (Freud, 1985: 572-604).

Para Jeanne, los sueños se convierten así en la fuente de su existencia, pero también simboliza un viaje donde los deseos pueden ser realizables. Simbólicamente, ese estado de vigilia, que separa la realidad del estado inconsciente, representa igualmente el telón teatral que separa la realidad de la ficción y de lo concreto a lo abstracto y sus múltiples interpretaciones. En efecto, Jeanne convive con los muertos al mismo tiempo que desvirtúa la realidad y nos introduce en una dimensión llena de situaciones absurdas protagonizadas, especialmente, por sus personajes principales: Jeanne, un “Vrai facteur”, “Les Faux facteurs” y “Louise”. Así, “*La Journée...* es una pieza

deshilachada, que parece estar empezando o terminando en cada momento” (Aira, 2017: 32) gracias a la deformación del tiempo, de los espacios, las interrupciones, las visitas inesperadas, etc.

La Coupe du Monde (1975. Manuscrito desaparecido) es una obra cuya intriga está ambientada en los años setenta argentinos⁴⁷ (años en los que los líderes políticos, siguen perpetuando las ideas totalitaristas tan presentes en el siglo XX y que se ven reflejadas por los diferentes golpes de Estado militares y sus dictaduras). A esta realidad social, política y económica, Copi añade un ingrediente más: la del turismo de masas movidas por la afición al fútbol y el turismo sexual; fenómeno social favorecido por la globalización aprovechado por el dramaturgo para mezclar el deporte con los intereses y placeres sexuales y la realidad dictatorial y social argentina. De esta manera, la obra se centra en las aventuras de dos turistas italianos que llegan a Buenos Aires con la idea de asistir a diferentes partidos de Fútbol⁴⁸.

Esta misma situación la vemos cinco años después en *Tango-Charter* (1980). Lo que nos hace pensar en una auto-intertextualidad que Copi hace de *La Coupe du Monde*. Sin embargo, lo que diferencia a la primera de la segunda es que, por un lado, está escrita en italiano, y por el otro, que la obra es el resultado de un trabajo en colaboración junto con el actor y dramaturgo italiano Ricardo Reim⁴⁹. En la reciente y única traducción al español (2012) por el catedrático de la Universidad de Buenos Aires, escritor y cantante Walter Romero, aparece un texto de Antonio Veneziani compara esta obra con grandes escritores del teatro del absurdo, del grupo pánico y otros escritores como Lewis Carroll o Werner Herzog afirmando:

[47] Los años setenta argentinos se caracterizan por las diferentes revueltas políticas que condujeron al Estado a una profunda crisis no solo política sino también económica y social. En efecto, después del golpe de Estado militar que llevó al poder a Juan Carlos Onganía (1966-1971) y de las intenciones de Alejandro Lanusse (1971-1973) por devolver al pueblo argentino la democracia, el retorno del antiguo dictador Juan Domingo Perón se hace inevitable. Los regímenes dictatoriales provocaron un malestar social que originó actos terroristas organizados por extremistas de izquierda y de derecha. Después de la muerte del dictador en 1974, Isabel Martínez de Perón (tercera esposa del dictador) (1974-1976) toma el relevo hasta que es derrocada por un nuevo golpe de Estado militar protagonizado por Jorge Videla (1976-1983).

[48] *La Coupe du Monde* nos remite también al Mundial de Fútbol organizado en Argentina en 1978. Acontecimiento deportivo que se realizó durante la dictadura de Jorge Videla y que muchos críticos políticos vieron como una fachada de la barbarie en la que estaba inmersa Argentina. Para más información, leer Seoane, Maria y Muleiro, Vicente (2016): *El dictador: La historia secreta y pública de Jorge Videla*. Buenos Aires: Sudamericana.

[49] Ricardo Reim y Copi se conocieron en 1979 cuando Copi estaba haciendo una gira por Italia (Milán) con su monólogo *Loretta Strong*.

Copi y Ricardo Reim, el primero de Buenos Aires y el segundo de Roma, atravesando formaciones culturales que es lícito suponer muy diversas, escriben –por única vez – este texto a cuatro manos y descubren universos compartidos –de Ionesco a Arrabal, del non sense de Carroll a Herzog (Veneziani, 2012: 7).

La elección de una u otra obra, no nos desvía de nuestra primera intención de elegir un corpus en torno a la temática de la identidad y la sexualidad. Pero si hemos optado por *Tango-Charter*, es porque consideramos que esta obra, la más desconocida y muy poco, o nada citada, debería estar junto a las demás obras escritas en francés. La opción de Copi y Reim por la lengua italiana es muestra también de la versatilidad lingüística del autor franco-argentino para pasar de una lengua a otra. Otro aspecto más que nos llama la atención porque refuerza nuestra idea de Copi como autor polifacético que juega no solo con los géneros sino también con los conceptos, los idiomas y sus giros lingüísticos, etc.

Finalmente, *La nuit de Madame Lucienne*, una obra interesante especialmente por las *mise en abyme* donde todos los personajes se dan cita en el teatro. Un aspecto llamativo es que los personajes existen sin nombres propios, salvo Vicky Fantomas⁵⁰, y son confundidos con los actores (una maquinista, un autor, una actriz, una mujer de limpieza y una rata (marioneta)) intentan descubrir quién asesinó a Madame Lucienne. Todos se verán confrontados en una suerte de batalla discursiva donde las palabras (texto teatral) sobrepasan y desafían los límites entre verdadero-falso y realidad-ficción. Esta distinción bidimensional, aquello que el actor cree actuar y el espectador cree ver, es el resultado de una ficción dentro de otra ficción. Gracias a las palabras de Copi, nos damos cuenta de sus intenciones cuando asistimos a una repetición de situaciones que estructuran la intriga de la obra:

Ce qui m'a tenté, et qui a tenté également Lavelli et les comédiens, ce n'est pas le jeu entre la réalité et la fiction, mais la possibilité de pousser la fiction beaucoup plus loin, grâce à des stratagèmes d'auteur. On croyait être dans une fiction et on découvre qu'on est dans une autre. Je pensais d'abord faire une parodie de théâtre moderne surréaliste, un peu ringard ; et puis les personnages de ce spectacle, crédibles seulement du point de vue parodique, sont devenus les comédiens de la pièce. C'est comme assister à une répétition (Barlier, 1985: 11).

[50] Vicky Fantomas es el único personaje que tiene nombre propio pero que paradójicamente es el personaje más irreal de la obra, que nos hace recordar a los personajes sociópatas de folletín/novela policíaca de Marcell Alain y Pierre Souvestre.

Para Lavelli, en Irène Sadowska-Guillon, “C’est en quelque sorte le théâtre ininterrompu qui s’invente, qui se régénère à sa propre source” (Sadowska-Guillon, 1985: 9). Siguiendo a Copi y Lavelli, este efecto de doble ficción es igualmente una repetición que transcurre en la propia escena. Por un lado, el contexto material de la historia es realista (objetos que forman parte del decorado), y por el otro, este decorado es al mismo tiempo un artificio que representa la frontera entre lo real y la ficción puesto que: “[...] tout se passe au théâtre, dans un endroit artificiel, où la réalité n’existe pas” (Sadowska-Guillon, 1985: 9).

Sin embargo, este mismo efecto de teatro dentro del teatro, con un toque más personal e íntimo, caracteriza la obra –que recrea los últimos días Copi postrado en un hospital de París como consecuencia de su enfermedad por el VIH–, *Une visite inopportune*.

V. Copi: una obra transterritorial

Il préférait dessiner pour l'*Observateur* que sur les trottoirs du Pont des Arts comme il avait fait en arrivant à Paris ; il donnait des dessins aux journaux pour que ça lui apporte de l'argent, mais il était agacé qu'on ne lui parle que de la Dame assise. (Christian Bourgois, 1987: *Libération*).

Esta cita nos hace recordar los primeros años de Copi en París, pero también la inmediatez con la que se integró en la cultura francesa. Su ilusión de continuar como escritor, dramaturgo, dibujante y actor en otros espacios y lejos de sus raíces maternas, se empezó a hacer realidad cuando Copi con sus propias palabras resume en una corta frase: “Paris m’a bien reçu” (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 29). Es evidente que el joven de 23 años, con sus trazos y su escritura, cautivó desde el inicio no solamente a directores de teatro, Savary, Lavelli, Arias, periodistas como Serge Lafaurie, sino también a un público francés que buscaba en el teatro algo diferente y renovado.

Además, supo abrirse un espacio en la prestigiosa editorial francesa Christian Bourgois, cuyo fundador, con el mismo nombre, dedica las palabras citadas en el encabezado de este apartado. Si observamos nuevamente la bibliografía, nos daremos cuenta de las diez obras de teatro, las dos novelas, un relato corto y el *Album Copi*, publicados en esta editorial y sin contar con las primeras reediciones que aparecen en *Copi Théâtre* (1973), *Copi Tomo I* (1986) y *Copi Tomo II* (1986) (los tomos I y II tuvieron una segunda edición en 1996). Y también poner de relieve las recientes ediciones publicadas en dos libros: uno que incluye tres novelas: *Romans: L’Uruguayen / Le ball des folles / Une langouste pour deux* (2018); y el otro que incluye ocho obras de

teatro: *Théâtre : La journée d'une rêveuse / Eva Peron / L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer / Les quatre jumelles / Loretta Strong / La Pyramide / La tour de la Défense / Une visite inopportune* (2018)

Al día siguiente del fallecimiento de Copi, 15 de diciembre de 1987, *Libération* anuncia la triste noticia de la muerte de Copi con un titular que resume el paso del argentino de París por este periódico:

Copi, il avait installé sa « Femme Assise » dans les colonnes de l' « Obs », *Liberett'* et Kang à « *Libération* », écrit des pièces et des romans pleins de grandes folles. Il trouvait que « Perrier, c'est un fou, non ? » : Copi c'était l'original. Il est mort hier du sida. Il avait 48 ans (*Libération*, 1987 [Titular]: ver en Anexo 7).

En esta ocasión, se vuelve a publicar la entrevista que Copi concedió a Michel Cressole publicada seguida de la obra *Le Frigo* en 1983. También aparecen los mensajes de prestigiosos personajes como Michel Guy, político y director del Festival de Verano y Christian Bourgois. Los amigos más íntimos del autor y de reconocida trayectoria: Jérôme Savary, Jorge Lavelli y Alfredo Arias tuvieron igualmente su espacio y resumieron en pocas palabras lo que significaba *Copi: on a perdu l'original*⁵¹; título con el que *Libération*, en la página 37, rinde homenaje a un autor que supo ir más allá de las fronteras culturales que lo separaban de su tierra natal reinventando nuevas formas de expresión a través del travestismo y la performance provocando pequeñas fisuras en el campo inestable del sistema de sexo y de género donde la identidad y la sexualidad heteronormatizadas eran (y siguen siéndolo) muy cuestionables. Más allá de sus novelas y sus obras de teatro subversivas está *Liberett'*⁵². Dibujo cuyo personaje es considerado como la primera transexual de cómic donde se refleja una personificación del individuo como ser diferente o “extraño” a la vista de la sociedad por su condición de vida y orientación sexual. *Liberett'* representa así un cúmulo de ideas revolucionarias de los homosexuales (gays y lesbianas) iniciadas a finales de los años setenta en París.

El eco de su muerte no se hizo esperar como tampoco el de su enfermedad. Algunos periódicos, fuera de las fronteras francesas, España y Argentina, también dedicaron un breve espacio en sus páginas en homenaje a Copi:

[51] Ver en anexo 7: *Copi: on a perdu l'original* seguida de: « Un mauvais comédien mais fidèle à l'auteur » y « Il a parlé de la mort toute sa vie ».

[52] *Liberett'*: el cómic fue censurado, lo que explica su corta existencia en las páginas de *Libération* durante el verano de 1979.

LA RAZON, España:

“En medio de la admiración general son inhumados en Paris los restos de Copi.”
(Miércoles 23 de diciembre de 1987)

LA NACIÓN, Argentina:

“Falleció en Paris el escritor y humorista Raúl Damonte.”
(Martes 15 de diciembre de 1987)

CLARIN, Argentina

“Inhumaron los restos de Copi”

La prensa, la radio y la televisión francesas consagraron grandes espacios a la memoria del creador de la Mujer sentada, historieta que apareció durante una década en el semanario *Nouvel Observateur* y que, luego, puso en escena en París, con gran éxito, el director argentino Alfredo Arias.

(Miércoles 23 de diciembre de 1987)

CULTURAS, Argentina:

El 14 de diciembre de 1987, el argentino Raúl Damonte Taborda, alias Copi, se diluía en la nada en un hospital de París. Había llegado a esa ciudad en 1962, con 23 años encima, un talento enorme a punto de estallar y la decisión –riesgo supremo de cualquier escritor– de cambiar de lengua en su escritura. Esa apuesta es fatal, carece de matices, se juega al todo o nada. Eso lo supieron el irlandés Samuel Beckett, el ruso Vladimir Nabokov y ese polaco pionero en desplazamientos lingüísticos llamado Joseph Conrad. Como ellos, Copi fue un extraterritorial nato. Jugó la máxima apuesta y la ganó.

(Domingo 20 de diciembre de 1987, p. 12)

CLARIN, Buenos Aires:

“Fuimos a verlo aceptando un criollo almuerzo preparado por su madre, la periodista China Botana. Un departamento más bien chico, sencillo y cálido, en un viejo edificio “de carácter” como llaman aquí a los bellos inmuebles antiguos, en el barrio de Popincourt. Segundo piso sin ascensor.

(Martes 30 de junio de 1987: 40)

[Información consultada y extraída del IMEC el 27 de junio de 2017]

Algunas palabras y frases recogidas de las citas anteriores: “talento a punto de estallar”, “cambiar de lengua en su escritura”, “se juega al todo o nada”, “extraterritorial nato”, “criollo”, nos ayuda a argumentar la idea del autor foráneo, extraterritorial, con un talento extraordinario que lo arriesga todo no solo con sus dibujos y su escritura sino también con sus gestos y sus puestas en escena como actor.

Evocamos el fallecimiento de Copi para resaltar que más allá de las críticas negativas que hayan podido surgir en torno a su figura y sus obras transgresoras, el

autor ha sido admirado en Francia, reconocido en otros países⁵³ de Europa y también en Estados Unidos, y rechazado por cuestiones políticas⁵⁴ en Argentina. La muerte de Copi marca también un antes y un después dentro del imaginario argentino; ahora son los argentinos que de una u otra manera intentan recuperar y conmemorar la obra de Copi traduciendo, casi en su totalidad, la obra del argentino en español de argentina, y convirtiéndolo igualmente en objeto de estudio.

V.1. Copi en el imaginario argentino

Si bien es cierto que Copi fue olvidado en Argentina o su memoria permanecía en efecto invernadero como las marmotas en su espacio natural, los medios de comunicación, favorecidos por la globalización, han hecho que los argentinos lleven en sus memorias el nombre de Copi por muchas generaciones más. Puede ser que Copi esté en deuda, o quizás no, con los argentinos cuando decidió parodiar la imagen de la primera dama argentina en su obra *Eva Peron*. Sin embargo, las palabras incendiarias de Rodolfo Edwards⁵⁵ contra escritores que también evocan a Eva Perón en sus imaginarios, en las que incluye, además de Copi, a Jorge L. Borges, David Viñas, Beatriz Guido, Juan Rodolfo Wilcock, Néstor Pérlongher, César Aira, entre otros, son muy claras cuando afirma:

Todos ellos, a su manera, “han desplegado actitudes mal vistas” y han justificado plenamente con sus cuentos y novelas antiperonistas, la condición de “malditos” [...] Se les soltó la cadena y dejaron fluir sus más profundos odios y fantasías destructivas (Edwards, 2014: 217).

[53] Copi fue invitado a representar *Loretta Strong* en diferentes ciudades italianas, en Barcelona y Nueva York, entre otras.

[54] El exilio de los Botana en Uruguay en 1945 y París termina en 1955 cuando toda la familiar regresa a Buenos Aires después de la victoria de la Revolución Libertadora tras el derrocamiento de la dictadura peronista. En 1962 Copi decide regresar a París (y solo vuelve a Buenos Aires en dos ocasiones: 1968 y poco antes de fallecer, 1987, según la fuente de César Aira en *Copi*) y en 1970, como consecuencia de la puesta en escena de *Eva Peron*, se le negó la entrada en Argentina hasta 1984 según los estudios recogidos por Pablo Gasparini en *El exilio procaz Gombrowicz por la Argentina* 2007; datos que concuerdan con la investigación de César Aira.

[55] Adolfo Edwards: reconocido poeta y crítico de poesía argentino especializado en literatura argentina.

Edwards centra su atención en la “autocrítica explícita” y considera que esta opción es la mejor vía para luchar contra los efectos psicológicos del autoritarismo peronista. Pone de manifiesto que Julio Cortazar es el “único escritor argentino que realizó una autocrítica explícita sobre sus posiciones extremas contra el peronismo” (Edwards, 2014: 217). Si nos centramos en la opinión que el poeta hace respecto a la pieza *Eva Peron* de Copi, podemos observar su interpretación subjetiva embalsamada con unas pinceladas de odio y de rechazo: “Eva Perón de Copi es un festival de la denigración humana. Violenta, paródica, enfermiza, no deja resquicio sin correr con su blasfemia *anfetamínica*: la venganza fue terrible (Edwards, 2014: 262). Palabras que se matizan si continuamos unas líneas más abajo: “La maldad del escritor franco-argentino no tiene límites. El odio estalla como una piñata llena de excrementos, ensuciándolo todo” (Edwards, 2014: 262).

Después de su primera representación en el barrio latino, teatro de l'Épée-de-Bois, el 02 de marzo de 1970 y tras el atentado sufrido días después, Copi alegaba que Evita podía ser cualquier “Marylin Monroe o Jackie Kennedy. Lo importante era mostrar el mito desde adentro” (Citado en Edwards, 2014: 264).

Durante la investigación, nos llamó la atención encontrarnos con los “orígenes” de *Eva Peron* de Copi; es decir, cómo llegó a cristalizarse la idea de reconstruir una historia a partir del mito de Evita. Se trata de una entrevista de Esther Ferrer titulada “Provocar la risa no es un trabajo divertido”⁵⁶ donde Copi nos recuerda su primer viaje a Buenos Aires (1968) después de su llegada a París en 1962 y de su encuentro con la historia de Eva Perón contada por su propia “manicura”:

La escribí como un chiste, tras un viaje a Argentina entre finales de 1968 y principios de 1969. Entonces acababan de quitar la prohibición de hablar de Eva y Perón en los diarios y había toda una literatura sentimental, revistas del corazón con fotos, etcétera, basada en la vida de Evita, contada una y mil veces desde todos los ángulos. Yo me traje a París algunas; entre ellas, una contada por la manicura de Evita. Era increíble. Yo me basé en ella; en realidad, mi versión es la de la manicura, ni más ni menos: cómo hablaba con los médicos, cómo les decía que desconfiaba de algunas medicinas porque tenía miedo que pudieran perjudicar su cadáver a la hora de embalsamarlo; sus peleas con Perón, siempre rodeado de ministros inútiles, el último fue López Rega (Copi en Ferrer: en Anexo 3).

[56] Entrevista de alto valor por el contenido y las declaraciones de Copi. La entrevista la recuperamos de los archivos del IMEC, en Caén en junio de 2017. Hemos decidido poner en Anexo 3 la entrevista debido a la dificultad de rastrear la fecha de realización de dicho encuentro.

Prohibida la entrada en Argentina por la representación de esta obra, el nombre de Copi ya no es más que un eco más allá del atlántico; una tal *Loretta Strong*, una tal *Heladera*⁵⁷ o quizás el *Uruguayo* resuenan en algunos periódicos sin más trascendencia. Marcial Di Fonzo Bo⁵⁸ en una entrevista con Olivier Celik⁵⁹ nos recuerda: “Quand j’étais en Argentine, je ne connaissais pas Copi. Ses oeuvres n’étaient pas publiées pendant la dictature de la junte militaire et les quelques années qui ont suivi” (Celik, 2006: 61). Y Néstor Aguilera y Carlos Gazzera en la introducción del libro *Generaciones perdidas (I)*, (1997), incluye a Copi entre “aquellos que “perdieron” la lengua [...] aquellos que “perdieron” la vida [...] los que perdieron la “patria” (Aguilera y Gazzera, 1997: 5). El libro incluye también una entrevista de Silvia Rudni⁶⁰ a Copi titulada “El humorismo es cosa seria”⁶¹ donde el protagonista habla especialmente de sus dibujos publicados en Francia. No se volvió a hablar de Copi hasta los días de su enfermedad y de su muerte en París en 1987.

Buenos Aires tuvo que esperar hasta 1991 para que el reconocido escritor, César Aira, llevara el nombre de Copi al Centro Cultural Ricardo Rojas con las intenciones de aprender a leer la obra de Copi:

El curso se llamaba “Cómo leer a Copi”. Me pareció que la respuesta más plausible era postular una especie de continuo con el que podríamos “seguir leyendo, a Copi o a quien sea, indefinidamente, creando un mundo que siempre pasará a otro mundo que lo incluya, y este a otro más... Con la hipótesis complementaria de que todo pasaje es una transformación, ya estábamos listos para contarnos el cuento maravilloso de Copi” (Aira, 1991: en contraportada).

El resultado de estas clases, (donde Arias retoma las obras más populares y reconocidas de Copi: las novelas: *El uruguayo*, *El Baile de las locas*, *La vida es un tango* y

[57] *La Heladera*: traducción en español de *El Frigo*.

[58] Actor y director de teatro argentino radicado en Francia. Actualmente es el director del Centre Dramatique National de Comédie de Caen. Dentro de su dilatada carrera en arte dramático podemos destacar su última gira (2017) por Buenos Aires y Europa (Caen, Nancy, Lyon y Madrid) con las obras de *Eva Peron* y *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* de Copi.

[59] Director de l’Avant-Scène Théâtre.

[60] Silvia Rudni: prestigiosa periodista argentina y reconocida especialmente por su trabajo realizado en los años sesenta y setenta. Estando en Buenos Aires, Rudni consiguió que el semanario argentino *Primera Plana* la enviara a París como corresponsal para entrevistar a algunos autores, entre los que se encuentra Copi: el escritor cubano Ítalo Calvino y el pintor argentino Antonio Seguí.

[61] La entrevista fue extraída de la revista *Mundo Nuevo*, 1967.

La Cité des Rats, y las obras de teatro: *La journée d'une rêveuse*, *Eva Peron*, *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, *Les quatre jumelles* y *Loretta Strong*), culminó con la publicación de un libro titulado *Copi* en la editorial Beatriz Viterbo en 1991. Este simbólico gesto hacia la obra de Copi sirvió como motor de propulsión para que otros autores, otros jóvenes y artistas argentinos se interesaran, se motivaran y se lanzaran a descubrir ese “cuento maravilloso de Copi” al que nos invita Aira. Sin embargo, algo que nos causó curiosidad es que en su *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001), Aira no incluyera a Copi dentro del listado de autores argentinos; pues en la contraportada dice que uno de los objetivos consiste en rescatar “con fruición escritores raros y excéntricos”.

De esta manera, podemos introducir a otros autores argentinos que se han preocupado en “faire vivre une oeuvre au-delà de son auteur” (Celik, 2006: 3) a través de sus intervenciones ya sean críticos literarios, escritores, traductores o directores de teatro.

Por un lado, resaltar la labor de Pablo Gasparini quien ha trabajado a Copi abordándolo desde la “transnacionalidad” y poniéndolo en especial relación con el polaco Witold Gombrowics para analizar los procesos translingüísticos entre un autor y otro. También hace una aproximación de la obra de Copi con la tradición del grotesco rioplatense explicando su función y el uso de lo “*kitsch*”. También reconocer su breve, pero enriquecedora investigación sobre el exilio y los “desplazamientos lingüísticos” en el imaginario de Copi y Bianciotti para poner de relieve de qué manera los autores conservan la lengua materna y de qué manera utilizan la lengua extranjera. Estudio que también podemos conectar con los de José Amícola en *Estéticas bastardas* (2015), cuando coincide con Gasparini en retomar las figuras de Copi y Gombrowicz como punto de referencia para hablarnos no solo de referentes culturales desde la óptica rioplatense, sino también de una producción literaria de obras “excéntricas” y “bastardas” con un nuevo “aire de renovación” como las define Amícola, que están tomando fuerza en la zona del *Rio de la Plata* y cuya referencia más notoria es la de Jorge Luis Borges. También son interesantes las aportaciones que Amícola hace de los estudios *camp* (“Campeones campo: Copi y Pérlonguer” en *Campo y postvanguardia, Manifestaciones culturales de un siglo fenecida* (2000)) que complementan los estudios sobre el *kitsch* y lo grotesco aplicado a Copi por Gasparini.

Destacamos también el trabajo del reconocido escritor, dramaturgo, actor y director de teatro Marcos Rosenzvaig, quien muy amablemente nos dejó acceder a su tesis *Ser e identidad en la obra de Copi* defendida en la Universidad de Málaga, España en 2003. Sus publicaciones: *Copi, simulacro de espejos* (2003), *Copi, sexo y teatralidad* (2003), *El teatro de la enfermedad* (2009), entre otros títulos de crítica dramática, reflejan su compromiso e interés por la obra de teatro de Copi.

En el caso de Walter Romero, catedrático de la Universidad de Buenos Aires, poeta, traductor y cantante de tango (al que tuvimos la oportunidad de conocer en una breve estancia de investigación en Buenos Aires en noviembre de 2016) es el traductor de *Tango-Charter* (1981), una rareza en la obra de Copi ya que es la única obra escrita en italiano y la única escrita junto con otro autor: Ricardo Reim. Un reconocido dramaturgo italiano. También destacar de Romero su trabajo artístico que reivindica el tango desde una perspectiva queer y lo proyecta como “música de la alteridad, de la mezcla y de la diferencia” (Romero, 2019: 114). Su reciente trabajo discográfico titulado *Buffo!!* (2018) incluye algunas palabras sobre Copi, entre otros autores a los que hace referencia: “Si hay fractura y desgarramiento personal, hay tango. Feísmo. Arlt, Discépolo y ahora Copi. Amor rima con rencor.” (Romero, 2018: ver en contraportada del CD). En la tercera parte de la tesis retomaremos esta idea de ruptura del “mito tanguero”.

Otra autora argentina, María Negroni, con la que coincidimos también en un congreso en la Universidad de Buenos Aires, en 2018, dedica un capítulo de libro, en *Copi vive* (2017) para hablarnos de un Copi viviendo en “El domicilio del destierro”. En las siguientes palabras, la poeta expresa:

Copi, en un “golpe magistral de teatro”, consigue lo que busca: dibujar su propia cajita musical de fobias en medio de ningún lugar, es decir, instaurar un nuevo lenguaje exiliado de los valores –de todos los valores – haciendo de lo ilegal la norma; de la periferia y el espacio discriminado, una preferencia (Negroni, 2017: 64).

Otros autores argentinos, no menos importantes, que también pueden servir de referentes son Beatriz Sarlo, Ezequiel Lozano, Laura Vázquez, Daniel Link, Mariana Bustelo, Ángeles Mateo del Pino, Susana Rosano y Hernán Costa, entre otros.

Finalmente, queremos resaltar el trabajo de Tatiana Santana, una actriz y directora argentina que le dio una enorme visibilidad a la obra *Cachafaz* de Copi por su función como directora de la puesta en escena en 2012, 2013 y 2015 y por las cinco nominaciones, en 2012, a los Premios Hugo y una a los Premios ACE⁶² de los cuales obtuvo cuatro premios Hugo⁶³. La actriz y directora nos concedió una entrevista en marzo de 2016 cuando estábamos preparando una ponencia sobre

[62] ACE: Asociación de Cronistas del Espectáculo de Argentina.

[63] *Cachafaz* de Copi gana, bajo la dirección de Tatiana Santana los siguientes premios: Mejor dirección en musical off / Mejor musical off /.

Cachafaz titulada: “Un argentino en París, *Cachafaz de Copi*” para el II Congreso Internacional de Teatro Hispánico Siglo XXI⁶⁴ organizado por Isabelle Reck y Carole Egger. Dentro de la entrevista, a la que volveremos más adelante, destacamos algunas palabras: “claridad”, “crudeza”, “genialidad”, donde Santana, con un tono optimista, alentador y de enorgullecimiento, alude a Copi como un autor que supo cristalizar la realidad social de manera única:

Sin duda, la sociedad necesita de la claridad, la crudeza, la genialidad de un artista como Copi. Él sigue el ritmo de nuestros tiempos donde necesitamos velocidad y condensación; en pocas palabras logra un contundente análisis universal, captando varios aspectos de la realidad en un solo párrafo (Santana, 2016: entrevista).

Mas allá de las fronteras “porteñas” existe otra ola de argentinos que también se han interesado en darle visibilidad a la obra de Copi. Es el caso del joven periodista y escritor Patricio Pron; del crítico literario y también escritor Alan Pauls; y de la periodista, crítica cultural y escritora María Moreno. Según estos autores, junto con César Aira, “no hay manera de “normalizar” la obra de Copi” pero sí es el momento de “abrir la caja de los truenos que es esa obra y exhibir su contenido en toda su libérrima e inalienable radicalidad”. Este es el enunciado que aparece en la portada del libro *La hora de los monstruos, Copi*⁶⁵ (2017) Se trata de un pequeño libro que se escribió y publicó con motivo de la primera y gran exposición sobre la obra de Copi en España, organizada en Barcelona en La Virreina Centre de la Imatge, Palau de la Virreina del 05 de noviembre de 2016 al 05 de marzo de 2017.

Fuera de esas fronteras argentinas también está Guillermo Bravo, un joven escritor, con el que también hemos podido contactar, fundador de la revista *Alba* en París y promotor de la editorial *La Guêpe Cartonnière*⁶⁶ en París (en París y la editaron con sucursales en Berlín, Londres y Beijing). Actualmente, viviendo en Beijing, el autor escribe la biografía de Copi.

[64] Congreso titulado *Teatro hispánico. Nuevas tendencias*, realizado en la Universidad de Estrasburgo del 15 al 18 de marzo de 2016.

[65] *La hora de los monstruos, Copi* incluye los siguientes capítulos: “¡Esto! ¡Ahora! ¡Ya!” por Alan Pauls; “Miniaturización, minimalismo y barroco” por César Aira; “Copi: Personajes / Temas / Procedimientos / Circulaciones” por Patricio Pron; y “Grageas para Copi” por María Moreno.

[66] *La Guêpe Cartonnière* se inspira en el proyecto de *Eloísa Cartonera*, una editorial argentina reconocida por la utilización del cartón para la creación de las tapas de los libros. Proyecto iniciado en 2002 después de la gran crisis argentina de 2001.

Cabe resaltar que a partir del seguimiento de algunos libros de historia de literatura del siglo XX argentina, Copi no se incluye ni como autor de novela ni de teatro, y menos como autor de cómics. No obstante, sí podemos corroborar que existen algunas *webs* de casas editoriales argentinas consagradas a perpetuar la figura / imagen de autores considerados extraterritoriales. Entre ellas, la prestigiosa editorial de Buenos Aires: *El Cuenco de Plata* donde se ha publicado gran parte de la obra de Copi. En su espacio *web* hay un colección titulada: extraterritorial⁶⁷. Un espacio dedicado a la recopilación de destacados autores que se sitúan al lado de Copi como: Thomas Bernhard, Crista Wolf, Virginia Woolf, Henry James y James Joyce, entre otros. En el apartado de Copi encontramos interesantes referencias que nos reenvían a las críticas, de lo más variopintas, hechas por la crítica artística y literaria argentina de intelectuales dispuestos a reivindicar a Copi como un autor argentino. Por ejemplo: “El hombre del subsuelo” de Diego Manso; “Cómo mirar todo desde debajo” de Eduardo Muslip; “Dinamita para el teatro” de Hugo Salas; “Copi en París: el artista que se hizo solo” de Natalia Blanc; “Copi: un argentino universal” de Jorge Monteleone; “Copi” de Javier Hildebrandt; “Cuando leemos imágenes” de Silvia Hopenhayn; “Fuera de cuadro” de Diego Trerotola; “Copi, leído en voz alta” de Pedro Rey; “La vuelta al país de Copi, el argentino exiliado de todo” de Daniel Gigena, “Copi nuestro” de Martín Villagarcía; y “Treinta años sin Copi” de Daniel Link.

V.2. Copi en el imaginario francófono

París no se acaba nunca (2003) es la frase con la que el escritor español, Enrique Vila-Matas, tituló su novela más autoficcional, mezclando, en efecto, autobiografía, ficción y ensayo. La historia está ambientada en París, en las décadas 1960-1970, donde el autor, a través del narrador, nos cuenta cómo viajó a París y cómo empezó, en ese “lugar de fiesta” y de efervescencia artística e intelectual, su relación con Marguerite Duras y los encuentros fortuitos con otros intelectuales de la época, en esa “fauna” particular. Los sentimientos se funden en ese “jolgorio” parisino; parece ser que la “fiesta”, en la Bastilla de París, estaba asegurada con un personaje inesperado:

En ese momento, como tantas otras a aquella misma hora, entró Roland Barthes en el Flore y dio un rápido vistazo a la fauna del local. A dos pasos de él, y hasta parecía que fuera su acompañante, entró Jeanne Boutade, que se dio cuenta muy

[67] *El Cuenco de Plata*: ver en línea las referencias sobre Copi: <https://www.elcuencodeplata.com.ar/autor/62/copi/>

pronto de mi embarazosa situación con mi vecino de mesa y, echándome una mano, comenzó a decir que andábamos mal de tiempo para a la fiesta que daba Copi en una casa del barrio de la Bastille (Vila-Matas, 2003:).

El protagonista de la fiesta es Copi, quien espera a los invitados en su casa en la Bastilla. El franco-argentino no pasa desapercibido y permanece en el imaginario de quienes pudieron disfrutar de su “fiesta” teatral, artística y literaria.

En territorio francófono, Copi se fue ganando paulatinamente un espacio dentro de la sociedad francesa e incluso de otros países. Su personalidad y su obra, difícil de “normalizar” y “clasificar”, no dejó indiferente a nadie; lo que lo convirtió en un autor “escurridizo”, como lo afirma Thibaud Croisy, que supo atraer a los expertos e intelectuales en crítica literaria como la opinión de artistas y dramaturgos. De esta manera, la obra de Copi es un campo abierto para que algunos estudiosos aborden su obra desde la narrativa, el teatro o el dibujo. Y para que otros, como Michel Corvin, uno de los especialistas más importantes en teatro contemporáneo del siglo xx, compartan con él su profesionalidad. En efecto, en *Petite folie collective* (1966) de Michel Corvin y Copi, el primero cuenta con la colaboración artística de Copi como dibujante para recrear, a partir de una serie de viñetas, las citas elegidas por Corvin. Se trata de la compilación de frases escritas por grandes artistas (Apollinaire, Tzara, Breton, Picasso, Michaux, Césaire, Cocteau, Péret) del siglo xx, cuyo punto en común es el humor con el que estos autores intentan representar/dibujar la realidad: “C’est ici qu’intervient l’humour. Il est l’exploration méthodique et naturelle de l’absurde, du néant, et ses rapports avec le rire et l’esprit ne sauraient être qu’occasionnels” (Corvin y Copi, 1966: 32). ¿Por qué Corvin se interesa especialmente por Copi? Podría ser, hipotéticamente, porque en los años sesenta Copi era un autor de moda. Recordemos que los primeros años en París, Copi fue como dibujante: empezó a dibujar y vender sus dibujos en las calles parisinas, y fue de esta manera como el nuevo argentino, recién llegado, hizo contactos en París y empezó a trabajar para “la presse française” como *Twenty*, *Bizarre*, *Gay Pied*, *L’Obs*, *Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo* y *Libération*, entre otras. Pero puede ser también por la filiación que hacemos de Copi con el humor. Es

Portada
de *Petite folie
collective* (1966)
de Michel Corvin
y Copi

decir, la genialidad con la que Copi, basándose en un humor particular entre humor negro, macabro, cáustico, pero al mismo tiempo infantil e ingenuo, traza cada viñeta

Portada
de *Les poulets n'ont pas de chaises* (1966)
de Copi

o escribe cada frase. Y, recordemos también que Copi recibió el premio Humor Negro por su antología de dibujos *Les poulets n'ont pas de chaises* en 1966. Puede ser que Copi fuera un autor de moda y reconocido por sus trazos minimalistas para crear dibujos o personajes excéntricos con temáticas transgresoras y revolucionarias para la época. Pero quizás fue un autor de moda dentro de la “moda retro” de los años “nostálgicos” –los setenta– en Francia, como lo expone claramente Colette Godard cuando afirma:

En France, la nostalgie s'appelle le rétro. La mode est née le 7 mars 1970, jour de mon anniversaire et générale de presse d'*Eva Peron*, deuxième pièce de Copi, au théâtre de l'Épée-de-bois. Générale glaciale, les acteurs saluant dans le silence consterné de la salle. Un four. Pourtant, quelques deux ans auparavant, à Aubervilliers, on avait eu un avant-goût de la mode rétro (Godard, 1980: 104).

De esta manera, Copi, conocido en un pequeño contexto parisino y desconocido para el resto del mundo, salvo en su país de origen, empieza a calar hondo en el medio intelectual y artístico que lo estima y lo recrimina al mismo tiempo.

Si hablamos de estudios sobre la obra de Copi, una de las primeras es el de Raquel Linenberg-Fressard, autora de la tesis *Exil et langage dans le roman argentin contemporain : Copi, Puig, Saer*⁶⁸ (1987) en la que incluye una entrevista con Copi realizada el 28 de febrero de 1987. En su estudio aborda el complejo tema del exilio y su influencia en la escritura. En el caso de Copi se centra en *L'Uruguayen*, *La vida es un tango*, *La cité des rats* y *Le bal des folles*.

También está la tesis de la alemana Ursula Jung: *Le système de l'énonciation théâtrale: oeuvres de Marivaux, Dubillard, Anouilh, Molière, Copi et Pirandello*⁶⁹ (1990), donde la autora, a partir de la primera obra de teatro escrita en francés de Copi: *La journée d'une Rêveuse* (1968), profundiza en sus particularidades diegéticas y pone

[68] Tesis de tercer ciclo dirigida por Albert Bensoussan y defendida en la Universidad de Rennes 2, Haute Bretagne, en 1987.

[69] Tesis de tercer ciclo dirigida por Udo L. Figge y Michel Corvin defendida en Ruhr-Universität Bochum, en Alemania, en 1990.

de relieve la importancia enunciativa entre “lettre-préface” para insistir en la realización de un desdoblamiento intratextual de las instancias enunciativas (Copi) y enunciatarias (Lavelli) extratextuales relacionadas con la obra. Cabe recordar que la relación amical de Copi-Lavelli fue muy estrecha; aunque se conocieron en París, Copi reconoce en una entrevista: “notre formation est très similaire: nous avons presque le même âge, nous avons reçu les mêmes influences, nous avons vu le même théâtre” (Satgé, 1996: 142).

Otro breve estudio interesante, dirigido por el prestigioso especialista en teatro del siglo XX, Michel Corvin, es la tesis defendida por Danièle Lucio: *L'écriture de la mort dans le théâtre de Copi, dans La tour de la Défense (1978), Une visite inopportune (1988)*⁷⁰ (1994). En sus aportaciones en torno al tema de la “muerte” analizada desde el humor negro, macabro y devastador, estilo característico de Copi, Lucio, afirma lo siguiente: “le théâtre copien est en germe dans le théâtre de l'absurde” (Lucio, 1994: 74). Lo relaciona con el teatro de Beckett, Ionesco y Adamov y concluye: “Dans le théâtre de Copi, l'homme fait un voyage, celui de la vie. La mort en est l'aboutissement final” (Lucio, 1994: 74).

Una de las tesis actuales, quizás la más importante e interesante, es la que Isabelle Barbéris defendió en 2007 sobre la obra dramática de Copi titulada: *Copi: Le texte et la scène. Mimésis parodique, mise en scène de soi et subversion identitaire dans les années parisiennes (1962-1967)*⁷¹. Desde un enfoque semiótico, Barbéris intenta comprender y analizar toda la obra de Copi haciendo una interpretación del signo, el significado y el significante aplicado a cada una de las obras de Copi incluyendo a algunas actuaciones de Copi en los cortos publicitarios de *Perrier*⁷²:

Le groupe *Perrier* fit appel à Copi afin de jouer la carte de la transgression et de “démarquer” leur produit. La marque filera la métaphore de la folie pendant de nombreuses années. En d'autres termes, l'image de Copi allait lui permettre de s'installer durablement sur le créneau de la transgression identifiée à la “folle”. Copi jouera de cette notoriété dans son théâtre, en particulier dans *Le Frigo* où le personnage de L. se réapproprie le slogan de la marque : “Je suis folle” (Barbéris, 2007: 398).

[70] Tesis defendida en la Universidad Paris III, Sorbonne Nouvelle, en 1994.

[71] Tesis dirigida por Jean-Louis Besson y defendida en la Université Paris X–Nanterre, en 2007

[72] Perrier, marca de agua francesa cuya publicidad en los años setenta fue protagonizada por Jérôme Savary y luego por Copi: 1978 entre otros.

Si bien es cierto que la autora aborda al autor desde todos los frentes posibles de estudio: exilio, identidad, sexualidad, estética, escritura, estilo, no profundiza en detalle en ninguno de ellos, dejando así un vacío, aunque con excelentes referentes, para estudios futuros. No obstante, estas ideas primarias de la tesis quedaron condensadas en su libro *Les mondes de Copi; machines folles et chimères* (2014). También cabe destacar sus valiosas aportaciones sobre *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies* (2010) en los que incluye a Copi entre otros autores.

Otros recursos para nuestra investigación nacen de las críticas en torno a la figura de Copi tanto por su creación literaria como artística. Uno de ellos es Thibaud Croisy quien ha seguido desde cerca la obra artística de Copi como dibujante. En *Copi. Vive les pédés et autres fantasies* (2014), Croisy, en catorce páginas, hace un sintético y preciso recorrido de Copi por las diferentes revistas y periódicos en los que ha trabajado Copi. En estas páginas, el crítico alude, entre otros, a los personajes más relevantes y subversivos de Copi como *Liberett'* creado a finales de los años setenta. Cabe destacar igualmente su reciente participación con el texto “Copi, ou les métamorphoses du mauvais esprit” en el reciente libro de Guillaume Désanges y François Piron: *Contre-cultures 1969-1989; L'esprit français* (2017). El libro se centra en el análisis de los años donde emergieron nuevas ideas de revolución homosexual iniciada en Francia después del *Mayo 68*, evocando reconocidas figuras como Guy Hocquenghem y Lionel Soukaz (dos autores con los que Copi trabajó; lo que explica la relación que hay entre el nacimiento de *Liberett'* y la revolución sexual promulgada, en años anteriores, por estos autores).

“Otros críticos muy próximos a la obra de Copi son Lionel Souquet, (quien en sus estudios une temáticamente la obra de Copi con la de Manuel Puig, Reinaldo Arenas y Pedro Lemebel, entre otros⁷³), Olivier Celick, René de Ceccatty, Pascal Paradou, Henry Chapier, Michel Cournot, Guy Hocquenghem, Jacques Sternberg, etc. Sin contar con el largo listado de otros directores de teatro⁷⁴ que han puesto en escena su obra. Por último, también hay un pequeño círculo de amigos íntimos que han acompañado al autor en su trayectoria profesional y personal: Marilú Marini, Lavelli, Arias, etc,

[73] Leer Lionel Souquet: “Politique sexuelle” et “sexe non humain” dans la littérature hispano-américaine postmoderne: Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland, Vallejo” (2015). Ver referencia en bibliografía.

[74] En el siguiente link aparecen dieciséis vídeos sobre algunas obras de Copi y sus respectivas puestas en escena más representativas con directores de teatro reconocidos; entre ellos Roberto Plate, Thomas Ress, Christophe Reymond, Benjamin Lazar, etc. <https://www.theatre-video.net/videos/artiste/Copi>

Por otra parte, el italiano Stefano Casi, periodista y director artístico del centro Internacional de Boloña: Teatri di Vita, también se suma a los autores interesados por la obra de Copi. Recordemos que Copi viene muy a menudo a Italia a representar sus obras (*Loretta Strong* y *Le Frigo*, especialmente) y a actuar en *Les bonnes* de Jean Genet. Además, al establecer una estrecha relación con el italiano Ricardo Reim, con el que escribe *Tango-Charter*, las visitas al país vecino se vuelven recurrentes. Casi, interesado en el arte del espectáculo, publica *Il teatro inopportuno di Copi* (2008) con la intención de reunir, en forma de artículos, críticos en arte dramático de todo el mundo interesados en la obra del dramaturgo franco-argentino:

Copi, di cui vengono riproposte anche due interviste ‘perdute’, spezza le regole, creando altri mondi per descrivere il nostro con strampalata amarezza. Un teatro genialmente inopportuno, che spiazzava e seduce parlando di sesso e morte, potere e violenza, identità e storia, dal caustico *Eva Peron* al lisérgico *Loretta Strong*, dalla psicoanalisi surreale del *Frigo* al metateatro grottesco della *Notte di madame Lucienne*, dall’apocalisse moderna della *Torre della Défense* al cannibalismo sotto-proletario di *Cachafaz* (Casi, 2008: en contraportada).

Para esta ocasión, Casi cuenta con la colaboración de Isabelle Barbéris, Marcos Rosenzvaig, René de Ceccatty, Sandro Avanzo, Daniel Link y Cristina Valenti, entre otros.

Por último, nos gustaría resaltar el gran trabajo del americano Jasson Weiss en su intento por hacer una recopilación de escritores hispanoamericanos del siglo xx en París en su libro: *The Lights of Home: A Century of Latin American Writers in Paris* (2003). En este estudio aparecen, entre otros, los reconocidos Pablo Neruda, Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, Octavio Paz, Juan José Saer, Alejo Carpentier, Julio Cortázar, Alfredo Bryce Echenique, Alejandra Pizarnik, Julio Ramón Ribeyro, Eduardo Manet, Silvia Baron Supervielle, Edgardo Cozzani, Hector Bianciotti. Weiss deja a Severo Sarduy y a Copi en el apartado de autores transgresores.

Es necesario resaltar de qué manera la obra de Copi ya empieza a incluirse dentro del teatro contemporáneo francés y otros libros de estudios más teóricos y diccionarios que versan sobre el cuestionamiento de la identidad y la sexualidad. En primer lugar, Claude Confortès⁷⁵ en su *Répertoire du théâtre contemporain de langue française* (2000) cuyo prefacio de J.M.G. Le Clézio, titulado “L’éloge de la langue

[75] Claude Confortès: director y actor de teatro y cinematógrafo francés que puso en escena *La tour de la Défense* de Copi en el Théâtre Fontaine de París en 1981.

française”, incluye a Copi. En segundo lugar, Jean-Yves Le Talec en *Folles de France: repenser l’homosexualité masculine* (2008), nos refresca la memoria recordándonos los años de revolución sexual de los setenta. Su interesante aportación sobre la estética *camp* basada en las definiciones de Susan Sontag, Le Talec sugiere que el *camp* fue el medio de liberación homosexual más efectivo para desestabilizar la hegemonía heteronormativa. Dentro de sus autores favoritos: Michel Tremblay, Guy Hocquenghem, André Gide, Jean Genet, etc., aparece Copi: un maestro del *camp*. Una definición de *camp*, según Le Talec, es necesaria para ver la relación de esta respecto a la obra de Copi:

Le *camp* se présente en fait comme une notion bien plus complexe, à l’origine un art de l’apparence, en pratique une forme de lien et de langage social, de résistance culturelle et de stratégie politique. Peu usité en France, la notion de *camp* n’est pas facilement saisissable, tant elle présente d’aspects, de lectures possibles et d’expressions sociales, jusqu’à des formes évidentes de récupération et d’intégration à la culture de masse (Le Talec, 2008: 14).

Y, en tercer lugar, el *Dictionnaire gay* (1994) de Lionel Povert, donde Copi aparece entre otros autores de literatura, cine, televisión, pintura, música, fotografía, etc. Se trata de un diccionario gay complementario al que ya se había publicado como *Le dictionnaire du fantastique* por Alain Possuoli y Jean-Pierre Krémer.

Como hemos visto, Copi no deja de atraer a nuevos adeptos interesados. A lo mejor su ilusión era construir un mundo inmortal, como el de la astronauta Loretta Strong: un postcuerpo como metáfora de universo inmortal habitado por otras criaturas ajenas a la naturaleza, concebida desde nuestra realidad existencial como anormal o antinatural. Ese lado sutil pero cruel y transgresor al mismo tiempo es el que caracteriza a Copi; por ese motivo, no debemos extrañar que grandes teóricas feministas y filósofas como Hélène Cixous⁷⁶, desde el psicoanálisis, se sientan atraídas por el teatro delirante de Copi así como Simone Zimmer e incluso Georges Bataille:

Le théâtre délirant de Copi appelle le commentaire psychanalytique : Hélène Cixous multiplie les jeux de mots sur le langage des Quatre jumelles, pour tenter de fixer le sens de la circulation folle de l’argent, et du désir, entre les personnages ; Simon Zimmer, analysant le “discours souterrain” de l’homosexuel, voit en Lavelli le “psychiatre authentique”, et, dans le “tandem Copi-Lavelli” “le bon analyste, qui assume le transfert” (Godard, 1996: 14-15).

[76] Hélène Cixous: teórica feminista, filósofa, crítica literaria, poeta y dramaturga francesa que ha contribuido e influido enormemente en el pensamiento de las teóricas *queers* actuales: Sam Bourcier, Paul B. Preciado, Judith Butler, etc.

Tanto Cixous como Zimmer y Bataille contribuyeron con sus textos (opinión crítica, salvo Bataille) para la representación de *Les quatre jumelles* de Copi en el Festival de Verano, *Copi-Lavelli*, de París en 1973⁷⁷.

En España, la gran feminista Marta Segarra también incluye a Copi dentro de su investigación en *Teoría de los cuerpos agujereados* (2014) con el subtítulo: “Copi: el desmantelamiento de la diferencia sexual y de otras diferencias”, comparándolo con la controvertida obra de Federico García Lorca: *El público*.

Desde esta misma óptica transgresora, el actor y cineasta franco-inglés de Johannesburgo Antony Hickling se interesó por la obra de Copi desde que se instaló en Francia para hacer su investigación en Master I: *Copi et la pensée “queer”* (2005) y su Master II: *Copi au travers du “queer” et le “queer” au travers de Copi* (2007), centrándose exclusivamente en la obra *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* de Copi. Las dos “memorias” de investigación contienen interesantes entrevistas; entre ellas la de Jenny Bel’Air⁷⁸ (17/12/2004), la de Lionel Soukaz (01/09/2005) y la de Marcial Di Fonzo Bo (10/04/2006). No obstante, Hickling ya había hecho un trabajo previo poniendo en escena esa misma obra algunos años antes: “En 2004, j’ai mis en scène une pièce de Copi, *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*. C’est cette dernière qui m’a poussé à entrer dans sa vie”.⁷⁹ El título de su tesis, en proceso : *Contemporary “Queer”, La “Queer Theory” dans le domaine des arts de la scène*, vaticina una profunda reflexión sobre la estética *queer* en la obra de Copi. Cabe destacar su cortometraje: *Birth I* (ver en videografía), en el que Hickling hace de Madre y de Irina y recrea la primera escena de *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*. Este cortometraje obtuvo el Premio de Interpretación Masculina Disturb Film Awards 2010.

Finalmente, no es coincidencia tampoco que Copi se haya relacionado con grandes autores de otras disciplinas. Por ejemplo: la propuesta que Christian Bourgois le hizo a Michel Foucault para que escribiera el prólogo de un libro de Copi –proyecto abortado por circunstancias profesionales–; la portada del libro de la primera novela de Copi, *L’uruguayen*, diseñada por Roland Topor; la relación de Copi con Gilles Deleuze en torno a la fotógrafa, amiga de Copi: Martine Barrat a la que

[77] Colección Festival de Otoño en París, *Lavelli-Copi*, N° 5, 1973.

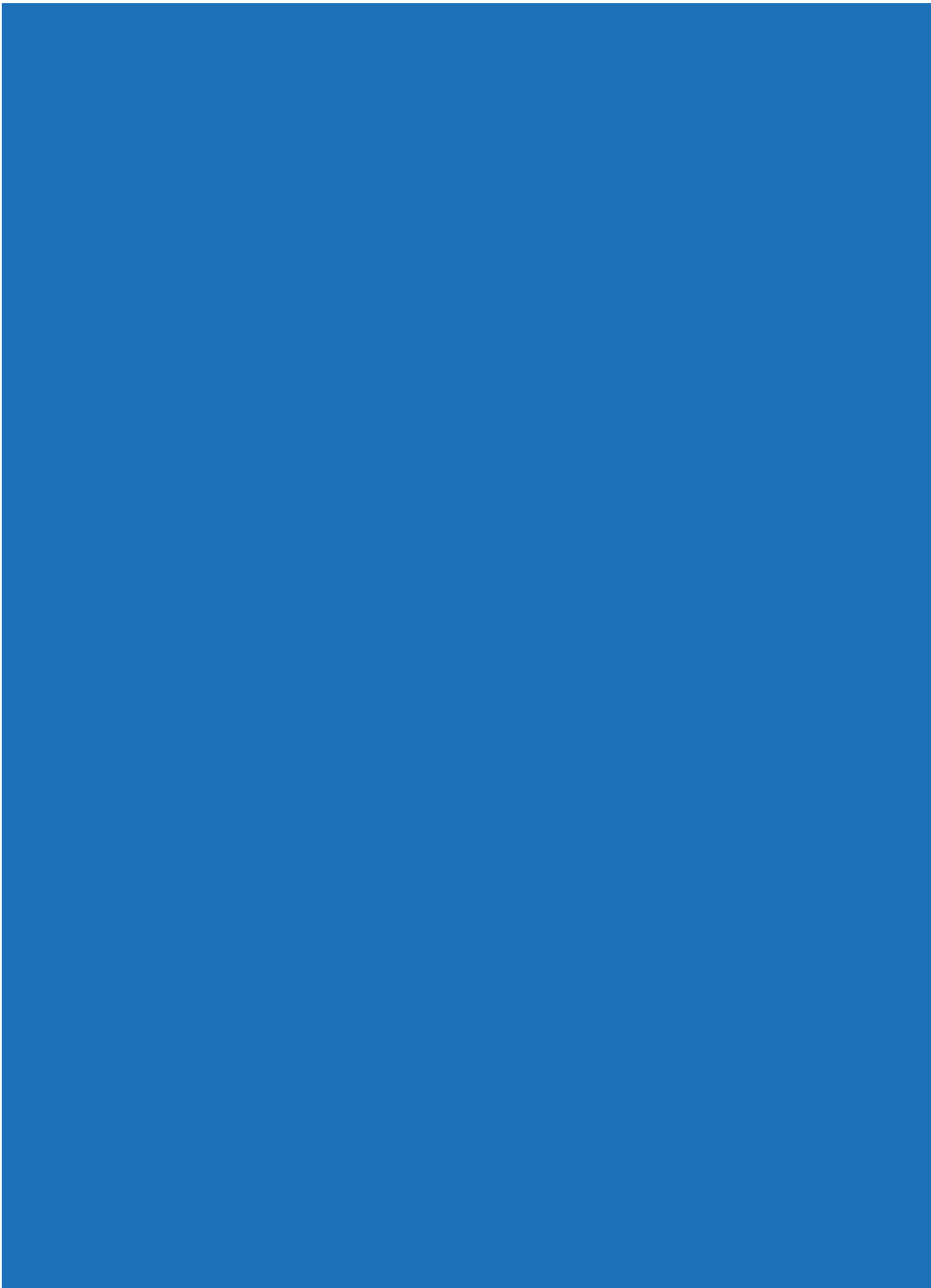
[78] Jenny Bel’Air o Alain Sepho, es una actriz argentina radicada en Francia y reconocida por su estética travesti. Llamada muchas veces como *La diva des années Palace* por sus interpretaciones y sus recientes actuaciones en *Todas están locas* (1996), *Madame Edouard* (2004) y *Rendez-vous avec Ninette* (2014).

[79] Ver referencia en línea en webgrafía: HICKLING, Antony (2008): “Queer Copi ou Copi queer”.

Deleuze contrató para retratar a criminales adolescentes en Harlem en Nueva York; y la dedicatoria que el matemático y filósofo Gilles Châtelet hace a sus colegas coetáneos un año antes de su muerte en su célebre libro: *Vivre et penser comme des porcs; de l'initiation à l'envie et à l'ennui dans les démocraties-marchés* (1998):

Pour Patric Baudet, Copi Damonte, Michel Cressole, Gilles Deleuze, Daniel Guérin, Feliz Guittari, Guy Hocquenghem, qui ont jamais de vivre et de penser comme des porcs. (Châtelet, 1998: dedicatoria)

Con todos estos antecedentes en torno a Copi y su obra, podemos decir con Arias: “Copi est plus lié à Paris qu’à l’Argentine (Arias, 2008: 164). No solo es así por la recepción crítica de su obra sino también por su elección personal de optar por la lengua francesa como lengua de expresión literaria y artística.



SEGUNDA PARTE

**Procesos
y Estrategias de
transculturalidad**

[Introduction]

Más allá de su escritura transnacional y la repercusión tanto en Francia como en Argentina, nuestra tesis se centrará en los procesos y estrategias trans en el teatro de Copi. El corpus de las doce obras teatrales ha sido elaborado para un análisis exhaustivo desde esta perspectiva trans y nos servirá de apoyo para explorar de qué manera aparecen esos movimientos transculturales y translingüísticos que serán abordados a lo largo de toda esta investigación.

Estas nociones que comportan el prefijo trans nos ayudarán a definir, de alguna manera, los conceptos de *transterrado* y de *transculturalidad*, aplicados a la vida de Copi. Lo que nos facilitará la comprensión de los procesos y estrategias de la transidentidad y la transexualidad. Es decir, esta aproximación trans, y aplicada a lo trans-Copi, nos permitirá deambular por esos espacios que van desde lo social, cultural y lingüístico (donde se conjuga lo tradicional argentino y la cultura parisina) hasta esos espacios más íntimos de la identidad y la sexualidad. Unas indagaciones que nos solicita este autor híbrido y polivalente que utiliza con destreza su condición de autor transcultural o de *l'entre-dos*⁸⁰, mezclando las culturas parisina y argentina, y creando una especie de nebulosa identitaria particular y original. Estos aspectos transculturales y lingüísticos se ven reflejados en su obra y en el tono irónico que impregna las palabras, las viñetas, la escritura y el gesto copianos.

De esta manera, se empieza a forjar un nuevo autor en una sociedad efervescente, multicultural y cosmopolita. En medio de las revueltas estudiantiles y el inicio de la revolución sexual a finales de la década de 1960 y los primeros años de la década de 1970, se empieza a oír el eco de Copi en los rincones de los teatros de París; en efecto, la primera representación de su mítica obra *Eva Peron*, una Evita agonizante representada por un hombre travestido de mujer, tuvo efectos colaterales a nivel nacional e internacional que terminaron con un atentado en el momento de

[80] *Entre-dos*: en este caso nos referimos a autores francófonos que, como Copi, viven en el entre-dos culturas, dos lenguas y que han sido asimilados por una cultura dominante (en este caso la cultura francesa). No está de más anunciar a algunos célebres autores francófonos como Guillaume Apollinaire de origen italiano, Roland Topor de origen judío polaco, Alejandro Jodorowsky de origen chileno, etc., y otros autores reconocidos como Andreï Makine de origen ruso asilado en Francia, Milan Kundera de origen checo y Amin Maalouf de origen libanés.

una de sus representaciones. La obra marcó así, a la vista de todos, el inicio de un Copi revulsivo, un autor transgresor y al mismo tiempo un autor transmediático.

Finalmente, esta segunda parte concluirá con un esbozo de los temas más relevantes de Copi centrándonos en aquellos que consideramos, para esta investigación, los más interesantes e importantes: la identidad y la sexualidad. Como lo hemos dicho anteriormente, el análisis de los personajes abordados en la tercera parte de esta investigación nos servirá para examinar cómo Copi, a través de sus personajes transgresores e irreverentes, subvierte y desestabiliza el sistema binario de género y de sexo invitándonos a desviar nuestra mirada hacia nuevas posibles identidades y otras opciones de sexualidad que el autor imagina y escenifica, poniendo su arte y creatividad al servicio de su promoción de una nueva forma de revolución sexual y liberación del cuerpo.

VI. Nociones trans y trans-Copi

Este apartado será considerado como un inciso introductorio entre esta primera parte, donde hemos intentado abordar de manera sintética la biografía del autor, así como una breve recepción de la crítica literaria y artística de Copi, y la siguiente, donde nos preocuparemos en evocar el término trans para poderlo aplicar a la obra de Copi desde el punto de vista social, cultural, y lingüístico y enfocarlo hacia el tema de investigación que nos preocupa y que desarrollaremos en la tercera parte de la tesis: la transidentidad y la transexualidad.

Entendiendo el término de origen latino "trans", según la RAE aparece definido como: "al otro lado de" o "a través de"; y en *Le Robert (1)*, como: "par delà", "au delà de", "à travers, transpercer" o como prefijo que marca: "le passage ou le changement": *transición* y *transformación* (Robert, 1990: 2001). Podemos entender esta noción como un desplazamiento que sugiere no solo un cambio físico sino también psicológico. En otros términos, podemos interpretarlo como un movimiento interior, donde se ocultan nuestros pensamientos, nuestros deseos, etc., y un movimiento exterior, donde el individuo (cuerpo), se somete a un movimiento voluntario-involuntario. Lo interesante de este movimiento "de un lado a otro" o de "tránsito" es el resultado: en efecto, los movimientos siempre sugieren un cambio que repercuten en nuestro pensamiento y la manera de ver y relativizar la realidad de nuestro entorno.

De esta manera, siendo Copi el núcleo de ese movimiento geográfico, cultural y psicológico, podemos imbricar el prefijo trans a las nociones de transterrado, transculturación y transidentidad.

VI.1. Aproximación a la noción de *tra(n)sterrado*

Me sentía, me *vivía* ya *empatriado*, y muy a fondo, en México [...] tuve la impresión de no haber dejado la tierra patria por una tierra extranjera, sino más bien de haberme alejado de una tierra de la patria a otra [...] queriendo expresar cómo no me sentía en México *desterrado*, sino..., se me vino a las mentes y a la voz la palabra *transterrado*, que sin duda resultó ajustada a la idea que había querido expresar con sinceridad (Gaos, 1996: 556).

La cita nos remite al término acuñado por el filósofo español José Gaos (1900-1969) para definirse a sí mismo como *transterrado*⁸¹ español exiliado en México (1938) a raíz de la Guerra Civil Española. La RAE recoge el término a través del verbo *Transterrar* o *Trasterrar* de trans y tierra y lo define como “expulsar a alguien de un territorio, generalmente por motivos políticos”.

Siguiendo a Gaos, observamos que el filósofo sugiere que el individuo transterrado tenga una continuidad lingüística y cultural en un territorio diferente que le sea familiar; un movimiento geográfico, forzoso en la mayoría de los casos, que no frene las iniciativas intelectuales, culturales y artísticas iniciadas en su lugar de origen (en este caso un movimiento de España a México). En este sentido, México es para Gaos una extensión de España donde muchos españoles se sienten, según el filósofo, “empatriados”⁸² y ven en ese espacio extranjero una oportunidad para la continuidad de la cultura española en México. El concepto de transterrado como “empatriado” y/o “transplantado” en otros casos, aparece en el artículo “La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana” publicado en la *Revista de Occidente* de Madrid en 1966. En diez páginas, Gaos, desde su óptica filosófica, como apuntan Ignacio Soldevila y Dolores Fernández, nos da a conocer

[81] *Transterrado*: reflexiones filosóficas sobre las cuestiones del exilio que aparecen en sus libros *Filosofía mexicana de nuestros días* (1954) y *Confesiones profesionales* (1958) y un texto titulado *Confesiones de transterrado* (1963).

[82] *Empatriados*: término utilizado por Gaos en sus reflexiones respecto a los exiliados en México que surge como resultado de la condición de transterrado. Según el filósofo, el *empatriado* sirve para definir a aquellos individuos exiliados, en otros territorios al de sus orígenes, que no se sienten extraños. En otros términos, el empatriado concibe la patria de adopción como si fuese la patria de origen.

El sentimiento de los exiliados españoles en América, como exiliados no solo políticamente, sino interiormente. Por tanto, no solo es necesaria la distancia geográfica para sentirse exiliado (Soldevila y Fernández, 1999: 164).

El términos *transterrado* y *desterrado* nos remiten a dos perspectivas sobre una sola realidad (porque los dos términos tienen que ver con la “expulsión” de un individuo de su tierra de origen hacia otros lugares): los transterrados mantienen una continuidad cultural más o menos parecida en la tierra de acogida ya que estos comparten muchos aspectos de la vida relacionados con la cultura y lengua. Es decir, los transterrados se reconocen, en cierta forma, en estos espacios trans que le resultan familiares. Los desterrados, por su parte, migran hacia otros espacios que lo alejan de la cultura y el lugar de origen. Lo que conlleva, en la mayoría de los casos de sujetos desterrados, según la RAE, a sufrir la “pena de destierro”. Estas diferencias entre transterrados y desterrados son las que Gaos analizó desde su propia experiencia afirmando que en México no se sintió desterrado sino transterrado (término que le “resultó más ajustado” a su situación).

En Copi, estas afirmaciones se invierten: por un lado, porque el punto de partida es desde Buenos Aires hacia el “viejo continente”: Europa; es decir, cuando Copi decide abandonar la capital argentina para instalarse definitivamente en París en 1962 hasta su muerte. Este movimiento se hace desde una de las excolonias españolas a Europa, o, dicho de otra manera, desde las sociedades “tercermundistas” a las llamadas sociedades civilizadas. Y, por el otro, porque Copi opta no por España, sino por una cultura que difiere mucho de estas dos culturas tanto por su lengua como por sus costumbres: la cultura francesa. ¿Podríamos aplicar en la vida de Copi esa continuidad intelectual y artística de la que habla Gaos? La respuesta sería afirmativa si observamos en Copi una continuidad en París de sus intenciones artísticas y literarias ya iniciadas en Argentina y Uruguay. Recordemos que perteneció a una familia burguesa pero también intelectual:

J'appartiens à une famille de gens de théâtre : mon oncle continue à écrire des pièces, ma grand-mère aussi écrivait du théâtre. Quand j'étais petit, mes promenades n'étaient pas d'aller au cinéma mais au théâtre, pour voir Margarita Xirgú (Satgé, 1999: 142).

Copi tuvo el privilegio, mientras estuvo en Montevideo y Buenos Aires, con su abuela materna Salvadora Medina Onrubia, de leer y ver teatro, en especial,

el teatro independiente⁸³. El propio Copi lo apunta en una entrevista recogida en el libro de Satgé cuando habla de Jorge Lavelli, su íntimo amigo al que conoció en París y no en Buenos Aires, aunque los dos hayan recorrido los mismos espacios o salas del teatro independiente argentino:

Nous avons reçu les mêmes influences, nous avons vu le même théâtre –en général le théâtre indépendant– et pour les lectures, les coïncidences ne sont pas mal non plus [...] Nous savons que nous l’avons lu de la même manière et que nous l’avons vu dans la même salle. Le théâtre argentin existe, et tous les deux nous l’avons suivi de très près quand nous vivions là-bas (Satgé, 1999 : 142).

Si bien es cierto que los primeros viajes “forzosos” de Copi y su familia a Uruguay y Francia fueron por razones políticas, su retorno a París en 1962 no fue por un exilio sino, como otros muchos argentinos, un viaje voluntario con objetivos personales claros: la búsqueda, en palabras de Mariana Bustelo, “de la libertad estética, sexual y social”:

Puede trazarse una línea entre el viaje de los años 60 y el exilio producido por la dictadura, ya que en ambos casos los escritores se van de su país buscando mayor libertad. Sin embargo, en el primer periodo la búsqueda de libertad no está regida preponderantemente por aspectos políticos, sino de libertad estética, sexual y social a través del cual el escritor desarrolla una visión crítica de su país y su literatura (Bustelo: 2006: 11).

Esta afirmación puede ser contrastada con la entrevista que Silvia Rudni le hizo a Copi en 1966, recogida y publicada en las páginas de la reconocida revista literaria *Nuevo Mundo* en 1967.

RUDNI.– *¿Me gustaría saber cómo y por qué llegaste a París?*

COPI: No estoy muy seguro; cómo, sí, porque tomé un barco y llegué a Francia hace cuatro años [1962], pero no sé por qué. Inventé el pretexto de venir a ver teatro (había escrito algunas obras), pero una vez aquí, no fui a ningún estreno ni tampoco volví a escribir (Rudni, 1967: 61).

[83] Teatro independiente argentino: movimiento teatral no comercial que surgió en los años treinta y se prolongó hasta los años sesenta. Este teatro conservaba ideales muy parecidos a los del Teatro del Pueblo argentino liderado por Leónidas Barletta y Josefa Goldar. Había una especial atracción por autores dramáticos clásicos y contemporáneos de calidad, entre ellos Roberto Arlt. Esta nueva propuesta por un teatro independiente promovió e impulsó la construcción de nuevos teatros. Uno de los líderes era Jorge Lavelli.

En síntesis, Copi es un autor *transterrado* en París porque el autor encontró en esta ciudad cosmopolita, aunque diferente de su ciudad de origen, un espacio ideal para vivir, para realizarse como autor y exponer así su lado más creativo artística y literariamente. Pero también un autor desterrado en un país que ya formaba parte de su historia: Francia. María Negroni escribió un capítulo de libro titulado: “El domicilio del destierro”, en *Copi vive* (2017), y expresa, refiriéndose a Copi:

Toda escritura es, siempre, una queja contra el destierro. A veces esa queja es torcida, brutal. Pasa, sin aviso, de la nostalgia al rencor, del lamento a la sátira, se vuelve rumia, ácido que corroe, exaltación maligna, un manifiesto paradójico y vengativo. La versión de Copi es así: múltiple e irracional, afilada como un cuchillo, desopilante como todo lo que ha superado el límite tolerable del dolor (Negroni, 2017: 55).

Sus inicios como dibujante en este espacio de culturas encontradas reafirmaron sus deseos como escritor ya que poco a poco empezaron a ser representados sus dibujos en forma de *sketchs*. Después de su primera experiencia como dibujante y su primer encuentro con la realidad parisina (y la suya), Copi inició su producción dramaturgica y se convirtió en “el niño mimado de la ciudad” (Rudni, 1967: 61), sobrepasando así la frontera geográfica y cultural, y entrando en otras fronteras, las que delinea Tzvetan Todorov: “entre être et vivre, entre sensibilité et changement, entre identité à soi et transformation” (Todorov, 1995: 76). Movimientos que nos remiten al concepto de transculturalidad cuando incluimos a Copi dentro de ese proceso transcultural, vivido y compartido, en cierto sentido, con su compatriota Alfredo Arias: “Un vaste océan de culture sépare l’Europe et l’Amérique latine, j’essaie de créer un lien afin que cet océan soit “habité”, et non plus un grand trou d’air au milieu de mon monde à moi.” (Arias, 2008: 183).

VI.2. Aproximación a la noción de *transculturalidad*

El concepto “*transcultural*” nace de un minucioso estudio iniciado, desde los años cuarenta, por el etnólogo y antropólogo cubano Fernando Ortiz. Su preocupación por la realidad cubana se centra en la transformación demográfica y cultural iniciada, históricamente, desde la llegada de los colonos a la isla.

Transculturalización es un neologismo utilizado por Ortiz para remplazar y contrarrestar el reciente término *aculturación*:

Nos permitimos usar por primera vez el vocablo *transculturación*, a sabiendas de que es un neologismo. Y nos atrevemos a proponerlo para que en la terminología sociológica pueda sustituir, en gran parte al menos, al vocablo *aculturación*, cuyo uso se está extendiendo actualmente (Ortiz, 1973: 129).

Con un tono irónico y nostálgico al mismo tiempo el antropólogo define la *aculturación* como un proceso de tránsito de una cultura a otra y sus respectivas repercusiones y la remplaza por *transculturación* para hablar de las complejas transmutaciones que transforman la cultura⁸⁴ tanto en el sector “económico como en el institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual, y en los demás aspectos de la vida” (Ortiz, 1973: 129). Una representación metafórica de esta realidad sería la de una serpiente engullendo su presa favorita: la rata. La víbora representa así la cultura dominante (la europea principalmente que, atraída e interesada por el Nuevo Mundo, se disponen a trazar nuevas líneas fronterizas culturales donde la hegemonía del europeo está marcada por el poder económico. En palabras de Ángel Rama, en *Transculturación narrativa en América Latina* [1982], “la capacidad selectiva no solo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes” (Rama, 1987: 39)). Y la rata, la cultura minoritaria, donde lo propio cubano se diluye y se fusiona con otras culturas de poder, va perdiendo así su propia identidad. Un ejemplo muy simbólico, señalado por Ortiz, es la bebida cubana hecha con productos autóctonos: caña y limón:

[84] *Cultura*: en el Caso de Fernando Ortiz, su estudio se centró exclusivamente en la cultura cubana e hizo un profundo análisis de su compleja evolución debido a la avalancha de nuevas culturas que llegaron en forma de “corriente incesante de inmigrantes blancos [...] una chorrera humana de negros africanos, de razas y culturas diversas” (Ortiz, 1973: 130) para poner de manifiesto como la cultura receptora, la cubana, pierde su esencia desde el momento en el que las culturas dominantes imponen su propia cultura. Esto incluye no solo el período colonial sino también el periodo de venta de esclavos africanos en el Nuevo Mundo.

De antiguo era popular en Cuba esa bebida hecha con aguardiente de caña [...] bebida antecesora del ron y del *daiquirí*, que utilizaba las virtudes del limón, se llamaba con el nombre de *Drake*⁸⁵ (Ortiz, 1973: 44).

En otras palabras, la transculturación se convierte en un proceso gradual donde se mezclan diferentes culturas y donde la cultura dominante empieza poco a poco a sustituir a la cultura autóctona, terminando así en un proceso llamado aculturación. Esta misma idea de transformación de los espacios y las costumbres es recogida por la RAE cuando define la transculturación como “Recepción por un pueblo o grupo social de formas de cultura procedentes de otro, que substituyen de un modo más o menos completo a las propias”.

En síntesis, Ortiz resume la transculturación como un fenómeno que contribuye a la desaparición de una cultura cuando esta queda subordinada a una cultura dominante. También insiste en la idea de que en el interior de cada cultura confluyen miles de culturas independientes provenientes de diversos lugares cuyos representantes son los individuos (especialmente aquellos que inician un viaje incierto para mejorar, en lo posible, la calidad de vida) que se someten a un viaje migratorio y confluyen en una cultura que “metafóricamente” los engulle. En efecto, el autor concluye afirmando que cada inmigrante vive “como un desarraigado de su tierra nativa en doble trance de desajuste y de reajuste, de desculturación o exculturación y de aculturación o inculturación, y al fin de síntesis, de transculturación (Ortiz, 1973: 130). Es decir, el sujeto, que es finalmente el elemento en movimiento o en trance, es el que está expuesto a esos cambios que, a veces, son imperceptibles y que influyen en nuestros actos y comportamientos.

En este sentido, nos embarcamos en dos cuestiones: por un lado, París: como ciudad de acogida donde confluyen muchas culturas, sin perder su propia identidad

[85] *Drake*: el etnólogo y antropólogo Fernando Ortiz alude al término *Drake* como una antigua bebida criolla cubana que toma el nombre del “audacísimo marino británico que saqueó la costa oriental de Cuba, el cual en la historia de España pasa como “el gran pirata” y como “el gran almirante”, en la del pueblo inglés, asegurándose que “de su breve estancia en la isla dejó el uso de una bebida con el nombre *Drake*” y que después se reemplazó por el daiquirí. Copi también alude a este “almirante”, “Monsieur Drake”, no solamente en su novela *La ciudad de las ratas* sino también en la obra de teatro *Loretta Strong*. En efecto, Loretta, en su estado de delirio, cree comunicar con “le corps astral de Monsieur Drake dans le satellite” (Copi, 1986: 253). Es muy probable que Copi retome la figura de este “almirante / pirata” como sujeto invasor tal y como aparece en *Loretta Strong* cuando este quiere invadir la pequeña capsula de la astronauta Loretta “J'en ai marre de Monsieur Drake ! / Je ne sais pas ce qu'il veut mais il ne me laisse pas tranquille !” (Copi, 1986: 254).

que la caracteriza, se convierte también en un espacio ideal para los intelectuales y en el epicentro para la creación artística y la producción literaria, entre otros; y, por el otro, Copi: como autor-sujeto o individuo inmigrante inmerso en esa cultura dominante que lo acoge.

En efecto, la capital francesa se erige, en nuestro imaginario, desde antaño, como una ciudad bien estructurada y organizada socialmente. No obstante, como afirma Bauman, “la vida en la ciudad tiene fama de ser una experiencia que despierta sentimientos encontrados. Atrae y repele a la vez” (Bauman, 2006: 35) y crea sensaciones de incertidumbre, inestabilidad y desconcierto en algunos casos y de atracción en otros. Uno de los rasgos que caracterizan a París es el flujo inevitable de individuos, provenientes de diversas culturas por causa de la globalización. Este fenómeno mundial ha hecho de París, entre otras capitales de Europa y el mundo, una sociedad cosmopolita con identidad propia a donde muchos artistas, intelectuales, inmigrantes, etc., quieren llegar. Pero más allá de esa idea utópica de París como Ciudad de las Luces que ofrece otras alternativas de vida próspera, subyace otra realidad menos utópica y más realista que también se hace evidente: la guetificación de grupos etno-culturales, la diferencia de clases sociales a través de la construcción física y psicológica de las fronteras que separan la *ville* de las *cités*, la marginalización por la condición social, sexual e identitaria que tienen sus orígenes en:

La globalización / cosmopolitización de las finanzas, la industria, el comercio, el conocimiento y la comunicación, y la indiscutible globalidad de los problemas de supervivencia a los que se enfrenta la humanidad” (Bauman, 2017: 154).

No es coincidencia entonces que Copi, desde una óptica transformadora y renovadora, aborde y condense todas estas temáticas en su obra, y que Bauman nos hable de los nuevos “temores” infundados en las actuales “sociedades líquidas” del siglo XXI. Esta idea de lo líquido metaforiza la inestabilidad estructural –política, económica, religiosa, etc.–, que sustenta los pilares de las nuevas sociedades que emergen de esa mutación / transformación por efectos de la globalización y donde todos, además de incurrir en los “temores” sociales, caemos, también, en los tópicos clasistas y racistas y, principalmente, en los prejuicios hacia lo diferente, lo extraño, lo nuevo. Siguiendo a Bauman:

Compartir el espacio con extranjeros, vivir cerca de ellos sin haberlos invitado y sufriendo su molesta presencia, es una circunstancia que a los habitantes de las ciudades se les hace muy difícil, tal vez imposible, eludir (Bauman, 2006: 28).

Este es el contexto en el que Copi empezó a forjar su propio proyecto de vida, pero también literario y artístico. Su propia experiencia contribuyó a plasmar esta realidad social, la del miedo hacia lo extraño. Pero para Copi lo “extraño” va mucho más allá que poner en evidencia la situación de un inmigrante, como la de los Ahmeds que aparecen en *La tour de la Défense* y en *Les escaliers du Sacré-Coeur*, ya que este concepto en su origen etimológico del latín *extraneare* basado en *extraneus*: raro, fuera de lo común, admiración o extrañeza encierra todos sus personajes que podríamos calificar de *queer* porque precisamente lo “raro”, “anómalo”, el que no está dentro de las “normas”, los que intentan sobrevivir bajo la opresión social, el castigo por ser diferentes, etc., son las constantes que mueven todo el teatro y obra de Copi. En definitiva, la realidad dibujada por este dramaturgo en su imaginario, la construye en los espacios de la “vergüenza” y de las “prohibiciones”. Espacios ampliamente abordados en los trabajos de Michel Foucault y recopilados en su libro en cuatro tomos, titulado *Dits et écrits*.

L'Argentin errant América la hermosa **Le retour de l'exil** **La novela del exiliado** Entre el clavel y la rosa, América la hermosa El espejo del diablo Soliloque **Ma vie à Buenos Aires** América Antigua **El exiliado excéptico en conserva** La maldad y la fealdad **Imposible retorno** **Del exilio** **Le sexe en Argentine** Banda oriental **Le rêve d'Américo Vespuccio** **Le lézard** **La lagartija** **La légende de l'homosexuel errant** **L'exilé de deux mondes** **La plume de l'exilé** Venganza la del tiempo Las brisas de la Plata **La vengeance celle du temps** **Les brises du Plata** **Les Argentins de Paris** **Souvenirs, mémoires d'Argentine** **Souvenirs d'Argentine** La nostalgia argentina **L'écrivain argentin** **Le retour du renard** **L'argentin est un renard solitaire** **Le chat et le renard** **Les solitudes argentines** **Mémoires argentines**

Souvenirs de deux villes...

Frases extraídas del cuaderno I (primeras páginas) del manuscrito de Copi cuando este, posiblemente, estaría imaginando un título para lo que sería "La novela del exiliado" en 1984. Existe el cuaderno II, que mejora la primera versión del prefacio.

[Manuscritos consultados en los archivos del IMEC en junio-julio de 2017.]

VII. Un autor *transcultural* en París: “L’Argentin errant”

Una aproximación a la idea del viaje y la errancia nos permitirá explicar cómo se construye el universo mágico de Copi y cómo interviene, en esa construcción llena de contradicciones y extravagancias, el espacio íntimo, personal y profesional, sin dejar de lado los efectos colaterales provocados por el choque tanto social y cultural como lingüístico o *translingüístico*.

En la página anterior podemos observar una compilación de frases que Copi deja escritas en las primeras páginas de la libreta que utilizó para escribir su proyecto de “La novela del exilio”: *Rio de la Plata*, en 1984. Un breve recorrido por estas frases nos hace pensar, especialmente, en tres aspectos que son fundamentales para comprender a Copi como autor transcultural: “Argentine”, “Errant” y “Exilé”. Son tres conceptos condensados en un solo autor, palabras que sobresalen, que llaman la atención y que van ligadas a la vida y obra de Copi. Si amplificamos estos términos, añadiendo los elementos que los acompañan, nos damos cuenta del valor significativo y simbólico de su contenido. Así: “Souvenirs, mémoires d’Argentine”, “Le sexe en Argentine”, “L’homosexuel errant”, “El exiliado excéptico en conserva”, “Le retour de l’exil”, etc., son algunas muestras de cómo perduran en la memoria de Copi sentimientos encontrados hacia su país de origen: “la nostalgia argentina”, su experiencia como errante y su estatus como exiliado. ¿Pero es realmente Copi un autor del exilio, o, un autor *desexiliado* en París?

VII.1. Copi, “La plume de l’exilé”

Antes de responder a las cuestiones formuladas, consideramos oportuno abordar, ante todo, las nociones de *exilio* y *errancia* para intentar explicar el *desexilio*. De esta manera, podríamos aproximar estos conceptos a la vida-obra de Copi, basándonos particularmente en el prefacio del *Rio de la Plata*.

Nos gustaría introducir este breve apartado haciendo alusión a cuatro versos de la poeta argentina María Negroni quien, en su libro de poemas titulado *Exilium*, nos habla de una “realidad infiltrada” que viene por añadidura y se incrusta profundamente en nuestra memoria, creando heridas que posiblemente jamás serán cerradas:

La realidad infiltrada
sangra al oído de todos
y la herida supura
sin escarmientos

(Negroni, 2016: 10).

El exilio, del latín *exsilium* que significa exilio o destierro procede de *exsul*⁸⁶ que significa desterrado, ha sido un tema ampliamente abordado, especialmente desde los siglos XIX, XX y XXI. En su origen, *exsul*, entre otras acepciones, también dio origen a la palabra latina *ambulare* que significa andar / caminar. Estos verbos que, en cualquiera de los casos, sugieren un movimiento producido voluntaria o involuntariamente. Lo que nos acerca así al término “errante”, ya que semanticamente contiene la misma idea de movimiento mediante las acciones deambular, transitar, andar, caminar, como aquel que vaga de un lugar a otro sin un rumbo fijo hasta convertirse en un transhumante o nómada. En este sentido, la errancia no tiene por qué ser originada por los mismos motivos que originan el exilio. Una aproximación oportuna del exilio la encontramos gracias a los estudios de Cristina Breuil que nos habla del exilio como una “lectura del entre dos” y que puede ser entendida como historia-pasado, presente-porvenir:

El tiempo del exilio se va abriendo a un presente que es la clave de lectura del entre dos, entre pasado y porvenir. El paso es una manera de designar la medida corporal y abarcable que el exiliado pretende dar a su propia presencia en el

[86] *Exsul*: palabra latina, que viene del indoeuropeo *al-3*, utilizada para explicar la noción de extraído, sacado (*ex-*) del suelo (*-sul*) que se fue transformando dando origen al verbo *ambulare* (andar, caminar), al vocablo *exul* (el exiliado, el que se ha marchado, etc.).

mundo. Como el espacio interior abierto por la herida del desarraigo, es un vacío que uno trata de ocupar como un grupo puebla una tierra prometida, gracias a un “yo” individual transformado en un “cuerpo” colectivo (Breuil, 2006: 267).

En Copi, así como en casi toda su obra, el viaje, la errancia y el exilio son conceptos ambiguos que se diluyen y se fusionan unos con otros creando una especie de incertidumbre y confusión. En efecto, la infancia y adolescencia de Copi está bañada por la realidad política argentina de su época, y marcada por la experiencia del exilio, que se puede vincular con la “suerte” –o, no– de haber nacido en una familia de burgueses intelectuales, artistas y políticos. En menos de cinco páginas, Copi, en el manuscrito de su “Novela del exilio” condensa su primera experiencia como víctima de un viaje forzoso hacia Uruguay y por la vía del exilio, recuerdos que también quedan expuestos en la entrevista con José Cherkaski. Veamos entonces, de forma comparativa, cómo fueron, más o menos, las razones y esos momentos difíciles de huida forzosa de Copi:

J’avais six ans. Ma mère, mes deux petits frères et moi nous exilâmes à Montevideo quelques jours avant le 17 octobre 1945, date de la Révolution Péroniste, dont la violence se déchaîna en partie contre le journal radical de ma famille « *Critique* ». Mon père nous rejoignait une dizaine de jours plus tard, après avoir trouvé le Río de la Plata, couché au fond de la cale d’un bateau de contrabandiers. Il avait, dans son voyage, changé plusieurs fois de passeport, il possédait une jaune moustache qu’il gardait dans la pochette de sa veste et qu’il mettait selon le personnage qu’il voulait se composer devant les douaniers qui connaissaient bien sa photo. Il était content d’avoir conservé, pendant son aventure, une crava[t]te dont lui avait fait cadeau ma mère. Il me parut plus détendu que jamais, presque triomphant, mon père, qui avait l’habitude de l’exil, le considérait comme une période de la vie où l’homme s’épanouit en liberté. Mais ma mère et nous enfants, même si nous comprenions que nous avions écha[p]pés à la mort ou à quelque chose qui lui ressemble, une vie aussi, celle que nous avons vécu[e] en Argentine, nous échapperait pour toujours. J’ai souvent éprouvé ce sentiment, parfois d’une façon poignante et à des occasions disparates, comme une scène de théâtre au moment des saluts. Le départ d’un bateau est triste pour celui qui reste sur le quai, pour celui qui part c’est un peu la mort, comme dans le refrain (Copi, *Río de la Plata*, 1984: 31-35).

Tenía cinco años y tengo una conciencia viva del 17 de octubre, absolutamente viva. Allanaron mi casa; mi madre me dio un papel así de grande para que yo se lo diera al portero para que no lo agarraran a mi padre; mi hermano acababa de nacer, había diecisiete mujeres, yo caminé por un balconcito, lo llamé al portero, y le tiré el papel, después fue a esperarlo a mi padre a la esquina a que llegaran en un auto. Nos fuimos al Uruguay. ¿Cómo no me voy a acordar de la Argentina (Copi en Tcherkaski, 1998: 67).

Mis padres eran exiliados del primer peronismo. El padre de mi madre dirigía un periódico, *Crítica*, muy influyente en Buenos Aires, antimilitarista, que tuvo que cerrar, con este primer peronismo, en octubre de 1945; los peronistas tirorearon el diario desde la calle. Mi padre tuvo que exiliarse primero en Uruguay y luego en Francia, porque el Gobierno uruguayo lo nombró cónsul de Reims (Copi en Ferrer, ver Anexos 3).

Esta lamentable y triste anécdota de fuga, de abandono forzoso del país natal y del exilio vista con distancia tanto geográfica como temporal (vivida a los 6 años de edad en Argentina y retomada 39 años después en París) refleja, de alguna manera, la situación real que Copi vivió en su momento. La distancia en el tiempo: “nous sommes en août 1984” (Copi, Prefacio RP: 3), fecha de escritura de este prefacio, demuestra la madurez del autor y de qué manera relativiza ese momento crucial donde estaba en juego su propia vida: “habíamos escapado a la muerte”; experiencia que él expresa a través de la imagen del barco que zarpa hacia lo desconocido y hacia una posible muerte.

Octubre de 1945⁸⁷ significa entonces la fecha en la que Copi empieza un recorrido sin retorno definitivo a su país natal –en Uruguay (Montevideo) y Francia (Reims y París)– que finaliza con el retorno a Buenos Aires en 1955⁸⁸, ciudad natal donde el autor vivirá hasta su partida definitiva a París en 1962.

Sin embargo, la palabra exilio es un término polisémico y ambiguo al que hay que presetar un especial interés. Copi mismo se pregunta: “¿Exilio?”, y toma una cierta distancia respecto a su definición:

[87] Argentina 1945: Juan Domingo Perón, admirador de Benito Mussolini y Francisco Franco, toma el control de Argentina e impone un nuevo régimen dictatorial. Su esposa Eva Duarte, en condición de Primera Dama, luchó por los derechos de la mujer e intercedió para que estas tuviesen el derecho al voto. Gesto feminista que contribuyó a ganarse el afecto de muchos y muchas argentinas en medio de una dictadura implacable. No obstante, la hegemonía peronista se empezó a debilitar por varias razones: la muerte de Eva Perón en 1952, la hostilidad de los Estados Unidos de América, la creciente oposición de la Iglesia y la desconfianza militar.

[88] Argentina 1955: la dictadura de Perón es derrocada por un golpe de Estado promovido por la Revolución Libertadora y cuyo representante, el General Eduardo Lonardi, asciende al poder. Esta famosa Revolución Libertadora que duró hasta 1958 se reconoce por los conflictos internos en los que se vio inmerso todo el pueblo argentino, cuyos representantes fueron Pedro Eugenio Aramburu y Arturo Frondizi. Este último, al que Copi hace referencia como “le Docteur Frondizi” (Copi, Prefacio RP: 41), además de político, fue un abogado, docente y periodista al que el padre de Copi, Raúl Damonte Taborda, apoyaba a través de su semanario de contenido político y radical: *Tribuna Popular* (semanario en el que Copi publicó sus primeros dibujos ver referencia (webgrafía) en Horacio, Tarcus (2001)).

Exil ? Ce mot est sorti tout seul de la pointe de mon stylo, suivi d'un point d'interrogation. Si jamais je devais dire quoi que ce soit sur l'exil [,] je me garderais bien d'écrire à la première personne. Et s'il est vrai que j'ai eu peur de mettre les pieds en Argentine depuis 1969, ce n'est pas le cas. (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 2-3).

La RAE recoge este término definiéndolo como “separación de una persona de la tierra en que vive” o también como “expatriación, generalmente por motivos políticos”. En los dos casos vemos que esta aproximación al exilio puede aplicarse al primer movimiento de Copi cuando emigra, junto con su familia, a Montevideo, abandonando así su espacio natal por motivos de persecución política. Este punto de partida, parafraseando a Laura Vázquez, es uno de los aspectos más difíciles y complejos de definir porque ello afecta la definición misma del exilio y la identificación del emigrado como exiliado y los efectos psíquicos y psicológicos que este desplazamiento provoca: transformación de la realidad, de los sentimientos y las emociones. Siguiendo a Vázquez, quien en su artículo “La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio”, afirma:

En la trayectoria de Copi esta experiencia produjo un “quiebre” o punto de inflexión que deja “marcas” en sus textos y dibujos. En distintos pasajes de su producción, esa experiencia es representada a partir de tensiones pasadas y presentes. Se trata de la evocación de un tema siempre emergente, un nudo constitutivo de su historia como sujeto (Vázquez, 2009:133)

En este sentido, discrepamos respecto a las afirmaciones de Vázquez ya que en la obra gráfica y casi en toda la escritura de Copi, las trayectorias geográficas y psicológicas dibujadas por los personajes copianos quedan tan ambiguas y diluidas como la propia obra del autor. En efecto, aunque Copi invente historias e intrigas con pequeñas dosis autobiográficas, como es el caso de los personajes llamados Copi que pululan en su universo novelesco, el exilio no aparece de manera explícita salvo en su proyecto de novela del exilio: *Rio de la Plata* (donde el exilio es al mismo tiempo un terreno movedizo que oscila, en palabras de Copi, entre exilio interior, exilio exterior y un tercer exilio: “le troisième c'est la mort” (Copi, Prefacio RP: 67)) Así, cuando Copi piensa y escribe *La plume de l'exilé* nos sugiere, quizás, la necesidad de entrar en ese “territorio movedizo” para contarnos no solo su “travesía” sino también para narrar el encuentro entre historia-pasado-autor y un posible presente-porvenir. Cristina Breuil nos recuerda que:

La escritura del exiliado es la búsqueda del territorio movedizo de la travesía que pueda acompañar y reflejar en las metamorfosis del ser y realizar así la expulsión necesaria del centro, el “doble” parto del autor-lector, propiciando el nacimiento de su voz propia (Breuil, 2006: 270).

En síntesis, hemos hecho alusión al tema del exilio basándonos en la primera experiencia de Copi como exiliado, 1945-1955, o como “(precoz) exiliado” en términos de Pablo Gasparini (Gasparini, 2007: 267). Recordemos que el autor regresó a Buenos Aires en 1955, ciudad donde vivió casi siete años más antes de su viaje definitivo a París en 1962, pero ya no como consecuencia de un viaje forzado por razones políticas, sino más bien por otras inquietudes o razones más ambiciosas a nivel artístico e intelectual (no olvidemos que Copi en una entrevista en 1967 dice: “inventé el pretexto de venir a ver teatro (había escrito algunas obras)” (Rudni, 1967: 61). Y en otra entrevista con Esther Ferrer reafirma: “Pero como las cosas no iban bien decidí volverme a París solo” (Copi, en Ferrer, 1984: 13)) de la misma que lo hicieron otros argentinos como Victor García, Jorge Lavelli, Alfredo Arias, Facundo Bo, Marrucha Bo, Marilú Marini, Graziella Martínez, Marcia Moretto, Raúl Escari, Antonio Seguí, Juan Stoppani y Roberto Plate, entre otros.

VII.2. ¿Copi, un exiliado o un “Argentin errant” en París?

La experiencia del exilio propició favorablemente, de manera directa e indirecta, la inmersión de Copi en otra cultura ajena a la de su cultura materna. Recordemos que, durante la adolescencia: “Yo había estado ya en París cuando tenía 11 y 13 años” (Copi, en Ferrer, ver Anexos 3), el joven Copi se formó en París y “aprendió a hablar la lengua de Molière” (Barbérís, 2007: 22). Siguiendo a Barbérís: “La formation de Copi puise ainsi à des sources multiples et mouvantes, dans la confrontation, la fuite et l’assimilation de cultures étrangères” (Barbérís, 2007: 23). Etapa que Copi apreció enormemente puesto que esta primera inmersión en la cultura francesa fue la que lo motivó a regresar a París en 1962 e instalarse ahí definitivamente hasta su muerte en 1987. Este movimiento significa también una transición que puede clasificarse en tres niveles: geográfico (como una transición intercultural o entre culturas); físico y personal (transición en tres etapas: infancia-adolescencia, juventud y madurez); y, psicológico-psíquico (donde yacen los traumas producidos por la violencia y experiencias forzadas) transición entre prohibición (Argentina) y libertad (París).

Así, con la distancia y el tiempo, Copi se queda con el recuerdo de la Argentina cuando tenía quince años dejando atrás los recuerdos incrustados en la memoria a causa de las atrocidades de los regímenes dictatoriales y por el exilio a su corta edad. Experiencia que queda registrada con un tono de impotencia, de nostalgia, de rabia, quizás, porque de una u otra manera siente que Argentina, su país, un país aparentemente libre, anuló cualquier posibilidad de crecer en la cultura que le era propia:

Yo me he quedado con la imagen de aquella Argentina de mis 15 años [...] Por eso no tengo raíces porteñas, no las siento, no tengo nostalgia de Buenos Aires, el tango no me dice nada porque llegué muy mayor [...] Los años aquellos en Argentina fueron para mí muy difíciles; mi padre se dedicaba a la política, y el día que no estaba preso, estaba refugiado en una embajada. Yo llevaba el revolver aquí, en la cintura, lo que no volveré a hacer nunca en mi vida. Los guardespaldas, las pesquisas, los registros, la policía... Aún hoy, cuando oigo cerrarse las dos puertas de un coche a la vez, pego un salto... Pero a lo mejor, cuando sea más mayor, viejo, vuelvo a recuperar el amor por la tierra en que nací (Copi en Ferrer, ver Anexo 3).

Estas palabras de Copi son desgarradoras, pero nos enseña al mismo tiempo, que nuestras experiencias se pueden extrapolar y la realidad, relativizar. En efecto, la llegada del autor a París significó el final de un largo recorrido que abarcó casi toda su infancia y juventud y el comienzo de otro hacia la madurez, la liberalización del pensamiento y de la palabra, lo que sin duda contribuyó a ampliar los límites de las fronteras culturales y lingüísticas.

Esta llegada a la *Ville Lumière* significó indirectamente el inicio de un proceso de adaptación en la cultura parisina y la asimilación de los códigos sociales que estructuran esa cultura. Es decir, en términos más científicos, a captar esas "señales" de las que George Steiner hace referencia en su ensayo *Extraterritorial*:

La vida procede a través de una red incesante de señales, Sobrevivir equivale a recibir un número suficiente de tales señales, significa escoger de la aleatoria corriente de señales aquellas que son vitales, literalmente, para el individuo y para su especie y descifrar las señales pertinentes con suficiente rapidez y precisión (Steiner, 1973: 79).

En este sentido, podemos entender que la interpretación de las distintas "señales" o códigos culturales, las más vitales, entre ellas la relación-comunicación entre "autóctonos" y "extraños", son de primordial importancia para la subsistencia en un espacio nuevo y desconocido. Entender los códigos instaurados en la cultura dominante permite, por consiguiente, su descodificación, facilitando la comunicación

entre los individuos y la buena o mala relación entre unos y otros. En este aspecto, Copi (en condición de inmigrante “privilegiado”: “Cuando llegué a París mi padre me mandaba plata, poca plata para vivir burguesamente” (Copi, en Rudni, 1967: 62)) fue consciente de lo que representaba este viaje “deseado” y definitivo a París, supo leer rápidamente cómo era la realidad parisina, aprendió a relativizar el presente teñido de un pasado oscuro y violento. Así pues, las características que más podemos apreciar en Copi es su personalidad cálida, su naturalidad y su desparpajo para abordar según qué temas rupturistas y de actualidad en los años sesenta-sesenta-ochenta como el travestismo, la sexualidad fluida, la demistificación de los mitos religiosos, etc. Siguiendo los comentarios de las personas más allegadas a él, entre ellos los de Marilú Marini quien, en la entrevista titulada “Copi era un artista de una gran elegancia” publicada en José Tcherkaski, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, precisa:

Copi un autor de gran conciencia de la realidad y, al mismo tiempo, de una persona que posee un caudal de ironía y de delirio metido en esa conciencia de la realidad, ya que con eso él trabaja esa visión que tiene de la realidad; y pienso que también por las características de la personalidad de Copi la búsqueda de la comunicación con el otro y la búsqueda de su propio placer eran una constante en toda su obra (Tcherkaski, 1998: 89).

Dicho de otro modo, el nuevo argentino en París supo jugar con los códigos de la nueva sociedad en la que estaba inmerso, la parisina, y se mimetizó en la cultura francesa a una velocidad muy parecida a la mimetización que realizan los camaleones en su hábitat natural cuando se encuentran en un espacio extraño o ante una amenaza inminente. En *Étrangers à nous-mêmes* de Kristeva, también podemos apreciar la imagen del camaleón cuando la autora habla de “seres” que se mimetizan en su entorno natural y se transforman en personas “autoconscientes” y autosuficientes que se “despojan de su personalidad” y se vuelven dueños del mundo que los rodea: “l’autoconscience dépendent du mouvement par lequel cette conscience de soi se dépouille de sa personnalité, produit ainsi son monde étranger, en sorte qu’elle doit désormais s’en emparer (Kristeva, 1988: 214). Esta extrañeza, don o habilidad para pasar desapercibido como los camaleones, es la que caracteriza a Copi convirtiéndolo en un autor peculiar, escurridizo y único. Copi coge las riendas de su vida y construye dos mundos paralelos, el real y el ficcional, y detrás de esa apariencia de persona tímida y cálida, como la de los camaleones, vive el Copi creativo y fantástico donde reina la crudeza, la violencia y la transgresión.

En síntesis, retomando el título del epígrafe: Copi, un exiliado o un “Argentin errant” en París?, nos hace recordar que el autor sí experimentó a corta edad el viaje forzado (exilio en Uruguay y Francia (1945-1955)), su viaje a París, en 1962⁸⁹ ya no fue un viaje forzado sino una oportunidad motivada por sus propios deseos de huir de un país que, inmerso en los regímenes totalitaristas y represores y sus sucesivas revoluciones, apagaba sus ilusiones, como la de otros muchos argentinos, especialmente de aquellos que buscaban a través del arte y la literatura un espacio de libertad como único medio de expresión y de liberación de ideas personales y colectivas. Thibaud Croisy, amigo y especialista de Copi, afirma: “Après avoir passé le reste de sa jeunesse à Montévideo, puis à Buenos Aires, Copi repart de lui-même pour Paris à vingt-deux ans, alors que la situation de l’Argentine se dégrade” (Croisy, 2017: 171). En este sentido e imaginando la “Argentina degradada”, podemos citar a Marina Bustelo, quien afirma que los movimientos migratorios de los años sesenta en Argentina no fueron viajes impuestos o forzados por motivos políticos, sino más bien por cuestiones personales, “culturales” y “económicas”:

Si algo caracteriza el periodo de los años sesenta, es más la búsqueda de un horizonte cultural y/o económico que la persecución política [...] La llegada a París de los escritores se debe en muchos casos, a la obtención de becas de estudio [...] Las causas de los viajes emprendidos por los escritores en los años 60 responden a una visión de futuro negativo, lo que agrupa al mismo tiempo cuestiones culturales y económicas (Bustelo, 2006: 6-7).

Sin ir más lejos, Jorge Lavelli, reconocido director de teatro y de ópera y gran amigo-hermano de Copi, corrió con la suerte de obtener un soporte económico

[89] París 1962 es el año de llegada de Copi a París. Desplazamiento que, muy posiblemente, el autor realizó de forma consciente y sin ninguna obligación de abandono del país por cuestiones políticas como lo hizo 1945. Afirmaciones que podemos argumentar gracias a las diferentes entrevistas, ya citadas, cuando Copi dice “tomé un barco y llegué a Francia”, “inventé la excusa de venir a ver teatro” “qué sería de mi vida si el azar...”, etc. Sin embargo, opiniones, de lo más variopintas, nos hacen dudar en si Copi es un autor del exilio o no. Mientras que Pablo Gasparini dice: “Copi se exilió en 1962 en Francia” (Gasparini, 2007: 263), Jorge Monteleone, traductor al español argentino de *Eva Peron* (2000) afirma: “Copi no era un escritor en el exilio ni su obra [...] se incorporó voluntariamente a la literatura escrita en la lengua de adopción” (Monteleone, 2012: *La Nación*). Puede que subsista el impacto del primer exilio en la infancia, y el segundo alejamiento, aunque voluntario, también es debido a la atmósfera enrarecida del país. Nosotros lo veríamos más bien como una continuidad entre los dos, teniendo en cuenta que, en el segundo viaje a París, Copi ya es adulto. Lugar donde el autor considera la necesidad de exteriorizar y explorar su identidad sexual.

para estudiar y subsistir; pues llegó a París en 1960 en calidad de estudiante becado por el Fondo Nacional de las Artes de Argentina para tomar clases en la Escuela Internacional de Teatro Charles Dullin y Jacques Lecoq en París (Satgé, 1996: 215). Aún así, los casos/motivos del viaje se tendrían que aislar y analizar por separado, porque, como apunta Pablo Gasparini, dentro de esa ola de argentinos que llegaron en Francia o Europa existen casos especiales como los de Copi, Osvaldo Lamborghini (1940-1985) o Néstor Perlongher (1942-1992). Tres autores que Gasparini agrupa dentro de una misma generación en su investigación sobre el *exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*, y que además sufrieron en primera persona la violencia y la experiencia del exilio. En efecto, “todos, de algún modo, están signados por la experiencia del exilio o, más bien, por la reinscripción de su radical exilio metafórico, de su visceral extraterritorialidad, en el azar de ocasionales exilios biográficos” (Gasparini, 2007: 263).

VII.3. Copi & Copi: hacia el “exilio metafórico”

Gasparini nos habla de “radical exilio metafórico” y de “visceral extraterritorialidad”. Todo parece apuntar hacia las repercusiones y conflictos que el exilio potencia y que interfieren en la personalidad y la identidad del sujeto. Dicho de otro modo, todo individuo exiliado busca preservar la coherencia de su identidad para conservar a sí mismo su identidad. En este sentido podríamos entonces interpretar la decisión de Copi de instalarse en París como un exilio metafórico. Es decir, si analizamos brevemente esta idea de lo metafórico como consecuencia de la experiencia del exilio –infancia-juventud de Copi– que se gesta en el inconsciente del autor, nos damos cuenta que, desde el campo del psicoanálisis y teniendo en cuenta que preservar la identidad es también pensar en el *Yo* y la *otredad*⁹⁰, la identidad se somete a transformaciones que se producen de manera inconsciente. Copi & Copi nos remite, entonces, a una breve interpretación de Copi & *otredad*, y seguidamente a este reconocimiento del *otro*, la *alteridad*, término que podemos asociar a todo

[90] *Otredad*: término utilizado en diversas disciplinas, filosofía, antropología, psicología, sociología, etc., que se refiere al reconocimiento del otro como sujeto diferente. En este reconocimiento existencial del otro, que en muchos casos resulta “extraño”, el individuo asume su propia identidad. La *otredad* no quiere decir que el Otro deba ser marginado o estigmatizado, sino que en la mayoría de los casos, facilita el reconocimiento y las diferencias del Otro –prójimo– facilitando la relación entre las personas, la buena comunicación y el adecuado crecimiento personal del individuo. Pues a nivel social, la relación entre los individuos, la *otredad* tiene sus orígenes en la *alteridad* y la oposición. Para más información, leer Jean Paul Satre: *L'Être et le Néant* (1943), *Les mots* (1964); Julia Kristeva: *Étrangers à nous-mêmes* (1991); Tzvetan Todorov: *Nous-mêmes et les autres* (1989).

individuo pero que en Copi, por su condición de “extranjero, se convierte en un reto debido al encuentro-choque entre culturas donde la cultura dominante debe ser asimilada. Del latín *alteritas*, la alteridad nos remite a dos nociones: al prefijo *alter-* (otro), vocablo que se refiere al “otro” desde la perspectiva del “yo”; y al sufijo *-dad* que puede entenderse como una “cualidad”. Así, por un lado, la alteridad es una condición de ser “otro”; y por el otro, representa la frontera entre un “yo” y un “otro”, o un “nosotros” y un “ellos”. Es decir, el “otro” tiene formas de vida diferentes a las del “yo”, lo que explica que el “otro” forme parte de “ellos” y no de “nosotros”. Estas nociones quedan ejemplificadas a través de un breve artículo, donde Claire Doz-Schiff hace alusión a dos grandes autores búlgaros: Julia Kristeva y Tzvetan Todorov, titulado “Je, Nous et les Autres; Kristeva et Todorov face à l'altérité” (1989). En efecto, Doz-Schiff resalta la importancia de las relaciones entre unos y otros y las complejas interpretaciones que surgen de la alteridad desde una perspectiva subjetiva (Kristeva) y objetiva (Todorov) y comienza su análisis evocando las palabras de Kristeva cuando dice: “Être psychanalyste est une bonne façon de se souvenir que l'on est toujours “quelque part” étranger, étranger à soi même en tant que porteur de/porté par l'inconscient” (Doz-Schiff, 1989: 53).

Volviendo a Copi, podemos ver que tanto su vida como su obra quedan como testimonios de esa alteridad. El autor supo alternar y fusionar su propia perspectiva con la ajena, la del “otro”. Y, Copi, siguiendo una aparente lógica en esa trayectoria, compleja y problemática entre el *yo* y el “otro”, hacia la preservación coherente de la identidad, encaja con las reflexiones de Erving Goffman ya que cuando el individuo se presenta ante otros “su actuación tenderá a incorporar y ejemplificar los valores oficialmente acreditados de la sociedad, tanto más, en realidad, de lo que la hace su conducta general (Goffman, 1971: 11).

Muchos estudiosos afirman: “la identidad no es un concepto psicoanalítico”⁹¹, por lo que el psicoanálisis tiende a distanciarse del término identidad para centrarse exclusivamente en los vacíos-conflictos que se producen en el inconsciente. Así, por un lado, imaginar la identidad supone reflexionarla como aquello

[91] Esta afirmación hipotética es la que muchos estudiosos utilizan como soporte para hacer la distinción entre “identidad” y “psicoanálisis”. En este caso, hemos elegido el trabajo de investigación hecho por el psicoanalista especialista en suicidio y psicodrama analítico François Ladame quien se apoya en el *Dictionnaire de la psychanalyse* de Laplanche y Pontalis (1967) para intentar responder a la pregunta que él mismo formula en su artículo: “Une identité, pour quoi faire? ou l'imbroglio des identifications et de leur remaniement à l'adolescence”. Publicado en París: PUF: *Revue française de psychanalyse*. 1999, Vol. 63, n° 4, pp. 1227-1235.

que diferencia a un sujeto del *otro*; y, por el otro, el *yo* supone pensar la distinción que el sujeto-individuo ejerce entre el *yo* y el mundo; análisis abordado ampliamente por Sigmund Freud quien resalta el carácter coherente del *yo*:

Parmi les situations qui mettent ceci en évidence, nous relevons comme décisive celle-ci : nous nous sommes formé la représentation d'une organisation cohérente des processus de l'âme dans une personne et nous l'appelons le moi de cette personne (Freud, 1981: 227).

Podemos ver entonces que el psicoanálisis, con la teorización del inconsciente, privilegia el interior del sujeto y las relaciones existentes entre él mismo y actúa, simbólicamente, como una especie de “cicatrización” frente a la impotencia, o lo que Freud llama como *Hilflosigkeit*. Es decir, Copi como sujeto, con experiencias duras y traumáticas, debe hacer frente a una batalla que la vida, el destino o el “azar”, como él mismo afirma, le ha preparado. Se trata de una lucha interna, psicológica, que se gesta en el inconsciente; una especie de batalla constante en dos direcciones que se construyen de forma paralela: es decir, la del pasado (exilio), Argentina y la del presente (exilio metafórico), París. Veamos cómo persisten estos recuerdos en la memoria de Copi:

C'est pendant mes années d'interdiction que j'ai le plus écrit en argentin et toujours des grands charmes. La pers[é]cution de mes frères, la mort violente de quelques proches de ma famille m'avaient fait imaginer le Rio de la Plata comme un Purgatoire duquel j'éprouve encore la vague culpabilité d'avoir écha[p]pé [...] Paris m'a bien reçu (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 27-29).

Esta realidad de Copi, aunque “infiltrada”, produce nuevos sentimientos e intensifica las emociones con las que percibe, desde el presente, su pasado. Argentina se convierte así en una especie de infierno o purgatorio, muy opuesta a lo que representa, quizás, el nuevo paraíso, París. Esto provoca una transformación de la identidad que se construye con la experiencia, la autoconsciencia, el *yo*, y la realidad. Más allá de los estudios de Freud, están las interesantes aportaciones de Jacques Lacan quien aborda, en *Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je* (1949), *L'agressivité en psychanalyse* (1948) y *L'instance de la lettre dans l'inconscient* (1957), el término “identidad”. En ellos, Lacan nos deja profundas reflexiones sobre el imaginario del *Yo* y de la identidad, así como la relación que se produce entre la identidad y el reconocimiento del *otro* (otredad), lo que contribuye a la construcción de una

nueva identidad a partir de una nueva realidad bajo la mirada del *otro* (prójimo). De esta manera, el exilio será una constante que se instalará en la memoria (de Copi) quedando registrado en el inconsciente donde coexisten los diferentes *yo* del individuo. Copi piensa en “El espejo del diablo” como otro posible título para su hipotética novela autobiográfica, ¿este “espejo” será entonces el mismo espejo “reformador de la función del *Je*” del que habla Lacan? En efecto, el reflejo del espejo del que habla Copi, nos puede sugerir diversas interpretaciones: el reflejo de aquel niño tímido e ingenuo cuya adolescencia está impregnada de amor (familia-amigos) y de violencia (exilio); de una mirada evidente hacia el pasado; de una conciencia del presente y su realidad; de una autoproyección hacia el futuro; y de una distinción entre el *yo* y el “otro” en un espacio diferente, extraño. En el transcurso de estas posibles interpretaciones subyacen dos enemigos además de la muerte. En efecto, Copi nos habla de otros dos enemigos aparte de la muerte: el enemigo interno y externo:

Il y a aussi deux ennemis à part la mort : l'intérieur et l'extérieur. Quand on parle d'ennemi intérieur on ne sait pas s'il s'agit du diable qui nous possède, d'un opposant politique ou d'un vers solitaire. L'ennemi extérieur est d'autant plus redoutable qu'on ne l'a jamais vu (Copi, 1984, *Rio de la Plata*: 67-68).

Así, “el espejo del diablo” nos remite también al enemigo interno que nos posee, al que, en muchos casos, no identificamos o no comprendemos, como cuando nos vemos en el espejo y vemos el reflejo de otro que habita en nuestro ser, en el *Yo*; pero también podría ser aquél que se opone a nuestros ideales generando una energía negativa a nuestra existencia y provocando la distorsión de la realidad y la consecuente modificación de nuestra identidad. ¿Cómo podríamos preservar nuestra identidad bajo la mirada del “otro” ya sea el “otro” externo, o el “otro” que está en mí? Respecto al primero, el escritor y filósofo Dayrush Shayegan en su libro *Le regard mutilé* (1989), nos habla de una realidad universal basada en la representación de nuestra imagen y la manera en que el hombre percibe las cosas: “la réalité du monde est en rapport avec la représentation d'une image et avec la manière dont l'homme perçoit les choses (Shayegan, 1989: 140). Y respecto al segundo, una de las opciones para la preservación de la identidad se encuentra en la fidelidad que se forja entre el “sujeto” y el “otro” que existe en mí. Una interesante y reciente tesis⁹², titulada

[92] Tesis defendida en la Universidad de Aix-Marseille en 2013 bajo la dirección del catedrático Benjamin Jacobi.

L'identité dans l'exil clinique auprès de sujets migrants, la question de l'indétité dans la psychanalyse (2013), François Desplechin, basándose en las aportaciones freudianas y lacanianas, entre otras, afirma:

‘Habiter le lieu’ dans l'exil tout en restant fidèle à soi, supposerait donc que les relations du sujet exilé au monde seraient prises dans le procès de l'identité, pour autant que le ‘devenir autre’ serait possible à la condition que les changements rencontrés dans le voyage puissent s'inscrire dans la continuité du dialogue entre le sujet et l'Autre-en-moi. Penser l'exil dans la psychanalyse se supposerait alors de concevoir qu'il pourrait porter en germe la possibilité d'une telle faute, faute dont la consommation engendrerait la chute du sujet dans son identité à lui-même (Desplechin, 2013: 223).

En efecto, la identidad se preserva gracias a la fidelidad que se mantiene bajo la mirada del *otro*. Así se construye entonces la relación de la identidad con el sujeto, es decir, la relación que el sujeto mantiene de sí mismo; pues a fin de cuentas, tanto Durkheim como Goffman coinciden en que “La personalidad humana es algo sagrado; no se la viola ni se infringen sus límites, mientras que, al mismo tiempo, el mayor bien se encuentra en la comunión con otros” (Goffman, 1971: 80).

Mas allá de la autoconsciencia o toma de consciencia de la realidad como una representación asbtracta que influye en nuestro comportamiento a través de las emociones, las sensaciones, etc., Copi supera emocionalmente la etapa del exilio para instalarse en otro metafórico que tiene lugar en París. Este “paraiso” de nadie, o de todos, es donde la obra de Copi, en palabras de Daniel Link, “se funda en la *tierra de nadie* de la ensoñación, la imaginación y la memoria” (Link, 2017, 128).

VIII. Copi en París: el “retorno imposible”

Sans une égratignure, si ce n'est celle de l'âme. Je me demande quelle aurait été ma vie là-bas si le hasard n'avait fait qu'à l'âge de vingt-deux ans, pendant que je pensais des vacances à Paris, mon père ne s'asile dans l'Ambassade uruguayenne en Argentine, poursuivi par je ne sais plus par quel régime
(Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 28).

La cita nos hace pensar en un Copi habituado a los conflictos políticos y sociales de su país. En efecto, ya no recuerda, ni siquiera, por qué régimen su padre tuvo que exiliarse en la embajada de Uruguay en Argentina; también hace alusión a la suerte que tuvo por haber salido, físicamente, ileso de todo su recorrido, fruto del exilio político de su familia; y además habla de su viaje a París como un “azar” del destino cuando tenía apenas 22 años de edad. Sin embargo, los daños colaterales ocasionados por todas estas peripecias de la vida, se encuentran en el espacio reservado para el “alma”. Aquí nos encontramos en el punto cero. El punto en el que pretendemos aludir a Copi como aquel joven de 22 años que llegó a París; aquel joven enfrentado a una nueva realidad; y, parafraseando a Natalia Blanc, como aquel artista que se hizo solo en una nueva sociedad, la parisina (Blanc, 2012: *La Nación*).

En este apartado pretendemos acercarnos, en lo posible, al análisis del espacio social y cultural del autor, así como el espacio lingüístico e íntimo. Lo que nos permitirá hacer breves conjeturas a partir de la realidad del autor con su mundo ficcional. No obstante, antes de abordar dichos espacios que modifican, de alguna

manera, nuestro pensamiento y comportamiento, nos gustaría hacer alusión, brevemente, al complejo y ambiguo proceso de *desexilio* al que están sometidos todos los individuos que inician un movimiento geográfico ya sea deseado o, principalmente, forzado o impuesto.

Sin ir más lejos, el desexilio es un término acuñado por el escritor uruguayo Mario Benedetti⁹³ en su novela *Primavera con una esquina rota* (1982) y extendido en su ensayo *Desexilios y otras conjeturas* (1984):

Ninguna de mis palabras inventadas ha tenido tan buena fortuna como el *desexilio* [...] Al parecer, la palabra respondía a una necesidad: de alguna manera había que designar el posible y arduo regreso de los exiliados que ya comenzaba a vislumbrarse en los países del Cono Sur (Benedetti, 1984: 9).

Este autor uruguayo, otro exiliado político, interioriza su experiencia personal y como producto de sus reflexiones encuentra en el desexilio una respuesta para designar a aquellos que desean retornar a sus lugares de origen. Benedetti insiste en la característica principal que separa a estos conceptos opuestos: el exilio es un movimiento impuesto, mientras que el desexilio es una decisión personal y voluntaria. Así, los dos conceptos dibuja una espinosa y ambigua línea conceptual donde la realidad de América Latina (junto con sus diferentes episodios históricos en diferentes países, en especial los de Argentina: golpes de estado⁹⁴ y “Revoluciones Libertadoras” que terminaron en regímenes dictatoriales) se vio, metafóricamente hablando, golpeada y desborda por las diferentes dictaduras represoras. Estos acontecimientos

[93] Mario Benedetti fue un escritor (poeta, novelista, dramaturgo y ensayista) que tras el golpe de Estado en Uruguay en 1973 inicia un recorrido por la vía del exilio: primero en Argentina, luego en Perú y Cuba y, finalmente, en España.

[94] Golpes de Estado en América Latina: hacemos referencia a las dictaduras-revoluciones (autoritaristas, totalitaristas, fascistas) más relevantes y recordadas por lo duras y represoras que fueron como la chilena en 1973 producida por un golpe de estado que llevó al poder a Augusto Pinochet, o la cubana en 1952 por Fulgencio Batista quien fue derrocado por el ejército guerrillero de Fidel Castro. Sin embargo, nombraremos especialmente aquellas que nos atañe: las continuadas dictaduras argentinas más representativas del siglo xx: golpe de Estado de 1930, José Felix Uriburu; 1943, golpe militar cuyos dictadores seguidos a esta fecha fueron: Arturo Rawson, Pedro P. Ramírez y Edelmiro Farrell; 1945, Juan Domingo Perón, que compartía los ideales fascistas junto con el dictador español Francisco Franco; 1955, Eduardo Leonardi y Pedro Eugenio Uriburu instauraron una dictadura militar bajo el nombre de Revolución Libertadora; 1962, golpe militar que destituyó al presidente Arturo Frondizi; 1966, levantamiento militar organizado por Juan Carlos Onganía; 1976, sublevación militar para instaurar una dictadura permanente y derrocar a la Presidenta María Estela Martínez.

que, acaecidos especialmente en el siglo xx, caracterizaron el Nuevo Mundo, dejaban en entredicho las formas de pensar de los gobernantes y otros líderes políticos y militares. Argentina fue uno de los países que más se vio implicada en múltiples episodios políticos que terminaron en revueltas sociales y militares. Copi, desde su postura radical “yo nací radical” denunciaba desde el otro lado del atlántico el desastre ocasionado por el peronismo “los años aquellos en Argentina para mí fueron muy difíciles [...] el peronismo es la maldición de nuestra tierra” (Copi en Ferrer, en Anexos 3) Hechos que alimentaron el desconcierto y la decepción social colectiva, un malestar social que, en última instancia, favoreció la diáspora y el incremento del flujo migratorio hacia nuevos territorios, muchos de ellos, inimaginables; porque, como dice Benedetti: “se emigraba por varias razones, pero, sobre todo, para evitar la prisión y la tortura y, en definitiva, para salvar la vida” (Benedetti, 1984: 39). Esta reflexión de Benedetti no se aleja del sentimiento de miedo que Copi siente cuando evoca algunas “circunstancias de peligro”. Así pues, estos sentimientos quedan reflejados en la entrevista de Tcherkaski:

El miedo para mí está situado en una cosa física, en un momento personal [...] he tenido miedo en circunstancias de peligro físico frente a las armas de fuego, torturas, lo que vos sabes de nuestra política en nuestro país (Copi en Tcherkaski, 1998: 57).

Estos episodios produjeron profundas heridas que jamás cicatrizarán porque quedarán evidentes e inmortales, por decirlo de alguna forma, en las reflexiones de pensadores de diferentes disciplinas, así como en el imaginario de escritores y artistas que se vieron implicados en esa realidad y cuya solución fue la de buscar nuevas oportunidades fuera de las fronteras de su lugar de origen. De esta manera, muchos huyeron o se exiliaron y sintieron la necesidad de escribir, de reflejar la realidad en la que vivían y a la que se enfrentaban. Todos, los que tuvieron la oportunidad de “escapar” o exiliarse, se vieron inmersos en otra cultura ajena a la suya, y debieron, quizás, aprender una lengua diferente. Muchos aprovecharon esta oportunidad para adoptar una nueva lengua y utilizarla como arma de denuncia política y social o como lengua de expresión literaria y artística. En efecto, la realidad “bicultural” les permitía una versatilidad cultural y lingüística. Un buen ejemplo, entre otros, es el de Hector Bianciotti (1930-2012), escritor y crítico literario argentino afincado en París desde 1961 que trabajó para *Le Nouvel Observateur*, la editorial Gallimard y l’Académie Française. Y, también está la otra escritora y traductora argentina llegada a París en 1961 que, como Copi, adopta la lengua francesa para su creación literaria:

Silvia Barón Supervielle. En su novela *La frontière* (1995), la autora desarrolla la idea de fronteras geográficas y simbólicas que se construyen para trazar una línea imaginaria y divisoria entre dos culturas. Se trata de una construcción social que, de manera indirecta, genera ciertas fobias (xenofobia y etnofobia principalmente) que favorecen la desigualdad y el racismo. Temas que se extienden, con especial rigor, en su reciente novela *Chants d'amour et de séparation* (2017) y donde prevalece el tema del exilio y el entre-dos, cultural y lingüístico.

Esta elección por una escritura del exilio corrobora lo que Cristina Breuil percibe como un desarraigo, quizás de forma inconsciente, de los orígenes: “las escrituras del exilio exploran no tanto las raíces, los orígenes, como el desarraigo, es decir de un movimiento, un pasaje: se construyen en los intersticios de la duplicidad espacial” (Breuil, 2006: 271). Siguiendo a Breuil, el desexilio va acompañado del impacto que provoca la experiencia ambivalente del exilio y del retorno de la construcción de una identidad; del recurso a la escritura como territorio de exilio capaz de sobrepasar toda noción de frontera; y de la mirada que despierta el movimiento dual del exilio y del regreso, bien desde el país de acogida, bien desde el país de regreso (Breuil, 2006: 271).

Estos breves incisos, con algunos ejemplos, nos sirven de apoyo para corroborar que, debido al impacto que “provoca la experiencia ambivalente del exilio”, inconscientemente se empieza a gestar un sentimiento al que podríamos denominar o bien “desarraigo inconsciente”, o bien “desexilio”, término que en última instancia podría resultar más complejo que el exilio ya que podría materializarse a través de un posible retorno voluntario al país de origen, o representarse simbólicamente a través de la construcción de una nueva identidad—. Sin embargo, el exilio hacia atrás evoca el sentimiento nostálgico del desterrado, su mirada vuelta hacia el pasado, hacia los orígenes y la genealogía (Breuil, 2006: 275), lo que explica que semánticamente algunas frases, que salen espontáneamente de Copi o de “la plume d'exilé”, tenga un componente nostálgico como: “América la hermosa”, “Souvenirs d'Argentine”, “La nostalgie argentine”, “L'argentin est un renard solitaire”, “Mémoires argentines”, etc.

En efecto, en el caso de Copi, no hablamos de desexilio sino de un sentimiento inconsciente de desarraigo. Es decir, pensar en un “imposible retorno” como consecuencia del exilio, aunque el autor no oculte sus deseos, movidos por los vínculos familiares, de regresar a Argentina: “Siempre tengo ganas de volver a ver a mis hermanos y a mi madre, pero en estos momentos no quiero vivir en la Argentina. Ni tengo ganas de hacer nada en mi país” (Copi, en Rudni, 1997: 64). Como podemos observar, las palabras de Copi quedan simbólicamente encerradas en el campo semántico del desapego y del rechazo rotundo hacia un imposible retorno a su país de origen. Una

respuesta a este desarraigo podríamos encontrarla en la satisfacción que se refleja en las palabras de Copi cuando se siente libre y aceptado en un lugar extranjero. De esta manera, podríamos deducir que este desarraigo se produce inconscientemente por la asimilación positiva de una nueva cultura. María Bustelo apunta que “cuando los escritores dejan el país por razones más “personales”, la Argentina no representa un espacio deseado. Este se desplaza hacia otro lugar, lo que conduce al alejamiento del país de nacimiento” (Bustelo, 2007: 10). En términos de Gaos, esta construcción inconsciente de asimilación cultural nos conduce hacia el concepto *transterrado*, o por qué no, transplantado, donde Copi empieza una nueva etapa en París sin perder, por un lado, la continuidad coherente de su pensamiento como individuo social o como autor creativo en un espacio extranjero, y, por el otro, sin perder la libertad (ese complejo y difuso concepto cuyo significado y función en su forma contemporánea, según Bauman) abriéndonos hacia nuevas interpretaciones del término: “no puede entenderse plenamente sin un conocimiento de las grandes transformaciones económicas, políticas y culturales asociadas al concepto de ‘modernidad’” (Bauman, 1992: 158).

VIII.1. Francia: “Tierra de acogida y de libertad”

La sociedad francesa de los años sesenta se caracteriza por los diferentes acontecimientos políticos, económicos, bélicos y sociales en los que se vio inmersa⁹⁵: inicio de una nueva república, la guerra de Argelia, los tratados con Túnez, la realidad económica inestable por la famosa época de *Les Trente Glorieuses*, según Jean Faurastié, entre otros.

En esta década, Francia también vio el resurgir de un nuevo espíritu revolucionario gestado, principalmente, en los centros universitarios que tomó el nombre de *mayo de 1968*. Se trató de un movimiento social considerado el más importante del siglo xx en Francia que se caracterizó por la agitación revolucionaria universitaria, a

[95] Uno de los más importantes fue el final de la IV^a República (1946-1958) por su incapacidad para resolver la delicada situación con Argelia (1954-1962) y la instauración de la V^a República (1958) bajo una nueva reforma constitucional (1962) promulgada por Charles De Gaulle quien, a través del sufragio universal directo, daba la posibilidad a los franceses de elegir al presidente. Cabe anotar que en 1960 se escribe “Le Manifeste des 121” (publicado en 1960 en la revista *Vérité Liberté*), donde intelectuales, artistas, actores, universitarios, etc., denuncian la tortura en Argelia y reclaman el derecho a la insumisión. Otros hechos relevantes fueron el restablecimiento de las relaciones diplomáticas entre Francia y Túnez y el famoso movimiento social producido en *mayo de 1968*.

la que después se unió el sector obrero y las demás categorías sociales, desembocando así en la organización de grandes barricadas, manifestaciones y huelgas generales de naturaleza cultural, social y política. Estas ideas de libertad surgieron como reacción activa que se oponía a las formas tradicionales de gobernar (de Charles de Gaulle) y al pensamiento neocapitalista e imperialista. Este acontecimiento social condicionó, en cierto modo, la forma de vida francesa y ocupó un lugar especial en el pensamiento intelectual, artístico y literario. Siguiendo a Guillaume Désanges y François Piron:

Au sortir des années 1960, une génération est marquée par la ‘pensée 68’, qui mêle toutes les libérations, politiques, sociales, esthétiques et de modes de vie, tout en se maintenant dans un quasi status quo politique. Cette situation va durablement marquer les différentes formes de contre-culture, les mouvements d’émancipation et de contestation, et sans le savoir, créer de nouvelles formes d’avant-garde où les cultures populaires (cinéma, rock, bande dessinée, journalisme, télévision, graffiti, etc.) influent sur les champs plus traditionnels de la culture (littérature, philosophie, art, théâtre, etc.) (Désanges y Piron, 2017: 7).

Todos estos acontecimientos vinieron acompañados de una gran ola de inmigrantes que veían en Francia la “Terre d’accueil et de liberté” (Croisy, 2017: 171). En efecto, el país franco fue testigo –y también el lugar de acogida– de la llegada de cientos de inmigrantes provenientes no solamente de las excolonias francesas, sino también de distintos países de todo el mundo, entre ellos España, del resto de Europa e Hispanoamérica. Las razones fueron muy diversas: asuntos políticos: exilio, refugio, asilo; asuntos económicos y / o personales. En medio de todo el flujo migratorio, cuyas miradas se centran en París, destacamos la ola, muy notoria, de los argentinos recién llegados a la capital franca desde los primeros años de la década de los sesenta. Las reflexiones de Alfredo Arias, otro “argentino de París” nos deja ver cuál es la perspectiva que él, como argentino, tiene de Francia:

Je pense qu’il y a en France, depuis toujours, des gens, des visionnaires, capables de repérer et d’absorber des pratiques, des esthétiques qui vont compenser les manques et les creux de la culture. La France a incorporé tout au long de son histoire, de façon consciente et inconsciente, de multiples projections sur d’autres cultures qui lui ont offert des perspectives nouvelles. Et c’est dans tous les domaines : l’architecture, le cinéma, la musique, la peinture, la danse, le théâtre, la littérature... La culture française tient certainement son incroyable richesse de s’être autorisée cette liberté d’acceptation et d’absorption des autres (Arias, 2008: 118-119)

Es decir, más allá del complejo y polémico tema de la inmigración, como una realidad generalizada, está esta interpretación subjetiva de Arias que nos remite directamente al flujo migratorio de pensadores, de intelectuales, de inquietos artistas, etc., que eligen Francia para vivir, trabajar y crear. Arias insiste o pone en cuestión las razones reales de esta migración, pero sobre todo, lo que Francia y su cultura aporta realmente para que estos autores se sientan atraídos y produzcan en suelo francés, ya que en última instancia, según Arias, es Francia la que finalmente se nutre, consciente o inconscientemente, de la riqueza que le aportan esas nuevas culturas y esas “nuevas perspectivas”. Con una visión antropológica más amplia, Bauman defiende que las ciudades son “laboratorios en los que se desarrollan las formas y los medios para la convivencia humana pacífica y para el diálogo y el entendimiento transculturales (Bauman, 2008: 29). Su argumento está en que la ciudad es siempre un lugar donde conviven personas extrañas sin discriminar entre autóctonos e inmigrantes. Y en esa ciudad, todos estamos expuestos a vivir con nuestras diferencias para dejar de ser extraños unos con otros.

Incluyendo a Arias, la nueva ola de argentinos, muchos de ellos escritores, artistas, directores de teatro, etc., no pasa inadvertida. Citemos algunas críticas de autores franceses que de un modo u otro fueron testigos de esta realidad migratoria: Thibaud Croisy y Colette Godard:

Débarque alors une jeunesse génération, très active dans les milieux artistiques. Elle forme la nébuleuse des “Argentins de Paris”, expression qui célèbre un métissage heureux et glorifie l’histoire d’amour vécue entre les deux pays. Composée de metteurs en scène (Victor García, Jorge Lavelli, Alfredo Arias), de comédiens (Facundo Bo, Marucha Bo, Marilú Marini), de danseurs (Graziella Martínez, Marcía Moretto), d’écrivains (Raúl Escari) et de plasticiens (Antonio Seguí, Juan Stoppani, Roberto Plate) (Croisy: 2017: 171).

À la Contrascarpe, on rencontre tout le monde, d’Alain Crombecque à Victor García, en passant par Copi et tous les Argentins. Au début des années 60, les Latino-Américains, les Argentins, en particulier, tiennent la haut du pavé parisien [...] Ils viennent en France, les Latinos, parce que la santé démocratique et économique de leur continent n’est pas au zénith, parce que l’Europe latine porte leurs racines (Godard, 1996: 26).

De esta manera, la Ciudad de las Luces (París) empieza a ser el centro de atención no sólo para los que buscan una oportunidad de subsistencia en el país franco sino también para aquellos que van más allá luchando por ganarse un lugar preponderante en las diferentes ramas del arte: literatura, pintura, escultura, etc. “La

tierra de nadie” como dice Link, o de todos, como la consideramos nosotros, París, pese a las circunstancias políticas, económicas, sociales, etc., que la envuelven, representa también ese pequeño paraíso terrenal y cosmopolita donde convergen cientos de culturas dándole un toque original. En efecto, bajo la cultura dominante, la “parisina”, coexisten otras subculturas creando una especie de metamorfosis interminable que la convierten en una ciudad efervescente y atractiva, en una fuente de inspiración y apta para la puesta en escena de nuevas ideas.

Este es, a grandes rasgos, el contexto social que Copi encontró a su llegada a París. Momento crucial no solo para la cultura francesa por los cambios que se generaron a partir de las diferentes revoluciones de finales de los sesenta, sino también para Copi que, en medio del malestar social, la gestación de nuevas ideas de revolución y liberación homosexual y las diferentes revueltas, supo llamar la atención de intelectuales, críticos literarios, compatriotas inmersos en el mundo del arte dramático, entre otros, y ganarse un espacio en la sociedad parisina: prestigiosas editoriales y la prensa y revistas francesas, anunciadas anteriormente como de otros autores como Michel Lebois que lo consideraba: “le seigneur de la Contrescarpe” (Godard, 1996: 28) .

VIII.2. Copi y su primera inmersión en la sociedad parisina

París se convirtió en ese lugar físico (pero también simbólico) donde Copi se reinventa y pone en marcha una serie de estrategias adquiridas por la compleja experiencia dual del exilio y de la errancia y, en especial, por su gran sensibilidad para contemplar pequeños detalles que son imperceptibles y que solo se puede acceder a ellos a través de las emociones y las sensaciones que sentimos de lo que observamos y experimentamos:

Voyageur ou voyeur, mon expression prend la forme de scènes fugaces telles l’amour sous un réverbère ou la mort fatale ; nourri de sensibilité du Rio de la Plata, j’en garde l’exigüité des décors ; les voyages m’ont appris que peu de vêtements bien assortis font l’assurance et le crédit de l’exilé (Copi, *Rio de la Plata*: 1984).

En efecto, París, fue el escenario de experimentación, pero también el espacio de reflexión y de madurez donde los recuerdos de la Argentina y Uruguay quedaron cristalizados en su memoria y reflejados en diversas obras de su producción creativa. Información que María del Pino resume brevemente de la siguiente manera:

No debemos olvidar que Copi vive y crea en Francia, es este un marco cultural que ya le es familiar, pero igualmente se nutre de otras voces, de otros ecos, quizá aquellos a los que aludía Jorge Luis Borges –pasión, casa, confianza, amistad–, de ahí que lo uruguayo, lo argentino y lo francés se hayan asimilado hasta constituirse en la voz personal y particular de nuestro autor (M. del Pino, 2010: 211).

Debemos recordar que los primeros años de Copi en París los pasó vendiendo sus propios dibujos en las calles parisinas, especialmente, en sitios estratégicos para el negocio, las ventas ambulantes y las relaciones interpersonales: Le Pont des Arts, Montparnasse y algunas terrazas de los cafés de Saint-Germain-Des-Prés. Lo que le permitió, por un lado, vivir de cerca la realidad parisina desde otros ángulos muy opuestos a los que el autor estaba acostumbrado cuando vivía como burgués en Argentina y Uruguay junto a su familia; y por el otro, para darse a conocer y afianzarse como artista de “ninguna parte” o el artista nacido del “subsuelo” de París. Años que le valieron para publicar sus primeros trabajos, en lengua francesa, en las revistas francesas *Planète*, *Twenty* y *Bizarre* y contactar con reconocidos personajes como el escritor y editor francés Jean-Jacques Pauvert y el periodista y uno de los fundadores de *Le Nouvel Observateur* Serge Lafaurie quien, en busca de una tira semanal de cómic en 1964, fichó a Copi. De esta manera, se empieza a publicar el dibujo por el que más se conoce a Copi (en París, particularmente): *La Femme Assise*. En los siguientes años trabajará también para *Charlie Mensuel*, *Charlie Hebdo*, *Hara-Kiri*, *Libération*, *Gai Pied*, *Paris Match*, y también en las revistas italianas *Linus* e *Il Giornale*. En esta aventura inicial, también lo llevó a relacionarse con otros autores de moda en los años sesenta como A. Jodorowsky, F. Arrabal, Victor García, J. Savary, J. Lavelli, Marilú Marini, A. Arias, Alain Crombecque⁹⁶, etc. Una breve cita de Crombecque nos introduce en la primera incursión de Copi, como escritor y actor, en el mundo teatral en París a través de su sketch: *Sainte Geneviève dans sa baignoire*:

La Contrescarpe, les Argentins de Paris, de la fraternité, le Festival du Théâtre provisoire et « *Sainte Geneviève dans sa baignoire* », avec Copi dans la baignoire... Voilà pour le décor de la fête permanente dont Copi était le pôle. Il avait la générosité d'un prince italien, dans ce milieu plutôt fauché. C'était un créateur protéiforme, et surtout un poète. Il était l'élégance, jusque dans les rapports humains (Crombecque, 1999: 63).

[96] Alain Combrecque: director de la UNEF, responsable de cultura y director del Festival de Otoño de París. Su primer encuentro con Copi fue en 1965.

La efervescente ciudad parisina se convierte en el punto de partida y en el lugar más idóneo elegido por Copi para iniciar una nueva vida y en especial para dar rienda suelta a su imaginación y a su creación artística y literaria. La estrategia principal es el uso que este artista polivalente hace de su estatus de autor transcultural: fusión de culturas: la materna, la parisina y hasta la uruguaya y otras subculturas que subyacen por todos los rincones de París y Francia (inmigrantes de todas las nacionalidades). Esta fusión donde todas las culturas tiene cabida, origina un universo indefinido que está en permanente gestación y un mundo muy particular que roza lo fantástico, aunque a veces sea un espacio inquietante que confunde. Aspecto que caracteriza su obra y su estilo particular pero también su vida social y personal. Su compatriota Alfredo Arias, afirma: “Copi est plus lié à Paris qu’à l’Argentine [...] Il était à lui-même tout un monde, chaque moment passé avec lui était forcément spécial” (Arias, 2008: 164). Copi era, quizás, el argentino más parisino de entre los argentinos. Aunque consideramos que otorgarle una nacionalidad concreta sería un gravísimo error ya que obtener una nacionalidad era lo que menos le preocupaba, pero lo que más detestaba; al no ser que fuera la “nacionalidad de artista”, que es la que en el fondo Copi reivindica:

La Argentina no representa ningún problema [...] no tengo problema de argentino, es un problema de ustedes. Porque no me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué catzo me interesa ser argentino! [...] Llevo teatro argentino muy importante dentro de mí; pero entre el teatro argentino y la argentinidad del patriota hay un abismo inquebrantable. Porque la gente patriota argentina son militares; la gente artista argentina es nómada; se encuentra allá por casualidad y sigue su viaje a cualquier lugar del mundo como hacen todos los artistas del mundo; no existe el artista argentino, ni uno japonés. El único lugar del mundo donde me tratan de argentino es en la Argentina; en ningún otro lugar me plantean un problema de nacimiento porque ese país está ocupado por los militares; yo hice lo que podía hacer cuando joven; yo sé que ahora no puedo hacer nada más que mi trabajo de artista en cualquier lugar del mundo. Si voy a Italia, soy un artista italiano; si voy a Francia, soy francés; si voy a Nueva York, soy un americano-spanish; si voy a España, soy un artista español; eso es lo único que tengo que reivindicar: mi nacionalidad; de artista (Tcherkaski, 1998: 69-73).

Este pensamiento objetivo y acertado de Copi, que consiste en la liberación de cualquier sistema represor o de pensamiento conservador, es el que va a caracterizar su vida personal y su obra. En efecto, sus palabras, donde podemos observar un

rechazo simbólico de pertenencia a cualquier nacionalidad, nos sugieren un rechazo directo hacia todo sistema que clasifique y categorice al individuo y las especies o, por qué no, los jerarquice. Aspectos que abordaremos al final de esta primera parte de la tesis y que desarrollaremos más ampliamente en la segunda parte a través de sus personajes tan particulares.

Pero más allá de su versatilidad y habilidad para fusionar las culturas y su aguda visión crítica de la realidad, está la parte más humana de Copi y las vivencias personales con su entorno social: sus encuentros y anécdotas, entrevistas, etc., que quedaron registrados en el corazón de sus seres queridos: familia, amigos, colegas y, también, a un gran público francés que poco a poco se fue acostumbrando a su estilo transgresor y a su humor desbordante que tanto lo caracterizaba. Erving Goffman en su ensayo *Ritual de la interacción* resalta la importancia que tienen los encuentros sociales; reacción que toda persona, como ser social, hace de forma espontánea y también intuitiva. Siguiendo al antropólogo, se trata de un compromiso que nos somete a un contacto cara a cara con el otro y al que pueden interferir otros participantes:

En cada uno de esos contactos tiende a representar lo que a veces se denomina una *línea*, es decir, un esquema de actos verbales y no verbales por medio de los cuales expresa su visión de la situación, y por medio de ella su evaluación de los participantes, en especial de sí mismo (Goffman, 1970: 13).

Esa misma “línea” que dibuja un “esquema de actos verbales y no verbales” se refleja en la vida de Copi en París cuando constatamos que en su intento por expresar “su visión de la situación” asimila su propia situación como individuo social recién llegado a un territorio poco explorado y donde para muchos será, quizás, un extraño. Comportamiento que fortalece su integridad física y psicológica y favorece la percepción que Copi empieza a hacerse de sí mismo y de su entorno social. Esta autoevaluación y valoración de los demás son la base principal para que Copi empiece a forjar su nuevo proyecto de vida en todos los sentidos: sentimental, amistoso y profesional. No muy lejos de estas afirmaciones, encontramos los testimonios de Emmanuelle Riva⁹⁷, quien describe al joven Copi como ese niño “desesperado y libre: “Copi me fesait penser à un enfant, un adolescent-enfant. On riait aux larmes, c’était un être complètement à part: désespérée et libre. La « rêveuse », c’était lui”

[97] Emmanuelle Riva: actriz y amiga de Copi que actuó e hizo de protagonista en la primera representación de *La journée d'une rêveuse* de Copi en 1968.

(Riva, 1999: 62); También están las palabras del francés Maurice Bénichou⁹⁸ que, en una entrevista para *Libération*, nos cuenta su experiencia con Copi y la percepción que tiene de él:

Copi, si doux et tellement enflammé, tenait le rôle du facteur volant. Il était le chef de meute, et nous, ses oiseaux de compagnie. Il avait le don d'être sur scène sans aucun effort, et sans « jouer ». Ensuite, nous sommes devenus copains, je fréquentais sa bande d'Argentins. Nous marchions beaucoup ensemble dans Paris, il ne parlait jamais de son travail, s'intéressait aux choses de la vie, à la chaleur d'un thé, à la promenade et aux gens. Copi était parmi les premiers à évoquer l'homosexualité. Il en parlait avec une sorte d'ironie argentine, sans se justifier. Jamais son esprit inventif, très marginal et en même temps accessible à tous, sans la moindre trace d'intellectualisme. Copi ne ressemblait qu'à lui-même, avec cet air d'enfant innocent qui n'est pas naïf. On ne pouvait que l'aimer (Bénichou, 1998: 62).

Estas palabras dejan ver la parte más caritativa y personal de Copi gracias a la sencillez con la que vivió su vida y al espacio reservado para interactuar con las personas, como lo expresa Bénichou; pero también está su parte reivindicativa: “Copi était parmi les premiers à évoquer l'homosexualité”. Aspecto que estará presente, para siempre, en su imaginario ya que Copi tomó rápidamente consciencia de la realidad parisina y se implicó socialmente con los diferentes movimientos sociales y de revolución de liberación homosexual, especialmente.

VIII.3. Copi: un autor socialmente comprometido

Después de una lectura aguda de la realidad social parisina, Copi se convierte en un testigo más de los diferentes fenómenos sociales que pusieron en evidencia la inestabilidad social, política y económica en la que estaba inmersa la sociedad francesa. Una lectura del prólogo, por Eduardo Muslip, que aparece en la primera traducción al español de *La ciudad de las ratas* (2009) de Copi, nos ayuda a consolidar las ideas que ya teníamos de Copi respecto a su implicación en los diferentes movimientos y manifestaciones sociales. Para Musli, Copi fue un:

Testigo interesado, observador distanciado y activo participante de distintos fenómenos sociales: las revueltas estudiantiles, los movimientos de liberación sexual, el crecimiento de la ciudad por la llegada de inmigrantes de las excolonias, la

[98] Maurice Bénichou: actor y director de teatro francés amigo de Copi que actuó para la primera representación de *La journée d'une rêveuse* de Copi en 1968.

problemática posición política del medio intelectual en el contexto de la guerra fría y, por último, la aparición del sida, que golpeó particularmente su entorno, y del que él mismo fue víctima en 1987 (Muslip, 2009: 7).

Si bien es cierto que todos estos temas, aunque complejos para abordarlos desde el campo ficcional, aparecen de forma implícita en la obra copiana, solo podemos remitirnos a hechos más concretos en los que Copi participó de forma más explícita. En primer lugar, está la participación del autor en el movimiento social, universitario y obrero, de 1968; según Ángeles Mateo Del Pino “En París, participa en las revueltas del *Mayo del 68*, principalmente en la toma del pabellón argentino de la Ciudad Universitaria”⁹⁹ (Mateo Del Pino, 2005: 95). En segundo lugar, podemos decir que Copi fue un autor gay comprometido ya que en palabras de Marcial Di Fonzo Bo¹⁰⁰, en una entrevista (2006) concedida a Antony Hickling, confirma que Copi es: “un inteletuel physiquement engagé. C’est-à-dire qu’il était toujours en réaction avec une pensée... contre la pensée unique” (Hickling, 2007: 107). Además Copi se relacionó con grupos de iniciativas revolucionarias sexuales como el FHAR¹⁰¹, especialmente con Guy Hocquenghem y Lionel Soukaz, con los que también trabajó en la película *Race D’ép* (1979). Desde las revueltas del 68 hasta su muerte, Copi se implicó con la causa social de colectivos minoritarios no normativos que emergieron después del *Mayo del 68* desafiando “implícitamente” las doctrinas religiosas, políticas y educativas, resumidas por Tamsin Spargo: “la bisexualidad, la transexualidad, el sadomasoquismo y la identificación transgenerizada desafiaban implícitamente el ideal inclusivo de la política asimilacionista” (Spargo, 1999: 42). Ante la necesidad de

[99] Esta información no ha sido posible contrastarla con otros artículos o entrevistas. Tampoco encontramos documentos que nos corroborarán esta información cuando hicimos la visita al Pabellón Argentino de La Cité Universitaire de Paris en noviembre de 2017.

[100] Marcial Di Fonzo Bo, otro argentino más radicado en Francia, es un actor y director de teatro que actualmente ocupa el cargo como director, desde 2015, del Centre Dramatique National de Caen. En su extensa trayectoria como actor y director de teatro, heredada de su tío Facundo Bo, resaltamos el interés personal que Di Fonzo Bo siente por las obras de Copi representándolas no solamente en Europa sino también en Argentina. Su más reciente trabajo es la puesta en escena de *Eva Peron* y *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* (una gira que empezó en verano de 2017 en Buenos Aires y culminó en otoño en Europa (España y Francia).

[101] FHAR: Front Homosexuel d’Action Révolutionnaire. Grupo fundado en 1971 gracias al trabajo y esfuerzo de Guy Hocquenghem, el máximo representante. En 1972 crearon un periódico titulado *Le Fléau social*; y en 1973, otro titulado *Antinorm*. Lamentablemente, el grupo se disuelve en 1974, aunque algunos miembros decidieron continuar esta revolución interminable y crearon el GLH: Groupe de Libération Homosexuelle.

crear un nuevo lenguaje revolucionario, Copi nos propone una alternativa particular a través de sus obras *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* (1971) y *Loretta Strong* (1974). Dos obras, cuyas Irina y Loretta son creadas para desestabilizar las normas heterocentradas y para jugar con las identidades y las sexualidades fluidas desafiando cualquier lógica de construcción sociocultural basada en el binarismo de género y de sexo. En este sentido, estamos de acuerdo con Croisy cuando afirma:

Il n'y a pas eu un "vent de subversion" qui a magiquement soufflé sur la France des années 1970 mais bien plutôt un vivier d'individualités subversives, irrévérencieuses, clivantes, dont Copi faisait partie, et c'est précisément parce qu'il s'est octroyé "la liberté de le faire" qu'il demeure pour nous une boussole, une force toujours présente, capable de faire vaciller toutes les certitudes et toutes les époques (Croisy, 2017: 178).

Lionel Souquet, otro especialista de Copi, lo incluye dentro del grupo FHAR y habla de su participación en estas manifestaciones de liberación homosexual (gay y lesbiana):

Copi joue lui-même un travesti hystérique. Le choix d'interpréter ce rôle s'articule avec son engagement aux côtés du FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire), proche de l'extrême gauche maoïste [...] Ce militantisme homosexuel, très politisé, voire révolutionnaire [...] même s'il ne prend jamais complètement au sérieux, est un aspect essentiel de la construction identitaire et artistique de Copi. Le personnage de la « folle » –opposé à la normative gay– est bien une figure politique : certes, celle d'une revendication du droit à la différence mais plus encore, l'affirmation de la nécessité d'une différence non consensuelle, d'une altérité problématique, critique et productrice de sens (Souquet, 2014: 154-155).

No obstante, pese a las anotaciones de Muslip, Mateo Del Pino, Croisy y Souquet, hemos encontrado, en la entrevista de Ester Ferrer, una pregunta muy concreta respecto a la relación que hay entre Copi y el FHAR y su compromiso en estas reivindicaciones homosexuales:

FERRER:

Usted hizo un cartel para el candidato homosexual a la presidencia. ¿Se considera un militante activo del [F]HAR?

COPI:

No, nunca estuve dentro, pero mis mejores amigos sí. Yo nunca he militado, aunque, claro, al mismo tiempo estaba haciendo una obra que se llamaba *El homosexual o la dificultad de expresarse*, y, naturalmente, algo tenía que ver. Yo cojo el problema

siempre de otra manera, me doy cuenta de lo que pasa, y en lugar de salir en forma de militancia política, a mí me sale en forma de teatro o novela. El cartel supongo que me lo pidieron a mí porque soy el único homosexual que hace dibujos humorísticos; curiosamente, es una profesión donde no hay homosexuales en ningún país, ni en América. Naturalmente soy el objeto preferido de sus bromas, se ríen de mí como locos; claro que la profesión de dibujante humorístico es una profesión de payaso [...]

FERRER:

¿Pero está de acuerdo con la situación en que todavía la sociedad coloca al homosexual?

COPI:

No, por supuesto, es terrible. Actualmente, en Francia, las cosas van mejor, y no quiero hablar de Argentina, no quiero eso, es terrible; es otro de mis recuerdos atroces, esa opresión contra el homosexual. Muy duro. Pero para mí, la liberación del homosexual es parte de un movimiento más amplio, como el de las mujeres; un movimiento antisexista, antirracista, anticensura, antimachista, por supuesto. (Copi en Ferrer, en Anexo 3).

En efecto, Copi era consciente de la realidad, de la magnitud del problema social que se estaba gestando en la sociedad parisina, de la complejidad de las ideas que suponían estas luchas revolucionarias que reivindicaban la liberación sexual de los homosexuales que paralelamente iban ligadas, en cierto modo, a las ideas feministas de lucha en favor de los derechos y a la igualdad de las mujeres respecto a la de los hombres. Copi resume estos hechos de la siguiente manera:

Ser homosexual no es una condición forzosamente; es evidente que... sobre todo en estos últimos años, en que los movimientos homosexuales han hecho casi explícita una protesta, una reivindicación del homosexual, casi paralela a la de la mujer, es evidente que casi se convierte en una condición (Copi en Tcherkaski, 1998: 42-43).

Mientras grandes pensadores de diferentes disciplinas (filósofos, sociólogos, lingüistas, psicoanalistas, etc., con perspectivas postestructuralistas, postfeministas, etc.) aportaban con sus trabajos e investigaciones una nueva proyección para cambiar el curso de la historia de la sexualidad en todos los sentidos (algunos ejemplos: Michel Foucault y Jean-Paul Sartre crearon el (GIP): Groupe d'Information sur les Prisons (1971); Gilles Deleuze y Félix Guattari publicaron *L'Anti-Oedipe* (1972); Sartre, Serge July, Philippe Gavi, Bernard Lallement y Jean-Claude Vernier crearon el diario *Libération* (1973); Monique Wittig publica su libro *Le corps lesbien* (1973);

Foucault publica su libro *Surveiller et punir. Naissance de la prison* (1975); Hélène Cixous publica “Rire de la Méduse” en la revista *L’arc* (1975); Jean Le Bitoux crea el diario *Le Gai Pied* (1979); este mismo año, Guy Hocquenghem publica *La beauté du métis. Réflexion d’un francophobe* y *Race D’Ep ! Un siècle d’images de l’homosexualité* (1979). Este último libro sirvió de guión para el film *Race d’Ep* de Lionel Soukaz, entre otros) Copi lo hizo a su manera: “a mí me sale en forma de teatro y novela”.

Copi alude a su teatro y novela dejando de lado sus dibujos, en especial uno que se opone a *La Femme assise*. Hacemos referencia a *Liberett’* (1979), una transexual “agitadora” y “demoníaca” que la revista *Libération* buscaba con gran interés: “À la fin des années 70, le jeune Libé est en quête d’artistes irrévérencieux, capables de basculer une mise en page conventionnelle et d’imposer un autre regard sur l’actualité” (Croisy, 2014: 10-13). De esta manera, parafraseando a Croisy, Copi inventa, no una “mujer sentada”, sino una “mujer de pie” militante, rebelde, exhibicionista, ninfómana, perversa que juega con todos los cánones sexuales a través de su andrógino y exhuberante cuerpo con enormes senos y un pene, órgano sexual preparado para utilizar (Croisy, 2014: 13). Además, *Liberett’* no conoce principios éticos y morales, en su universo libertino no existen los tabúes, puesto que todos son abolidos: sexo sin discriminación y utilización impúdica de otras partes íntimas para llegar a la satisfacción del deseo y la búsqueda del placer, el ano. (este dibujo lo retomaremos en la tercera parte de la tesis donde hablaremos de “cuerpo y transgresión”). Un breve inciso será necesario para decir que veintitrés años después, un gran pensador queer, Paul B. Preciado en su *Manifiesto contra-sexual* (2002), el ano se convierte en una posible arma revolucionaria contra-sexual, ya que para este teórico, el ano, como “centro transitorio de un trabajo de deconstrucción contra-sexual”, presenta tres características fundamentales: “un centro erógeno universal”; “una zona de pasividad primordial”; y, “un espacio de trabajo tecnológico”, que finalmente se convierte en “una fábrica de reelaboración del cuerpo contra-sexual posthumano” (Preciado, 2002: 27).

El esplendor de *Liberett’* coincidió con el auge de una joven periodista transexual, Hélène Hazera¹⁰² como si se tratara de una fusión entre ficción y realidad. De

[102] Hélène Hazera (1952): mujer transexual francesa de reconocido prestigio, especialmente en los años setenta, por su trabajo como periodista, actriz y directora de cine, y su militancia activa en el grupo FHAR y *Gazolines*, y de *Ac Up-Paris* en 1990. En el diálogo que mantuvo Hazera con Thibaud Croisy (03 de julio de 2013) quedó registrada la relación entre la transexual y Copi-*Liberette*: “L’allusion à Hélène Hazéra n’était pas dénuée d’une certaine cruauté dans la mesure où Copi la réduisait à sa génitalité (poitrine, pénis). Pourtant, “à cette époque”, dit-elle, “j’étais discrète, mignonne, et partout dans Libé, il y avait Libérett’ en train de sodomiser tout un chacun... Tout le monde me disait : “Mais Libérett’, c’est toi, non ?” (ver en bibliografía: Croisy 2013).

esta manera, la unión inesperada, *Libertt'*-Hazera, hizo que tanto el cómic como la periodista, según Croisy, se convirtieran en el primer personaje de cómic transexual:

Clin d'œil scabreux à la journaliste trans Hélène Hazera, le personnage est affublé d'une poitrine proéminente et d'un sexe d'homme, ce qui lui permet de se revendiquer à la fois comme “une vraie femme d'aujourd'hui” et comme “le premier personnage transsexuel de la bande dessinée” (Croisy, 2014: 13).

Lamentablemente, como era de esperar, la vida de *Liberett'* duró menos de un verano, el de 1979, en las páginas de *Libération*. Croisy afirma que fue censurada y el periódico puesto en evidencia por la crítica intelectual parisina y de sus lectores que, no conformes con la aparición de este personaje revulsivo y transgresor, propició para la época en el que está enmarcado, hicieron que *Liberett'* desapareciera de las páginas de *Libération*: “Libé reçoit une avalanche de plaintes [...] Copi devient indisérable et après deux mois de dérapages incontrôlés, il finit par reprendre sa liberté” (Croisy, 2017: 175).

Así pues, podemos decir que Copi, después de su llegada a París en los años sesenta hasta su fallecimiento imaginó, creó y puso en escena una serie de personajes que representaban simbólicamente esa realidad perteneciente a la sociedad de los oprimidos, los marginados sociales y los excluidos sexuales por seguir su instinto natural sin reprimir sus deseos. La época de Copi en París coincidió con el nacimiento de nuevas ideas revolucionarias cuyos propósitos estaban puestos en pensar / reflexionar la sexualidad a través de una contranarrativa que desestructura el sistema binario de género y de sexo, promoviendo así un sentimiento de libertad identitario y sexual. Desgraciadamente, ante tal ola revolucionaria donde confluyen manifestaciones de todo tipo y de todas las disciplinas, la aparición del sida se presentó, simbólicamente, como un tsunami que provocó no solamente la muerte de muchos activistas, entre ellos Copi, su amigo Hocquenghem, Foucault, etc., sino también que favoreció la homofobia o “francofobia” para los franceses. Momento recordado por Spargo, quien lo resume de la siguiente manera:

Con la aparición del sida, esta comunidad ya fracturada debió enfrentarse a una nueva serie de presiones. Los discursos populares que habían descrito erróneamente al sida como una enfermedad gay condujeron a una renovada homofobia y a una revisión necesaria de las estrategias asimilacionistas [...] Fue en el contexto del activismo del sida y del rechazo a las estrategias asimilacionistas donde lo “*queer*” se reorganizó en su forma actual, tanto en la cultura popular como en la teoría (Spargo, 1999: 46-47).

En efecto, la enfermedad se asoció a la homosexualidad provocando un retroceso social respecto a la sexualidad y también se cuestionó la libertad sexual, especialmente la homosexual. Fue un fenómeno social que culminó con un replanteamiento de la moral, del cuerpo, del sexo y la sexualidad. En síntesis, de forma indirecta y desde el prisma ficcional copiano, también podemos hacer una lectura reivindicativa y revolucionaria de la identidad y la sexualidad gracias al contexto-situacional en el que Copi crea sus personajes y construye los espacios en los que habitan¹⁰³.

[103] El tema de la revolución sexual de los sesenta, setenta y ochenta será ampliamente tratado en la tercera parte de la tesis. Estudios que nos servirá para ver la relación de las obras del corpus seleccionado con la compleja temática de las identidades y sexualidades fluidas o alternativas a las establecidas.

IX. Copi híbrido: lenguaje y tradición

La experiencia personal de Copi donde se aúnan amor y odio por las peripecias de la vida enriquecen de algún modo su universo particular, en especial por la transposición de las culturas argentina y francesa. Cabe recordar que su infancia, etapa primordial de la vida para forjar vínculos afectivos inquebrantables que favorecen la interacción familiar y social, fue interrumpida forzosamente por razones externas y de asuntos políticos que terminaron en exilio; que su juventud fue una etapa en la que el joven experimentó el desexilio o retorno a su lugar de origen, Buenos Aires, para volver a embarcarse en un viaje definitivo a París hasta su muerte, aunque solo haya pisado suelo argentino en dos ocasiones, 1968 y 1986; y que su etapa de madurez, que Copi considera haber comenzado a los veinticinco años: “mi juventud se terminó a los 25 años” (Tcherkaski, 1998: 43), está enmarcada en un contexto social e intercultural que propició su creación artística: primero el dibujo y luego su escritura. Y cómo no poner de relieve su contribución a la visibilidad de las ideas revolucionarias de liberación homosexual a través de algunas de sus obras más representativas, dibujos y sus ocasionales apariciones como actor en algunas películas y cortos, como ya lo hemos mencionado anteriormente.

Todo este vaivén de sentimientos y de choques culturales repercuten en el pensamiento de Copi y se traslada a su escritura especialmente. Así, más allá de las apreciaciones que podamos obtener de las entrevistas de Copi y de la crítica en torno a su vida y obra, está su legado artístico. Todos coinciden en que Copi es un autor polivalente, y en efecto lo es, por su versatilidad para pasar de un género al otro: novela, teatro, historietas, viñetas, etc., como también lo es como autor híbrido, por

su versatilidad para jugar con lo cultural fusionando lo argentino con lo francés (o lo argentino y el mundo, ya que Copi, consideramos, tenía una visión cosmogónica del ser, cuando, por medio de sus personajes, refleja esa idea universal de su existencia sin enmarcarlos en una sociedad cultural concreta), es decir, mezclar lo argentino con la cultura dominante, la francesa. Esta fusión cultural puede considerarse, según Juan Villoro, como una deconstrucción de lo “genuino”:

La aceptación de contagios culturales promete discursos inconcebibles en tiempos de avidez por el pintoresquismo y el realismo mágico, y no sería raro que pasáramos a la nueva moda de lo híbrido, donde lo “representativo” y lo “genuino” cederían su sitio a lo combinado y donde el rey de la selva será el ornitorrinco (Villoro, 2011: 33).

Hipotéticamente, poniéndonos en el lugar de Copi, y conociendo, en cierto modo, su forma de razonar, se preguntaría: ¿Qué es lo “representativo” y qué es lo “genuino”? Las respuestas podrían ser múltiples: lo representativo es discutible; lo verdaderamente genuino es relativo, no existe; el león no tiene por qué ser león ni por qué ser el “rey de la selva” ni tampoco por qué ser comparado con un ornitorrinco. ¿Se está marginalizando a este animal por ser más pequeño que el león, o el león tiene que ser siempre el “representante” de poder social, culturalmente hablando? Si bien es cierto que en *Copilandia*¹⁰⁴, dentro de la gran variedad de animales, hay unos que sobresalen más que otros, la jerarquía social de estos no existe; pues para Copi, todos, incluyendo a los humanos, encajamos dentro de la misma representación de lo que él concibe como *animales* y *animales** sin entrar en los prejuicios marcados socialmente a través de la distinción que hacemos de lo social, cultural, étnico, e incluso del género y del sexo.

Coincidimos con Villoro cuando afirma que en la actualidad se está instaurando literariamente “la nueva moda de lo híbrido”. Pero no es algo nuevo ya que, desde tiempos inmemoriales, el individuo se ha visto expuesto a realizar desplazamientos que culturalmente enriquecen su pensamiento y que de manera directa o

[104] *Copilandia**: composición que hemos hecho entre Copi y el sufijo *-landia* o *-landa*, que viene del germánico *-land* y significa *país* o *Tierra*. Aunque su entrada en español sea restringida, hemos decidido emplearla en esta tesis para designar el lugar o universo creativo donde existen todos los personajes de Copi incluyendo a los animales. Entendiendo que *copi* se refiera a “copia” y que pueda ser confuso en su definición, *copilandia* es un término utilizado, generalmente, en establecimientos de reproducción y de talleres gráficos, por lo que no debemos confundirlo con el sentido que queremos darle en nuestra investigación.

indirecta esa experiencia del viaje influye en el modo de ver la realidad. En Copi es inevitable no hablar de hibridación cultural porque es algo tangible y evidente. Y es precisamente esa hibridez la que lo convierte en un autor especial y original con una enorme sensibilidad, muy particular, aprovechada para transponer la cultura materna sobre la dominante, entendiendo esa fusión como una metamorfosis extraña entre lo culturalmente tradicional y lo exótico. En este sentido estamos de acuerdo con Villoro cuando afirma que “La experiencia del exotismo pasa por un sutil microscopio: las rarezas no provienen de las observaciones sino de su interpretación” (Villoro, 2011: 38). La capacidad de observación que tiene Copi está reforzada con la aguda interpretación que hace de su realidad, que a la vez está inmersa en una dualidad sociocultural. En esta realidad, social y cultural, converge lo que el antropólogo y compatriota de Copi, Néstor García Canclini¹⁰⁵, denomina: un cierto tipo de “tráfico de identidades” confinadas en un “laberinto de confusiones”:

La historia social y cultural, concebida como tráfico de identidades, es un laberinto de confusiones. Cada lado selecciona los rasgos que se le antoja de aquello que el otro teatraliza como su identidad, los combinan desde sus categorías y actúa como puede. Hay que seguir tratando con esas narrativas y metáforas identitarias porque son recursos internos de cohesión en cada grupo, en cada nación, y sirven para comunicarse con los demás (García Canclini, 1999: 93).

El antropólogo nos propone un tipo de interacción que no se aleja de las normas de construcción de sentido y de los recursos del lenguaje que favorecen la comunicación, en especial la interacción verbal, propuesta por Jürgen Habermas en su *Teoría de la acción comunicativa*. Es decir, Habermas separa la realidad en tres niveles: el mundo objetivo, el mundo social y el mundo subjetivo para explicar la importancia de la interacción y los actos comunicativos entre los individuos, en especial la interacción-comunicación verbal.

Esta realidad objetiva, social y subjetiva es la que Copi utiliza a la perfección para interpretar los códigos comunicativos que se crean en ese “laberinto de confusiones” por donde desfila el “tráfico de identidades”. Mientras García Canclini centra estos estudios en el comportamiento del individuo, Copi los desarrolla desde la ficción; lo que le permite recrear, de alguna manera, una especie de “laberinto” o

[105] Néstor García Canclini (La Plata, 1938): reconocido antropólogo argentino que, como muchos, también debió huir de la dictadura argentina de los años setenta, instalándose en México desde 1976.

recorrido confuso por donde desfilan y se comunican entre sí cada uno de sus personajes; aspecto primordial para el análisis de la obra copiana ya que la comunicación o la forma de expresarse de sus personajes aparece, en la mayoría de los casos, con interferencias; lo que dificulta su comprensión y crea un ambiente de confusión. Sin embargo, también los aplica a su vida de manera consciente (o inconsciente), pero los aplica de manera particular y muy meticulosa¹⁰⁶ de la misma forma que los explica Steiner cuando hace referencia a los mensajes que se producen en cada gesto que hacemos y que son interpretados como pequeñas moléculas de “informaciones concentradas”:

Los seres vivos, más que las unidades elementales, tienen a su disposición una amplia y diversa gama de articulaciones: posturas, gestos, coloraciones, tonalidades, secreciones, expresiones faciales. Separadas o conjuntamente, todo esto comunica un mensaje, una unidad o grupo de unidades de informaciones concentradas (Steiner, 1973: 79).

Para Copi cada gesto es tan importante como su propia interpretación. Y la sensibilidad con la que dibuja la realidad, interpreta los códigos discursivos y de interacción, y cómo gestiona la comunicación, le atribuyen un don particular a su existencia, su imaginación y su mundo creativo; motivo por el cual muchos críticos y amigos expresan su admiración. “Es un chico de estatura media, magro y nervioso que esconde un talento alevosamente tierno, a veces cruel, a veces amargo, bajo un rostro de niño tímido y bien educado” (Dialastra, 1967: en *Siempre*).

Además de esta sintética descripción de Alberto Dialastra, también podemos poner en valor la introspección como fuente de retroalimentación que Copi desarrolló desde siempre o hacía de forma inconsciente cuando aún era un bebé. Es decir, tomar consciencia de sus aptitudes y poner en marcha sus habilidades que favorecen el aprendizaje y reproducir lo que aprende materializándolo tras una hoja en blanco. “Pero es verdad, mi madre guarda dibujos de cuando no tenía ni dos años; ya hacía pollos con las patas. Yo lo aprendí todo en casa” (Copi en Ferrer: en Anexos 3). Dibujante precoz o no, en la mente de Copi-bebé ya existía un mundo en el que

[106] En tercera parte de la tesis veremos que lo abyecto es un aspecto recurrente en las obras de Copi. Es decir, cuando hablamos de manera “particular” y “meticulosa”, hacemos alusión a la importancia que tiene cada gesto, cada comportamiento, cada palabra, etc., que vemos representados o reproducidos en los personajes de Copi cuando vomitan, se orinan, se “cagan”, abortan, gritan o permanecen en silencio...

habitaban pollos y que luego reproduciría a través de sus cómics *Les poulets n'ont pas de chaise* a la edad de veintiséis años (Evidentemente, el contexto, la situación y la época no son los mismos, como tampoco lo es la lengua. En efecto, cuando el primer dibujo se construye bajo la “gramática universal”¹⁰⁷ que se instala inconscientemente en nuestro cerebro y que se codifica desde los primeros contactos maternos (el español), el segundo se crea en el trance que se produce en la adquisición de una segunda lengua (el francés)). Esta habilidad añadida, como les pasa a todos los niños prodigio, se condensó, poco a poco, con el paso de los años: “trato de sorprenderme a mí mismo y de divertirme” (Copi en Tcherkaski, 1998: 85), dice Copi cuando piensa en una nueva intriga. Cuando Copi se queda frente a una página en blanco para imaginar, “mi manera de imaginar, que la tengo, se suelta completamente en una página blanca durante varias horas al día” (Tcherkaski, 1998: 31), quizás sea un espacio en blanco en el que se dibuje un universo sin códigos, sin normas y sin sistemas de opresión y reductores de la integridad física y psicológica de sus habitantes, pero sí, con nuevas formas comunicativas, aunque difusas, que cohesionen a un individuo con otro, a “cada grupo”, o a “cada nación”, favoreciendo así la relación de unos con otros. Y, por supuesto, será posiblemente un universo en el que quepamos todos: todas las especies, todas las culturas, todos los idiomas, todas las identidades y sexualidades... y hasta todas las nuevas criaturas híbridas inimaginables.

IX.1. Copi translingüístico

Cuando el individuo produce un movimiento que trasciende las fronteras respecto a su lugar de origen, también se produce, con él, un movimiento cultural adquirido donde confluye todo un universo que lo constituye, lo caracteriza y lo diferencia de los demás: formas de comportarse, de interactuar, de comunicarse, de autoevaluarse, etc., que vienen por defecto de una construcción social a la que pertenece. El paso de esta frontera geográfica supone un cambio significativo en la forma de pensar, de ver el mundo y concebir el entorno que nos rodea. La representación de la vida ya no es la misma, el prisma con el que contemplamos el día a día se distorsiona provocando profundos sentimientos de admiración, o incluso de odio

[107] “La gramática universal” nació de los estudios teóricos sobre lingüística generativa propuestos por Noam Chomsky, quien defendía que todo individuo desarrollaba de forma innata capacidades de codificación y descodificación de signos comunicativos asociados al contexto sociocultural al que pertenecemos o donde nacemos.

o de rechazo, dependiendo de las circunstancias particulares de cada uno. Es decir, una vez franqueada esta línea geográfica, pasamos a otra imaginaria que se materializa a través de diferentes factores que hacen evidente este cambio: la cultura de una nueva sociedad construida, a lo mejor, bajo otras normas, otras costumbres, otra lengua, etc., que deben aceptarse para luego adaptarnos, y así, intentar evitar caer en los eternos espacios reservados para los marginados sociales bajo la etiqueta-estigma de inmigrante o “cuerpo extraño”.

Un breve inciso nos permitirá citar a Abdelmalek Sayad¹⁰⁸, un sociólogo y asistente de Pierre Bourdieu, cuyas reflexiones centrales de su pensamiento se centraron sobre la crisis de Argelia (su país de origen) y la independencia. Pero, además, revisó meticulosamente el proceso de adaptación de los inmigrantes en Francia. En un interesante libro: *La doble ausencia. De las ilusiones del emigrado a los padecimientos del inmigrado* (1999) hay un curioso apartado dedicado al *cuerpo* como objeto o máquina de trabajo titulado “La enfermedad, el padecimiento y el cuerpo”. En el expone que el cuerpo del inmigrado, en especial el del trabajador inmigrado llegado del Tercer Mundo “descubre primero la *individualización* de su cuerpo, en tanto que órgano o herramienta de trabajo, en tanto que sede de funciones biológicas y en tanto que cuerpo “social” y *estéticamente* designado como cuerpo extraño” (Sayad, 2010: 288). Esta realidad es la que encuentran todos los inmigrantes recién llegados, en este caso a París; por esta razón, no es raro que Copi experimente de cerca esta realidad y demuestre su sensibilidad hacia los inmigrantes a través de varios textos, entre ellos *La tour de la Défense* y *Les escaliers du Sacré-Coeur*, donde aparecen sus Ahmed representando esta realidad y expuesto a los prejuicios e injusticias sociales.

Volviendo al tema de las líneas imaginarias que se generan socialmente en torno a los inmigrantes, el sujeto-individuo se convierte, al mismo tiempo, en un “cuerpo” en experimentación, es decir, un “cuerpo” que experimenta los límites emocionales y físicos, o los sobrepasa, agotando todas sus posibilidades para que de algún modo sea aceptado socialmente; o en última instancia, para que el sujeto-individuo pase la barrera de lo “extraño” y se sienta mínimamente aceptado en sociedad. Además de todo lo que conlleva este primer choque cultural inicial, está la barrera de la lengua, que para Derrida en *Force de loi* (1994) la violencia comienza cuando en la sociedad

[108] Abdelmalek Sayad (Beni Djelli, 1938 – París, 1998), fue un sociólogo argelino instalado en París desde 1963. Conocido por su trabajo como asistente de Pierre Bourdieu, la dirección en el grupo de investigación CNRS y la Escuela de Altos Estudios en Ciencias Sociales. En su trayectoria como sociólogo se reconocen sus profundas reflexiones sobre la crisis de Argelia y su independencia.

hay individuos que no comparten el mismo idioma. De esta manera, la injusticia empieza cuando la “víctima de la injusticia” debe someterse, según el filósofo, a: “la maîtresse de l’idiome de la culture dominante:

La violence d’une injustice a commencé quand tous les partenaires d’une communauté ne partagent pas, de part en part, le même idiome. Comme tout rigueur, cette situation idéale n’est jamais possible [...] La violence de cette injustice qui consiste à juger ceux qui n’entendent pas l’idiome dans lequel on prétend, comme on dit en français, que « justice est faite » [...] Cette injustice suppose que l’autre, la victime de l’injustice de langue, soit capable d’une langue en général, soit un homme comme un animal parlant, au sens que nous, les hommes, donnons à ce mot de langage (Derrida, 1994: 41).

Sabemos que Copi tenía habilidades para la adquisición de lenguas extranjeras, francés, inglés, italiano, y que su primer contacto con el francés, que empezó en su etapa de adolescencia, favoreció plenamente su deseo por adquirirla sistemáticamente hasta dominarla y perfeccionarla. En este sentido, podemos decir que el caso de Copi podría tratarse de un caso aislado respecto a las demás “víctimas de la injusticia de la lengua” por diversas razones: por ser hijo de burgueses que lo apoyaron en todo, aunque haya tenido que vender dibujos en las terrazas parisinas; porque vivir en un medio intelectual, familia y amigos, favorecieron su espíritu de artista, etc.; porque siempre se sintió atraído por la cultura francesa desde que la descubrió en sus años de adolescencia: “J’adorais déjà Paris” (Copi, *Rio de la Plata*: 1984: 39); y por moverse en un medio social intelectual cuando se instaló definitivamente en París. Pese a todas estas ventajas circunstanciales, consideramos, siguiendo las ideas de Derrida, que Copi como individuo también pasó por ese proceso de “violencia simbólica” de la que tanto nos habla Pierre Bourdieu en sus trabajos en los que incluye también el poder y el peso que tiene sobre las naciones, los grupos, el individuo, la lengua legítima¹⁰⁹ de la cultura en la que estamos. ¿Qué representa verdaderamente la lengua francesa para Copi?, ¿por qué y para qué elegir el francés como lengua primordial para su producción literaria y su creación artística?

Retomar una vez más, y brevemente, el tema del exilio, nos permitirá entender, grosso modo, cómo a través de esta experiencia el lenguaje que ya está codificado sufre nuevos cambios que lo renuevan y lo enriquecen. En la siguiente cita, Breuil

[109] Para más información, leer: *Langage et pouvoir symbolique* (2001); *Choses dites* (1987); *Ce que parler veut dire. L’économie des échanges linguistiques* (1982).

nos habla precisamente de una “experimentación del lenguaje” que se produce indirectamente por un movimiento cultural, independientemente de los motivos que produzcan dicho movimiento:

Interior o exterior, deseado o forzado, el exilio cobra, en las experimentaciones del lenguaje, un nuevo sentido que lo convierte en una fuente de recreación literaria y en un verdadero eje de análisis de composiciones y figuras (Breuil, 2006: 262).

De esta manera el exilio se convierte en un espacio simbólico de experimentación lingüística que propicia la “recreación literaria”. En este sentido, Copi, autor del *entredos*; inmerso en dos culturas y dos lenguas, fusiona su experiencia personal (familia, exilio, viaje, errancia...) y su realidad bicultural creando una nueva forma de concebir las dos realidades (dos culturas y dos lenguas) en una sola a través de su escritura. Dicho de otro modo, Copi utiliza su lenguaje, que ya está instalado y codificado en sus actitudes cognitivas, en español de argentina, y lo fusiona con otro lenguaje que ya está codificación (la lengua francesa), pero que se está instalando en esas redes cognitivas. Este mismo proceso de codificación del lenguaje, es el que Copi utiliza para descodificarlo. Es decir, trasladar de su lengua materna signos lingüísticos que se incorporarán en la lengua francesa; proceso que se denomina como translingüística. Un claro ejemplo de esta condensación translingüística es su primera y corta novela *L'Uruguayen* (1973); una obra pensada en uruguayo y escrita en francés como aparece en el epígrafe: “À l'Uruguay, le pays où j'ai passé les années capitales de ma vie, l'humble hommage de ce livre que j'ai écrit en français mais certainement pensé en Uruguayen”. Esta fusión lingüística inconsciente pasa a ser consciente cuando se utiliza como herramienta para liberar los lenguajes, algo muy típico en Copi que también caracteriza su estilo,¹¹⁰ ya que una de las estrategias mejor desarrolladas por Copi es la habilidad para jugar con el lenguaje, los idiomas¹¹¹. Marilú Marini no duda en afirmar:

La gracia de Copi es que libera los lenguajes (al soltar los burgueses a las fieras). Eso significa que se puede pasar de la historieta a sus obras de teatro, de sus cuentos a la novela. La facilidad es la consigna del entendimiento (la facilidad, no la simpleza) (Marini, 1998: 15).

[110] Este primer acercamiento al proceso translingüístico aplicado a Copi, nos servirá de base para abordarlo en la tercera parte de la tesis que está dedicada al estilo de Copi y los procesos transes-téticos. Motivo por el que evitamos poner ejemplos (de las obras) en este apartado.

[111] Copi, además de escribir, junto con Ricardo Reim, una obra en italiano, *Tango Charter*, fusiona en ocasiones, la lengua inglesa con la francesa; este mismo caso se repite en *La tour de la Défense*.

Sabemos que Copi adoptó la lengua francesa como medio de expresión literaria y artística. Si bien es cierto que Copi se escolarizó en París durante el exilio, fue en los años sesenta cuando empezaron a publicarse sus cómics y sus obras en lengua francesa, como bien hemos podido comprobar en el apartado de la “Obra literaria y artística de Copi”. Las primeras palabras del prefacio de *Rio de la Plata* empiezan de la siguiente manera:

Je m'exprime parfois dans ma langue maternelle, l'argentine, souvent dans ma langue maîtresse, la française. Pour écrire ce livre mon imagination hésite entre ma mère et ma maîtresse. Quelle que soit la langue choisie, mon imagination me vient de cette partie de la mémoire qui est molle et particulièrement sensible aux fléchées cachées dans les phrases anonymes (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 1).

A través de esta cita nos damos cuenta de la versatilidad que tiene Copi para pasar de una lengua a la otra. No obstante, el problema nace cuando existen implicaciones emocionales relacionadas con la memoria, con la experiencia del pasado, con la familia. En este caso hablamos de China, la madre de Copi, puesta sobre la misma balanza que la lengua “maîtresse”, el francés. Aunque al final de la cita, Copi sustenta su elección argumentando que la imaginación se gesta en su memoria “blanda” y “sensible”. Argumento complejo y abierto a múltiples interpretaciones, dadas las circunstancias de Copi, pero que queda tan confuso como “las frases anónimas” con las que termina la cita.

La lengua materna frente al uso de la extranjera es una de las formas que Copi utiliza para descodificar el lenguaje, que ya está codificado; lo que le permite jugar con los registros lingüísticos franceses y argentinos. De esta manera, entre una lengua y otra o por separado, se pasa, inesperadamente, del uso del lenguaje más formal y educado, el refinamiento, a registros más coloquiales y familiares que roza, incluso, el lenguaje “vulgar”. Fusiones y cambios de registros poco habituales en los actos interactivos y en la comunicación verbal. Croisy hace una breve alusión comparativa entre el lenguaje ordenado, coherente y refinado de Hector Bianciotti frente al caos que representa la escritura de Copi tanto por sus formas ambiguas lingüísticamente como por los registros informales utilizados y el uso incorrecto de los signos de puntuación:

À l'inverse des immigrés argentins qui acquièrent une grande maîtrise de la langue, comme un Hector Bianciotti, élevé au rang d'académicien, Copi conserve un français approximatif, fautif, qui oublie la ponctuation, les signes typographiques, et amalgame l'anglais, l'italien, l'espagnol, voire le “très mauvais uruguayen”. Le

lecteur a parfois du mal à savoir si l'erreur est réelle, s'il y a vraiment eu absence de remise en forme ou s'il ne s'agit pas d'une énième ruse d'un auteur malicieux; toujours est-il que ce dépassement des systèmes linguistiques lui permet de devenir sa propre référence (Croisy, 2017: 174).

Pero un estudio más profundo de esta comparación Bianciotti & Copi, nos llega de las investigaciones de Pablo Gasparini, especialista y analista sobre temas culturales y de exilio (argentino) así como de las complejidades de los desplazamientos lingüísticos. Una lectura rápida del título y de los epígrafes que aparecen en su apartado dan muestra del interés de Gasparini por ver las diferencias entre un autor y otro y la importancia de esos desplazamientos trans culturales y lingüísticos:

Título:

“Exil et déplacements linguistiques : sur le “debut français” de Copi et de Bianciotti”.

Epígrafe:

“Débuts littéraires en langue française : sur Hector Bianciotti et Copi”

Títulos de los apartados que contienen este epígrafe:

- a) L'illusion du contrôle : Hector Bianciotti et le français comme langue intime.
- b) L'hostilité de la faute : Copi et les révoltes du français

Como podemos observar, Gasparini alude al exilio y a los desplazamientos lingüísticos para introducirnos en el estudio comparativo de Bianciotti y Copi; dos argentinos que proceden de forma opuesta respecto al uso de la lengua extranjera y su dominio¹¹². En cuanto a Bianciotti, Gasparini habla de la “ilusión de control” afirmando que este autor: “choisit un français qui évoque l'idéal d'une langue non contaminée (qui sera, pour une certaine vision académique, la langue de la «grande littérature»” (Gasparini, 2006: 152). Y, en cuanto a Copi, insiste en el tema de “la hostilidad de las faltas” corroborando que Copi: “adopte un français incorrect (incorrect grammaticalement et incorrect selon une certaine tradition classique)” (Gasparini, 2006: 152). No obstante, Gasparini no le resta importancia a la escritura de Copi y pone de relieve la naturalidad con la que se expresa, aspecto que diferencia la escritura de Bianciotti, que es mucho más hermética. Es decir, la adquisición de una lengua

[112] Para ver las diferencias formales e informales en cuanto al uso / manipulación de la lengua extranjera, leer en Bianciotti: *Sans la miséricorde du Christ* (1985); y en Copi, por nombrar algunos ejemplos: *L'Uruguayen* (1973) y *Loretta Strong* (1974).

extranjera es fundamental: Copi, la aprendió en un contexto social, mientras que Bianciotti, lo hizo a partir de lecturas y traducciones¹¹³ de la lengua francesa. En síntesis, la naturalidad de Copi se opone al hermetismo lingüístico de Bianciotti. Pero, ¿cuál es realmente el objetivo?

Entrar en el sistema francés es también entrar en un engranaje de rigor académico donde el uso correcto o incorrecto de la lengua francesa adquiere un valor fundamental e influyente en todas las capas de la sociedad francesa. De esta manera, se puede acceder, siguiendo a Gasparini, o bien a un público de la alta cultura de Gallimard para Bianciotti, o bien, a un público de revistas publicadas de los movimientos de la contra-cultura para Copi¹¹⁴.

No obstante, Copi se *ríe* de la Academia. En varias obras, como *La tour de la Défense*, por ejemplo, aparece *Le Robert* o *Le Larousse*: “Tiens, regarde, c’est dans le Larousse” (Copi, 1986: 130). Pero es en su novela *La cité des rats* (1979) donde el personaje Copi¹¹⁵, que hace de traductor del “lenguaje *ratuno*”, lanza una advertencia mordaz a los académicos o “maníacos de la gramática y de la sintaxis”:

L’auteur et l’éditeur renvoient les maniaques de la grammaire et de la syntaxe, les intoxiqués de la concordance des temps, les mordus de l’imparfait du subjonctif, les fabricants de néologismes à usage interne, les coupeurs en quatre du point-virgule et autres fanatiques des Littré, Robert ou Grévisse à leurs lectures favorites (Copi, 1979: 4).

Esta actitud de Copi (personaje), sugiere, quizás, el desgaste lingüístico de la lengua francesa que debe reinventarse, o al menos instaurarse bajo nuevos códigos de

[113] Gasparini retoma la cita de Bianciotti: “Pour l’amour de Valéry et de Verlaine, et pour seules armes quelques ouvrages confrontés à leur traduction, un dictionnaire bilingue et une ferveur entêtée, je me suis initié à leur langue” (Bianciotti, 1995: 426) que aparece en el libro: *Le Pas si lent de l’amour* (1995) para afirmar que este autor se instruyó bajo el rigor de la escritura literaria y la traducción.

[114] Cabe recordar, como lo hemos dicho anteriormente, que Copi también contó con el apoyo de la gran editorial Christian Bourgois, que publicó casi la totalidad de sus novelas, obras de teatro y algunos álbumes de dibujos.

[115] Copi utiliza su pseudónimo en la novela *La cité des rats*. Este Copi aparece como amigo protector, profesor y traductor de Gouri; una rata que adoptó desde pequeña e instruyó en literatura inglesa. La rata aprendió a escribir, en lengua “ratuna” y Copi aprendió a comprender su lenguaje. Así, los pilares de la novela se construyen gracias a las correspondencias de Gouri enviadas a Copi donde aparecen las descripciones interminables de sus aventuras. De esta manera las traducciones de Copi, nos permiten entender el mundo de las ratas, su forma de vida, sus sentimientos y la percepción del mundo visto desde el subsuelo por donde transitan.

comunicación, menos convencionales y más sociales, accesibles y comprensibles a todo tipo de público. Pero también puede tener múltiples interpretaciones dependiendo desde el punto de vista del que se analice. Siguiendo en el campo de la ficción, podemos decir, por un lado, que la lengua mayor, la lengua francesa, de la “haute culture” y del refinamiento pasa a ser la representante de la lengua *ratuna* en la ficción, que presuponemos como la lengua menor perteneciente a los marginados y hablada expresamente en las alcantarillas de París. En este sentido podríamos decir que el francés es la lengua elegida para que pueda existir la historia de las ratas. Dicho de otro modo, el francés será la lengua de poder que vehicula otra cultura, otro lenguaje, otra historia, etc.; sin ella, las ratas, junto con su lenguaje, seguirían en su mundo marginal sin al menos ser leídas, aunque sea en otra lengua. En última instancia, podemos entender esta elección del francés como único puente entre las dos culturas y al mismo tiempo como gesto simbólico de libertad; liberación del lenguaje menor a través del lenguaje mayor que también podría ser entendido, finalmente, como acto represor de las minorías y contra las subculturas que subyacen en los “subsuelos” de París.

Y por otra parte, podríamos interpretar la figura del traductor como una ridiculización de la academia; en efecto, Copi, como representante de la academia especialista en cultura, lengua y lingüística *ratuna*, es capaz de entrar en un proceso de análisis translingüístico de una lengua minoritaria para superponerla a la lengua dominante. Como único conocedor del *ratuno*, este traslado lingüístico y cultural le da la potestad para jugar y manipular, con autoridad, el lenguaje, tanto el de los humanos, que en apariencia ven el mundo al derecho, como el de las ratas que perciben el mundo del revés. El traductor tiene así la autoridad, como único intermediario entre humanos y ratas, para transmitirnos, a su manera, una historia a la que solo él tiene acceso ¿Hasta qué punto Copi respeta los principios deontológicos del traductor, la fidelidad especialmente? Pues, el lector, imposibilitado para acceder y comprender el lenguaje *ratuno*, tiene que confiar plenamente en la palabra del traductor. Este poder de la palabra (escrita) da al traductor la libertad de “liberar los lenguajes” como muy bien lo afirmó Marini.

Estas breves interpretaciones a partir de *La cité des rats* también podríamos extrapolarlas a la vida real de Copi y respondernos las cuestiones formuladas al inicio de este apartado ¿Qué representa verdaderamente la lengua francesa para Copi?, ¿por qué y para qué elegir el francés como lengua hegemónica para su producción literaria y su creación artística?

En las entrevistas de Copi no encontramos una respuesta exacta de lo que representa la lengua francesa ni el porqué de la decisión de optar por el francés. Lo que sí sabemos es que la lengua materna tiene el mismo valor que la lengua francesa

cuando son puestas en una misma balanza. Ya hemos anunciado que el peso de la memoria histórica de Copi prevalece en su imaginario: “J’ai craint d’en ressentir une nostalgie trop poignante, trop argentine, qui me gênerait mon séjour” (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 5). Y, a través de las citas que hemos utilizado de sus entrevistas a lo largo de toda esta primera parte de la tesis, nos damos cuenta de que Copi no refleja sentimientos de rechazo hacia lo argentino, su cultura: formas de vida, costumbres, cultura artística e intelectual, etc., como tampoco a la lengua: el español de argentina, incluyendo el porteño o lunfardo¹¹⁶. Las circunstancias del pasado crearon profundos sentimientos de dolor e impotencia en Copi, pero al mismo tiempo le dieron la oportunidad de abrirse hacia nuevas fronteras culturales y lingüísticas; y si hay algún gesto de rechazo hacia sus orígenes, no es por lo argentino sino por “los políticos militares” que gobiernan y gobernaron la Argentina a su antojo convirtiéndola en el punto de mira de todo el mundo por los actos violentos y denigrantes a través de las torturas que se produjeron internamente. Copi se refiere a esta penosa realidad de la siguiente manera: “no hago más que leer un diario para saber que donde hay gente más torturada, y más prisioneros es en la Argentina” (Tcherkaski, 1998: 65).

Pese a las dificultades del pasado, Copi contaba con la libertad para elegir el español como lengua principal para su producción literaria y artística. No obstante, una mezcla de atracción cultural y lingüística francesas llamaron la atención del autor entre ellas la lengua francesa, que luego será adoptada para toda su producción literaria y artística. Para su compatriota Alfredo Arias, la lengua francesa será finalmente su *Écriture retrouvée* (2008), respuesta íntima “encontrada” después de largos años de psicoanálisis:

Une réponse à mes dix-sept années de psychanalyse! Je suis né « enfant muet ». Puis se produit ce clash du langage à mon arrivée en France. Au-delà de cette écriture accompagnée, dont nous avons tracé la géographie précédemment, je vais vivre tout le temps accompagné (Arias, 2008: 167).

[116] *Lunfardo*: es un argot utilizado en las zonas periféricas de Buenos Aires que surgió como efecto de la globalización y la ola masiva de inmigrantes europeos que llegaron a Argentina en la segunda mitad del siglo XIX. Esta nueva forma informal de comunicación se extendió a otras ciudades importantes como el Rosario y también a Montevideo en Uruguay, lo que contribuyó a que algunas palabras entraran en el vocabulario argentino y uruguayo. Resaltamos la importancia de este argot porque *Cachafaz* de Copi es la obra de teatro escrita en verso y en lunfardo. En síntesis, el lunfardo recoge un tipo de habla porteña compuesta por voces populares, jergales y extranjeras (o “el dialecto de los ladrones” como apareció en el diario argentino *La Prensa* en 1878) de Adolfo Enrique Rodríguez.

En Copi, es muy probable que la lengua francesa represente inconscientemente una ruptura entre pasado-presente. En este breve espacio de ruptura convergen tanto la experiencia familiar como la personal; un antes en Argentina y Uruguay, un ahora y un después en París; lo que lo convierte finalmente en un autor del entre-dos cultural. Esta ruptura también tiene una representación simbólica de la historia que queda registrada en la memoria, idea que Henri Bergson desarrolló en *Mémoire et vie* (1957) y que Gilles Deleuze retoma para hablarnos de: “conservation et accumulation du passé dans le présent” (Bergson en Deleuze, 1968: 45). El pasado representa la infancia-adolescencia de Copi, y el presente representa la juventud; dos momentos que se condensan y se contraen en sí mismos. Así, la memoria experimenta una metaformosis inconsciente donde conviven dos memorias, o siguiendo a Deleuze “deux aspects de la mémoire indissolublement liées, la mémoire-souvenir et la mémoire-contraction” (Deleuze, 1968: 46). Copi experimentará entonces un proceso de reconstrucción no solo de la memoria sino de una nueva identidad y de una nueva historia proyectada hacia el futuro, o a lo mejor, represente los primeros pasos hacia la búsqueda, metafórica, de un nuevo “país personal” como nos lo hace saber Breuil: “Al escribir para buscar su “país personal”, el escritor le concede a su arte el mismo potencial de invención que la vivencia iniciática del desarraigo” (Breuil, 2006: 262). Es decir, Copi decidió cambiar el rumbo natural de su propia historia instalándose en un nuevo espacio, asimilando una nueva cultura y optando por una lengua de esa cultura para su escritura y creación artística. De esta manera, la ruptura temporal, fijada en los años sesenta del siglo xx, se hace evidente cuando observamos que aparecen publicadas, en su totalidad, todas las obras de Copi en lengua francesa, hasta la fecha de su fallecimiento en 1987 (salvo algunas excepciones: tres obras escritas en español: las dos obras de teatro: *La sombra de Wenceslao*, *Cachafaz*, su novela *La vida es un tango* y su obra de teatro escrita en italiano *Tango-Charter*).

De esta manera, para Copi, la lengua de infancia será siempre el argentino-uruguayo, es decir, la lengua para retornar y escudriñar en su pasado (infancia y adolescencia) ya que las palabras de la lengua de la infancia, según Ángel Rama, “conservan una arrolladora fuerza asociativa que es capaz de dar saltos mortales entre los más alejados puntos de la realidad, concitando imprevistas asociaciones de imágenes y recuperando tiempos que parecían más que olvidados, abolidos” (Rama: 1987: 242). Mientras que el francés tendrá un enfoque tridimensional donde Copi, posicionado en el presente, relativice la realidad, ponga en valor el pasado y se proyecte hacia el futuro. Mirada crítica de su realidad que finalmente lo transforma en otro, artísticamente hablando; es decir, en un autor híbrido y polivalente; en un autor

transcultural que mezcla la lengua de infancia con la lengua dominante; aspecto que matiza y condensa el lado más ingenuo de Copi y que este desarrolla de forma magistral en todas sus obras a través de un humor original donde el humor negro y el toque de ingenuidad roza a veces lo infantil.

Estar en territorio francés no solo se convierte en un espacio social, cultural y de inmersión intelectual y lingüística, sino que, además, se convierte en el contexto más indicado para elegir el francés como lengua hegemónica. Este gesto de admiración hacia la lengua francesa simboliza, entre otras cosas, la libertad lingüística, de la palabra y, por consiguiente, la libertad de expresión, tema muy recurrente en el imaginario de Copi que nos remite a su obra *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. Sin entrar en contradicciones respecto a la elección de una lengua u otra, consideramos que Copi, de alguna manera, también entró en el sistema de rigor francés como lo hicieron muchos otros autores como Oscar Wilde, Tzvetan Todorov, Matei Visniek, Arrabal, Beckett, Bianciotti, Silvia Baron Supervielle, Witold Combrowick, etc. Todo esto, sin olvidarnos que la lengua francesa siempre ha sido vista como la lengua de poder y de la “élite intelectual”.

Puede que Copi no sea un Bianciotti tal y como lo exponen Croisy y Gasparini, y que tampoco pretenda ser un gran academicista de la lengua francesa; pero si algo diferencia a Copi de los demás es, precisamente, su escritura original donde se funden de forma muy particular las culturas, las lenguas, los géneros, las identidades y las sexualidades. Aspecto que también comparte Lionel Souquet, un gran especialista en autores hispanoamericanos entre los que se encuentra Copi junto a Puig, Arenas, Lemebel, Vallejo, entre otros, basándose en el pensamiento de Deleuze y Guattari sobre el uso del lenguaje menor reflejados en *Mille plateaux* (1980), afirma que “el trabajo del escritor consiste en volver menor su propia lengua creando un estilo” singular:

Un grand écrivain fait bégayer la langue, il fait une langue dans une langue et empêche le lecteur d'identifier la langue à elle-même. Le travail sur la langue consiste à rendre mineur sa propre langue. C'est ce que Deleuze et Guattari appellent l'usage mineur du langage. Copi rend la langue mineure, il la fait bégayer : dans la bouche de ses personnages, le français s'hispanise, s'argentinise, la langue des maîtres devient celle des domestiques, celle des dominants et des puissants devient ordurière dans la bouche d'Eva Peron [...] ou d'Irina et de Madre (Souquet, 2014: 150-151).

Pero es especialmente Deleuze quien se interesa en las complejidades surgidas del *bégaiement*; tema expuesto en *Dialogues* (1977) como resultado de una

investigación en colaboración con Claire Bernet. Esta diversidad funcional, que impide al individuo la correcta comunicación social e interacción entre unos y otros, es a la vez una facultad que debería desarrollar un “buen escritor” para encontrar un vínculo más aproximativo y real entre realidad y ficción; lo que contribuye a que un escritor cree un estilo original que lo diferencie de los demás como lo propone el filósofo en *Dialogues* (1977): “Un style, c’est arrivé à bégayer dans sa propre langue. C’est difficile, parce qu’il faut qu’il y ait nécessité d’un tel bégaiement. Non pas être bègue dans sa parole, mais être bègue du langage lui-même. Etre comme un étranger dans sa propre langue. Faire une ligne de fuite (Deleuze, 1977: 10).

Siguiendo esta misma idea, podemos considerar que Copi crea todo un sistema lingüístico particular¹¹⁷, una especie de red donde la comunicación queda tan difusa como ambigua tal y como pasa con *Loretta Strong*, *Le Frigo*, etc., o donde el francés tiende a hispanizarse en un español propiamente argentino como pasa con *Eva Peron*, *La Pyramide* y *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*, entre otras. Esta fusión, que desarrollaremos con ejemplos en la tercera parte de la tesis, crea una especie de bilingüismo interno que refuerza, al mismo tiempo, la idea de “lenguaje menor” que caracteriza toda la obra de Copi. Souquet alude a una de las primeras especialistas en abordar la obra de Copi (novela), Raquel Linenberg-Fressard, para insistir en la importancia de la “lengua menor” tratada ya por esta autora: “Linenberg-Fressard a partiellement montré comme Copi avait créé cette langue “mineure” qui sape la correction du français comme langue de pouvoir tout en rendant hommage à la langue de création” (Souquet, 2014: 152). Así pues, parafraseando a Souquet, Linenberg-Fressard se interesa especialmente por las técnicas más recurrentes en que aparecen en los textos de Copi: aliteraciones, pleonasmos, perífrasis, repeticiones constantes, repetición de sinónimos y diáforas; pero más allá de estas técnicas

[117] Parece ser que Copi conocía muy bien las teorías sobre la lengua menor y mayor y el concepto de tartamudeo o *bégaiement* tratados en las teorías de Deleuze y Guattari donde la lengua menor y mayor se resienten sufriendo transformaciones lingüísticas que complican la comunicación entre receptor y emisor. Este mismo mecanismo de *bégaiement*, de interferencias que dificultan la comunicación y la correcta comprensión e interpretación del mensaje enunciado, es utilizado constantemente por Copi en sus novelas y teatro; su escritura queda así ambigua, lo que matiza la idea de la incomunicación a través de los diálogos difusos que se producen repetitivamente. Pese a este acercamiento de Copi a las teorías de Deleuze, especialmente, nos hemos dado cuenta de que Copi jamás ha hecho mención a este filósofo, lo que hipotéticamente nos hace pensar en una coincidencia y en una reacción mecánica involuntaria y espontánea de Copi para transgredir el lenguaje. Para más información, leer Deleuze: *Dialogues* (1977); Deleuze y Guattari *L’anti-Oedipe* (1976); y las reflexiones de Anne Sauvagnargues: *Deleuze et l’art mineur* (2005); Alain Beaulieu: “L’expérience deleuzienne du corps” (2002), en *Revue Internationale de Philosophie*.

de estilo, están los análisis discursivos donde se tienen en cuenta otros aspectos que se hayan en el contexto y el contenido, tanto de lo que está escrito como de lo que se dice oralmente y cómo se dice. Entre ellos, el comportamiento de los personajes, dónde aparecen, sus gestos, qué nos dicen, cómo nos lo dicen y por qué nos lo dicen; porque como afirman Deleuze y Bernet: “Le langage n’est jamais le seul flux d’expression; et un flux d’expression n’est jamais seul, mais toujours en rapport avec des flux de contenu déterminés par le régime de signes” (Deleuze y Bernet, 1977: 139). Y es precisamente en este análisis del discurso donde nos damos cuenta que en el imaginario de Copi se liberan los lenguajes y todos los registros formales e informales de la lengua. La palabra, escrita o pronunciada, bajo la represión de las formas tradicionales, se libera para crear otro lenguaje con nuevas formas lleno de contradicciones y de comunicaciones difusas que propician el caos y la confusión; y que para Deleuze y Bernet se convierten en válvulas de escape o “líneas de huida” en el momento en el que el escritor es consciente de ser un: “étranger dans sa propre langue, c’est-à-dire pousser toujours plus loins les pointes de déterritorialisation des agencements” (Deleuze y Bernet, 1977: 139). Todo este universo particular se gestó, compartiendo la misma idea de Souquet, en un entorno francófono y a través de la lengua francesa como lengua “hegemónica” y “dominante”:

Cette création se fera au sein même du français, langue de culture, langue de la liberté et d’une démocratie que ce soixante-huitard argentin, ayant fui la dictature, admire mais qu’il n’hésite jamais à questionner [...] Langue de culture et de liberté, certes, mais aussi langue hégémonique, dominante (Souquet, 2014: 151).

Como Copi, muchos otros argentinos se sintieron no solo eclipsados por la cultura francesa sino también atraídos por su lengua. Encuentro cultural y lingüístico donde muchos de ellos experimentaron la libertad y se dieron cuenta que experimentaban al mismo tiempo una doble identidad, como en el caso de Arias cuando representó su obra *Mortadela*:

J’ai trouvé une grande liberté de mouvement et j’ai l’impression d’avoir pu, avec ce spectacle, établir une identité double. J’ai admis que je pouvais avoir en moi ce double langage, d’ici et de là-bas. L’expérience a été libératrice (Arias, 2008: 172).

Es decir, más allá de esta libertad que puede ofrecer la adopción de una lengua extranjera, también está la experimentación de la doble identidad en la que se ven inmersos no solo los autores: escritores, artistas, pensadores, etc., sino también todo individuo que se sienta sumido en ese proceso dual cultural y lingüístico.

En conclusión, la lengua, vista simbólicamente como puente vehicular por donde transitan las culturas, nos sirve de referente para ver cómo se suceden esos traslados lingüísticos y culturales. Pues es a través de la escritura que Copi, nos invita, a su manera y de forma muy particular, a descubrir toda esa riqueza cultural argentina y uruguaya que el propio autor percibe con distancia tanto en el tiempo como geográficamente y bajo otras circunstancias muy diferentes a las iniciales. Así pues, el teatro argentino es de los mayores tesoros que Copi hereda de sus años vividos en Buenos Aires – en palabras de Copi: “en la Argentina iba a ver todas las piezas de teatro, todas las películas, entre los quince y los veinte años” (Tcherkaski, 1998: 33) – gracias al ambiente artístico e intelectual en el que estaba inmerso, y que propiciaron su lado más creativo:

Yo conservo de la Argentina lo mejor, conservo el teatro argentino. Yo escribo en la tradición de Florencio Sánchez y Gregorio de Lafarrère y escribo en verso; y sé lo que es Luisa Vehil. Yo hago eso, pero lo hago desde acá, porque eso forma parte de mi tradición, sea hecho o no sea hecho nunca, porque la libertad de expresión no me permite hacerlo en la Argentina (Tcherkaski, 1998: 69).

IX.2. Copi en la tradición teatral argentina: del “gaucho” al “cachafaz”

En esta cita de 1981, fecha en la que Tcherkaski entrevista a Copi cuando tenía 42 años, el autor, como buen lector y con inquietudes artísticas, especialmente teatrales, nos desvela, en presente de indicativo: “yo escribo”, cuáles eran los referentes argentinos en los que se inspiraba cuando imaginaba una obra de teatro. En efecto, Copi hace alusión a dos grandes figuras del *sainete*¹¹⁸: Florencio Sánchez,

[118] *Sainete*: subgénero teatral considerado “menor”; originalmente era una pequeña obra construida en un solo acto y se utilizaba como intermedio de otras obras teatrales más complejas; pequeñas representaciones muy parecidas a las que se hacían, especialmente en la Edad Media, a través de la *farsa*. En el diccionario *Lunfardo* (ver referencia en bibliografía) el término es definido popularmente como: “Situación o acontecimiento ridículo y hasta tragicómico”; la RAE lo define como: a) “obra teatral en uno o más actos, frecuentemente cómica, de ambiente y personajes populares, que se representa como función independiente”; b) “pieza dramática en un acto, de carácter popular y burlesco, que se representaba como intermedio o al final de una función”; c) coloquialmente “situación o acontecimiento grotescos y ridículos y a veces tragicómicos”; y, finalmente, el diccionario etimológico *Dechile* (ver en bibliografía) lo recoge de la siguiente manera: “La palabra *sainete* (comedia breve en el teatro español, usada como intermedio o final de una función) originalmente se refería a “bocadillo sabroso de grasa” y viene del diminutivo (-ete, como en *juanete* y *purrete*) sobre la palabra *sain* (gordura de animal), de donde tenemos la palabra ensaimada. Así, el *sainete* era el “entremés” de los platos fuertes (actos teatrales)”.

M'hijo el doctor (1903) (es muy posible que Copi admire el compromiso social y el enfoque militante del teatro de Sánchez) y Gregorio Laferrère, *¡Jettatore!* (1904), cuya primera representación se realizó en la prestigiosa compañía Podestá. Más que sainete, la obra de Laferrère presenta la forma teatral del *vodevil*¹¹⁹, según el análisis estético realizado por el crítico literario argentino Luis Ordaz (que junto con Roberto J. Payró, *Canción trágica* (1929), se destacaron, desde principios del siglo xx hasta los años veinte y treinta, por retomar y ambientar la imagen del *gaucho*¹²⁰ y evocar dramas de asunto rural). Además, Copi alude igualmente a la actriz de teatro y cine uruguaya Luisa Vehil¹²¹ por su destacado talento en la escena teatral (entre sus premios, destacamos el *Premio Martín Fierro* a la mejor actriz dramática por su actuación en el ciclo de cuentos adaptados: *Buenas noches, destino*) hasta convertirse en un icono en la televisión argentina. Pero además de estos referentes directos, que evocaremos más adelante, Copi admite que en la época en la que veía teatro independiente escribía, más o menos, como el dramaturgo argentino Augustin Cuzzani¹²² (1924-1987): “Yo en esa época escribía un poco como Cuzzani; después cuando vine acá [París], lo que me cambió la manera de escribir no fue probablemente el cambio de país, porque el teatro es el mismo”

[119] *Vodevil*: comedia aligerada con canciones y bailes, de carácter marcadamente frívolo, alegre y de asunto amoroso, con marcada intriga y enredo; muy popular en Francia en los siglos xviii y xix: “Au xixe s., il évolue et devient la “pièce bien faite”, forme importante du théâtre de boulevard” (Ver más en bibliografía en Aron, P., et al. (2002) *Le dictionnaire du littéraire*).

[120] *Gaucho*: en el diccionario Lunfardo está definido como guapo, resuelto, ducho, diligente y activo en una pretensión, empeño, trabajo u ocupación; hombre de casa y entendido en las maniobras del lazo; hombre servicial, generoso; individuo capaz de hacer un favor. Y la RAE se extiende en el término haciendo más acepciones: a) adjetivo que designa en Argentina y Uruguay a una persona noble, valiente y generosa; b) se refiere a un hombre “mestizo que en los siglos xviii y xix, habitaba la Argentina, Uruguay y Río Grande del Sur, en el Brasil, era un jinete transhumante y diestro en los trabajos de ganaderos”; c) en Argentina y Uruguay, gaucho es un “hombre de campo, experimentado en las faenas ganaderas tradicionales”.

[121] Cabe destacar que la primera película donde actuó Luisa Vehil, *Los tres berretines* (1933) por Enrique Telémaco Susine, fue la segunda película sonora después de la película musical argentina *¡Tango!* (27 de abril de 1933), dirigida por Luis Moglia Bart. Hacemos referencia a *¡Tango!* por su carácter reivindicativo del cachafaz, la figura más representativa de la “mitología tanguera, una leyenda” según las palabras de Néstor Pinsón [ver en línea: <http://www.todo-tango.com/creadores/biografia/175/El-Cachafaz/>]. Punto que retomaremos más adelante ya que Copi titula también su última obra de teatro escrita en español argentino fusionado con el lunfardo, argot hablado en las periferias de Buenos Aires, Córdoba y Montevideo, *Cachafaz* (1981).

[122] En la entrevista con Tcherkaski, Copi hace alusión especialmente a la obra de teatro *El centroforward murió al amanecer* (1955) de Cuzzani.

(Tcherkaski, 1998: 36-37); pero también como el reconocido escritor, humorista, poeta y periodista argentino Carlos Warnes (1905-1984) cuyo pseudónimo era César Bruto “yo de chico escribía como César Bruto, como Warnes. De los escritores argentinos, del que tengo más influencia es de Warnes” (Tcherkaski, 1998: 37).

Estas afirmaciones de Copi, nos servirán, en cierto modo, de apoyo para abordar y desarrollar, en la tercera parte de nuestra tesis, el estilo particular de Copi y las influencias que pueda tener, o no, con el teatro argentino. No obstante, en este apartado, sin pretensiones de hacer un seguimiento exhaustivo de la literatura argentina, nos centraremos exclusivamente en algunos aspectos que consideramos, que de alguna manera, nos ayuda a entender el estilo y las temáticas abordadas en algunas obras de Copi. Hacemos referencia, por un lado, al *sainete* así como a la figura del *gaucho* y a toda una *literatura gauchesca*¹²³ inspirada y construida en torno a su imagen; en lo referente al teatro gauchesco, Castagnino lo enmarca en tres épocas: “la primitiva, que abarca todas las expresiones anteriores a *Juan Moreira*”; el periodo que va desde “el estreno de *Juan Moreira*, al de *Calandria*, de Martiniano Leguizamon” [1884-1896]; y la época de “las formas híbridas y del drama rural, que va prácticamente desde 1896 hasta el presente” (Castagnino, 1963: 88). Y por el otro, al “grotesco criollo”, estética muy recurrente que caracteriza la obra copiana.

Un rápido recorrido histórico por las formas de representación que se hacían desde antaño (desde mediados del siglo XVIII) tanto en Argentina como en Uruguay,

[123] Entendamos *literatura gauchesca* como el medio de expresión por el cual se abre todo un imaginario, a través de los distintos géneros y subgéneros literarios: teatro, poesía, novela, historietas, folletines, etc., en torno a la imagen y las condiciones de vida del gaucho. Una selección de textos aquí nombrados, además de los ya citados, nos servirá de referencia para introducirnos en los territorios de la pampa argentina y uruguaya, lugar que por siglos fue habitada por el gaucho, actualmente desaparecido por las reformas agrarias y el polémico fenómeno de la globalización: *El gaucho Jacinto Cielo* (1843) y *Santos Vega o los mellizos de la flor* (1851) de Hilario Ascasubi; *Facundo o civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento; *El matadero* (1840) de Esteban Echeverría; *Fausto* (1866) de Estanislao del Campo; *Los tres gauchos orientales* (1872) de Antonio D. Lussich; *Santos Vega* (1885) de Rafael Obligado, una de las obras considerada de las más importantes de la literatura argentina; y *Julián Giménez* (1891) de Abdón Arósteguy donde “se presenta por primera vez, un tango en el escenario” (Rey de Guido y Guido 117); etc.

nos permite afirmar que el *sainete* surge de una fusión con las formas del circo¹²⁴ (y este a su vez se combinó con las formas de los espectáculos del arte volatín cuyos volatineros¹²⁵ y saltimbanquis errantes e independientes tuvieron su época dorada en todos los territorios que comprenden el Río de la Plata desde mediados del siglo XVIII). Esta fusión sainete-circo dio como resultado el *sainete criollo* que se preocupaba, a su vez, por reflejar las costumbres cotidianas ambientadas en los conventillos añadiendo un ingrediente más a los elementos humorísticos: un conflicto sentimental acompañado de una nota trágica.

Tanto en el arte volatín, que incluía dentro de sus espectáculos el “baile de la tierra”, como en los circos y en los sainetes, se aludía constantemente a la imagen del gaucho, figura emblemática del campesino que habitaba y trabajaba en la

[124] El circo argentino presenta también un combinado que mezcla las formas de representación de los “volatineros” y los “saltimbanquis” desde mediados del siglo XVIII. Según un estudio exhaustivo de Raúl H. Castagnino en *Circo, Teatro gauchesco y Tango* (1981), “volatineros y saltimbanquis independientes, con carácter de transitoriedad y nomadismo individualista, introdujeron en las colonias españolas del Río de la Plata espectáculos acrobáticos o de destreza (Castagnino, 1981: 13). En efecto, parafraseando a Castagnino, el “espectáculo volatiner” se caracterizaba principalmente por las destrezas, ejercicios de habilidad, pantomimas con comparsas formadas en el lugar para cada necesidad del espectáculo; bailes, especialmente “bailes de la tierra” donde no aparecen “fenómenos”, seres extraños, fieras domesticadas” porque lo que prevalecía, fundamentalmente, eran las destrezas humanas individuales. En el siglo XIX, todos estos elementos, incluyendo los cambios sociales generados por el fenómeno de la globalización y la llegada de extranjeros a las tierras del Río de la Plata, fueron incorporados en el circo y además aparecen los primeros espectáculos en los que se incorporaron, en 1858, las “primeras exhibiciones con fieras y animales amaestrados. Estos mismos elementos caracterizadores de los circos de fines del siglo XIX, que darán cabida a los dramas criollos, como transformación de los llamados “fin de fiesta” (majestuosos espectáculos que se hacían al final de cada representación, al estilo de los sainetes y pantomimas en los intermedios) (Castagnino, 1981: 14-16). Cabe anotar que la vida cirquera como los funámbulos tienen su gran apogeo en el siglo XIX: “las familias constituyen verdaderas familias, cuyos miembros se nuclean bajo las carpas, sitio de trabajo y a la vez vivienda. Y se van individualizando por los apellidos: los Casali, los Lestrade [...] los Podestá, los Padín” (Castagnino, 1981: 16).

[125] Los volatineros (arte volatín) eran personas con destrezas para la acrobacia, la pantomima, la danza popular, etc., que desde finales del siglo XVIII eran contratados a través de la “empresa de volatines” para acompañar a su contratador y servirle como “gracioso” en el momento que el contratador lo considerara oportuno. Además, en el arte de la danza criolla, el volatiner servía de profesor a los hijos del contratante, así como para realizar otras tareas de logística y arreglos para las representaciones. Castagnino se basa en un documento de 1799; contrato (de seis años) firmado por un notario: Pedro Núñez, por el contratante: Joaquín Oláez y los volatines contratados: Diego Martínez y José Castro que se comprometían a obedecer y servir a Oláez en todo lo que fuera necesario. (ver en Castagnino, 1981: 13-14).

pampa¹²⁶ argentina provisto de valores tradicionales, autóctonos, con destrezas para los trabajos del campo y la ganadería que se convirtió en un motivo de orgullo para la cultura argentina, la uruguaya y la de algunas zonas de Brasil, en Río Grande del Sur. Además de las definiciones que podemos encontrar en el diccionario *Lunfardo* y la RAE, nos remitimos a las anotaciones críticas que Ángel J. Battistessa hace del significativo “poema campero” o poema épico de José Hernández, *Martín Fierro*¹²⁷ (1872) (considerado por Giuseppe Bellini como “la Biblia del gaucho” (Bellini, 1985: 253)) quien diferencia al gaucho campesino del gaucho puro. Parafraseando a Battistessa, aunque los dos gauchos recorran la pampa argentina, el primero, corresponde al paisano gaucho que tiene un hogar, un paradero fijo, posee hábitos de trabajo y respeto por la autoridad “de cuyo lado estará siempre, aun contra su sentir”. En cambio, el gaucho neto, o puro, es el “criollo errante que hoy está aquí, mañana allá, “no tiene cueva ni nido (Hernández, 1958: 63); es jugador, pendenciero, enemigo de toda disciplina; que huye del servicio cuando toca, que *se refugia entre los indios si da una puñalada...*” (Battistessa, 1958: 23). Esta idea dual del gaucho en tanto que habitante fijo o errante de la pampa argentina, con ideas reivindicativas y de identidad nacional que podemos observar a través de una lectura analítica de *Martín Fierro*, creó también una línea divisoria entre el antes y el después de la literatura gauchesca o los “límites de la gauchesca” como lo expresa Peris Llorca. Este centenario gauchesco va desde los versos creados en la época colonial por el escritor uruguayo Bartolomé Hidalgo (1788-1822) en *Cielito de*

[126] *Pampa*: en el diccionario *Lunfardo* aparece como una palabra de origen *quechua* (lengua autóctona de Cuzco, Perú, que se extendió a otros territorios de América del Sur como Bolivia, Ecuador, Colombia, Chile y la Argentina) que significa “llanura extensa desprovista de árboles”; y en la RAE aparecen dos acepciones: como adjetivo que designa a una persona que proviene de un “pueblo amerindio de probable origen tehuelche, que habitó la llanura del centro argentino”; y coincidiendo con el *Lunfardo* como “llanuras extensas de América del Sur que no tienen vegetación arbórea” y que pueden ser utilizadas para el cultivo agrícola. [los *tehuelches* son amerindios de la Patagonia que viven entre la Argentina y Uruguay].

[127] *Martín Fierro* es un poema épico gauchesco de José Hernández dividido en dos partes; el primero: *El gaucho Martín Fierro* (1872); y el segundo: *La vuelta de Martín Fierro* (1879). El gaucho, Martín Fierro, vive con su mujer y sus dos hijos y trabaja en la pampa argentina; pero un buen día es recrutado por la armada para luchar contra los indígenas; hartado de las contiendas, decide desertar a los tres años. Lamentablemente, a su regreso, se da cuenta que su familia ya no está. De esta manera, el gaucho se convierte en un desertor al margen de la ley y, al mismo tiempo, en un gaucho consciente de las injusticias sociales de su país.

Así, este poema marca un antes y un después en la literatura gauchesca porque, según los análisis filológicos de Jesús Peris Llorca, “cierra el ciclo gauchesco, y define por completo su imaginario, en el momento previo a otros discursos. Entrará en la novela y en el teatro, en el folletín y el drama policial, y en versiones cultas de la identidad y del pasado colonial” (Peris Llorca, 1997: 92).

la Independencia (1816) hasta, siguiendo a Peris Llorca, cuando se produjo el hipotético cierre del género gauchesco (1885) (Peris Llorca, 1997: 126). Así, la novela gauchesca con *Juan Moreira* del escritor argentino Eduardo Gutierrez (1851-1889) “inicia la saga de cuchilleros valerosos que pueblan los escenarios, las fiestas de carnaval y las cajas de fósforos (Peris Llorca, 1988: 127). El centenario gauchesco se prolonga unos años más ya que la novela del escritor y poeta argentino Ricardo Güiraldes (1886-1926), *Don Segundo Sombra* (1926), escrita en el ámbito letrado, retoma la figura del gaucho para transfigurarla siguiendo la tradición de *Martín Fierro*:

El gaucho, el personaje real que ha servido de objeto de la mimesis, de referente y público, y que ha sido centro de todas las polémicas y guerras de definiciones, ha perdido todas las batallas y debe morir y transfigurarse. Pervivirán sus descendientes en las orillas de la ciudad, y pervivirá su imagen. En el futuro, cuando ya no se discuta sobre el uso de su cuerpo, ya desaparecido, se seguirá polemizando sobre el sentido de la palabra que lo nombraba, y sobre el uso de sus imágenes [...] las obras que sigan esta tradición, las versiones futuras, se instalarán en esa polémica, y propondrán su previa versión de las ficciones pasadas y ficciones nuevas del pasado. *Don Segundo Sombra* será una de ellas (Peris Llorca, 1997: 92-93).

Así, con *Martín Fierro* se cierra el género gauchesco, culmina un imaginario y hace posible su vida posterior; afirmación que Peris Llorca concluye de la siguiente manera: “a partir de ahora, se multiplica y diversifica con su paso a géneros diversos. Se iban a iniciar la novela gauchesca y el sainete criollo” (Peris Llorca, 1997: 24); conclusión que Peris Llorca comparte con la escritora, ensayista y crítica literaria argentina, Josefina Ludmer, cuya investigación llevada a cabo sobre *El género gauchesco: un tratado sobre la patria* (1988), le sirvió de apoyo para la suya propia. Estos estudios recogen todo un historial gauchesco, popular y letrado, donde confluyen no solo una identidad nacional sino también aquellos fenómenos sociales protagonizados por la globalización (según Rama en *La ciudad letrada* (1984): “varios intelectuales apuntaron con alarma de que la pasiva adopción del discurso occidental desfigurara fuerzas y tradiciones internas del continente” (Rama, 1984: 113)) que produjeron, además de la llegada masiva de extranjeros europeos y norteamericanos en América del Sur, importantes cambios rurales y urbanos, y por consiguiente, condicionaron la forma de pensar de los argentinos y uruguayos y propiciaron los flujos migratorios del campo a la ciudad.

En este mismo sentido, Copi, como autor indirecto de esa evolución moderna del gaucho de *Martín Fierro*, crea a Wencesalo, personaje principal de *La sombra de Wencesalo* (1977); otro gaucho de la pampa argentina que vive en un rancho ubicado

en los alrededores de la ciudad de Paraná, en la provincia de Entre Ríos, y realiza largos trayectos por los campos en su vieja carreta halada por su caballo Pico Tordo y acompañado de su “hijo / hijastro”, Rogelio. En este caso, el gaucho, además de padecer las inclemencias climatológicas: desastres naturales provocados por colosales diluvios, también se ve abocado a iniciar un éxodo que empezará en Paraná y terminará en las cataratas del Iguazú; lugar donde morirá al lado de su amada Mechita para dar paso al espectro de su propia sombra.

Copi hace una reinterpretación de la imagen mítica del gaucho. Por un lado, Wencesalo, representando al gaucho puro, como aquél errante sin un hogar fijo del que nos habla Battistessa en *Martín Fierro*, se mantiene fiel a su instinto innato de apego por su tierra aunque deba obligatoriamente buscar otro espacio para vivir y rechaza cualquier oportunidad de asentarse en la urbe (Buenos Aires o al Rosario) con su hija China. Es decir, el gaucho de Copi prefiere seguir siendo un errante y zarpa con su amada y sus animales de compañía renunciando a otras posibilidades de vida en la ciudad; aspecto que también remarca Peris Llorca cuando habla del gaucho que rehúsa a compartir un espacio en sociedad:

El mito gauchesco que se construye para edificar una identidad es pre-moderno, ajeno a las ciudades babélicas del presente [...] siente recelo ante lo urbano, aunque se trate de pequeños pueblos, por no conocerlo bien (Peris Llorca, 1997: 146).

Este extrañamiento que siente Wenceslao por la ciudad no hace reír, sino que despierta simpatía pese al lenguaje “obsceno” que utiliza desde el principio, pero que se va dosificando durante toda la obra hasta desaparecer por completo en la última escena; un ejemplo, entre otros, de esta evolución es la manera en que Wenceslao trata a Mechita pasando de un lenguaje “grosero” a un lenguaje más afectivo: a) cuarta escena: “Así que te sigue gustando mi pija, che? [...] ¡Qué mano ni que mano! ¡Yo te rompo la concha” (Copi, *La sombra...*, 2002: 98-99); b) última escena (32): “vos siempre estarás conmigo, vieja [...] casi seguro, viejita mía, casi seguro” (Copi, *La sombra...*, 2002: 187-188).

Y, por el otro, el gaucho copiano se convierte en un espectro después de su muerte; la aparición de su propia sombra, al final de la pieza, mostrará el lado opuesto de Wenceslao que se convierte finalmente en un personaje afectivo, respetuoso y comprensivo no solo con Mechita sino también con los seres de su entorno.

Además de estos dos rasgos reflejados en Wenceslao, también aparecen otros ingredientes que reflejan la inclusión de nuevos elementos que ejemplifican la disolución definitiva de la imagen del gaucho en el imaginario de Copi. En primer lugar, el de los descendientes de Wenceslao: su hija China, que aparece en toda la pieza, y su hijo

Lucho, que no aparece entre los personajes pero que se conoce de su existencia como hijo de la vergüenza¹²⁸, en efecto, ni China ni Lucho jamás serán verdaderos gauchos ya que los dos renuncian a seguir el destino de su padre por la vía de la errancia hacia una utópica catarata del Iguazú; esta renuncia se convierte en un gesto simbólico porque al mismo tiempo China y Lucho están renunciando a la cultura tradicional del gaucho y, al mismo tiempo, al sentido y sentimiento nacional para mimetizarse en las efervescentes capitales del Rosario y Buenos Aires. Ciudades que sometidas a las nuevas transformaciones causadas por la globalización, metafóricamente, los engulle hasta su extinción. En efecto, China, bebida y drogada por culpa de un director de cine, Coco (Gustavo Pelligrini), muere en medio de una balasera; mientras que de Lucho, no se sabrá nunca más nada. Y en segundo lugar, el tema del extranjero como centro de atención, que para Castagnino será “el recurso de burla y ridiculización del extranjero” (Castagnino, 1981: 107); en este caso hablamos de Largui, un pretendiente (rival amoroso de Wencesalo) de Mechita quien tiene un rol pasivo en el discurso durante toda la obra, pues es Wenceslao quien tiene la legitimidad de la palabra y maneja a todo el mundo a su antojo; en el caso de Largui, lo trata, con su lenguaje soez, de “gringo”: “¿Y ese gringo ‘e mierda, qué hace acá? Ponete el chambergo que te volvés a Diamante en bicicleta, viejo puto!” (Copi, *La sombra...* 2002: 93).

Copi, además de retomar, a su manera, la imagen del gaucho, evoca también figuras “míticas”, propias de la cultura argentina; en este caso, hablamos de “cachafaz”, término o apodo, retomado por Copi para titular su “Tragedia bárbara en dos actos y en verso”: *Cachafaz*¹²⁹ (1981); en la cultura argentina es definido, en

[128] Lucho, hijo que Wenceslao tuvo, aparentemente, con su esposa legítima, Hortensia, es el personaje que nos interesa tratar de *La sombra de Wenceslao* en la tercera parte de la tesis. Pues Lucho encarna a aquellos individuos que nacen con orientaciones sexuales “diluidas” en un contexto tradicional y al mismo tiempo represor. Nuestro interés es rescatar a este personaje que se aleja de las tradiciones populares y que contradice el imaginario del “macho” gaucho precisamente porque el gaucho se permite ser además de un ejemplar campesino, un pendenciero o delincuente pero jamás será aceptado como un homosexual. Es decir, Lucho podría ser un descendiente ejemplar de Wenceslao convirtiéndose en un *Julián Giménez* de Arózteguy o bien encarnar la imagen de *Juan Moreira*, tanto la del personaje real como la que intenta reconstruir Eduardo Gutiérrez.

[129] *Cachafaz* es una historia de amor, muy particular, de Cachafaz y La Raulito ambientada en un conventillo en Montevideo, en Uruguay. La particular pareja, viviendo en la miseria, debe buscar estrategias para poder sobrevivir. En efecto, los dos amantes recurren a la antropofagia y se alimentan de “milicos” o policías bajo la mirada justiciera de los vecinos y vecinas que en principio rechazan estos actos al margen de las normas a los que finalmente se unen. La antropofagia trae bienestar y felicidad al conventillo, pero finaliza con el trágico final de la muerte del líder Cachafaz en brazos de La Raulito.

el diccionario lunfardo, como “bribón, descarado, insolente, atrevido, desfachatado, pillo, pícaro, desvergonzado, holgazán, ocioso, inoportuno”. Y la Real Academia de la Lengua Española precisa que este término se usa especialmente en las culturas argentina, boliviana, paraguaya, peruana y uruguaya, y lo acota con dos adjetivos: “descarado, pícaro.”

Néstor Pinsón, colaborador de *The Argentine Tango Society*, afirma que “la historia de El Cachafaz es parte de la mitología tanguera, una leyenda, hoy quedan pocos que puedan dar testimonio de su vida y de su arte”¹³⁰. Se trata del apodo del bailarín Ovidio José Bianquet (1885-1942), llamado igualmente Benito, un mito del tango que se hizo popular debido a su destreza, fuerza y seguridad en los escenarios, no sólo en Buenos Aires sino en Montevideo, París y Nueva York, entre otras ciudades. En 1933 aparece en la emblemática película musical argentina en blanco y negro *Tango!*, la primera producción hablada y cantada, dirigida por Luis Moglia Barth, convirtiéndose en un icono del tango para la cultura argentina. En 1913 Manuel Aróztegui, músico uruguayo de renombre, compuso bajo el nombre de *El Cachafaz*, un tango criollo para piano dando inicio a una importante historia musical que define a este personaje: “El cachafaz, bien lo saben, / que es famoso bailarín / y anda en busca de un festín / para así, florearse más. / El cachafaz cae a un baile / recelan los prometidos, / y tiemblan los maridos / cuando cae el cachafaz.” (Rey de Guido, 1987: 480).

En cuanto a Copi, observamos que el autor actualiza esta referencia cultural argentina y retoma igualmente la figura de este personaje de la mitología tanguera invistiéndolo de las características de ese hombre de barrio, aventurero, alegre y con sangre de tango. Como afirma el propio personaje: “El tango es flor de hermosura” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 24). No obstante, el autor procede a una subversión del mito, principalmente a través de un humor corrosivo, que destruye esta imagen clásica en un primer momento para ensalzarlo después y que exige la complicidad y la implicación del lector-espectador en la interpretación última de esa composición desestructurada.

CACHAFAZ. [...] Aquí hay que recuperar,
 cacha culo o cacha faz
 desnudo o con antifaz,
 el sentido de hablar!

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 44).

[130] Ver cita en webgrafía: Néstor Pinsón, *TodoTango* (Consulta en línea).

En esta intervención significativa de Cachafaz, vemos una disgregación en dos partes bien diferenciadas que se subdividen a su vez y que se completan entre sí, una repetición deformada. De *Cachafaz* tenemos por tanto el juego de palabras entre “cacha culo” y “cacha faz” que acentúa la duplicidad del personaje. En primer lugar, observamos una duplicación del verbo “cachar”, altamente polisémico como recoge la RAE, y que en Argentina significa coloquialmente “sorprender a alguien, descubrirlo”, pero también “agarrar, asir, tomar algo o a alguien” e incluso “burlarse de alguien, hacerle objeto de una broma, tomarle el pelo”. Todo ello sin olvidar que en español estándar significa igualmente “hacer cachos o pedazos algo”. No queremos dejar de mencionar que la palabra “culo” es igualmente polisémica ya que en Argentina, aparte de nalgas o ano, significa popularmente buena suerte y que “faz”, aparte de rostro es también máscara. Esta ambigüedad a todos los niveles caracterizará pues al personaje copiano.

Sigampa, nombre propio de Cachafaz (que aparece igualmente en su novela, escrita originalmente en francés, *L'internationale argentine* (1988) como un negro multimillonario llamado Nicanor Sigampa y que encarna a su vez todos los rasgos y contradicciones del carácter argentino) hace ostentación de sus atributos: perezoso, vulgar, alegre, loco, ladrón y criminal.

VIGILANTE. El ciudadano Sigampa,
que lo llaman Cachafaz,
se robó una butifarra
de burro en la pulpería!

RAULITO. El ciudadano Sigampa,
señor de la policía,
es la flor del alma mía,
es el potro de mi pampa!
Pagaré la butifarra!

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 24).

Cachafaz-Sigampa, ignorante con “inspiración”, aprendiz de todo y sabedor de nada, va mucho más allá de los límites impuestos por una sociedad donde imperan los prejuicios morales: “Ni soy caco ni soy pillo / y soy mucho menos reo, [...] Si me llaman Cachafaz / es injusticia social...” (Copi, 1993: 36). Inspirarse y bailar al compás de un tango se convierte en un camino hacia la reflexión, la toma de conciencia y la sensibilización colectiva de un “conventillo” que en principio lo rechaza, pero también se convierte en un baile trágico donde el ritmo acelerado anuncia un viaje ineluctable hacia la muerte donde muere en manos de su amado: La Raulito.

En esta “tragedia bárbara” que, como bien hemos dicho, transcurre en un conventillo de Montevideo, Copi utiliza como excusa un referente cultural argentino muy arraigado a través de *Cachafaz* para sumergirnos en un mundo donde la miseria se vive a ritmo de tango. El tango, baile con sus movimientos bruscos, violentos pero sincronizados y elegantes al mismo tiempo, marca también el compás con el que el autor mueve la historia del famoso conventillo, convirtiéndola en una obra híbrida y “degenerada” en tanto que trasciende los géneros, tanto formal como temáticamente. Esta hibridez, que en principio nos hace pensar en teatro y opereta y/o especie de vodevil, en *Cachafaz* también presenta la forma teatral, afianzada desde 1920, del sainete criollo por diversas razones: a) está ambientada en un conventillo; b) es una obra teatral breve, tragicómica y de carácter popular; c) y finalmente, se incluyen elementos musicales que refuerzan el humor (el humor es el elemento principal en un sainete) y van acompañados de bailes, cantos (la particular pareja canta y baila al ritmo del tango así como lo hace el coro de vecinas y vecinos que también se unen en una sola voz) y todo aquello que tenga un fuerte arraigo con la comunidad del conventillo incluyendo la moral. Si hay una figura argentina que podamos destacar, entre otras, esa es la del dramaturgo Florencio Sánchez, autor al que anunciábamos al principio de este apartado ya que Copi afirmó que escribía en la tradición de este autor. En efecto, si Castagnino, en su *Sociología del teatro argentino* (1963) defiende que el teatro de Florencio Sánchez es un “teatro militante de tesis social”¹³¹, también podríamos decir que el teatro de Copi tiene una fuerte dosis de militancia y de compromiso social; un claro ejemplo es *Cachafaz*, ya que Sigampa, o Cachafaz, se convierte en un activista social y en un líder que toma la voz del pueblo para denunciar, a través de la antropofagia, las injusticias sociales. En este sentido, siguiendo la idea de Castagnino, Copi, también intenta desde el escenario y con recursos dramáticos exponer ideas, doctrinas, teorías, planteamientos determinados. Y la manera de exponer estas ideas son diversas, y una de ellas la militancia, como lo expone igualmente Castagnino:

Hoy el teatro de militancia en la Argentina –ante distintas condiciones sociales– ya no es el reflejo de una realidad actual, de un pasado que se execra, documento o alegato reivindicatorio. Ya no se trata de románticas rebeldías. Se trata. Sí, de

[131] Parfraseando a Castagnino, el “teatro militante de tesis social” militancia y compromiso social son aspectos que podemos ver tanto en el teatro de Florencio Sánchez como en el de Copi. Este teatro de militancia social fusionada con la forma del teatro de tesis se “despoja del carácter simplemente expositivo y busca sendas de persuasión, de combate o proselitismo, de enrolamiento o compromiso, en razón de determinados objetivos que propician reformas sociales, transformación de la sociedad” (ver en Castagnino, 1963: 123-124).

un programa en el cual la escena, plataforma de lanzamiento, es instrumento que opera con objetivos proselitistas en virtud de doctrinas o planteos por cuya instalación se lucha con cualquier medio y a cuyos fines el teatro no es arte, sino un recurso más, fríamente utilizado y dosificado (Castagnino, 1963: 141).

Esta militancia copiana, donde lo híbrido permite que los géneros se fundan y confundan, está recubierta de altas dosis de crueldad que se fusionan al mismo tiempo con elementos trágicos y cómicos muy característicos del “grotesco criollo”. El “grotesco”, que viene de *grotta* en italiano, será un término que defina, en cierto modo, el grotesco italiano a partir de la obra dramática del escritor y dramaturgo Luigi Pirandello (1867-1936) para caracterizar su estilo teatral naturalista donde refleja una realidad entre cómica y trágica. Si nos trasladamos a la zona del Río de la Plata (Argentina y Uruguay), observamos que esta realidad tragi-cómica coincide estética y temáticamente con el giro que el dramaturgo y director de teatro argentino, Armando Discépolo (1887-1971), le dio al arte dramático creando un nuevo género al que llamó “grotesco”¹³². En palabras de Aira, basándose en la afirmación que el “grotesco” es un género creado por Discépolo, afirma que lo “grotesco” “se caracteriza por la intervención sorpresiva de rasgos cómicos en situaciones dramáticas” (Aira, 2001:183). De esta manera, lo “grotesco” se ve reflejado cuando en las obras de teatro, sainetes o vodeviles, se intenta representar la realidad, de los sectores marginados de Montevideo y Buenos Aires, ambientada desde los conventillos; una realidad que empezó en la segunda mitad del siglo XIX con la llegada de inmigrantes americanos y europeos particularmente. En efecto, los conventillos se prestaban como espacios de bajo coste donde muchos inmigrantes encontraban un lugar de vivienda y refugio permanente. Así, el sainete, especialmente, muestra las formas de vida de estos sectores y sus personajes, que bajo la atenta mirada de los criollos, nos da la impresión de ser ligeras caricaturas del conventillo. Y en Copi, con *Cachafaz*, vemos que esta realidad se hace evidente cuando en su particular forma de concebir “el grotesco

[132] Para más información, César Aira nos recomienda leer los “grotescos” del autor creador de este género: *Mateo* (1923); *Stéfano* (1928); *Cremona* (1932); y *Relojero* (1934). Como dato de interés, el término grotesco tuvo origen en las *grotte* de Italia, más específicamente en los subterráneos de la Domus Aurea de Nerón, donde se encontraron dibujos que fueron considerados *grotteschi*, expresión artística obtenida con formas bizarras y contrahechas. El término tiene valor con relación a una forma asumida como normal, clásica, y de la cual la forma grotesca se alejaría como deforme, anormal: así también lo grotesco ha podido entrar en la categoría del arte como manifestación del espíritu en su indefinida libertad de expresión, pero no tiene nada de genérico, sino que es una categoría de percepción, una categoría de la concepción del mundo y de su configuración.

criollo” aparecen los siguientes elementos que caracterizan la pieza: a) descodificación del lenguaje y usos informales de la lengua: extravagancias, expresiones de “mal gusto” y obscenas; b) animalización de los personajes; c) profundización psicológica a través de la experimentación de la inanición y la antropofagia; d) ante la precariedad contexto-situacional y la imposibilidad de obtener dinero para subsistir, se procede a la búsqueda del bienestar, de forma gratuita, a través de la carne humana; e) Cachafaz y La Raulito son tratados como inmigrantes por el coro de vecinas; f) el lector-espectador queda en una especie de *shock* ante la imposibilidad de reír, llorar o asquearse ya que experimenta constantemente lo cómico y lo trágico a través de la representación de un mundo desquiciado, etc. Las intenciones de Copi fueron, quizás, mostrarnos la realidad desde un espejo, que de por sí distorsiona la realidad, para incitarnos e invitarnos a la reflexión (lector-espectador) bajo un método tan particular y poco usual como el canibalismo o la antropofagia; es decir, un método efectivo cuando se trata de desestabilizar las normas sociales. Pues en Copi, “que escribe “transnacionalmente” en francés, podremos hallar una relectura o apropiación del grotesco como poder desestabilizador” (Gasparini, 2006: 264).

En conclusión, hemos hecho brevemente alusión a los escritores argentinos por los que Copi sentía admiración o se sentía identificado con su escritura: hablamos de F. Sánchez, G. Laferrère, A. Cuzzani y Carlos Warnes (César Bruto). Con los dos primeros, Copi afirma que escribía en esta misma línea, la misma tradición; a lo mejor por ser una obra consagrada a la militancia, es decir, autores comprometidos socialmente, o como afirma Castagnino, por pertenecer a la categoría del teatro militante, social o de tesis. Recordemos que a Copi se le prohibió la entrada en la Argentina después de la primera puesta en escena de *Eva Peron* (1969); censura que duró hasta 1984. Este fue uno de los motivos que acrecentó, en Copi, el interés de reivindicar una sociedad más justa para los argentinos a través de sus obras con altos contenidos políticos y sociales. La argentina Mateo del Pino, refiriéndose a esta censura, afirma:

Á raíz de su obra *Eva Peron* se le negó la entrada a Argentina hasta 1984 –no solo escribió sus grandes dramas sino que su escritura se argentinizó. Durante este periodo de “censura”, sobre todo a fines de la década del setenta, Copi abordará el mundo de los gauchos, del fútbol, del tango... y, curiosamente, también utilizará como vehículo idiomático el español. Obras en las que lo “argentino” se hace más presente y más político, ya que aprovecha para hablar de la violencia, que puede leerse como metáfora de la dictadura argentina y uruguaya de aquellos momentos (M. del Pino, 2010: 212).

En el caso de Cuzzani, Copi decía que escribía más o menos como él. Podemos discrepar en nuestra intuición analítica, pero con la lectura de *El Centroforward murió al amanecer* (donde vemos un gusto especial de Cuzzani por poner nombres de animales a sus personajes, como Lupus (lobo) por ejemplo, o hibridarlos cruzándolos con animales muy al estilo de Herbert G. Wells en *La isla del doctor Moreau* (1896); este es caso de la desafortunada Nora quien en su intento fallido de escapar con su enamorado Cacho es cruzada con King-Kong) nos damos cuenta de que es muy probable que Copi, más que escribir como Cuzzani, se sienta atraído por la deformación de la realidad a través de la hibridación de los cuerpos humano y animal como mecanismo desestabilizador de las normas establecidas; aspectos muy recurrentes en casi toda la obra de Copi. Y finalmente, Copi admitía que del autor que más influencia tenía era de Carlos Warnes; un autor autodidacta que se hizo de la nada a través de una escritura muy particular donde el autor dibujaba la realidad bajo elegantes tonos de ingenuidad que no dejó indiferente a nadie¹³³. En la tercera parte de nuestra tesis veremos cómo una gran parte del humor de Copi tiene un trasfondo que oscila entre lo ingenuo y lo infantil; estrategia utilizada para atenuar la potencia violenta con la que Copi construye a sus personajes. La filiación Copi-Warnes se hace evidente si resaltamos que Warnes estuvo en *Crítica*, periódico del abuelo de Copi donde conoció igualmente a su Jaime “Tito” Botana.

También hemos recogido, por un lado, el término “gaucho” para ver, de manera general, cómo se ha creado toda una “la literatura gauchesca” en torno a esta figura de símbolo nacional que duró aproximadamente un centenario –desde finales del siglo XVIII hasta finales del siglo XIX–. Figura que Copi también retomó en 1978 a través de *La sombra de Wencesalo* como una excepción respecto a las demás obras, ya que es la única obra donde podemos ver al campesino de la pampa argentina y su espíritu errante. Y por el otro, la figura mítica de El Cachafaz, un hombre seductor y amante del tango que Copi recupera en 1981 mediante *Cachafaz*, una obra híbrida entre teatro-opereta-sainete cuyo estilo grotesco refuerzan aquel ritmo de tango que, a su vez, va acompañado de diálogos extravagantes fortaleciendo así lo cómico y disimulando lo trágico. Tanto el gaucho como el Cachafaz son figuras que nunca están estáticas, la esencia de su existencia está en el dinamismo; el primero por su condición de errante, el segundo motivado por el ritmo tanguero. En los dos casos, el movimiento, geográfico o rítmico, representa la libertad. No es coincidencia

[133] Lecturas recomendadas de este autor: *El pensamiento vivo de César Bruto* (1946); *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera yo* (1947); y *Los grandes inventos de este mundo* (1952).

entonces que Copi elija el grotesco, entendido desde el arte como una manifestación del espíritu en su indefinida libertad de expresión, para dar rienda suelta a su imaginación desbordante no solo en el teatro sino también en sus novelas; en palabras de Rosenzvaig: “Questo accesso si manifesta, in Copi, sia il romanzo que nel teatro: è come se ponesse una lente sulla realtà, amplificandola o riducendola all’infinito” (Rosenzvaig, 2008: 136). Así, tanto el gaucho y el cachafaz como el grotesco, medio utilizado para caracterizarlos, metaforizan la libertad. Esa misma libertad de la que Copi se apropia para darle sentido a su escritura y a cada una de sus obras porque en él “se conjuga la genialidad, la transgresión, la bohemia y la extravagancia” (Mateo del Pino, 2010: 211).

Estas dos obras son las únicas excepciones de la obra dramática de Copi, ya que las piensa y las escribe en español argentino, recurriendo en ocasiones, especialmente en Cachafaz, al lenguaje porteño (o lunfardo). Cabe destacar y nombrar igualmente la importancia de sus otras obras de teatro escritas en francés que retoman elementos propios de la Argentina. Uno de ellos, la parodia que Copi hace de la política argentina a través de la apropiación de un relevante mito que gira en torno a la imagen de Eva Duarte en *Eva Peron*; También está la recuperación de aspectos tan simples como relevantes: el fútbol argentino, que en 1978 estuvo muy mediatizado por la celebración de la Copa del Mundo en ese país; fecha que también coincide con *la Coupe du Monde* de Copi cuando dos inmigrantes italianos llegan a Buenos Aires para ver el dichoso mundial; historia que se repite, como ya lo hemos anunciado anteriormente, con *Tango-Charter*. Otras dos obras, igual de interesantes por las temáticas abordadas son *General Poder* y *Un ángel para la señora Lisca*, las dos obras escritas en Argentina, en lengua materna y en los años de juventud de Copi.

No menos importantes son sus novelas que también retoman elementos propiamente argentinos, como el tango, donde encontramos, entre ellas, otra rareza, la única novela escrita en español argentino *La vida es un tango*; u otras que están ambientadas en las playas del país vecino, Uruguay, en *L’Uruguayen*. Todos estos elementos se hacen tan evidentes como los que aparecen en *L’internationale Argentine* y que Copi retoma, como dice Gasparini, a través de su escritura “transnacional”.

Escritura transnacional y transcultural que nos permiten descubrir de qué manera Copi intenta transmitirnos su cultura materna, la cultura de infancia y juventud, desde un espacio, otro, muy distinto pero que lleva su propia firma. Así pues, las obras copianas, aquí mencionadas, difícilmente podrán escapar a las grandes pinceladas de violencia y de transgresión que tanto caracterizan su estilo particular. Lo argentino o lo uruguayo se difumina en el teatro, pero poco importa, porque

como dice Copi “el teatro es el mismo” aquí o allí, lo importante es cómo las culturas argentina y uruguaya pasan por el filtro de la representación teatral, que finalmente las distorsiona para crear una lógica que solo existe e impera en el imaginario de Copi; distorsión que queda muchas veces incomprensible ante los ojos de quienes intentamos interpretar ese mundo subversivo donde reina el caos, la locura y el delirio que tanto impregnan toda su escritura, transnacionalmente expresada en francés salvo algunas excepciones.

Terminamos este apartado con la siguiente cita de Copi para responder, rápidamente, a las preguntas formuladas al inicio respecto a la lengua francesa y española y la tradición gauchesca y criolla donde se transponen las culturas francesa y argentina:

FERRER:

¿En qué escribe generalmente, en español o en francés?”

COPI:

Cuando escribo para traducir, en francés; cuando escribo en castellano, escribo más bien en *argentino*, en la tradición del teatro gauchesco, una literatura española americanizada, criolla”.

(Copi en Ferrer: ver Anexo 3).

X. Copi íntimo: Identidad y (homo) Sexualidad

Soy un homosexual que no mezcla los sentimientos; el homosexual no es un homosentimental; la homosexualidad es una cosa, en realidad, sexual; está más cerca del deporte, del teatro, porque no instituye familia.

(Copi en Thcerkaski, 1998: 43).

En Francia, en los años sesenta, Copi causó sensación en el medio intelectual, especialmente en las revistas francesas donde empezó a publicar sus primeros dibujos, entre ellos la famosa tira cómica: *La Femme Assise*. Pero después del *boom* de *Eva Peron* en 1970, junto con el atentado en el teatro de L'Épée-de-Bois en París, la carrera como escritor empezó a ser más notoria. No obstante, esta notoriedad permaneció en los pequeños círculos de intelectuales y críticos literarios que acudían al teatro o que sentían curiosidad por una lectura que, al parecer, para la época en la que se inscribe al autor, era renovadora. Sin embargo, Copi supo abrirse un espacio en la sociedad parisina, cuando ante la emergencia de búsqueda de nuevas ideas revolucionarias de liberación homosexual libera a sus personajes más irreverentes y transgresores, y lo hace desde diferentes formas de expresión. En dibujo, por ejemplo, Croisy afirma: “Après *Les filles n'ont pas de banane*, voici donc venu le temps des pédés” (Croisy, 2014: 5), tiempo en el que Copi se empezó a conocer por su album *Humour secret* (1965) y seguidamente por *Les poulets n'ont pas de chaise* (1966), *Le dernier salon où l'on cause* (1973), *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane ?* (1975), *Les vieilles putes* (1977), *Du côté des violés* (1978), *Liberett'* (1979),

etc.; en teatro: Evita en *Eva Peron*, Irina en *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, Loretta en *Loretta Strong*, L. en *Le Frigo*, etc.; novela: *Le bal des folles* (1977) y *La guerre des pédés* (1982). Estas son algunas muestras que en su momento causaron euforia en aquél público que relacionaba esta parte creativa, artística y literaria, con el nacimiento de toda una revolución de liberación homosexual, pero que después de la muerte de Copi, su imagen y todo este legado artístico quedó en un difuso (paréntesis) para ser retomado con fuerza y seriedad. Sin ir más lejos en el tiempo, Jean-Yves Le Talec, en *Folles de France, repenser l'homosexualité masculine* (2008), traza una frontera, artística e intelectual, entre Jean Cocteau y Copi:

En octobre, le 11 [1963], meurt Jean Cocteau: c'est toute une époque qui disparaît avec lui, celle d'une homosexualité élitiste, brillante, intellectuelle, créatrice, mais vécue sur un mode individuel. Une relève bien différente s'annonce: C'est en 196[2], aussi, que Raúl Damonte Botana arrive en France; il deviendra célèbre pour ses dessins et ses pièces sur l'homosexualité et la folle, sous le pseudonyme de Copi (Le Talec, 2008: 190).

En efecto, Le Talec ve en Copi, como también en otros jóvenes contemporáneos: Jenny Bel' Aire, Hervé Guibert, Bernard-Marie Koltès, etc., una sexualidad “présente, libre, voire débridée” (Le Talec, 2008: 204).

En Argentina no pasó de la misma manera, pues pocos argentinos sabían de su existencia –salvo familiares y algunos allegados que lo recordaban– y si quizás aparecía en los recuerdos de algunos argentinos era simplemente por el peso histórico que tuvo la familia Botana en la sociedad argentina, particularmente en la resistencia política a través del diario *Crítica* del abuelo de Copi, como bien nos lo recuerda Magdalena Ruíz Guiñazo en *Secretos de familias* (2012):

La historia de esta familia recorre apasionantes vericuetos del periodismo y la política de los argentinos. Excéntrico, brillante y jugador empedernido, Nathalio Botana pasó por la vida política argentina del siglo xx como una de las figuras más destacadas de la prensa local (Ruíz Guiñazo, 2012: 186).

No obstante, en 1991 se abrió con fuerza una nueva etapa copiana en Argentina gracias a las intervenciones de César Aira quien se interesó en esta nueva era de Copi bajo el prisma de la identidad y la sexualidad. Pero, lamentablemente, Copi ya no estaba entre nosotros, ya habían pasado cuatro años desde su fallecimiento en 1987 en París. Si lo pensamos fríamente, pese a los fuertes lazos afectivos que el autor forjó en París con sus compatriotas Savary, Lavelli, Arias, Marini, etc., Copi debió morir

para renacer entre los “intelectuales” argentinos al otro lado del Atlántico, aunque este renacimiento no fue como el hijo de un político ni el nieto de un influyente periodista sino como el hijo pródigo que se hizo solo en otro contexto cultural y lingüístico conservando, muy probablemente, las ideas contestatarias, renovadoras y liberadoras de su abuela Salvadora Medina Onrubia, a quien admiraba pese a los breves tiempos compartidos. En efecto, Copi veía en la Argentina un Estado represor que nunca supo distanciarse de la realidad para ver en la ficción otra manera de entender el mundo y de funcionar en tanto que individuos sociales; un país que le negó la entrada y lo censuró por su forma particular de parodiar los mitos políticos, religiosos y la tradición argentina. ¿Cómo hablar entonces de libertad en Argentina? A lo mejor esta era una de las cuestiones que se apoderaba constantemente del pensamiento de Copi:

L'Église, en Argentine, n'est pas séparée de l'État ! Le divorce n'existe pas, la contraception et l'avortement sont interdits. J'ai entendu l'actuel Premier Ministre faire des déclarations contre les homosexuels. Comment parler d'homosexualité en Argentine ? Les sexes y sont tellement imbriqués ! D'ailleurs, que veut dire hétérosexualité ? (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 51-50).

Las intenciones de Copi respecto a las ideas de liberación homosexual se empiezan a hacer más evidentes cuando pone en evidencia y en cuestionamiento las bases con las que se funda la “heterosexualidad”, que por cierto, para Didier Éribon:

L'« hétérosexualité » comme norme et comme prescription sociale, comme modèle du couple, comme fondement de la famille, etc., n'est au fond qu'une forme idéologique et culturelle historiquement construite sur le rejet de l'homosexualité et de la bisexualité (Éribon, 2000: 82).

Esta idea de la heterosexualidad como construcción basada en el rechazo homosexual y bisexual es al mismo tiempo una postura de poder político y social donde imperan las jerarquías binaristas de género y de sexo. Sin embargo, para Copi, esta hegemonía heterosexual se distorsiona y deja de existir en tanto que modelo reductor de las identidades y sexualidades minoritarias o no normativas. Así pues, en la tercera parte de nuestra tesis, veremos cómo en el universo de Copi existe un particular espacio reservado para la identidad y la sexualidad, tanto real (vivencia personal) como ficticia (creación literaria), donde emerge un nuevo mundo indefinido en el que las jerarquías se diluyen. Y se diluyen, precisamente, porque para Copi no existen los sistemas que definen el mundo: el de los humanos, homosexuales, heterosexuales, animales, etc.:

No existe un mundo homosexual. Yo no tengo un mundo homosexual, nadie tiene un mundo homosexual. Existe en el cuadro de Villa Devoto, a ese nivel sí existe porque en el cuadro de al lado son heterosexuales; en el otro, son animales, del otro lado son políticos. Pero es una separación arbitraria del sistema carcelario argentino; si no toda esta gente estaría junta y sería igual; son todos hombres, con hache, como dice Warnes (Copi en Tcherkaski, 1998: 52).

Desde París, Copi veía con nostalgia e impotencia cómo la sociedad argentina se consumía en su propia represión; una especie de cáncer social que negaba el derecho a la libertad de expresión, como el que sentía Evita en *Eva Peron* ante la inminente muerte por su cáncer; pues su muerte (la imagen de Evita pero no el de su cuerpo) es también una metáfora de la muerte política y social argentina en los años de dictadura. Ante la metáfora del cáncer social como régimen dictatorial que sembraba el miedo (sentimiento que Copi experimentó: “no he sufrido miedo desde los quince años” (Copi en Tcherkaski, 1998: 57)) y anulaba cualquier posibilidad de expresarse, generó, entre otros sentimientos de odio y rechazo, una especie de opresión: “no quiero hablar de Argentina, no quiero, eso es terrible; es otro de mis recuerdos atroces, esa opresión contra el homosexual. Muy duro. (Copi en Ferrer: ver Anexo 3). Esta opresión también se manifiesta a través de la castración de ideas liberadoras que motiva la necesidad de buscar nuevos horizontes y nuevas formas de expresión (teatro, novela, dibujo, pintura...) que permitan transmitir la urgente necesidad de libertad de expresarse. En este sentido, siguiendo a Copi, no resulta raro que el autor viviera una homosexualidad muy distinta en Argentina y de la que nunca escribiera nada¹³⁴. Además, Copi nos confiesa, después de la pregunta de Tcherkaski: *¿Siempre fuiste homosexual?*, que nunca tuvo reparos respecto a la homosexualidad, que jamás cuestionó su condición de homosexual y que durante su juventud era bisexual (Copi en Tcherkaski, 1998: 43). Ser homosexual, bisexual o heterosexual no era motivo de preocupación para Copi, ya que fue uno de los autores que defendía la idea de que la gente no se hace homosexual por una razón en concreto o porque les hiciera falta algo. Así, para este autor, la sexualidad nace con la gente, idea mal vista por la sociedad conservadora que permanecía bajo los principios binaristas absolutos de género, masculino y femenino, y de sexo, hombre-pene / mujer-vagina. Lo que sí le llamaba la atención era la manera en que se construían, y se siguen construyendo, las familias en torno a la sexualidad: diferencias jerarquizantes entre niños y niñas,

[134] Copi habla del periodo cuando regresó del exilio, en Francia y en Uruguay, a Buenos Aires y su nuevo retorno a París en 1962; hace referencia precisamente al periodo comprendido entre 1955 y 1962. Es decir, una edad comprendida de los 15 años a los 22.

miedos inconscientes al incesto, etc. Además, interpretando a Copi, las personas y sus sexos, especialmente en el periodo de vulnerabilidad física y psicológica, infancia y juventud, se convertían en simples cuerpos asexuados:

Les garçons restent souvent dormis dans le même lit que leur copain du même âge, alors que les filles font la même chose de leur côté. Dans les familles nombreuses, attentives au danger d'inceste entre frère et sœur, on relâche l'attention quand il s'agit d'enfants du même sexe, quand il s'agit de cousins ou camarades de foot on n'y songerait même pas à la possibilité. On est traité dans sa famille comme un asexué durant toute sa vie (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 53-52).

Esta cita, nos remite, así, a la cita con la que iniciamos este apartado en la que Copi afirma que es un “homosexual que no mezcla los sentimientos” y añade también que la homosexualidad se asemeja más al deporte y al teatro “porque no instituye familia”. Es evidente que Copi nos habla desde sus vivencias, su propia experiencia, de cómo vivió su sexualidad; y nos lo cuenta sin dramatismos, porque la homosexualidad no debe ser motivo de alarma o algo que propicie el miedo, no es algo trágico. Veamos de qué manera Copi relativiza esta situación: “los chicos que hoy juegan al fútbol hacen juegos sexuales entre ellos, es normal... el homosexual siempre guarda esa cosa de juego infantil” (Copi en Tcherkaski, 1998: 55), y continúa Copi, incluyendo:

Yo tuve tantas relaciones con gente en mi vida, un año, dos años, tres años, pero nunca tuve una ruptura; las relaciones son difícilmente culpabilizables porque como al mismo tiempo no existe un hijo, ni siquiera la posibilidad, son intercambiables, son relaciones padre-hijo / hijo-padre” (Copi en Tcherkaski, 1998: 55).

Estas afirmaciones subjetivas de Copi, nos muestran su lado más íntimo e interesante, porque la identidad y la sexualidad son el motor que mueve toda su obra literaria y artística. Y, ¿cómo lo hace? Lo hace con una genialidad única, espectacular y desmesurada donde en ocasiones Copi se transforma en sus personajes, se comporta como ellos, habla como ellos, vive ese mundo de delirio y de caos como ellos... que a veces no sabemos diferenciar entre el Copi real y el Copi actor porque en él se conjugan genialidad, transgresión y desmesura. En este sentido, podemos añadir el breve comentario de Mateo del Pino cuando afirma que “La desmesura de Copi [...] no solo se manifiesta en su obra sino también en su vida” (Mateo del Pino, 2010: 211).

En conclusión, si el “teatro es el mismo aquí o allí”, la identidad y la sexualidad deberían ser asuntos que se replantearan de la misma manera en París o en Argentina, o en cualquier lugar del mundo, si entendiéramos el mundo como una

representación teatral de hechos reales. Idea utópica que solo puede existir en un mundo inventado ya que como afirma Goffman, muchos hechos reales, como la necesidad de reestructuración de las normas establecidas socialmente, por ejemplo, necesitan ser “ensayados”: “el escenario teatral presenta hechos ficticios; la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados” (Goffman, 1971: 11). Hipótesis de Goffman que nos hace pensar en un lejano imposible ya que la realidad jamás superará la ficción y la utopía será siempre ese mundo ideal que solo permanecerá en nuestra imaginación. No obstante, las sociedades se presentan bajo rasgos culturales que favorecen su diferenciación entre unas y otras. Mientras unas, por tradición histórica, están mejor adaptadas, como España, Alemania, Francia, Estados Unidos, etc., y soportan los nuevos cambios que se generan en torno a la globalización y la mediatización, otras necesitan un proceso evolutivo más lento para encontrar respuestas. Entre muchos ejemplos está la diáspora: grandes oleadas migratorias de individuos del Tercer Mundo buscando suerte en los países reconocidos como sociedades civilizadas del Primer Mundo. Otra realidad, la que más nos interesa, es la mediatización de nuevas ideas (filosóficas, sociológicas, antropológicas, psicoanalíticas, etc.) expresadas por grandes pensadores que reaccionan frente a la nueva necesidad de una reescritura de la historia, en especial la historia de la sexualidad. Algunos ejemplos nos permiten dibujar un triángulo conceptual de tres actuales e influyentes *teóric*s* de la actualidad que han sabido hacer una relectura de las ideas freudianas, foucaultianas, lacanianas, wittiagnas¹³⁵, etc., para proponernos una nueva lectura de la diversidad identitaria y sexual. Este triángulo está compuesto por el español Paul B. Preciado, el francés Sam Bourcier y la estadounidense Judith Butler. Esta efervescencia de nuevas ideas iniciadas desde el feminismo tradicional propuesto por Simone de Beauvoir en los años cuarenta y cincuenta fueron, en cierto sentido, las detonantes que despertaron el interés de nuevos pensamientos de liberación homosexual iniciados en los años sesenta, en especial después del *Mayo del 68*, hasta los años noventa. Así, estas ideas de emancipación de la mujer y de los homosexuales (gays y lesbianas) enriquecieron el espíritu creativo de muchos escritores, dramaturgos, dibujantes, cineastas, actores, etc., que se sintieron sensibilizados o identificados con estos movimientos reivindicativos. Ante tal escenario, Copi no

[135] Sigmund Freud, Michel Foucault, Jacques Lacan y Monique Wittig, entre otros; grandes pensadores retomados posteriormente por otros pensadores para reflexionar sobre la identidad y la sexualidad. Arduo trabajo que sirvió de base para generar un nuevo pensamiento que culminó en un nuevo espacio de reflexión: la llamada teoría “*queer*”. Concepto que abordaremos y explicaremos en la siguiente parte de nuestra tesis cuando nos centremos en el análisis de los personajes de Copi y hablemos del cuerpo, la identidad y la sexualidad fluidas.

podía perder la oportunidad de iniciar el mayor de los desafíos y el mejor de los proyectos: conquistar a un público francés intercultural a través de sus personajes subversivos cuyos cuerpos sexuados y asexuados pueden representar cualquier homosexual, travesti, transexual, intersexual, loca, etc., y con su particular estilo y humor sin alejarse, temáticamente, de la idea de libertad en todos los sentidos del término.

En este sentido, la cultura francesa se superpone a la argentina, pues Copi ve y siente la gran diferencia que separa las dos culturas cuando se trata especialmente de la sexualidad: “Es muy distinto ser homosexual en Villa Devoto que ser homosexual como soy yo, en un medio extremadamente cultural donde la gente no hace diferencia entre un homosexual o una lesbiana (Copi en Thcerkaski, 1998: 52).

Es en Francia, entonces, donde Copi verá florecer sus ideas, donde tendrá la completa libertad de crear una especie de Edén en el que confluyan todos sus monstruos: cuerpos humanos y posthumanos, animales y muchos otros seres extraños y metamorfoseados; y donde afloren todas las posibilidades de género y de sexo. Pues para Copi “el cuerpo es coyuntural, químico, ovulante, e (j/y) aculatorio, apátrida; vivo o muerto, *actúa* (Moreno, 2017: 67); también podemos añadir verdaderos cuerpos fluidos, y algunos, verdaderas máquinas que pertenecen a una nueva tecnología que cambiará la lógica natural de producción-reproducción. *Copi était en avance sur son époque?* Esta es la pregunta que Alfredo Arias debe responder a su entrevistador Hervé Pons cuando este le pregunta: “Copi avait sa propre histoire. Il avançait sur ses propres thématiques, il se battait avec sa folie tout en essayant de la rendre agréable aux autres, mais je ne pense pas qu’il y ait eu un projet de cette nature” (Arias, 2008: 166). La respuesta de Arias nos sorprende porque como director de teatro, conoció a Copi en París, convivió con él y se mantuvieron siempre en contacto, pero cuatro páginas más atrás admite que no tuvo la fuerza suficiente para volver a abordar la obra de Copi, después de su primera representación de *Eva Peron* en 1969:

Suite aux conséquences profondes provoquées en moi par *Eva Peron*, et dont la violence me poursuivra de façon diffuse pendant longtemps, Copi et moi nous nous suivons, nous nous parlons ; mais sincèrement, je n’ai pas eu la force de réaborder son univers. Je suis allé voir toutes les mises en scène qui ont été faites autour de son travail, notamment par Jorge Lavelli et Jérôme Savary (Arias, 2008: 162).

¿Fue Copi un autor avanzado para la época?

[Conclusión]

Esta primera incursión intercultural que hemos intentado desarrollar, en lo posible, en torno a la figura de un gran autor como Copi, nos ha permitido hacer un primer viaje simbólico por la vía del análisis de lo transcultural o de la experiencia de vivir en una doble cultura donde Copi transpone elementos de la cultura materna, la argentina, sobre la cultura “asimilada” y de acogida, la francesa. A partir de sus propios escritos en el Prefacio de *Río de la Plata*; a las pocas entrevistas a las que hemos podido acceder: Copi en Ester Ferrer, Copi en Michel Buteau Copi en Tcharkaski, Copi en Cressole, Copi en Anne Rudni y Copi en Raquel Fressard-Linenberg; a los comentarios de amigos y allegados (Savary, Lavelli, Arias, Marini, etc.); y, a la crítica literaria, hemos podido realizar un primer acercamiento a la vida de Copi; lo que nos servirá de refuerzo para el análisis literario que desarrollaremos en la tercera parte de nuestra tesis, cuando abordemos el mundo imaginado de este autor polivalente, donde incluiremos a todos esos “seres queer” y las demás especies que lo habitan.

En efecto, hemos hecho alusión a diferentes aspectos en torno a la vida de Copi y que podemos resumir de la siguiente manera: a) que viene de una familia burguesa muy influyente en Argentina, los Botana. Lo que le permitió vivir en un medio influyente no solo político y social sino también intelectual que propiciaron su educación y despertaron su lado más creativo; b) que las implicaciones políticas de los Botana, en especial a través del diario *Crítica* donde se gestaban ideas progresistas contra el pensamiento dictatorial de Juan Domingo Perón, llevaron el diario al declive hasta causar la ruina de los Botana. Lo que ocasionó igualmente el exilio de la familia de Copi en Uruguay y en Francia; c) que el primer exilio de Copi fue de 1945 a 1955, primero en Montevideo (1945-1952) y después en París (1952-1955); d) que regresó a Buenos Aires en 1955 a la edad de 15 años, ciudad donde permaneció hasta 1962. Periodo que aprovechó para impregnarse de la cultura argentina, su cultura “materna” arrebatada a la edad de 6 años: al joven Copi le gustaba ir a ver representaciones en el Teatro Independiente, ir al cine, aunque no fuera algo que siempre le hiciera ilusión, le gustaba dibujar, escribir e incluso escuchar la primera y única lectura de su propia obra *Un ángel para la señora Lisca* con Gloria Ferrandiz en el Teatro Sarmiento de Buenos Aires; e) que su segundo viaje a París lo hizo en 1962, pero no en condición de exiliado político sino más bien como

un exilio simbólico, voluntario y movido, especialmente, por sus deseos de libertad de expresión en todos los sentidos: personal e íntimo y artístico. Es decir, esta es la fecha en la que Copi decide abandonar Buenos Aires para instalarse definitivamente en París, ciudad donde permaneció hasta los últimos días de su vida: 1987; f) que rechazó, en cierta manera, la lengua materna, el español de argentina, para adoptar la lengua francesa como lengua para su producción literaria y artística (salvo en cuatro excepciones: dos obras de teatro y una novela: *La sombra de Wenceslao* y *Cachafaz*, y *La vida es un tango*, escritas en español; y otra obra de teatro *Tango-Charter*, escrita en italiano, junto con el escritor Ricardo Reim); g) que su condición de autor del entre dos cultural y lingüístico favorecieron enormemente sus habilidades creativas para conjugar lo argentino-uruguayo y lo francés en un solo universo. En efecto, en su imaginario *Trans*: (donde todo está en permanente movimiento, en mutación) *transnacional*, *transcultural*, *translingüístico*, *transidentitario* y *transgenérico* yace un mundo sometido a una metamorfosis constante donde las culturas, las lenguas, los sexos, las identidades, las sexualidades y los géneros se mezclan para difuminarse creando una especie de fusión extraña que confunden al público lector-espectador; h) y, finalmente, que se implicó socialmente con los diferentes movimientos sociales que se promovieron en París: por un lado en el del famoso *Mayo del 68*, y por otro, en los movimientos revolucionarios de liberación homosexual, gays y lesbianas, que se iniciaron a finales de los años sesenta y duraron hasta finales de los años ochenta. Periodo que coincide con los movimientos feministas y postfeministas que se desarrollaron de manera paralela. Pero también fue una época que coincidió con los años de Copi en París, lo que le da un valor añadido no solo a la esencia de su vida en tanto que autor homosexual sino también a su obra transgresora.

Todos estos aspectos se pueden entender desde la *transculturalidad*; un aspecto circunstancial cuando hablamos de la vida de Copi como el argentino errante en París que supo asimilar su condición de autor transcultural para convertirse, sin reparos, en un autor híbrido y versátil, artísticamente hablando. Así pues, esa versatilidad permitió a Copi, por un lado, transgredir todas las fronteras de lo real y de la ficción, y, por el otro, apropiarse de su experiencia transcultural para retransformarla, reconstruirla y convertirla en un inteligente proceso estratégico para transponer las culturas, las identidades y la sexualidades. De esta manera, lo que podemos interpretar como algo íntimo, según la mirada y lectura conservadora y represora que la sociedad hace respecto de las identidades y las sexualidades, para Copi deja de serlo cuando él mismo nos propone que la sexualidad (homosexual, transexual, intersexual, heterosexual) debe vivirse sin dramatismo. En este sentido, Copi, sin cuestionarse su identidad y su

sexualidad, se convierte en un “simulacro de espejos”¹³⁶ donde utiliza la ficción como espacio liberador de las identidades y las sexualidades fluidas. Así, la escritura de Copi se convierte, metafóricamente, en un espacio de libertad, de libertad de expresión; en un espacio donde pululan todos sus personajes particulares que experimentan la violencia y el estigma social. Es decir, un espacio creado como campo de concentración de cuerpos (cuerpos travestis, cuerpos transexuales, cuerpos posthumanos y cuerpos andróginos) y de experimentación para soportar todas las injusticias sociales heredadas, particularmente de la Iglesia y la política: discriminación, marginación, prejuicios, etc., lo que los convierte en personajes vulnerables y mártires en búsqueda de la “felicidad” que, lamentablemente, los conduce hacia el fatídico final.

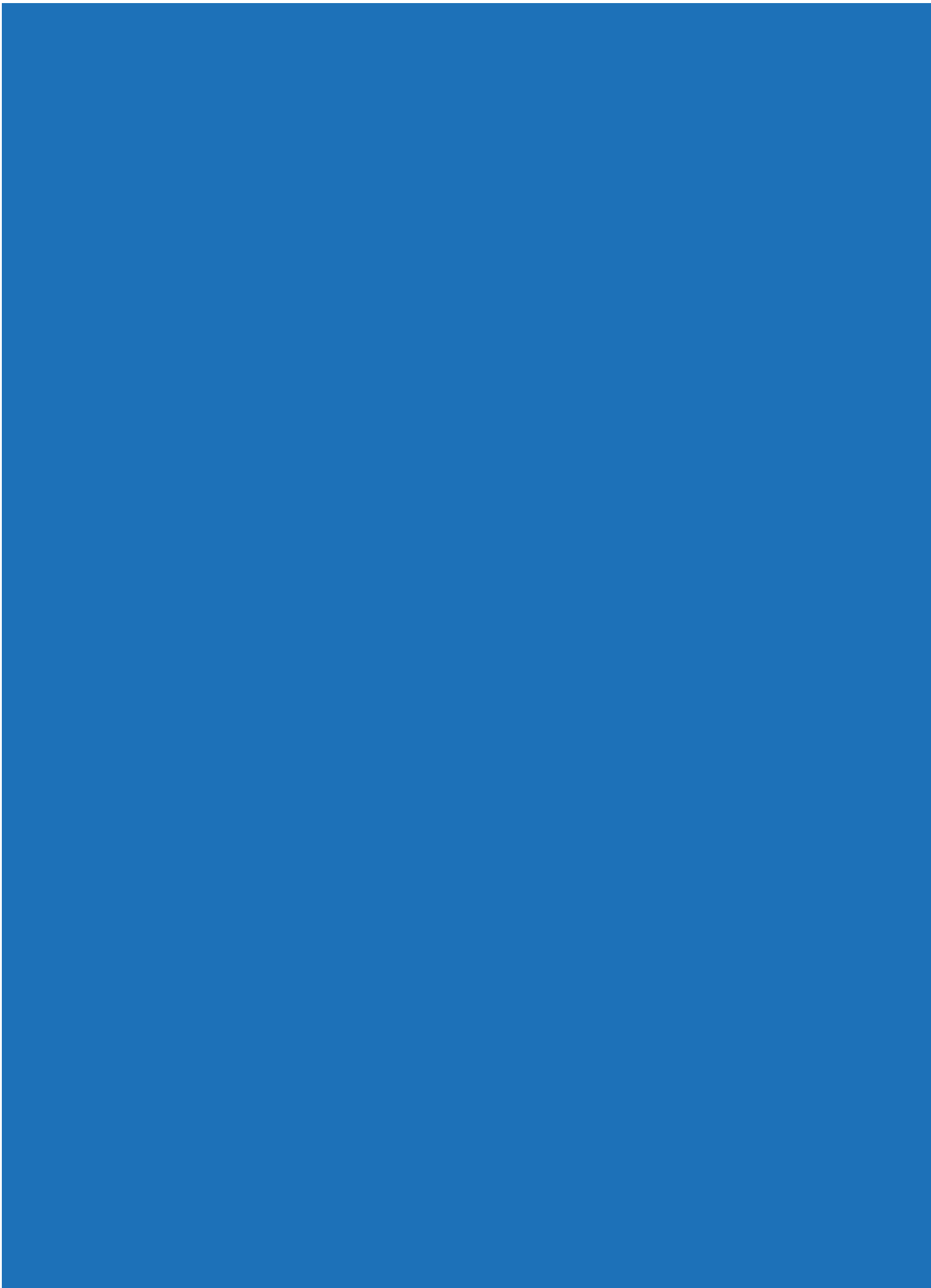
En conclusión, Copi se interesó en crear un espacio, en mayúsculas, de libertad de expresión que, quizás, significó la búsqueda de una libertad que jamás tuvo en la Argentina y que encontró en la nueva cultura de acogida: París.

Como en una especie de telón teatral, esta parte de la tesis se cierra con el análisis de los procesos y estrategias transculturales para abordar los procesos y estrategias trans relacionadas con la identidad y la sexualidad: transidentidad y *transexualidad*. Procesos y estrategias que nos permitirán, finalmente, abrirnos hacia otras fronteras donde de lo imaginado nacen nuevas posibilidades de entender el mundo, el cuerpo y la sexualidad.

Todo parece indicar que la época de Copi, en especial los años setenta, coinciden con el nacimiento de nuevas ideas (enfocadas desde todas las disciplinas denominadas “humanidades”) que promovían la idea de reconstrucción de la historia de la sexualidad; una sexualidad que también puede ser entendida como el motor propulsor utilizado por el “hombre” como mecanismo para construir la historia y estructurar y organizar las sociedades a partir del cuerpo, su género y su sexo. Pues, finalmente, “la sociedad es un producto humano. La sociedad es una realidad objetiva. El hombre es un producto social” (Berger y Luckmann, 1989: 84), y cualquier análisis del mundo social que omita cualquiera de estos tres elementos, siguiendo a Berger y Luckman, resultará distorsionado.

¿Cómo crear entonces una nueva sociedad y proponer una nueva contranarrativa de esa historia de la sexualidad?

[136] Expresión utilizada por Marcos Rosenzvaig en su libro titulado: *Copi, simulacro de espejos*.



TERCERA PARTE:

**Procesos
y Estrategias
de transidentidad
y transexualidad
a través de los
"seres queer"
de Copi**

[Introducción]

Recordemos que la noción de trans, abordada en la primera parte de la tesis desde la noción de lo transcultural, es un prefijo que tiene el sentido de movimiento: “*mas allá de...*”. Esta misma noción de movimiento/cambio nos servirá tanto para conectar y avanzar formalmente en nuestro objeto de estudio en esta tesis, como punto de referencia para analizar los recursos utilizados por Copi a partir de una extensa galería de personajes que se sitúan más allá de la identidad: la transidentidad, y más allá de la sexualidad, la transexualidad.

Nos obstante, hablar de sexo, de identidad de género y de orientación sexual genera ciertas dudas que nos gustaría, en lo posible, aclarar brevemente. En primer lugar, el cuerpo es el elemento natural que pone en marcha la representación de sexo y de género en la sociedad: “*Sexe et genre se co-construisent pour former l’unité stable d’une identité agissant sur la représentation d’un corps*” (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 179). Es decir, la anatomía determina nuestro sexo biológico al nacer: hembra-vagina / macho-pene. De esta manera, al sexo se le asigna un género que ya está socialmente preestablecido: *vagina* → *mujer* = *femenino* // *pene* → *hombre* = *masculino*. Pues el género es “ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos (Preciado, 2002: 25).

En segundo lugar, la identidad de género o identidad sexual. Es decir, una persona se siente identificada como mujer por tener un cuerpo anatómicamente considerado como cuerpo femenino, o como hombre por corresponder a una complexión masculina. Y en último lugar, la orientación sexual: todos experimentamos sensaciones y emociones que orientan inconscientemente nuestros impulsos, gustos y deseos. De ahí que hablemos de homosexuales (gays y lesbianas), bisexuales, transexuales o transgéneros, heterosexuales, etc.

Sin embargo, algunos expertos en biología, sexología, psiquiatría y también teóricos¹³⁷, consideran que la diferenciación hembra-macho//mujer-hombre no son

[137] Para ir más lejos, recomendamos los estudios de Dorlin, Elsa: “*Homme/Femme. Des technologies de genre à la géopolitique des corps*” (2011), publicado en *Critique*; Body bulding, l’évolution des corps, N° 764-765; Desmond, Patrice: “*Classifier les questions de genres et de sexualités sans stigmatiser ! Mais comment est-ce possible ?*” (2011), publicado en *Information psychiatrique*, N° 4, Vol. 8; Fausto-Sterling, Anne: *Cuerpos sexuados* (2006); Butler, Judith: *Trouble dans le genre. Pour un féminisme de la subversion* (2005); Foucault, Michel: *Maladie mentale et psychologie* (1962) y *Naissance de la clinique* (1963); y finalmente, Cauldwell, David: “*Psychopathia transexualis*” (1949), en *Sexology* N° 16.

suficientes. Es decir, todo individuo al nacer tendrá biológicamente un órgano. Nos referimos a un sexo que universalmente queda encasquetado (en el sentido de inamovible) y reprimido por el binomio de género, masculino/femenino, ya que este debe ser asignado de forma inmediata y mecánica al sexo biológico cuando nacemos. ¿Dónde quedan entonces las otras personas que no se sienten ni mujeres ni hombres o que no se sienten identificadas con su sexo biológico y su respectiva asignación de género? ¿Cómo escapar de esa representación social y de la rigidez de los binarismos de género y de sexo? ¿Hacia dónde se desvían los sentimientos y los deseos? ¿Dónde vagan esos cuerpos no normativos entendidos también como cuerpos con identidades y sexualidades fluidas?

En este marco donde los binarismos de género y de sexo constriñen cualquier otra posibilidad de *género X**, surgen nuevas líneas de pensamiento desde distintos enfoques –entre ellas las ideas de autoras consideradas feministas y postfeministas que aún se sienten en desventaja respecto a los mecanismos sociales que en la actualidad siguen favoreciendo a los hombres– que promueven nuevas ideas revolucionarias de liberación sexual y homosexual por parte de militantes activistas pertenecientes a los colectivos considerados no normativos LGTBIQ (Lesbianas. Gays. Transexuales. Bisexuales. Intersexuales. Queers...) ¹³⁸.

[138] Respecto a las siglas LGTBIQ, en el mundo de Copi veremos homosexuales, *Lesbianas y Gays*: personas con orientaciones sexuales y sentimientos hacia otras personas del mismo sexo; *Transexuales*: personas que no se sienten identificadas ni con su cuerpo ni su sexo biológico (en Estados Unidos, en psiquiatría, se les sigue considerando una alteración mental que queda resumida en el padecimiento de una “disforia de género”). Es decir, una mujer en cuerpo de mujer no se siente mujer sino hombre (está encarcelada en su propio cuerpo), pero siendo hombre (después de un proceso de hormonación y seguimientos clínicos para transformar en lo posible su cuerpo femenino en masculino) siente deseos por otro hombre. En conclusión, este individuo es homosexual (porque después de ser transformado en hombre sigue sintiéndose atraído por otro hombre. Pero si este mismo individuo sintiera deseos por una mujer (cuerpo transformado en hombre que orienta su atracción sexual hacia una mujer correspondiendo así con las normas heterosexuales establecidas) diríamos que es heterosexual. Esta “disforia de género” la veremos especialmente en *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. Los cuestionables Bisexuales, individuos que se sienten atraídos por los dos sexos: el femenino y el masculino, también existen y vagan en el imaginario del dramaturgo: *La tour de la Défense y Tango-Charter*. Los *Intersexuales*, antiguamente considerados hermafroditas por la fusión de los dioses griegos Hermes y Afrodita, no son identificables en la obra de Copi. Y finalmente, las personas consideradas queers son individuos que no buscan una definición absoluta de sus orientaciones sexuales porque no quieren entrar en las categorías universales de los heterosexuales, hembra-varón, ni de los homosexuales, lesbianas-gays, u otras categorías consideradas por este colectivo como represores de la diversidad sexual. Además de estas posibilidades de identidad de género y de identidad sexual también están los *Asexuados*: según la RAE aparece como un adjetivo y nos remite a la idea de individuos que “carecen de sexo”. Un rápido ejemplo que podemos enlazar con esta idea de personajes asexuados con Copi es sus obras

En términos de identidad y sexualidad, la noción de trans nos remite así a los complejos procesos de transición identitaria y de transformación no solo física sino también psicológica que podemos ver representadas a través de los cuerpos/personajes creados por Copi. La mayoría de ellos permanecen todavía en ese proceso transidentitario; viven en la confusión y la locura de sus pensamientos, sus emociones, sus sensaciones y sus deseos. Así, la idea principal de esta tercera parte de la tesis, centrada en la identidad y la sexualidad desde la óptica de los *procesos y estrategias* trans, y queer, se argumentará a partir del análisis de *l's* antiheroínas-antihéroes de este dramaturgo. Nuestra propuesta se fundará en la idea de búsqueda de la construcción de un nuevo discurso colectivo más plural, abierto y diverso a partir de las nociones trans y queer aplicado a las identidades fluidas y la diversidad sexual; temáticas recurrentes en toda la obra de Copi que abordaremos a partir del corpus seleccionado para esta tesis.

Cabe recordar que actualmente se mantiene un discurso, político y social, radical y militante, que sigue cuestionando el sistema binario de género y de sexo iniciado por mujeres feministas, pero también por homosexuales, gays y lesbianas, décadas anteriores tal y como apunta Tamsin Spargo:

Una de las formas en que hoy se renegocia la vida erótica es a través de la exploración de *cómo* comprendemos el sexo y de la manera en que lo practicamos [...] Así como las mujeres fueron las primeras en explorar las diferencias de género, también las lesbianas, los hombres gays y otros grupos cuyas sexualidades se definen en oposición a la heterosexualidad normativa han sido los precursores en cuanto a explorar la política de la sexualidad. Al poner en tela de juicio los supuestos más elementales sobre el sexo, el género y la sexualidad, incluidas las oposiciones heterosexual/homosexual, sexo biológico/género culturalmente determinado y hombres/mujeres, estos pensadores desarrollan nuevas formas de examinar el tema de la identidad humana (Spargo, 1999: 12).

En efecto, se trata de “renegociar” la vida a través del tema de la “identidad humana” y su sexualidad. Tema de gran impacto universal que se refleja a través de la lucha contra todo un sistema hegemónico de género y de sexo establecido. Este nuevo planteamiento de negociación pretende promover un discurso político por el

como Eva Peron (a través de Ibiza) y *Les quatre jumelles* (a través de las cuatro gemelas). Cuerpos que en apariencia son mujeres, pero que parecen estar desprovistos física y psicológicamente de sus sexos y sus respectivas orientaciones sexuales.

reconocimiento y el respeto de la “diferencia”¹³⁹. Así pues, el objetivo de teóricos e intelectuales y militantes y artistas es esencialmente desestabilizar todo un sistema heteronormativo y opacar en lo posible las diferencias y las etiquetas sociales, cuyos prejuicios se originan generalmente por la compleja identidad de género y la orientación sexual.

De esta manera, el estudio de los personajes transgresores de Copi, en una obra donde el dramaturgo imagina un nuevo “origen del teatro” a través de su apuesta por personajes poco convencionales, nuevos espacios distópicos, un humor particular y un toque de originalidad, crea indirectamente un nuevo discurso que también podría imbricarse dentro de esos planteamientos universales que cuestionan el sistema binarista de género y de sexo y desarticulan el lenguaje determinado a partir de este modelo heteronormativo. Veremos, en efecto, que más allá de ese mundo imaginado aflora un nuevo discurso subversivo que aspira a cambiar nuestra forma de entender la identidad humana y la sexualidad. Así, el espacio teatral creado por Copi se conjuga con el del cuerpo y se convierte, indirectamente, en un espacio donde afloran otras posibilidades de género y de sexo. Análisis que nos permitirá aproximar la obra del autor en cuestión no solo con las otras líneas de pensamiento sociológico, filosófico, feminista y de militancia homosexual, surgidas en torno a los años 1970, sino también como un autor contemporáneo cuya obra subversiva cobra vigencia y una considerable importancia en la actualidad.

Para poner en relación el universo subversivo de Copi con los procesos y estrategias trans (-identidad y -sexualidad) desde una perspectiva queer, tendremos que proceder a dos operaciones que tengan en cuenta dos aspectos que consideramos fundamentales:

[139] *Diferencias*: entiéndase el término desde los estudios de género abordados por Derrida y Teresa De Lauretis. Por un lado, el filósofo nos sugiere un cambio en el proceso de la escritura. Derrida se apropia del término *différence*, en francés, para modificarlo cambiando la letra “e” por la ‘a’: ‘différ[a]nce’ y cuyo sonido no se distingue, pero sí se diferencia cuando se escribe o se lee. Según Sáez, con el término *Différance*, Derrida pretende “señalar un intervalo, un espacio, una demora temporal y espacial de la presencia que nunca se ha producido de forma plena [y] cuestiona cualquier lógica de la identidad, introduce una fisura que demora indefinidamente al ser y al sujeto de sí mismos” (Sáez, 2008: 87). Por el otro, este término derridiano tiene una importante relevancia dentro de la “Teoría queer”, cuyas ideas se cristalizan en la revista *Différences* (1989) dirigida por Teresa de Lauretis. Así, tanto el término *Différance* como la revista *Différences*, revista fundadora de los estudios queer, serán claves para realizar nuevas lecturas de la “diferencia sexual” dentro del campo de los estudios de género, y también para cuestionar la lógica de la presencia en el estudio de la masculinidad y la feminidad. Para seguir a Derrida, leer: *Márgenes de la filosofía* (1998), cuyo ensayo contiene un capítulo titulado ‘Différance’.

En primer lugar, se tratará de poner de manifiesto algunos términos y expresiones utilizados por teóricos y pensadores para cuestionar de alguna manera el sistema inestable de género y de sexo. Entre ellos: el *Binarismo* y la noción de *Arrangement de sexes*; la *Folle* y el *Travesti*; el *Placard* y la noción de *Desviación*; la *performatividad* y la noción de *Deconstrucción*; y la *Contra-sexualidad*, el *Cyborg* y la *Tecnología de género*. Intentaremos dar una definición de cada una de estos enunciados haciendo una breve alusión a la obra de Copi y observar, así, algunas relaciones teóricas con la obra del dramaturgo. Pues, en su universo particular se verán representados los espacios por donde deambulan y donde habitan los personajes, así como sus comportamientos y su condición de individuos “marginados” por no obedecer al orden establecido del clásico modelo binario de género y de sexo.

En segundo lugar, hacer alusión a los estudios preliminares a la “Teoría queer”. Escudriñar en las aportaciones científicas de los estudios de género y de sexualidad realizados en las décadas de 1970 y 1980 fundamentalmente. Años que también coinciden con la época de nuestro autor en cuestión. Esto nos permitirá responder a algunas cuestiones como ¿qué entendemos por queer?, ¿cómo y por qué surgió como “teoría”? y ¿qué relación tiene esta noción teórica con la obra subversiva de Copi? Otra de las ventajas que nos ofrece el hecho de abordar los estudios queer es darnos cuenta de la fuerte relación que hay entre queer y *camp*.

Los términos queer y *Camp*, muy importantes en esta tesis, tendrán un espacio especial y más completo dentro del capítulo XI titulado: “Estudios preliminares a la teoría queer”. Nos parece oportuno relacionarlos directamente con los estudios pre-queer de los años setenta y ochenta. La noción queer, después de haber sido un insulto, se consolidó como “Teoría queer” a finales de los años ochenta y comienzos de los noventa. Para el *Camp*, hemos de tener en cuenta las primeras reflexiones sobre este concepto a partir de los estudios que la escritora y filósofa americana Susan Sontag realizó en los años sesenta en su libro *L'œuvre parle* [1961], y los análisis del sociólogo francés Jean-Yves Le Talec titulado: *Les folles de France* (2008) donde incluye dentro de sus reflexiones a Copi. El *camp* es como un concepto del campo. Pos supuesto habremos de examinar la obra copiana a la luz de este fenómeno estético, de esta filosofía estética. Tanto queer como *camp* son dos conceptos utilizados como herramientas subversivas imprescindibles para nuestro análisis de los personajes de Copi.

De esta manera, los estudios queer nos servirán de soporte teórico para demostrar que Copi, desde la ficción, deja entrever que su idea de desmantelamiento de las normas heteronormativas se asemeja a los estudios realizados desde otras líneas de investigación y otras disciplinas. Aspecto que analizaremos a lo largo de esta última parte de la tesis para ver cómo, en el universo ficcional de Copi, la idea de lo queer queda enmarcada igualmente en las identidades y sexualidades indefinidas que rechazan cualquier idea de categorización dentro de los esquemas marcados por los sistemas binarios de género y de sexo.

XI. Apuntes metodológicos para entrar en el universo particular de Copi

Generalmente, cuando decimos, leemos o pensamos en el prefijo trans, de manera inconsciente pensamos en trans como un sustantivo (*un** trans, *l*s* trans) que designa a las personas transexuales. Si bien es cierto que trans indica un movimiento (más allá de... o pasar del otro lado), un cambio o una transformación, no solamente se genera este fenómeno de mutación identitaria y sexual en los transexuales o transgéneros. Es decir que cuando manejemos las nociones trans, aplicados a los personajes de Copi, los asimilaremos a personajes que se encuentran *más allá de* las normas establecidas de la identidad y la sexualidad. Es decir, fuera de las normas entendidas como lo natural y/o normal: la heterosexualidad. En efecto, todo lo que no siga el esquema mecánico del modelo binario de género y de sexo establecido, supone ya un movimiento que transforma, vulnera o rompe, en cierto modo, el equilibrio de este sistema hegemónico. Desde esta subversión y deconstrucción de este modelo aparecen los personajes homosexuales, transexuales, queers, asexuados, travestis, “locas”, “maricas”, “bollos”, *otros* de Copi, aunque también deambulen algunos personajes heterosexuales que representan y reproducen el sistema heteronormativo (sistema visto por muchos teóricos como un sistema insuficiente y reductor) quedando relegados a tomar el rol de meros personajes secundarios.

Esta parte de la tesis se centra particularmente en el análisis de los personajes de Copi desde una perspectiva queer. Para ello, antes de dar una definición de qué es queer y de entrar en el universo copiano (donde convergen todas las identidades y sexualidades posibles y se expone una nueva idea de “género” y de “sexo”), proponemos una breve selección de términos y conceptos. Se trata de conceptos abordados en torno a la década de 1970 y elaborados y definidos por investigadores del campo de los estudios clínicos, sociológicos y antropológicos de reconocidos pensadores y activistas que se interesaron y se unieron, cada uno en su campo de estudio, a la lucha por la igualdad de los derechos y del reconocimiento de los individuos que orbitan en las líneas de la “anormalidad”. Todos los que escapan a la norma, lo considerado “normal” y lo establecido socialmente, serán considerados individuos “anormales”. Podremos ver, a través de breves [Notas], cómo en el imaginario de Copi todos sus personajes transgresores pertenecen a esa galería de “seres queers” o “seres extraños” que ocupan un espacio en la cuestionable línea de la “anormalidad”. Lo que nos ayudará a dilucidar hacia qué línea de pensamiento o de acciones militantes se orienta este singular autor y sus personajes no normativos.

XI.1. Breve léxico orientativo de la *transidentidad* y la *transexualidad*

Para la definición de los términos/nociones de binarismo, *arrangement de sexes*, *folle*, *travesti*, *placard*, “desviación”, performatividad, deconstrucción, “contra-sexualidad”, *cyborg* y “tecnología de género”, contaremos, principalmente, con el apoyo de los profundos y rigurosos estudios realizados por la socióloga franco-chilena Karine Espineira, la militante transfeminista francesa Maud-Yeuse Thomas y el sociólogo francés Arnaud Alessandrin a partir de sus trabajos: *Sociologie des transidentités* (2018), *Corps trans, Corps queer* (2013), *Transidentités; Histoire d’une dépathologisation* (2013) y *La TRANS-yclopédie; Tout savoir sur les transidentités* (2012). También contaremos con los estudios de la filósofa, bióloga y especialista en estudios de género americana Anne Fausto-Sterling, en especial su minucioso trabajo en *Les cinq sexes; Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants* [1993]. Otros estudios de referencia: los del sociólogo y filósofo francés Didier Éribon y sus aportaciones sobre la cuestión gay a partir de su libro *Papiers d’identité; Interventions sur la question gay* (2000); los del teórico y filósofo queer español Paul B. Preciado y su *Manifiesto contra-sexual* (2002); los de la reconocida escritora y teórica feminista francesa Monique Wittig, considerada por otro influyente teórico y activista queer, Sam Bourcier, como una

pensadora “post-feminista”¹⁴⁰ por su valioso estudio en *The Straight mind* [1992]¹⁴¹, por su crítica radical de Lacan, por su postura firme frente al feminismo conservador al que llama ‘heterofeminismo’, y, por su crítica respecto a la categoría de sexo que la acerca al planteamiento que Foucault propone en su *Historia de la sexualidad*; los del sociólogo y lingüista americano Erving Goffman (1922-1982): *L’arrangement des sexes* [1977]. Finalmente, recurriremos en algunas ocasiones al diccionario *Le Petit Robert I* (1990) y al diccionario en línea de la RAE.

Cabe decir que para algunos términos aludiremos a algunos autores que de alguna manera podrían considerarse como precursores del concepto que ellos abordan como objeto de estudio. Por ejemplo, Susan Sontag y el *camp*, Donna Haraway y el *cybor*, Eve Kosofsky Sedgwick y su *Épistémologie du placard*, Teresa de Lauretis y la “teoría queer”, etc.

XI.2. Claves conceptuales orientativas y de proximidad a la obra trans-copiana

La identidad y la sexualidad son dos constantes en la obra de Copi que constituyen un todo dentro de su universo dramático particular. Sus personajes aparecen en un proceso, casi interminable, de construcción identitaria experimentando la **homo-trans-trav-bi-a-hetero-sexualidad*¹⁴² de modo singular: la mayoría la viven de manera espontánea mientras que otros la ocultan o la travisten, otros viven en la confusión, otros incluso la buscan más allá de sus lugares de origen y otros simplemente obedecen al esquema convencional heterosexual.

Optar por este tipo de personajes que transgreden el sistema heteronormativo es también entrar en la compleja problemática en torno a la identidad humana y la sexualidad. Este aspecto da un valor añadido a la obra dramática de Copi tanto por la época en la que se contextualiza al autor como por sus temáticas y personajes transgresores que subvierten cualquier idea de orden y de lógica desestabilizando el sistema binario represor de la sexualidad. El dramaturgo juega así con los roles

[140] Ver Sam Bourcier (2001): “Wittig la politique”, en Monique Wittig, *La pensée straight*. París: Balland; pp. 23-34.

[141] En esta tesis utilizaremos la edición española, *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*, traducida por Javier Sáez y Paco Vidarte, publicada en Egales en 2016.

[142] *Homo-trans-bi-trav-a-hetero-sexualidad*: hacemos esta separación con guiones para hacer una distinción entre homosexualidad, transsexualidad, bisexualidad, travestismo, asexualidad, heterosexualidad y su relación con la sexualidad.

establecidos, en especial con los binarismos de género y de sexo, para subvertirlos. El binarismo lo reduce todo a la contraposición de dos sexos, macho-hembra, determinados por la naturaleza y concebidos tan solo como órganos sexuales necesarios y legítimos para la procreación. Esta idea de producción y reproducción viene delimitada por la construcción social que se ha hecho en torno al sexo biológico a través del sistema reductor de género y de sexo. Por un lado, en cuanto al sexo, toda persona / individuo, al nacer, tiene por defecto, características fisiológicas, anatómicas y sexuales que *l*^{*} define como mujer u hombre. Respecto al género, se trata de ideas, de normas y de comportamientos que la sociedad atribuye a cada sexo condicionando así el valor y significado que se le asigna. Wittig apunta: “el género supone el reforzamiento del sexo en lenguaje” (Wittig, 2006 106); en el caso de Donna Haraway: “el sexo es únicamente la materia del acto del género” (Haraway, 1995: 341). Ideas que podemos complementar con las de la pensadora y feminista española Marta Segarra cuando alude al género sexual: “la primera categoría que se aplica al cuerpo, al nacer, es el género sexual” (Segarra, 2017: 90). En efecto, presuponemos inconscientemente que “ser hombre o mujer es una mera cuestión de sexo [olvidándonos] que el sexo también es una categoría cultural que convierte en inteligible ese cuerpo discontinuo” (Segarra, 2017: 90). Respecto a estas asignaciones, que encasillan de alguna manera al cuerpo, el género, el sexo y la sexualidad, Espineira, Thomas y Alessandrin se pronuncian afirmando:

Les assignations de genre comme les assignations de sexe s'imposent dans une binarité rythmée d'hommes masculins et de femmes féminines. Cela vient s'opposer aux vies et revendications de genre *fluides* ou de genres *pluriels* des mouvements *queers* et de certains mouvements *trans* (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 21).

Los autores hacen referencia a los desplazamientos que se generan dentro del sistema binario de género y de sexo, dejando por fuera otras posibilidades de “géneros *fluidos*”. Por otra parte, para complementar la idea de los binarismos que, como dice Fausto-Sterling, “no son suficientes”. Observamos que, para esta autora, la preocupación primordial se centra en los estudios clínicos y socio-antropológicos de la situación de los intersexuales¹⁴³; individuos que también quedan al margen de este sistema binario,

[143] Los intersexuales son las personas que nacen biológicamente con los dos sexos (pene-vagina) y que hasta hace algunos años se les denominaba con el término hermafrodita; concepto que se retoma desde la antigüedad debido a los referentes literarios, especialmente, y de las figuras mitológicas más emblemáticas que expresan la unión de lo masculino y femenino en un solo cuerpo a través de la unión de los dioses Hermes y Afrodita cuyo hijo pasó a llamarse Hermafrodita.

en última instancia, reductor de la sexualidad. Sin embargo, Fausto-Sterling ve con optimismo el inicio de una nueva etapa en que la opresión de los binarismos de género y de sexo darán paso a otras posibilidades de género más fluido: “Une nouvelle éthique émergerait en matière de traitements médicaux, laissant place à l’ambiguïté dans une culture qui aurait dépassé la division sexuelle” (Fausto-Sterling, 2010: 62).

Así, cuando hablemos de binarismos de género (masculino-femenino) y de sexo (macho-hembra / hombre-mujer), nos remitiremos a lo que es, o sea, una construcción social de identificación y asignación de género y de sexo a las personas para que cumplan un rol establecido en tanto que seres sociales. Y cuando hablemos de “género fluido”, nos referiremos al complejo y vasto espacio donde se gestan otras posibilidades de identidad y de sexualidad que quedan al margen de lo denominado como “normal”: homosexuales (gays y lesbianas), transexuales, bisexuales, intersexuales, queers, asexuales, etc.

En Copi, veremos que los clásicos binarismos de género y de sexo no existen. Si por algo se destaca este autor es por su carácter rompedor y desestabilizador de las normas heterocéntricas¹⁴⁴. Pues lo normal para Copi es hacer de la “anormalidad” un espacio de nuevas posibilidades de género fluido, un espacio de libertad en el sentido más amplio de la palabra donde todas sus “criaturas” se conviertan en objeto de reflexión identitaria y sexual. Copi, quizás, se estuvo planteando una nueva idea de organización social donde al cuerpo humano, incluso a los animales, no se les categorice ni se les asigne un rol en la sociedad por su sexo biológico. Idea que no se aleja de la noción de: “*arrangement des sexes*¹⁴⁵” trabajada ampliamente por Erving Goffman en los años 1970.

[144] *Heterocéntrico* es un término empleado por el teórico y filósofo Paul B. Preciado en su *Manifiesto contra-sexual* (2002) para designar los binarismos de género y de sexo centrados en la construcción social de los sistemas heterosexuales de dominación.

[145] **Arrangement*, del verbo *arranger*, en francés, traducido por “ordenar, solucionar, convenir, aceptar, clasificar”, tiene diversas acepciones. Entre ellas: “Action de disposer les choses dans un certain ordre” / “agencer” / “harmoniser” / “agréer, convenir” / “contenter, satisfaire” y “classer”, entre otras (Robert, 1990: 103). Sin alejarnos de estas definiciones, el sociólogo Erving Goffman nos remite a una reorganización social de los sexos donde lo masculino deje de ser el género y el sexo que predomine sobre el femenino. En efecto, hemos tomado la expresión *L’arrangement de sexes* de la traducción francesa del artículo de Goffman, en inglés, “The arrangement between the sexes”, publicado en *Theory and society* (1977). La traducción española del inglés *arrangement* tiene el mismo sentido que el término francés: “organización” / “llegar a un acuerdo” / “establecer un método”, etc. Para esta organización y/o reorganización social, Goffman pone en evidencia la construcción y clasificación social que existe en torno al género, masculino-femenino, y al sexo, hombre-mujer, asignado por los órganos sexuales pene-vagina y que en última instancia siempre favorece al hombre y no a la mujer. Según Goffman: “Dans toutes les sociétés, le classement initial selon le sexe est au commencement d’un processus durable de triage, par lequel les membres des deux classes sont soumis à une socialisation différentielle” (Goffman, 2002: 46).

El sociólogo nos propone una “reorganización” coherente de los dos sexos donde la “clase sexual” (Goffman, 2002: 102) no se construya bajo la dominación masculina. Lo que requiere una transformación estructural social centrada en descategorizar la clase sexual en que lo masculino deje de ser el referente hegemónico que represente el poder en todas las capas de la sociedad. En ese sentido, “l’arrangement de sexes” puede interpretarse, no como una lucha de clases marxista, sino como una lucha de clase sexual en torno a la categoría y las diferencias entre el hombre y la mujer. Es decir, establecer un nuevo orden social entre hombres y mujeres a través de discursos y acuerdos que favorezcan la igualdad entre unos y otros. Se trata de un tema recurrente entre las pensadoras feministas iniciado fuertemente en los años 1970 tal y como apunta Claude Zaidman cuando afirma que Goffman participa así “à l’élaboration de la réflexion et de la recherche sur le genre ouvertes par les sociologues féministes” (Zaidman en Goffman, 2002: 10).

Esta misma idea de lucha y de "agenciamiento" de la clase sexual, Copi la aborda con una mirada aguda y la desarrolla con extrema violencia y subversión. Aunque el dramaturgo se muestra más radical al abolir esta idea de negociación, de búsqueda del orden, de la armonía y de los supuestos acuerdos sobre la representación social de lo femenino y lo masculino en la sociedad, queda abolida. Es que Copi aniquila cualquier idea de orden que delimite y establezca cualquier rol social de los individuos a partir de su sexo biológico y de la asignación de género.

Además de incluir a personajes homosexuales, bisexuales y transexuales, entre otros, para romper el equilibrio “natural” del sistema binario, Copi juega con la imagen de la *folle* y del travesti, para desvirtuar la realidad a través del cuerpo y desarticular pues el modelo binario. El concepto de la “*folle*”, en francés, o “loca” en español, aparece en la RAE como término despectivo de uso coloquial definido como “hombre homosexual afeminado”. En el *Dictionnaire de l’argot* (1990), Jean-Paul Colin añade: “ce mot a connu un grand succès populaire depuis le vaudeville de Jean Poiret¹⁴⁶ ‘*La cage aux folles*’; et surtout le film qu’on a tiré Édouard Molinaro

[146] Jean Poiret (1926-1992) fue un cineasta, actor, director de teatro y escritor francés. Su obra de teatro, *La cage aux folles*, representada por primera vez en 1973 por Pierre Mondy en el Théâtre du Palais-Royal y llevada a la gran pantalla por el cineasta francés Édouard Molinaro en 1978, concide temáticamente y con la década de los setenta en que Copi escribe su novela *Le Bal des folles* (1978). Aunque Copi es mucho más arriesgado exponiendo a sus personajes transgresores a un interminable combate (donde se mezclan los sexos, los géneros, las identidades...) en *La guerre des pédés*, novela publicada en 1982.

en 1978” (Colin, 1990: 272). Pero la noción de *loca* no es algo nuevo como nos lo hace saber Jean-Yves Le Talec en el exhaustivo estudio sociológico que ofrece su libro: *Folles de France* (2008):

La qualification de folle, appliquée à un homme, semble remonter à la fin du XIX siècle, mais il est difficile de la situer précisément. En revanche, ce qu'elle designe, toujours selon le sens commun, c'est-à-dire des hommes efféminés, est attesté depuis l'Antiquité (Le Talec, 2008: 20-21).

Le Talec, siguiendo las ideas de los filósofos M. Foucault (que no desvincula la historia del contexto con el que debe ser analizada la figura de la *loca*, permanencia transhistórica)¹⁴⁷ y D. Éribon (que relaciona los gestos desmesurados o no, vistos como un espectáculo teatral y de exhibición, con el reconocimiento de sí mismo a través de la *vergüenza*)¹⁴⁸, y apoyándose en la transversalidad del término desde otras disciplinas como la psiquiatría, el psicoanálisis e incluso la etiología, demuestra cómo inconscientemente el concepto de *loca* difiere en su sentido semántico si hablamos de una mujer o de un hombre. Retomando la idea del sociólogo, si la *loca* es una mujer, el concepto está connotado por desequilibrios mentales y comportamientos incoherentes, irracionales o artificiales que roza la esquizofrenia. Si la *loc(a)* es un hombre, no hablamos de desequilibrios mentales sino de una marca de género femenino (*a*) que inserta la idea de “hombre afeminado”; idea que suele relacionarse con los hombres homosexuales (Le Talec, 2008: 20). La filósofa y feminista francesa Elisabeth Badinter, en *XY de l'indentité masculine* (1992), concretamente en el capítulo “Homophobie et masculinité patriarcale”, nos habla de las fobias que se originan a partir del “hombre afeminado” cuando este comparte o simula características femeninas representando signos de fragilidad como la “pasividad” y la sensibilidad”:

Voir un homme efféminé suscite une formidable angoisse chez beaucoup d'hommes; cela déclenche une prise de conscience de leurs propres caractéristiques féminines, telles la passivité ou la sensibilité, qu'ils considèrent comme des signes de faiblesse. Les femmes, bien sûr, ne craignent par leur féminité (Badinter, 1992: 176).

[147] Idea ampliamente desarrollada en *L'histoire de la sexualité* de M. Foucault: *L'usage des plaisirs* (1984) y *Le souci de soi* (1984).

[148] Cuestionamientos sobre la “honte” y el “reconocimiento” a partir de *Réflexions sur la question gay* (1999) de Didier Éribon.

Estas “características femeninas”, reducidas a la “pasividad” y la “debilidad” vistas en un cuerpo masculino representan una cierta monstruosidad que choca con el ideal del “macho” tal y como nos lo sugiere Le Talec cuando apunta: “dans l’ordre normatif du genre, au regard des machos, la folle occupe la place d’un monstre (que l’on montre ou qui se montre) à la fois indispensable et insupportable” (Le Talec, 2008: 38). Geoffroy Huard, por su parte, en *Los antisociales* (2014), afirma que estas características, actitud, maneras de gesticular, de hablar y de moverse, etc., atribuidas a los afeminados, se asociaba con los homosexuales: “otra manera de definir a los homosexuales tenía que ver con su actitud de género. Si eran afeminados, entraban directamente en la categoría ‘homosexuales’” (Huard, 2014: 94). En esta misma línea, Patrick Cardon ya había realizado un análisis de esta distinción entre loca-homosexual y homosexual-heterosexual: “la folle est une contre-identité: le pédé “fait la folle” comme un hétéro “fait le pédé”, mais ils n’en sont pas (en être ou ne pas en mettre, telle est leur obsession)” (Cardin en Cresolle, 2018: 71).

Sin embargo, más allá de estas características, lo que distingue a la *loca* es, quizás, la visibilidad social particular que se transforma en espectáculo y bajo formas que, para Le Talec, aparecen como cuerpo performativo que forma parte de una exhibición que desborda los convencionalismos sociales. Así pues, la *folle*, la *loca*, o incluso *finocchio* o *culattone* (términos italianos que engloban también el sentido de *loca* o “*marica*” con intenciones peyorativas u ofensivas y que Copi y Reim retoman en *Tango-Charter*) son palabras que aparecen dentro del amplio léxico subversivo de Copi. En su imaginario subversivo, la imagen de la *loca* aparecerá tanto de forma explícita como implícita. No obstante, en Copi, el sentido de la *folle* se difuminará y colapsará con la “*locura*” debido a la multiplicidad de acciones que se solapan, se superponen y se suceden velozmente de inicio a fin en cada una de sus obras. Un claro ejemplo, es el estado de locura que Loretta, en *Loretta Strong*, experimenta, en sí misma como persona, en medio de la locura misma de su realidad después de sobrevivir al apocalipsis. O por qué no mencionar la sistematización del término con el que *L.* anuncia, en *Le Frigo* su estado de demencia: “Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle !” (Copi, *Le Frigo*: 222). En síntesis, la *folle* en Copi ha de entenderse (desde un enfoque menos sociológico y más performativo del cuerpo) como un artificio estético de provocación y de transgresión donde la imagen de la *folle* es tan transgresora como la del travesti; pero también con el *camp*, por su interés provocador y el gusto por el exceso y la exhibición. En los dos casos, la plausible estrategia de concebir el cuerpo (por un lado, como elemento de exhibición teatralizada y por el otro, como un arma performativa de denuncia) como espacio

donde se gesta un nuevo lenguaje subversivo, nos ayudará a entender la fusión que Copi hace del cuerpo-loca con miras a la desestabilización desbordante de los convencionalismos sociales. La *loca* será entonces uno de los componentes principales de subversión que Copi reproducirá en toda su obra.

Por otra parte, el “travesti”¹⁴⁹ es para Espineira, Thomas y Alessandrin, el término más antiguo utilizado para calificar a las personas trans: “Il s’agit d’un terme le plus connu et le plus ancien pour désigner les trans” (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 41). Los planteamientos de estos investigadores, como los de Sam Bourcier, van mucho más allá de la simple representación del individuo travestido como centro del espectáculo tanto en la realidad como en la ficción. Para ellas, la transformación connota un aspecto falso, dudoso, engañoso que desfigura la naturaleza y nos invita a la reflexión sobre la existencia de otras realidades más complejas generadas por los efectos del travestismo: “Sous couvert de psychologie, on souligne l’adoption habituelle des vêtements et des habitudes de l’autre sexe avec le synonyme “travestisme” (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 41). Travestismo que para Sam Bourcier, tanto en el ámbito público como en el social, es una estratagema para subvertir el género y el sexo: “c’est public, c’est social. On subvertit le genre et le sexe en adoptant le vêtement opposé, aussi bien chez les hommes que chez les femmes” (Bourcier, 1998: 102). Esta preocupación por el travesti no solo se da en una transformación subversiva del género y del sexo contrario en la puesta teatral, sino también en un comportamiento clave donde el sujeto que se traviste pasa a ser objeto de estudio a nivel más psicológico:

Le travestissement est toujours compris comme quelque chose d’individuel et expliqué à l’aide [d]une construction médico-légale du style névrose, inversion sexuelle, etc. J’effleure au passage cet autre à priori selon lequel le tran[s]sexualisme comme le travestissement est défini comme une affection mentale. Dans tous les cas, il y a une pathologie et on parle d’une inversion de l’identité sexuelle (Bourcier, 1998:102-103).

[149] Como sustantivo, la RAE define el término como *masc. o fem.*, “persona, generalmente hombre, que se viste y se caracteriza como alguien del sexo contrario”, y *Le Petit Robert* añade, como adjetivo o sustantivo masculino: “Déguisement pour une mascarade, un bal masqué” y como adjetivo: “Revêtu d’un déguisement / Un acteur qui se travesti, et spécialement qui joue un rôle féminin / Homosexuel habillé (fardé) comme une femme et qui a parfois des caractères sexuels secondaires féminins, naturels ou provoqués / Transposé en vers burlesques” (Robert, 1990: 2012).

De esta manera, podemos observar la distancia que se genera en el paso entre el personaje travestido y el individuo que se traviste. Pero en cualquiera de los dos casos, el impacto y el efecto es el mismo: el personaje busca, a través de sus vestidos (extravagantes en la mayoría de los casos) y su lenguaje, la aceptación y/o rechazo del público; el individuo travestido, al vivir el travestismo como una teatralidad, deja entrever un juego con la sexualidad, pero también la ilusión de romper con los cánones sociales de belleza según los cuales la mujer debe ser más mujer y el hombre más hombre. Así pues, la finalidad del personaje y del individuo travestidos, es la de invertir los roles hombre/mujer y subvertir los conceptos hegemónicos de poder: género y sexo.

Ese poder de inversión de lo masculino y lo femenino, o de lo humano-animal o incluso de lo humano-máquina es una estrategia que Copi desarrolló con habilidad y originalidad a lo largo de su trayectoria profesional, no solo como escritor y dramaturgo sino también como autor y actor. Pues, aunque su obra sea generalmente conocida por sus personajes travestis, también lo es él como persona sensible y de espíritu creativo en la representación de otra realidad, con vistas a producir un golpe de efecto, que, para muchos, encanta e impresiona, y, para otros, puede llegar a repugnar. Este gesto de transformación o de devenir otra “cosa”, otra criatura, otro animal, otro cuerpo (de mujer particularmente), etc., se convirtió en algo que apasionó al franco-argentino y lo caracterizó:

Muchas veces en el teatro he hecho de travesti; muchas veces en el teatro me he disfrazado de rata, de tortuga, de Drácula; muchas veces he hecho de travesti, me encanta como traje de teatro, me encanta el traje de mujer, me encanta que me maquillen durante dos horas, me encanta moverme [...] (Copi en Tcherkasky, 2008: 49).

Sin ir más allá de su entorno social, profesional e íntimo, aludiremos a la definición que su íntimo amigo, el director de teatro Alfredo Arias, hace del travestismo. Arias, además de ser el primero en poner en escena la pieza de Copi, *Eva Peron*, en 1969 (que para muchos críticos es la obra más importante sobre travestismo tanto por el tratamiento de los personajes como por el uso del lenguaje), también conoce de cerca las intenciones de su compatriota como las de sus personajes travestidos. Las siguientes citas, en forma de breves definiciones, nos servirán de apoyo para acercarnos a nuestro objetivo principal: la figura del travesti como estrategia subversiva utilizada por Copi para jugar, a su antojo, no solo con el lenguaje sino también con la inversión de los géneros y los sexos:

a) le travestissement participe d'un jeu avec la sexualité [...]; b) le travestissement est une théâtralité de la sexualité. Il raconte un état dans lequel la sexualité est droguée, dopée, fantasmagorique [...]; c) le travesti tire le théâtre sur le terrain de la transgression, en lui permettant d'explorer une zone plus onirique de l'inconscient [...]; d) le travestissement donne un relief très fort à l'écriture [...]; e) lorsque, par exemple, je monte *Eva Peron* de Copi, le travestissement s'impose immédiatement, car je ne peux pas, à ce moment là, assumer cette histoire directement [...]; f) il semble aujourd'hui que le rôle d'Eva Peron ait été écrit pour un travesti, et, dans beaucoup de mises en scène, le rôle est tenu par un homme [...]; g) l'idée du travestissement s'est imposée, car Copi a eu besoin, pour raconter cette histoire, de travestir le langage. La férocité de sa langue masque et transforme le personnage réel en l'éloignant de toute vérité historique [...]; h) le travestissement projette les personnages dans le vertige du pouvoir et de la mort [...]; i) le travestissement nous apporte la distance nécessaire pour que nous puissions, avec notre histoire, accepter ces personnages sur scène [...]; j) le travestissement permettait la violence (Arias, 2008: 141-142).

En efecto, el travesti y travestismo son términos con los que los críticos caracterizan tanto a Copi, como a sus personajes. Su obra cumbre sobre travestismo es sin duda, como apuntamos, *Eva Peron*, pero también lo son otras como *Une visite inopportune*, *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, *Loretta Strong*, *Cachafaz*, y *Le Frigo* entre otras. En estas otras, los personajes, algunos, se travisten de animales u otros cuerpos. En síntesis, el travesti es también otra de las estrategias subversivas con las que Copi juega hábilmente para crear un nuevo discurso que cuestione no solo el modelo binario de género, sexo y sexualidad sino también para crear un nuevo lenguaje a través del cuerpo que sirva como herramienta para demistificar irónicamente los mitos, y otros dogmas religiosos y políticos. En este sentido, el término "travesti" es una palabra/concepto pertinente para desmitificar los mitos culturales, sociales y mediáticos. Esta idea no difiere mucho de las expuestas por las sociólogas y antropólogas contemporáneas cuando afirman que todas esas articulaciones hacen del término 'travesti': "un mot pertinent, non seulement historiquement mais aussi culturellement, dans la construction des représentations, des imaginaires sociaux et médiatiques" (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 41).

Pese a la puesta en escena de personajes transgresores, *folles* y travestis, que indirectamente genera un tipo de conciencia y tolerancia hacia la diferencia, estos individuos siguen aún bajo la dominación y represión del sistema normativo heterosexual. Represión que retroalimenta al mismo tiempo fobias a nivel psicológico, ya que el hecho de no obedecer a los esquemas heteronormativos significa también

pasar por la mirada justiciera/juzgadora de los prejuicios, del estigma y de las etiquetas sociales. Estos miedos se pueden evidenciar a través de los espacios simbólicos utilizados como lugares “escondites” para ocultar la verdadera identidad como el *placard* (o “armario”). Pero también están los espacios físicos que la sociedad construye para aquellos individuos que deben ser socialmente “desviados” hacia otros espacios que se adecuen a su situación/condición de seres “inhabilitados” que pierden toda “funcionalidad” activa en la sociedad.

El primero, el *placard* (*armario* en español), es un término polisémico que aparece en el diccionario de Jean-Paul Colin como: “Être, rester au placard, être mis de côté (Colin, 1990: 489) y una expresión idiomática del francés “mettre au placard”. Más allá de estas expresiones idiomáticas, este concepto lo hemos retomado del ensayo, redactado en inglés americano, *Epistemology of the Closet* (1990) por Eva Kosofsky Sedgwick y cuya traducción al francés, *Épistemologie du placard* (2008) estuvo a cargo de Maxime Cervulle. Tanto el *Closet* como el *placard* o el “armario”, nos remite a la idea universal de mueble donde guardamos cosas (objetos, accesorios, ropa, etc.), pero tiene, igualmente, el sentido de escondite que sirve para ocultar (algo) o ocultarse (personas) de agentes externos. Esta imagen del “escondite” hace que el *armario* se transforme simbólicamente en un objeto-lugar-frontera que separa los espacios interno y externo y se originen algunos binarismos entre los que se encuentran, según las reflexiones de Eve Kosofsky Sedgwick: “los binarismos (I)” y “los binarismos (II)”:

‘Quelques binarismes (I)’: savoir / ignorance; natural / contre-naturel; cognition / paranoia; secret / révélation; discipline / terrorisme; privé / public; sincérité / sentimentalité; santé / maladie; épanouissement / décadence; utopie / apocalypse [...] ‘Quelques binarismes (II)’: sentimental / anti-sentimental; direct / indirect; Art / Kitsch; similitude / différence; homo / hétéro; abstraction / figuration [...] (Kosofsky S., 2008: 107-192).

Esta pensadora y feminista americana, especialista en estudios gays, lesbianos y queer, considera que:

‘Être au placard’ est en soi une performance¹⁵⁰ inaugurée en tant que telle par cet acte de parole qu’est le silence –non un silence particulier, mais un silence qui accroît la particularité par à-coups, en relation avec le discours qui l’entoure et le constitue de manière différentielle (Kosofsky S., 2008: 25).

[150] Roselee Goldberg sostiene que la *performance* (demostración o puesta en escena de las ideas) fue reconocida como “técnica de expresión artística en los años 1970” y coincidió con la “edad de oro” del arte conceptual (Goldberg, 2006: 7).

Las reflexiones de Kosofsky S. ofrecen un verdadero planteamiento epistemológico del *armario* desde una perspectiva queer y nos introduce igualmente en los planteamientos que otras grandes figuras como F. Nietzsche, O. Wilde, H. James y M. Proust abordan directa o indirectamente desde sus estudios y análisis sobre la sexualidad y el género a través de sus ensayos y/o producción literaria¹⁵¹.

En síntesis, el *armario* puede definirse de dos maneras: como el objeto-espacio que da lugar a lo que Kosofsky S. llama “el espectáculo del armario” (representación de lo tangible) o como el espacio (interno, psicológico e identitario) de aquellos que en solitario y por influencias externas (miedos producidos por la no-aceptación social) construyen en la sombra un lugar paralelo como si tuvieran dos identidades: una, la “identidad falsa”, la que la sociedad acepta, y la otra, la identidad real, la que el individuo siente como identidad verdadera. Idea que actualmente define a los individuos “armarizados”¹⁵² que permanecen aún en el silencio sin poder expresar abierta y espontáneamente sus deseos en materia de orientación sexual.

Esta idea del *placard / armoire* como noción conceptual del “arrinconamiento” es un elemento recurrente en las piezas de Copi. Si el *armario* aparece como algo material (mueble), los personajes suelen utilizarlo para guardar objetos muy diversos que van desde prendas extravagantes de vestir a particulares marionetas y elementos muy significativos como armas de fuego, pelucas, etc. No obstante, a través de estos elementos, los personajes inician simbólicamente un viaje que los hace retroceder en el tiempo; un viaje inevitable hacia un pasado que los sumerge en los recuerdos, los incita a escudriñar en sus memorias, si la tienen, y los impulsa a reconstruir una identidad. Si aparece como comportamiento personal e íntimo para ocultar los sentimientos y los deseos, los personajes suelen actuar de la siguiente manera: a) aislarse, como el caso de Alfredo en *Lamento por el ángel*; b) iniciar un viaje a otra cultura, otros espacios, para encontrar esa libertad que en principio es reprimida en sus lugares de origen como en el caso de *Ella y Él* en *Tango-Charter*, personajes que deben huir de Italia para vivir/experimentar el paraíso sexual que en apariencia les ofrece Buenos Aires; c) y otro, como Lucho en *La sombra de Wencesalo*, aparece completamente deconstruido ya que, aunque se nombra en la pieza, no tiene la oportunidad

[151] De F. Nietzsche leer *L'Antéchrist* [1894] y *Ecce homo* [1908]; de O. Wilde leer: *Le portrait de Dorian Gray* [1891], *La ballade de la géôle de reading* [1897], *L'importance d'être constant* [1895]; de H. James leer *La bête dans la jungle* [1903]; y de M. Proust leer *À la recherche du temps perdu* [1913-1927].

[152] *Armarizados* es un concepto de uso coloquial que aún no aparece en los diccionarios.

de expresarse salvo en una breve carta que le envía a su hermana China. En síntesis, la mayoría de los personajes viven libre y abiertamente su homosexualidad, transexualidad o su *sexualidad otra*, salvo en las excepciones que acabamos de nombrar. Es decir, en el imaginario transgresor de Copi existe un “*coming out* masivo” como apunta Alain Pauls: “el *coming out* es masivo y no admite excepciones. Es el (post) utopismo bizarro del teatro de Copi: ya todo ha sucedido” (Pauls, 2017: 25). Cabe decir que los personajes transexuales de *L’homosexuel ou la difficulté de s’expimer*, Irina, Madame Simpson y Madame Garbo, deben ser tratados con especial atención ya que su condición de transexuales los libera y los reprime al mismo tiempo. Aspecto que trataremos más adelante.

El segundo concepto, la *desviación*, que semánticamente nos remite a la noción de desplazamiento hacia otros espacios “reales” en la sociedad, es un término que nos permitirá relacionar a los personajes copianos con los planteamientos que Foucault aborda desde el concepto de *hétérotopies*¹⁵³. Se trata de espacios reales (opuestos a los espacios utópicos o irreales) creados y distribuidos en la sociedad que plantean un nuevo discurso sobre el espacio en la sociedad contemporánea y que, en Foucault, se definen como espacios heterogéneos de relaciones entre unos y otros:

L’espace dans lequel nous vivons, par lequel nous sommes attirés hors de nous-mêmes, dans lequel se déroule précisément l’érosion de notre vie, de notre temps et de notre histoire, cet espace qui nous ronge et nous ravine est en lui-même aussi un espace hétérogène. Autrement dit, nous ne vivons pas dans une sorte de vide, à l’intérieur duquel on pourrait situer des individus et des choses. Nous ne vivons pas à l’intérieur d’un ensemble de relations qui définissent des emplacements irréductibles les uns aux autres et absolument non superposables (Foucault, 1994: 754-755).

[153] *Hétérotopies* (del griego *topos* > lugar y *hetero* > otro) o *heterotopía* en español, fue un término empleado por Foucault en “Des espaces autres”, una conferencia dada en el Cercle d’Études Architecturales el 14 de marzo de 1967 y publicada en la revista *Architecture, Mouvement, Continuité*, Nº 5; París, 1984, pp. 46-49. Esta conferencia fue recogida por la editorial Gallimard a través de la publicación *Dits et écrits, 1954-1988, par Michel Foucault* (1994); pp. 752-762.

Entiéndase, entonces, por *hétérotopies* todos los lugares públicos, privados y de represión (museos, tiendas, iglesias, hospitales, clínicas psiquiátricas, cárceles, cuarteles militares, y hasta cementerios, etc), espacios de expresión artística (el teatro, el cine, los jardines) y espacios de acumulación (archivos, museos, bibliotecas, etc.).

En la distribución foucaultiana de las heterotopías existen cuatro principios fundamentales: a) primer principio¹⁵⁴: que todas las culturas crean heterotopías: de crisis y de desviación; b) segundo principio: la heterotopía del cementerio¹⁵⁵ como espacio que ha existido desde siempre en todas las culturas; c) tercer principio: la heterotopía que tiene que ver con la eclosión de otros lugares a partir de un lugar único y real: el espacio teatral, cinematográfico, y, el más antiguo, considerado por el filósofo, el jardín. Respecto al teatro, la heterotopía que nos concierne, Foucault sostiene: “C’est ainsi que le théâtre fait succéder sur le rectangle de la scène toute une série de lieux qui sont étrangers les uns et les autres” (Foucault, 1994: 758) ; d) y, el cuarto principio: la heterotopía del tiempo o *hétérocronie*¹⁵⁶.

De esta clasificación y distribución que Foucault hace de las heterotopías y para relacionarlas con los “espacios otros” dentro de los espacios ficticios de Copi y definir así el concepto de “desviación”, retomaremos la idea de “heterotopía de crisis”, espacio que está fuertemente relacionado con la “heterotopía de desviación”. Se trata, en efecto, de “Otros espacios” que para Foucault son: “privilegiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain duquel ils vivent, en état de crise” (Foucault, 1994: 756-757). Dicho de otro modo, la sociedad ha construido, construye y reserva espacios para individuos considerados en estado de crisis que deben ser “desviados” hacia *otros espacios* (noción que nos remite al título del artículo) determinados ya sean estos “privilegiados” o “prohibidos”. Sabiendo que el trabajo clínico de Foucault se centró especialmente en

[154] Primer principio: la sociedad crea espacios, siguiendo a Foucault: “privilegiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l’intérieur duquel ils vivent, en état de crise” (Foucault, 1994: 757). Es decir, cada individuo será desviado, por la sociedad, de acuerdo a su estado de crisis; lo que explica la existencia de hospitales para heridos y enfermos, de clínicas psiquiátricas para enfermos mentales, de residencias geriátricas para personas ancianas (y también jubiladas), de prisiones para delincuentes, de cementerios para muertos, etc. No obstante, también existen heterotopías “privilegiadas” como los centros de educación, los cuarteles militares, los museos, las iglesias, etc.

[155] Segundo principio: Foucault considera el cementerio como “otra ciudad”, la de los muertos, construida dentro de la ciudad de los vivos donde, según el filósofo: “chaque famille possède sa noire demeure” (Foucault, 1994: 758).

[156] Cuarto principio: la heterotopía del tiempo. Este espacio, el temporal, al ser una constante que no se puede interrumpir, por un lado, sincroniza el nacimiento y la muerte de las especies, y, por el otro, motiva la necesidad de crear heterotopías del tiempo que se acumulan como archivos en el infinito: es decir, la necesidad de preservar la historia y el arte a través de museos, bibliotecas y otros fondos de documentación histórica. En palabras de Foucault: “le projet d’organiser ainsi une sorte d’accumulation perpétuelle et indéfinie du temps dans un lieu qui ne bougera pas, eh bien, tout cela appartient à notre modernité” (Foucault, 1994: 759).

las instituciones de poder, de represión, de dominación y de vigilancia: clínicas psiquiátricas, cuarteles militares, prisiones, etc., aunque también se incluyen los lugares privilegiados que tienen que ver con los espacios de reposo, asilos o residencias para ancianos y cementerios, etc.

Sin quedar explícito en el artículo el complejo tema de la orientación sexual, las cuestiones de identidad y de sexualidad, podríamos adivinar hacia qué espacios, la sociedad postmoderna de los años de la segunda mitad del siglo xx, desviaría a los individuos con comportamientos no normativos (homosexuales (gays y lesbianas), transexuales, travestis, intersexuales...); considerados como individuos “anormales” en estado de crisis identitaria. Por dar algunos ejemplos, tendemos la verdadera “fobia” de la Alemania nazi por los homosexuales y su improductividad frente a la continuidad reproductiva de la raza aria¹⁵⁷. El psiquiatra estadounidense Francis Mark Mondimore, en su libro *Una historia natural de la homosexualidad*, pone nombre propio a esta nefasta persecución: “el hombre que dirigió la guerra nazi contra los homosexuales fue Heinrich Himmler” (Mondimore, 1998: 252). En 1966 el psicoterapeuta americano, George Weinberg, utiliza el término *homofobia* en su libro *Society and the healthing homosexual* (1972); en Francia se gesta un nuevo pensamiento de liberación homosexual iniciada desde el famoso *Mayo del 68*. Desde un enfoque más conceptual, todos los individuos que pululen fuera del sistema heteronormativo serán “desviados” a ocupar los espacios simbólicos de la diferencia. Espacios que finalmente los aísla de la sociedad y los margina convirtiéndolos en individuos indefensos y vulnerables expuestos a vivir todo tipo de violencia social (estructural¹⁵⁸, simbólica¹⁵⁹ y cultural). Para Foucault, esta violencia social tiene origen en “las formas de dominación y de sujeción” que nos remiten igualmente a la noción de “poder institucional” (Foucault, 1994: 186).

[157] Para más información, leer *Paul Gerhard Vogel: Karl Gorath, Emsland (District), Pink Triangle, Friedrich-Paul Von Groszheim, Persecution of Homosexuals in Nazi Germany and the Holocaust* (2010).

[158] Ver Johan Galtung en *Violence. Peace an peace research* (1969) quien acuña la noción de “violencia estructural” como consecuencia de la estratificación social y nos remite a la existencia de un conflicto social en términos de género, de procedencia cultural, de estatus social e incluso de edad, etc., donde se ven vulneradas las necesidades innatas y esenciales de todo individuo como la supervivencia, la libertad y la identidad, entre otras.

[159] Ver los trabajos de Pierre Bourdieu iniciados desde 1970 donde la noción de “violencia simbólica” puede entenderse como un tipo de violencia indirecta o inconsciente en el que existe un agente dominador que ejerce su poder (reproducción de los roles sociales por el estatus social, el género, la cultura, etc.) sobre otro dominado.

En Copi, esta idea de “desviación” se dibuja simbólica y dramáticamente a través de sus personajes en estado de crisis; pues están destinados a vivir en esos espacios cerrados, represivos y/o guetificados que la sociedad ha reservado para aquellos que socialmente se diferencian de los individuos denominados “normales”. Suerte de *hui-clos*¹⁶⁰ que somete a los personajes a confrontarse en un caos identitario.

Este dispositivo dramático y escenográfico reproduce de este modo la lógica foucaultiana de desviación. No obstante, lo que para Foucault son heterotopías o espacios de represión psicológica y exclusión social que engloba a todo individuo altamente vulnerable y que puede ser manipulado, desviado y/o apartado de la sociedad (ya sea por un estado de crisis ocasionado por la edad, confusión identitaria y orientación sexual, estatus social, de precariedad, de locura y esquizofrenia, etc.), para Copi son espacios de experimentación del cuerpo y la sexualidad y de libertad al mismo tiempo donde el ser tiene la oportunidad de expresarse. En efecto, el dramaturgo elige estos espacios para someter a sus personajes a experimentar el paso que hay entre la vida y la muerte y los límites existentes entre represión y libertad: algunos de estos espacios simulan lugares de fuertes presiones y asfixiantes: la cápsula espacial donde vive Loretta, el pequeño y lujoso estudio de una de las torres de la Defensa en París donde vive Jean y Luc, etc., otros espacios aislados y gélidos como la barraca en medio de la estepa siberiana donde vive Irina o la casa situada en la lejana Alaska donde tiene lugar la intriga de *Les quatre jumelles*, etc., y otros precarios como el pequeño conventillo de Montevideo donde habitan Cachafaz y Raulito o el modesto Hotel Tres Estrellas de Buenos Aires donde se hospedan Ella y Él, etc. Pues la única manera de liberar a sus heroínas/héroes es sometiéndolos a un proceso de experimentación absoluta de crisis y de locura en el que ellos empiezan a reconocerse a sí mismos pese al trágico final que les aguarda al final del recorrido.

[160] *Hui-clos*: la expresión nos remite al título de la obra de teatro del filósofo, escritor, ensayista y dramaturgo francés Jean-Paul Sartre, *Huis Clos* (1994). Obra traducida al español como *A puerta cerrada* (1983) por Aurora Bernárdez. En *Construir el enemigo* (2012) de Umberto Eco, el filósofo y escritor italiano afirma que todos “podemos reconocernos a nosotros mismos solo en presencia de Otro, y sobre este principio se rigen reglas de convivencia y docilidad” (Eco, 2012: 88) basándose en la visión humanista y “pesimista” de Sartre. Eco resalta que el infierno lo construimos nosotros mismos en la tierra cuando necesitamos ver en el Otro al enemigo (y el enemigo se traduce, en palabras de Eco, en el “insoportable”; es decir, en cualquier inmigrante, cualquier individuo considerado diferente tanto por su clase social como por su condición sexual). Así, la idea del *huis clos* nos sugiere, por un lado, un espacio cerrado donde solo los personajes que están dentro deben aprender a reconocerse a sí mismos y a buscar nuevas reglas de convivencia. Pero por el otro, un espacio blindado o inaccesible que se cierra a cualquier oportunidad de integración con los demás favoreciendo así la segregación de los individuos.

Para entender en cierto modo la especificidad y configuración de los personajes de Copi, en tanto que antiheroínas y antihéroes de ruptura (que cuestionan el modelo binarista de género, de sexo y de sexualidad y subvierten al mismo tiempo los valores éticos y morales de la sociedad), es necesario abordar dos conceptos que nos acercan a la noción de queer: el de “performatividad” y el de “deconstrucción”.

Para Richard Schechner¹⁶¹, performar es sobresalir, exhibir y realizar un espectáculo. Pero la *performatividad*, nos remite igualmente a los estudios del filósofo británico John Langshaw Austin¹⁶². El primer pensador en señalar la distinción entre actos de lenguaje constataivos (actos de lenguaje que describen situaciones o hechos que pueden ser verificados en la realidad, por ejemplo, el enunciado “son las tres de la tarde”) y actos de lenguaje performativo. Estos últimos, son actos de lenguaje que no son ni verdaderos ni falsos, sino que o tienen éxito o fracasan. Sáez ejemplifica esta imagen de la performatividad tomando como ejemplo el acto ceremonial:

El enunciado ‘Os declaro marido y mujer’ si es dicho por las personas autorizadas en el contexto ceremonial correcto, efectúa en la realidad la relación que está nombrando [...] el poder opera a través del discurso, los actos performativos son formas enunciativas de autoridad (Sáez, 2008: 89).

La preocupación de Austin por conservar el concepto de actos performativos sin que estos fuesen erróneamente utilizados fue lo que lo llevo a establecer una distinción entre los enunciados performativos “verdaderos” y “accidentales”. La noción de actos performativos va a ser desarrollada por Derrida a través de lo que él considera como “citacionalidad” en su libro *Márgenes de la filosofía* (1972). Citar un texto (enunciado), además de ser un acto de repetición y/o ritualización también se convierte en un gesto de decodificación de un enunciado. De esta manera, la “cita”, provista de sentido discursivo, está sometida a otras interpretaciones y expuesta a la objetividad o subjetividad que, para Derrida, se convierte, en palabras de Sáez, en el “éxito de cualquier enunciado performativo”. Siguiendo a Sáez, “la necesidad de la repetición de un contexto ritualizado, este proceso regulado, la citabilidad como origen de la fuerza performativa, es fundamental para comprender que los enunciados descriptivos de género no existen” (Sáez, 2008: 91). Esta idea de los “enunciados descriptivos de género” serán desarrollados por la filósofa y teórica queer estadounidense Judith Butler en “Acerca del término ‘queer’” (artículo que forma parte de su tercer libro:

[161] Ver Richard Schechner: *Performance Studies: An Introduction* (2002).

[162] Ver J. Austin: *How to do things with words* (1962).

Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del 'sexo' [1993]) donde la autora considera que “la materialidad del sexo se construye a través de la repetición ritualizada” (Butler, 2002: 13). Cabe decir que Butler hace un seguimiento exhaustivo de los estudios derridianos para señalar que las construcciones que diferencian los “niños” de las “niñas” son “precisamente actos performativos iniciáticos, invocaciones, citas rituales basadas en convenciones de género” (Sáez, 2008: 91).

Para Sáez, las reflexiones de Derrida sobre la performatividad son las que sustentarán las bases de la “teoría queer” ya que como afirma Butler “El término queer emerge como una interpelación que plantea la cuestión del lugar que ocupa la fuerza y la oposición, la estabilidad y la variabilidad, dentro de la performatividad” (Butler, 2002: 318). Es decir, el uso de la palabra “queer” tiene también sentido en el marco de la performatividad. En síntesis, siguiendo a Sáez: “La palabra ‘queer’ (maricón, bollera) como insulto ha adquirido su valor en un contexto de repetición vinculado a la patología y a la anormalidad” (Sáez, 2008: 91).

Estas ideas primarias y esenciales sobre la performatividad, las podemos observar en el teatro de Copi si hacemos una lectura socio-política de su teatralidad. Pues la aparición de lo real, a partir de personajes transgresores, denunciadores de un problema socio-político, es ya una lucha contra la vergüenza si tenemos en cuenta que en origen el término queer era símbolo de deshonor (leer el capítulo siguiente). De esta manera, la aparición del teatro de Copi, iniciado a mediados de los años 60’ en París hasta su fallecimiento en 1987, no lo consideramos como una mera repetición/ritualización pero tampoco como una cita (en la idea derridiana), sino como una escenificación hiberpólica apta a representar aspectos de la vida real de personajes no normativos: por un lado, la puesta en escena de transexuales, travestis, homosexuales, bisexuales y asexuales, entre otros; y por el otro, el fenómeno del sida como enfermedad asociada la muerte de individuos homosexuales y la puesta en escena de sentimientos/vínculos afectivos entre ellos, etc. Se trata así de romper con la semántica de la deshonor y la vergüenza que los etiqueta y estigmatiza socialmente.

Y en cuanto a la *deconstrucción*, el origen del concepto, tal como lo acuñó Derrida, hay que buscarlo en el contexto estructuralista. Derrida se basa fundamentalmente en los planteamientos de “deconstrucción” propuestos en su ensayo *Psyché. Invention de l'autre* (1987). El filósofo francés acude al estructuralismo, se vale de términos como deshacer, descomponer y “des-sedimentar” estructuras de todo tipo: “lingüísticas, logocéntricas, fonocéntricas, socioinstitucionales, políticas, culturales y, sobre todo, y en primer lugar, filosóficas” (Derrida en Sáez, 2008: 84), pero también discrimina entre estructuralismo y antiestructuralismo. Este análisis le

permite asociar el concepto de *deconstrucción* con los autores considerados, como él, postestructuralistas: Jacques Lacan, Roland Barthes, Lévi-Strauss, Gilles Deleuze y Julia Kristeva, entre otros. En síntesis, la idea principal de Derrida, sin intenciones de generar tensiones entre las dos líneas de pensamiento, es que “más que destruir, es necesario también comprender cómo está construido un “conjunto”, para lo cual es necesario reconstruirlo” (Derrida en Sáez, 2008: 84).

Por otro lado, Sáez considera que la noción de deconstrucción en sí misma se ha deformado y banalizado hasta convertirse en un término de “moda” tal y como lo apunta el especialista en deconstrucción, en teoría queer y reconocido militante del LGTB español, Paco Vidarte:

La deconstrucción, si no está de moda, se está poniendo de moda, qué duda cabe, entre ciertos sectores diletantes afectados de dandismo y grandilocuencia. La deconstrucción vende, da imagen: cocina deconstructiva, arquitectura deconstructiva, pintura deconstructiva. Y si algo está de moda, enseguida arrastrará a un tropel de gays sedientos de subirse al carro del relumbrón: “¡Deconstruyámonos”. [...] Recurrir a la deconstrucción para “apuntalar” la *queer theory* es, a parte de una irresponsabilidad, una contradicción en los términos. Si algo logra la deconstrucción es librarnos, a la hora de decidir, de cualquier apoyo, de cualquier sustento firme, de cualquier punto de anclaje, precisamente para poder decidir sin sentirnos respaldados (Llamas y Vidarte en Sáez, 2008: 85-86)¹⁶³.

Aludimos a esta cita que Sáez retoma del trabajo que Vidarte realiza junto con Ricardo Llamas en *Extravíos* (2001) para insistir en la fuerte filiación que existe entre *deconstrucción* y *teoría queer*. Esta relación puede ser interpretada como dos esquemas de pensamiento que se fusionan transformándose en verdaderas armas útiles para desestabilizar los mecanismos del sistema binario homo/hetero, hombre/mujer, naturaleza/cultura. Idea que Sáez explica de la siguiente manera:

Una consecuencia de la deconstrucción que será muy útil en el pensamiento *queer* es el cuestionamiento de esquemas de pensamientos binarios [...] y del propio concepto de ‘verdad’ aplicado a los sujetos, las identidades o las sexualidades (Sáez, 2008: 86).

La deconstrucción la opera Copi sería como la deformación de la realidad a través de la realidad de la representación teatral: deconstrucción de la realidad, de

[163] Leer también las interesantes aportaciones de Paco Vidarte en *Ética Marica* (2010) y *Derritages. Une thèse en déconstruction* (2003).

los espacios, de los personajes, de sus cuerpos, de su lenguaje, en fin, de su identidad e incluso de su memoria. Toda esta representación simbólica y estética de conceptos deconstruidos y de materia desmigajada tiene un objetivo claro: el desmantelamiento del sistema heteronormativo. Copi, siguiendo a Derrida “comprende el conjunto” para reconstruirlo y lo arriesga todo creando espacios imposibles (algunos) y personajes subversivos que intentan liberarse de unos códigos opresores que condicionan y juzgan su existencia en tanto que seres “anormales” con identidades y sexualidades fluidas.

Para concluir con este breve léxico que nos orienta hacia el universo teatral particular y transgresor de Copi, nos gustaría abordar rápidamente otras tres nociones que consideramos de suma importancia para relacionar al dramaturgo con la noción queer desde una postura teórica, política y radical que sirven como ideas desestabilizantes de los sistemas binaristas de género y de sexo: la *contra-sexualidad*, el *cyborg* y la *tecnología de género*.

En el caso de la “contra-sexualidad”, el filósofo y activista queer Paul B. Preciado, autor del citado libro *Testo yonqui* (2008), plantea en su trabajo *Manifiesto contra-sexual* (2000) una nueva lectura del cuerpo para identificar, como bien indica Preciado, “los espacios erróneos” y apalea “las tecnologías de la escritura del sexo y del género, así como sus instituciones” (Preciado, 2002: 23). Una breve cita de este teórico nos facilitará la interpretación del porqué y el para qué de la necesidad de un “manifiesto contra-sexual”:

La contra-sexualidad tiene como tarea identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, *bollos*, histéricas, salidas, frías, hermafrodyques...) y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado (Preciado, 2002: 23).

La identificación de esos espacios indefinidos reservados para los cuerpos que orbitan al margen del “sistema heterocentrado” serán puestos en evidencia a través de dos elementos (uno natural, anatómico: el ano; y otro artificial, proveniente de la tecnología: el dildo) que deconstruirán todo el imaginario de dominación en torno al sistema binario de género y de sexo. Binarismo considerado por el filósofo como un sistema “más bien estable, resistente al cambio y a las transformaciones” (Preciado, 2002: 118) pese a su carácter histórico no natural y construido tan cuestionado ampliamente en los años setenta y ochenta. El primero, parafraseando a Preciado, presenta características particulares que participan como área íntima de deconstrucción contra-sexual: el ano como centro erógeno universal, como zona de “pasividad primordial” y de producción de excitación y de placer que quedan marginados de los “puntos prescritos como orgásmicos”. Y finalmente, el ano, constituye un “espacio de trabajo tecnológico”

que puede considerarse como una “fábrica de reelaboración del cuerpo contra-sexual posthumano” (Preciado, 2002: 27). Sam Bourcier, otro sociólogo, teórico, pensador y activista queer francés, plantea en su reciente trabajo *HOMO inc.orporated. Le triangle et la licorne qui pète* (2017):

L’analité bien tempérée est synonyme de codification, de reterritorialisation, d’individuation, de personnalisation, de sublimation d’homosexualisation’ (la domestication du ‘désir homosexuel’), de représentation, de visibilité, bref d’entrée dans le social (Bourcier, 2017: 207).

El segundo, el dildo, un “mero elemento prostético” se convertirá en el imitador del pene. De esta manera, Preciado parodiará la verdad de la heterosexualidad a través del pene ya que este “aparece como la falsa impostura de una ideología de dominación” del sistema heterosexual masculino / femenino, activo / pasivo (Preciado, 2002: 68).

En síntesis, la contra-sexualidad se convierte en una batalla abierta contra la dominación del sistema heterosexual. El espacio o campo de batalla será el *cuerpo* y de él emanará una nueva “gramática”, un nuevo lenguaje que puede interpretarse de otra manera, y una nueva forma de reconstruir la sexualidad. Así, uno de los principios básicos¹⁶⁴ para la “sociedad contra-sexual” será la de impedir que los cuerpos sean definidos socialmente como femenino o masculino y lograr, de esta manera, “desestabilizar el sistema heterocentrado” (Preciado, 2002: 29).

Si el cuerpo es el espacio y punto de partida para que muchos intelectuales y estudiosos teóricos inicien, transversalmente desde los años 1970 y desde diferentes disciplinas y posturas, la deconstrucción del sistema hegemónico binario de sexo y de género (que aún sigue manteniendo una aparente estabilidad dentro de la sociedad), en Copi resaltaremos cómo esta idea de construcción social a partir del cuerpo, el sexo y el género, queda abolida. Es decir, veremos cómo el dramaturgo, a su manera particular, *reelabora el cuerpo* para evitar que caiga en las marcas de género; una especie de libertad en la que los cuerpos se liberan del marco heteronormativo en el que están enclaustrados. De esta manera, Copi entra en esa deconstrucción de las normas del sistema heterosexual a través de personajes transgresores que vulneran esas líneas de la normalidad y lleva a cabo lo que Preciado anuncia como “producción de cuerpos no heterocentrados” (Preciado, 2002: 33). Si Preciado parodia la verdad de

[164] En este *Manifiesto contra-sexual*, Preciado formula / expone 13 principios (pp. 29-36) de la sociedad contra-sexual en forma de artículos en los que, a través del cuerpo, dismantela y ataca los sistemas binarios de género y de sexo tachándolos de meras construcciones sociales de opresión e ineficaces para el libre desarrollo de la identidad y la sexualidad.

la heterosexualidad a través de lo fálico, el pene, Copi lo hace a través de *el vagino*¹⁶⁵ en su corto monólogo: *Loretta Strong*.

En cuanto al *Cyborg*, el concepto es definido por Donna Haraway en su “Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX” (1995) como:

Un cyborg es un organismo cibernético, un híbrido de máquina y organismo, una criatura de realidad social y también de ficción. La realidad social son nuestras relaciones sociales vividas, nuestra construcción política más importante, un mundo cambiante de ficción (Haraway, 1995: 253).

En este sentido observamos una línea divisoria entre ciencia ficción y realidad social que nos permite igualmente trazar las fronteras existentes entre género/sexo, homosexual/heterosexual, normal/anormal, mujer/hombre, humano/poshumano, etc. El *cyborg*, cuerpo (forma) híbrido o “materia de ficción”, elimina en sí mismo las fronteras que lo constituyen, y su liberación se basa, siguiendo a Haraway, en la construcción de la consciencia, de la comprensión imaginativa de la opresión y, también de lo posible (Haraway, 1995: 253). La bióloga y filósofa nos conduce así hacia una nueva comunidad fragmentada y mutante donde a través del *cyborg*, según Espineira, Thomas y Alessandrin: “il n’y a plus de frontière délimitée entre fictions sociales et récits sociaux: les choses se lient et se complètent, entre en collision et se soudent [...] le *cyborg* est une épistémologie nouvelle, forcément située” (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 25). Si bien es cierto que Haraway mantiene una postura feminista radical: “se trata de una lucha a muerte”¹⁶⁶ (Haraway, 1995: 253), también podemos hacer una lectura en términos de “género” donde el *cyborg* sobrepasa este clásico concepto, lo descodifica y lo renueva. Así, el “posgénero” se aleja de cualquier opresión establecida desde el sistema binario de género y de sexo y admite cualquier posibilidad de fusión y de invención.

[165] *el vagino** es la traducción de “*la vagine*” en lengua francesa. El término aparece en repetidas ocasiones en el monólogo de *Loretta Strong*. Copi, desafiando la coherencia gramatical del género y del sexo, cambia deliberadamente el sexo del término. Pues, en lengua francesa, el sexo biológico de la mujer paradójicamente es masculino: “le vagin”. Pero Copi lo invierte por “*la vagine*”. Así, utilizando el artículo *la* y la terminación *-e*, el dramaturgo parodia la verdad heterosexual ridiculizando a través de la astronauta Loretta Strong la arbitrariedad del género y del sexo. Ya no es *la vagina* sino *el vagino* el artificio subversivo para dismantelar el modelo heteronormativo (ver ampliación en el capítulo dedicado al cuerpo).

[166] Leer también, Haraway: *Testigo_Modesto@Segundo_Milenio.HombreHembra_Conoce_Oncoraton* [1997].

En Copi veremos cómo su obra dramática se imbrica en este concepto del *cyborg* que surge como una nueva propuesta de comunidad mutante. En efecto, si Donna Haraway nos propone una nueva idea teórica de comunidad poshumana en los años ochenta y noventa del siglo xx, Copi, una década antes, ya nos proponía una nueva comunidad mutante donde sus “criaturas” tienen sus propios códigos de comunicación y se alejan de las estructuras sociales tradicionales establecidas. Los personajes copianos son creados como nuevas promesas de libertad que colisionan con la sociedad tradicional y que encajan con la idea de Haraway cuando constatamos que la bióloga feminista habla de “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles” (1999).

Y, finalmente, en el caso de *tecnología de género*¹⁶⁷, nos encontramos ante dos términos: “tecnología”, del griego *téchnē*, concepto sintetizado por Preciado como: “oficio y arte de fabricar, *versus* ‘physis’ naturaleza” que además “pone en marcha una serie de oposiciones binarias: natural/artificial, órgano/máquina, primitivo/moderno” (Preciado, 2002: 118). Y, por otra parte, el *género* que, para Monique Wittig “supone el reforzamiento del sexo en el lenguaje” (Wittig, 2016: 106) y donde prevalece indiscutiblemente, hasta los años setenta (y aún en la actualidad), el “masculino” (género)/macho (sexo) sobre el “femenino” (género)/hembra (sexo).

No obstante, afirma Sáez¹⁶⁸, fue Teresa de Lauretis¹⁶⁹ “una de las primeras teóricas queer que señalaron la necesidad de repensar el género como tecnología” (Sáez, 2008: 130). Este planteamiento quedó de base para futuros estudios en su

[167] *Tecnología de género*: esta noción de tecnología que nos remite a la idea de reflexionar sobre el “género” será abordada más ampliamente en el siguiente capítulo para ver la relación que hay entre queer y lo que se considera como “tecnología de género”.

[168] Javier Sáez: sociólogo y traductor de algunas obras cumbre para los estudios queer como *El pensamiento heterosexual* (2006) de Monique Wittig y *Lenguaje, poder e identidad* (2004) de Judith Butler. También es un reconocido sociólogo en España por mantener un cuestionamiento queer en su pensamiento respecto a la estructura social basada en el género y el sexo, además de ser un experto en estudios de colectivos no normativos LGTB.

[169] Teresa De Lauretis: reconocida pensadora feminista postestructuralista italiana de los años ochenta y noventa, radicada en Norte América, es declarada también como la autora que acuñó la noción de queer en tanto que teoría: la “Teoría *Queer*”. Sus planteamientos sobre el género y la “tecnología de género” han ido mucho más lejos que los planteamientos propuestos por Michel Foucault, que centraba sus estudios sobre una “tecnología de sexo”, según la opinión de Javier Sáez. Efectivamente, la “tecnología de género”, propone dos vertientes de estudio: el pensamiento intelectual feminista (la noción de femenino/mujer respecto a la de masculina/hombre) y la cultural. Aspectos/fenómenos de construcción sociocultural que De Lauretis abordará a lo largo de su carrera como teórica/pensadora apoyándose en el análisis filmográfico y del psicoanálisis.

ensayo *The technology of gender: essays on theory, film, and fiction (theories of representation and difference)* publicado en 1987. En este trabajo, De Lauretis responde a la necesidad de replantear el *género* como *tecnología* a partir del concepto de “diferencia sexual” abordado desde dos dimensiones: la primera, en palabras de De Lauretis: “the conceptual frame of a universale sex opposition (woman as the difference from man, and hence equally universalized)”; y la segunda, mediante el lenguaje y las representaciones culturales: “the relations of subjectivity to sociality in another way: a subject en-gendered in the expereincing of race and class, as well as sexual, relations” (De Lauretis, 1987: 1-30).

Esta noción de “tecnología de género” es importante abordarla en esta parte de la tesis ya que Copi nos propone, a través de sus personajes, su estilo, su humor particular, un discurso que no difiere mucho de los planteamientos de figuras tan influyentes como Foucault, Wittig, De Lauretis, Deleuze y Guattari, Rubin, Haraway e incluso de su amigo Guy Hocquenghem entre otras.

XII. Estudios preliminares a la Teoría queer

Cuando el término [*Queer*] se utilizaba como un estigma paralizante, como la interpelación mundana de una sexualidad patologizada, el usuario del término se transformaba en el emblema y el vehículo de la normalización y el hecho de que se pronunciara esa palabra constituía la regulación discursiva de los límites de la legitimidad sexual. Gran parte del mundo heterosexual tuvo siempre necesidad de esos seres “*queers*” que procuraba repudiar mediante la fuerza performativa del término.

(Butler, 2002: 313).

Esta cita de Judith Butler, citada en nuestra introducción, que aparece en su libro *Bodies that matter: on the discursive limits of “sex”* (1993), nos introduce ya en la cuestión queer y en la reflexión de cómo este concepto se ha ido transformando en el “emblema” y “vehículo” de la “normalización”; planteamiento que tantas controversias ha suscitado desde que se empieza a gestar una nueva contra-narrativa de la historia de la sexualidad iniciada especialmente en 1970.

Insistimos en el año 1970 porque fue precisamente en ese momento cuando se empezaron a gestar nuevas ideas en torno a la sexualidad. Una nueva mirada radical centrada en la sexualidad heterosexual y apoyada por pensadores, ensayistas, escritores, artistas y activistas que cuestionaban el modelo clásico del sistema heteronormativo. Pues este modelo, era visto como una institución de poder y de dominación, opresor y reductor de las minorías, de otras identidades y otras

sexualidades no normativas. Idea que la escritora e historiadora británica Tamsin Spargo describe de la siguiente manera:

Al poner en tela de juicio los supuestos más elementales sobre el sexo, el género y la sexualidad, incluidas las oposiciones heterosexual / homosexual, sexo biológico / género culturalmente determinado y hombres / mujeres, estos pensadores desarrollan nuevas formas de examinar el tema de la identidad humana (Spargo, 2004: 12).

Así pues, estas “nuevas formas de examinar” y encausar la sexualidad por la vía de la tolerancia hacia la diversidad sexual, quedaron enmarcadas en las revueltas sociales de París iniciadas en los años sesenta con el famoso Mayo de 1968¹⁷⁰, el movimiento feminista y, especialmente, en los movimientos de liberación homosexual con la creación el FHAR en los años setenta. Paul B. Preciado recoge sintéticamente estos momentos de la siguiente manera:

La aparición en Francia del FHAR en 1971, en torno a escritores y activistas como Daniel Guerin, Jean-Louis Bory, Françoise d'Eaubonne, Guy Hocquenghem, René Schérer o Michel Cressole será la respuesta a esa exclusión de maricas, lesbianas, transexuales y travestis de los grupos feministas de izquierda. El FHAR surge de las cenizas homófobas y lesbófobas de *Mayo del 68* y del movimiento feminista [...] El FHAR inventa la gramática de la revolución anal y del feminismo *queer* por venir: sexocidio, falocracia, ecofeminismo... El FHAR denuncia la opresión política de la homosexualidad en un régimen que Françoise d'Eaubonne denomina por primera vez ‘falócrata’ y ‘heteronormativo’, criticando todas las instituciones de normalización ‘heteropatriarcales’ (la familia, el colegio, el hospital, la prisión) y la centralidad de los aparatos de construcción de la identidad sexual dentro del capitalismo (Preciado en Hocquenghem y Preciado, 2009: 144-145).

Así pues, fue a partir de estas posturas radicales, de ese contexto intelectual (filósofos, sociólogos, antropólogos, psicoanalistas, etc.) y de ese contexto creativo, artístico y literario (cineastas, directores de teatro, dramaturgos, escritores, etc.) en el que podemos inscribir a Copi como autor *queer* por su obra revolucionaria y subversiva. Pues su universo creativo y transgresor también está encaminado hacia la desestabilización del modelo clásico heteronormativo, la invención de un nuevo

[170] El estudioso Geoffroy Huard también habla de “manifestaciones estudiantiles, obreras y culturales [...] Por eso solo pretendo aquí retomar algunos elementos relevantes para mostrar que los movimientos de liberación sexual no aparecieron de manera aislada, sino que hay que remitirlos a un contexto contestatario mucho más amplio (Huard, 2014: 215).

lenguaje o una nueva “gramática”¹⁷¹ del cuerpo como también lo hacen otros autores desde otras disciplinas y de manera transversal. Copi, en calidad de escritor y artista intentó, a su manera, batallar por la regularización de la norma y, en especial, por la libertad del cuerpo y la sexualidad

Como ya lo hemos dicho, Copi pertenece a una familia de la alta burguesía intelectual y artística argentina e influyente políticamente; estuvo inmerso desde su infancia en un medio artístico, cosmopolita e intercultural. Los acontecimientos políticos llevaron al adolescente y su familia por la vía del exilio e hicieron de este argentino un autor de expresión francesa convirtiéndolo en un artista creativo, virtuoso y fuera de normas. Esta experiencia del exilio, del viaje y de la vida errante marca la trayectoria personal, íntima y creativa de este autor transcultural, singular y polivalente. Así, París, ciudad idealizada como espacio de libertad de expresión y de creación artística y literaria, se convirtió simbólicamente en la fuente de inspiración donde Copi consolidó todo un universo particular y subversivo ya iniciado en su etapa de infancia y juventud en Buenos Aires y Montevideo. Pues toda una serie de personajes, y otros seres extraños, vulnerables y marginales pululan en su imaginario transgresor. Entre ellos, los dos homosexuales, Alfredo y el Profesor, en *Lamento por el ángel*, la Evita travesti y la/el asexual y andrógina Ibiza en *Eva Peron*, las transexuales Irina, Madame garbo y Madame Simpson en *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, las asexuales, las hermanas Smith y las Goldwashing, en *Les quatre jumelles*, la astronauta andrógina y posthumana en *Loretta Strong*, las “locas” Jean y Luc, el travesti mitómano Michelin, el homosexual Ahmed y la bisexual Daphnée en *La tour de la Défense*, el “homosexual” de la pampa argentina, Lucho, en *La sombra de Wenceslao*, la “loca”, un homosexual italinano, Él, y el prostituto argentino, Pablo, en *Tango-Charter*, la transexual de un conventillo montevideano, La Raulito, y su novio macho “bisexual” Cachafaz en *Cachafaz*, el homosexual L. en *Le Frigo*, los travestis Mimi y Fifi, el homosexual Pédé, la lesbiana Sapho, el bisexual Ahmed y la asexualidad de Ali en *Les escaliers du Sacré-Coeur* y los homosexuales Cyrille y Hubert en *Une visite inopportune*. Son personajes controvertidos que, a través de sus

[171] Retomamos el término “gramática” de la cita que hemos expuesto de Preciado unas líneas más arriba. Mientras el teórico nos habla de una nueva “gramática del ano” (tema abordado no solo en *Terror anal*, sino también en *Texto Yonqui* y *La Contra-sexualidad*) para dismantelar todo un imaginario en torno al lenguaje heterosexual a partir de las zonas erógenas del cuerpo, Copi nos incita a pensar el cuerpo como una gramática que debe ser reelaborada. La noción de “gramática” nos remite a la idea de intercambio de estructuras y de elementos que de acuerdo a como estén contruidos u ordenados, las palabras o frases quedan sujetas a cambios. Esta versatilidad nos permite argumentar la idea de que el cuerpo no es una materia estática sino dinámica.

discursos (algunos en forma de monólogos), la mayoría confusos, nos transportan a un universo particular donde todo puede ocurrir. Se trata de un universo creado a partir de micro-espacios (la mayoría)¹⁷² como si se tratase de pequeñas comunidades cuyos habitantes no son más que los representantes que reproducen el ciclo infinito entre nacimiento y muerte (reforzando metafóricamente la idea de producción y reproducción de seres híbridos y otros inertes o de construcción y reconstrucción de otra sociedad en la que se invierten los roles establecidos y se plantean nuevas formas de convivencia respecto a la identidad humana y la sexualidad). Así, se crea una nueva idea de sociedad, en apariencia extraña, donde reina la confusión y afloran otras identidades y sexualidades fluidas.

En este mundo de fusión y confusión, al mismo tiempo, impregnado de locura y de caos, estallan y afloran, de forma poco habitual, no solo los géneros, los sexos, las identidades y las sexualidades fluidas, sino también, los cuerpos, los animales, los objetos e incluso los metales. Lo que caracteriza el universo creativo de Copi ya que podemos entender su imaginario como una suerte de génesis universal donde el principio y el fin, la vida y la muerte, forman parte de un proceso transcíclico¹⁷³. Copi enlaza sistemáticamente la vida, representada por el nacimiento, y la muerte, como resultado de la tragedia teatral.

En ese proceso cíclico entre vida [*]¹⁷⁴ muerte, pero también de principio [*] fin, producción [*] reproducción, construcción [*] reconstrucción, realidad [*] ficción, etc., se produce simbólicamente un espacio temporal entre un *antes* y un *después*. Marcas temporales que nos incitan a la reflexión y a plantearnos, por un lado, que los orígenes de la vida son tan debatibles, y por el otro, que la construcción social que

[172] En el epígrafe dedicado a los espacios por donde deambulan los personajes copianos veremos que la mayoría de estos espacios son cerrados y dan la sensación de ser espacios asfixiantes debido a los ritmos acelerados con los que se suceden las acciones. No obstante, dentro de las piezas elegidas en el corpus hay tres cuya intriga se desarrolla en espacios externos o entremezclados externos-internos. Una aparece dentro de un espacio abierto: *Les escaliers du Sacré-Coeur*, la otra en un espacio interno-externo: *Lamento por el ángel*, y la tercera, *La sombra de Wenceslao*, aunque la intriga se desarrolla en espacios abiertos (espacio predominante) y cerrados, el espacio en el que se encuentra Lucho, el único personaje homosexual de la pieza, aparece deconstruido.

[173] *Transcíclico* o identidad transcíclica del mundo; término ortodoxo utilizado para explicar el eterno retorno de las cosas a través del estudio filosófico de la naturaleza del tiempo y su relación con el cambio. Hipótesis ya planteada desde la época de Crisipo y desarrollada posteriormente por Aristóteles. (Ver Ricardo Salles y Laszlo Ervin en bibliografía).

[174] [*]: utilizamos los corchetes y los asteriscos para insistir en los espacios simbólicos temporales que se producen entre conceptos opuestos y aparecen unidos como consecuencia de un proceso cíclico e infinito.

se ha hecho en torno a la historia de la sexualidad es bastante cuestionable. En este sentido, la obra de Copi nos permite entrar en el complejo discurso sobre el género y la sexualidad que se gestaba en los años 1970. Pues el dramaturgo participa, a su manera, en el arduo camino hacia el desmantelamiento de los sistemas de género, de sexo y de sexualidad y lo pone de manifiesto a través de elementos muy concretos: personajes marginados socialmente que viven en situaciones de precariedad, y los que no, como los de *La tour de la Défense*, inmersos en el mercado capitalista de consumo; personajes con identidades y sexualidades fluidas que viven en espacios ambiguos e indefinidos y otros en micro-espacios aislados de la sociedad. Este es un rasgo característicos de la noción queer que incluye dentro de su discurso el tema de la exclusión social por la orientación sexual y la raza y la lucha contra la división de clases y denuncian/rechazan cualquier idea de etiqueta y de categorización. El universo copiano permanece ambiguo y, en muchas ocasiones, inclasificable y fuera de normas. Nos da la impresión de estar en un pequeño lugar difuso donde la lógica no existe, un lugar extraño a veces teñido de rojo, “un cielo-océano de sangre” (Rosenzvaig, 2003: 113) donde los personajes transgresores escapan a la razón (la mayoría).

¿Acaso Copi, en su intento por desafiar la lógica natural del ser, se adelanta a lo que *alguno*s teórico*s*, a principios de los años noventa, definían como “tecnología del género” dentro de los estudios teóricos queer? Si es así, ¿entonces podríamos suponer que la obra de Copi es el *antes* de lo que *después* sería una teoría queer o, dicho de otro modo, un precursor que utilizó la creatividad para hacer del “insulto paralizante” (queer) su motivo de lucha para liberar y desmarcar el género y el sexo del sistema opresor heterosexual?

El objetivo de esta tesis es intentar hacer una aproximación entre la obra dramática de Copi (sin olvidarnos de los procesos y estrategias trans) y la noción de queer. Hablamos de noción queer porque en 1970, en Francia, queer no era más que un simple concepto despectivo que designaba a aquellos individuos “raros”, “diferentes”, que no encajan dentro de los sistemas convencionales de género y de sexo. En efecto, todo lo que esté *más allá de* la identidad, transidentidad, y *más allá de* la sexualidad, transexualidad, quedará fuera de este modelo binario. Monique Wittig nos recuerda:

La ideología de la diferencia sexual opera en nuestra cultura como una censura en la medida en que oculta la oposición que existe en el plano social entre los hombres y las mujeres poniendo a la naturaleza como causa (Wittig, 2016: 24).

Esta aproximación a las primeras nociones sobre la “teoría queer” y el análisis/interpretación de los personajes de Copi, nos ayudará a comprender cómo desde la

ficción, el tratamiento del cuerpo, los espacios y el lenguaje, Copi deja suspendido en el aire, como en una especie de telón teatral (efecto psicológico), un cuestionamiento social en contra de los binarismos de género y de sexo. Tema controvertido para la época donde ya no solo eran hombres y mujeres o machos y hembras sino algo más ¿*?: espacio vacío para dejar en el lector la sensación de espacio vacío donde todas las identidades y orientaciones sexuales son posibles, ¿cuáles? La labor de deconstrucción de las construcciones sociales y culturales de género y de sexo se hizo primero en favor de las mujeres gracias a las ideas y aportaciones feministas, como las descritas en *El segundo sexo* de Simone de Beauvoir en los años cincuenta y sesenta. Estas ideas y reivindicaciones fueron retomadas en los años setenta y “sirvieron como herramientas clave para dismantelar el sistema de género y su instrumentalización machista contra las mujeres” (Sáez, 2008: 98). A este enfoque desde el feminismo, le sumamos las aportaciones que Michel Foucault dejó expuestas en el primer volumen de su *Historia de la Sexualidad* (1976) titulado *La voluntad del saber* donde “el sexo no es algo prohibido o reprimido, sino algo de lo que se incita a hablar, un terreno hecho de discursos, de escritura, de investigación, de confesión, de testimonio, de conocimiento” (Sáez, 2008: 68). De esta manera, en torno a 1970 se crearon a nivel intelectual dos líneas de pensamiento: por un lado, el feminismo o “feminismo lesbiano” se puede resaltar especialmente las figuras de Monique Wittig, Gayle Rubin y Adrienne Rich. Y, por el otro, desde un enfoque postestructuralista, los estudios y reflexiones sobre la sexualidad de M. Foucault, Deleuze, Guattari y Derrida. Pero a nivel artístico y militante, se crearon paralelamente Movimientos de Liberación Gay, al que también se unieron las Lesbianas y los Transexuales, entre ellos destacamos, como señala Paul B. Preciado (2009), el FHAR y *Gazolines*¹⁷⁵.

Estos estudios, ideas, reacciones y manifestaciones de lucha contra la heteronormatividad (término que considera las relaciones heterosexuales como la “norma”,

[175] En “Terror anal: Apuntes sobre los primeros días de revolución sexual” (2009), Paul B. Preciado centra su estudio en el ensayo: *El deseo homosexual* (1972) de Guy Hocquenghem considerado como texto pionero de la “teoría queer”, pero también en la influencia que tuvo el FHAR en la cultura contra-sexual de los años setenta y las reivindicaciones del espacio público organizados por las representantes de *Gazolines* (grupo de activistas formado, en palabras de Preciado, por “locas, maricas y travestis”, entre las que se encuentran Marie France, Hélène Hazera y Maud Malyneux). (Preciado en Hocquenghem y Preciado, 2009: 145). Influidas por la cultura *glam rock*, las integrantes de *Gazolines* van a ser las primeras en utilizar nuevas técnicas de teatralización paródica del espacio público. Siguiendo a Preciado, estas prácticas “serán después reconceptualizadas por la teoría queer como políticas performativas o *camp*: se trata de ponerle música, de echarle a la austera y anal-castrada izquierda unas boas de plumas rosas, unas rayas de coca y unos miligramos de estrógenos” (Preciado en Hocquenghem y Preciado, 2009: 145)).

y todas las demás formas de conducta sexual como “desviaciones” de esa norma) a favor de la mujer, pero también de los gays, lesbianas y transexuales inspiraron a las feministas y teóricos activistas queer contemporáneos. Así, Monique Wittig, Gayle Rubin, Hélène Cixous, Teresa de Lauretis y Ève Kosofsky Sedgwick, cinco grandes exponentes en estudios de género y con una crítica radical del discurso heterocentrado, dejaron un legado para *otrxs teóricoxs* de gran trayectoria en el discurso político de los estudios queer como David M. Halperin, Judith Butler, Paul B. Preciado, Sam Bourcier, entre otros. Todos, aunque con enfoques diferentes, se centraron en el desmantelamiento de los sistemas de poder para desestabilizar el género y las categorías de sexo y modificarlo, ya que, como afirma Judith Butler, “la heterosexualidad es una tecnología social y no un origen natural fundador, es posible invertir y derivar (modificar el curso, mutar, someter a deriva) sus prácticas de producción de la identidad sexual” (Butler, 2002: 62). Pero, ¿cómo y por qué surgió como “teoría”? ¿qué entendemos por queer? Y, ¿qué relación tiene esta noción teórica con la obra subversiva de Copi?

XII.1. Gestación de la “teoría queer”

La teoría *queer* no es un marco conceptual o metodológico conceptual o sistemático, sino una colección de articulaciones intelectuales con las relaciones entre el sexo, el género, y el deseo sexual [...] El término describe una diversidad de prácticas y prioridades críticas: interpretaciones de la representación del deseo por el mismo sexo en los textos literarios, en la música, en las imágenes; análisis de las relaciones sociales y políticas de poder dentro de la sexualidad; críticas al sistema sexo-género; estudios sobre la identificación transexual y transgenerizada, el sadomasoquismo y otros deseos transgresores.

(Spargo, 2004: 15).

Para entender rápidamente qué es queer y cómo llega a formarse en un pensamiento opuesto a la idea de liberación homosexual (gay y lesbiana) en las últimas dos décadas del xx, es necesario hacer un pequeño retroceso en el tiempo y apuntar de manera muy sintética algunos aspectos: a) como regla general, los movimientos de liberación de gays, lesbianas y transexuales surgen como una oposición frente a los diferentes dispositivos de estigmatización, criminalización y patologización que surgen a finales del siglo xix por una sociedad que los consideraba “seres extraños” o “enfermos”, incluyendo la religión; b) un primer movimiento homofílico se origina en Europa, particularmente en Alemania, a finales del siglo xix para que se reconociera

la homosexualidad como un rasgo humano natural; c) en 1869 se planteaba crear el Artículo 175 del Código Penal¹⁷⁶ en Alemania (Prusia) para penalizar las relaciones homosexuales entre hombres; d) en ese mismo año, en 1869, el médico y escritor alemán Karoly Maria Benkert utiliza por primera vez el término *homosexualität* (en alemán) a través de una carta enviada al Ministro de Justicia para oponerse a la puesta en marcha del Código Penal anteriormente mencionado; e) a esta oposición también se unió el neurólogo alemán Magnus Hirschfeld fundando el reconocido Comité Científico Humanitario en 1897; autor que, en palabras de Sáez, consideraba al “homosexual masculino como una ‘especie particular’ de afeminado particular y psíquico” (Sáez, 2008: 24). La base de sus estudios retoman la idea central del “uranista”¹⁷⁷ (idea de la existencia del “tercer sexo” o “sexo intermedio”) desarrolladas en la tesis de Karl-Heinrich Ullrichs, un activista homosexual alemán considerado el primer activista del movimiento LGBT; f) la relevante inclusión de la homosexualidad en el campo del psicoanálisis, como la de Sigmund Freud que cuestionaba que la homosexualidad fuera una enfermedad¹⁷⁸ frente a otros especialistas en psiquiatría más conservadores que consideraban esta supuesta “desviación” identitaria y sexual como una enfermedad o se mantenían al margen de esta realidad. Sáez ve en esta intencionalidad de Freud, respecto a la homosexualidad, como el “primer cruce entre los estudios gays y lesbianos y el psicoanálisis” (Sáez, 2008: 25); g) en el siglo xx los homosexuales siguen siendo las mismas criaturas “extrañas” no pertenecientes a la norma heterosexual. Especialmente desde la llegada del nazismo y la Segunda Guerra Mundial se crean medidas represoras contra las prácticas homosexuales en países como Alemania, Francia y España. Y en general, “la herencia institucional analítica marginó cada vez más a los homosexuales, y colaboró con el discurso patologizante que se había iniciado en el siglo xix” (Sáez, 2008: 27); h) el 28 de junio de 1969, en Stonewall Inn, Nueva York, se produjo una contienda entre travestis,

[176] Norma jurídica alemana, vigente desde 1872 hasta 1994, que penaba las relaciones homosexuales masculinas.

[177] Uranista es un término utilizado, por primera vez, en los cinco ensayos de Karl-Heinrich Ullrichs escritos entre 1864 y 1865 bajo el título *Estudios bajo el misterio del amor masculino*. Javier Sáez, basándose en las reflexiones tanto de Hirschfeld como de Ullrichs, describe al “uranista” como individuo “tierno de piel, sedoso de cabellos, ancho de pelvis, ‘femeninos en la escritura’, flojo de musculatura, el andar a pasitos, etc” (Sáez, 2008: 24). Idea que nos remite en la actualidad, no a lo que percibimos como “varón” homosexual sino a la *loca* afeminada; noción que ya hemos definido páginas anteriores.

[178] Leer capítulo 3: “La homofobia del psicoanálisis” en *Teoría queer y psicoanálisis* (2008) de Javier Sáez.

*drags*¹⁷⁹ y gays contra policías americanos que acosaron a los clientes. Resistencia que marcó, en términos de Le Talec: “l’avènement du mouvement de libération gaie” (Le Talec, 2008: 74); i) mientras que en Estados Unidos se produjeron manifestaciones y movimientos contra-culturales en los años sesenta (movimiento afroamericano, estudiantes radicales, hippies, feminismo, movimiento antimilitarista...), en Europa, Francia especialmente, hubo que esperar hasta 1970 para la aparición de los primeros movimientos de liberación gay; j) estos movimientos iniciados en Estados Unidos y en Europa se extendieron a otros continentes: Australia y América Latina. Así, la identidad gay se empieza a afirmar como algo positivo. Esta fuerza militante empezará a denunciar a las instituciones represoras que habían patologizado y marginado la homosexualidad desde finales del siglo XIX: la medicina, el psicoanálisis, la psiquiatría, la religión, la justicia, etc¹⁸⁰; k) el fenómeno de la globalización favoreció positivamente estas luchas intelectuales y militantes y tras un discurso radical contra la norma heterosexual, siguiendo a Sáez, “se fue produciendo [paralelamente] un fenómeno de intervención del capitalismo sobre los espacios que habían conquistado gays, lesbianas y transexuales” (Sáez, 2008: 29); l) en la nueva sociedad de consumo los protagonistas fueron los gays y las lesbianas y se creó, como dice Sáez, “un estilo de vida gay” inmerso en la “dinámica del mercado”; ll.) en este contexto social y de gran apogeo de la identidad gay es donde se va a crear un nuevo discurso mucho más radical a finales de los años ochenta: el movimiento queer o “teoría queer”. Sáez describe este momento de inflexión entre la identidad gay, considerada por los activistas queer como conservadora, y el emergente movimiento queer que va mucho más allá de un simple discurso sobre la orientación sexual:

[179] *Drag* nos remite a la persona que se viste del sexo opuesto de forma exagerada para invertir y/o jugar de forma histriónica con la identidad de género y los roles de género. A diferencia del travesti, el *drag* hace referencia a una representación artística y dramática, en muchos casos, del sexo opuesto, precisamente para ser más subjetivo y escapar de la realidad.

[180] En el epígrafe titulado “Fabriquer des anormaux” que aparece en el libro *Papiers d’identité. Intervention sur la question gay* (2000) de Didier Éribon, el autor recurre, en efecto, al estudio de M. Foucault respecto a los “anormales”, tema que aborda en el libro *Los anormales* y desarrolla profundamente en *La voluntad de saber* (obra donde aparecerán tres de los ejes centrales de su pensamiento filosófico: el “poder”, el “saber” y la “confesión”). Foucault, en su afán por demostrar cómo la psiquiatría ha inventado la “sexualidad”, Éribon afirma: “tout ce qui semble inexplicable est ramené à une explication par les instincts sexuels [la psychiatrie] a entrepris de nommer, classer, surveiller tout ce qu’elle considère comme des ‘anomalies sexuelles’, devenues le modèle pour penser l’anormalité sociale et même la déviance politique” (Éribon, 2000: 140-141).

La gran mayoría de las personas que conformaban esa “cultura gay” eran varones, blancos, de clase media o alta, con profesiones liberales o empleos estables, es decir una especie de nueva burguesía gay. Varios colectivos de mujeres lesbianas, chicanas, negras, latinas, con problemas de paro, de regularización o de inserción social, y personas con sexualidades más diversas y complejas que la del simple modelo “varón gay con varón gay”, van a expresar a finales de los ochenta su distanciamiento de ese modelo idílico y conservador gay, negándose a reconocerse como “gays” y afirmando entonces ser “queer”, es decir, alguien raro, diferente, alguien que reivindica la importancia de la raza y la clase social en luchas políticas, no solo la orientación sexual [...] estas personas van a apropiarse de una palabra injuriosa, de un insulto contra los gays como es la palabra ‘queer’, y van a utilizarla como señal de identidad para devolverla irónicamente contra el sistema de orden heterocentrado, e incluso contra el nuevo orden “gay” que solo busca integrarse socialmente y disfrutar de la sociedad capitalista (Sáez, 2008: 30).

Si hablamos de su origen, el término inglés queer es un adjetivo con diferentes matices: “extraño, raro; falso, ridículo, loca, marica, maricón”, según el diccionario *The Wordsworth* (1991), pero para Tamsin Spargo, como para otros autores, es un “término del *slang* utilizado principalmente en el discurso homofóbico, pero también por algunos homosexuales que eligieron el vocablo antes que, o en lugar de, “gay” o “lesbiana”” (Spargo, 1999: 49). Es decir, queer es una palabra que actúa como herramienta transgresora y de resistencia frente a la discriminación e intolerancia hacia la diferencia sexual, social y étnica principalmente. Algunos teóricos actuales lo analizan como un término que forma parte de “l’histoire du renversement” (Espineira, Thomas, Alessandrin, 2012: 224) o supresión de las reglas o de las normas establecidas, y que surgió a mediados del siglo xx. Siguiendo a estos autores:

Lo *queer* est d’abord un instant de réappropriation de l’insulte (pédé, bizarre) [...] En ce sens il est un outil de résistance [...] Le Queer s’impose alors comme un élément de perturbation des politiques d’assimilation et de pathologisation. Puis il devient un espace de déconstruction des allant de soi producteurs de hiérarchies, d’inégalités, d’invisibilités et d’empêchements. En disant que les paroles homophobes ne sont pas le fait de l’homosexualité mais de l’homophobie, on inverse le camp d’où vient la peur. L’hétérosexualité n’est plus le *neutre* ou le *normal* (Espineira, Thomas & Alessandrin, 2012: 224).

Siguiendo a Spargo, si hablar de queer es hacer igualmente énfasis en una cultura (lesbiana/gay) que desestabiliza, perturba y moviliza, entonces queer sugiere un cambio jerárquico gramatical: ya no será un adjetivo sino un verbo. Es decir, si la cultura queer ha reclamado para sí un adjetivo que contrasta con la relativa

respetabilidad “gay” y “lesbiana”, entonces cabe considerar la teoría queer como un queer movilizador, como un verbo que desestabiliza los supuestos sobre el ser y el hacer sexuado y sexual.” (Spargo, 1999: 53). De esta manera, después de décadas (gracias a la implicación intelectual y política a través del discurso, lo que era extraño, raro, lo que también significaba una ofensa: loca, marica, maricón) el queer deja de ser un concepto ofensivo y excluyente para convertirse en un concepto “perturbador” donde los marginados, lesbianas y gays, los que rechazan la heteronormatividad, los marginados étnicos o clase social, encuentran su espacio, a través del discurso, el más radical, para exponer sus ideas y “teorías”¹⁸¹ y transmitir las a la sociedad a través de sus obras, ensayos, artículos, conferencias, etc. En este sentido, estamos de acuerdo con Spargo cuando afirma que queer, antes vociferada o murmurada como un insulto, es pronunciada hoy orgullosamente como un indicador de transgresión por quienes una vez se llamaron a sí mismos lesbianas o gays” (Spargo, 1999: 9).

Si hablamos de “teoría queer” podemos decir que todo empezó como un movimiento surgido de las diferencias ideológicas en el seno del feminismo con Simone de Beauvoir, pero también de los estudios y aportaciones desde el campo del psicoanálisis y la filosofía. Freud, por ejemplo, gran parte de su estudio se centra en la pulsión sexual y en los compromisos psíquicos derivados de la represión o la desviación; compromisos que no solo se expresan bajo la forma de síntomas neuróticos, sino también de sueños (De Lauretis, 2012: 17). O por qué no mencionar los estudios desde la óptica post-estructuralista de Derrida, Deleuze, Guattari y Foucault, que para Preciado son “tan herederos del feminismo y de los movimientos homosexuales como estos lo son de la llamada filosofía postestructuralista” (Preciado, 2009: 150). En efecto, la “teoría queer” utiliza varias ideas de la teoría postestructuralista; afirmación que queda resumida por Spargo cuando afirma que en la “teoría queer” se incluyen, además de los modelos psicoanalíticos de la identidad descentrada e inestable de Lacan:

la deconstrucción de las estructuras conceptuales y lingüísticas binarias de Derrida y, por supuesto, el modelo del discurso, el conocimiento y el poder de Foucault, para comprender de un modo diferente las relaciones entre sexo, sexualidad y poder” (Spargo, 2013: 54).

[181] Teoría: Javier Sáez distingue entre teoría y queer y señala que los estudios queer están lejos de ser una teoría ya que la “teoría *queer* no es un corpus organizado de enunciados, ni tiene ninguna pretensión de cientificidad, ni posee un autor único, ni aspira a dar cuenta de un objeto claramente definido” (Sáez, 2008: 127).

Y cómo no transportarnos a la época del Marqués de Sade, cuando desde el campo literario, pone de manifiesto, con sus obras *Justine ou les maheurs de la vertu* (1791) o *La philosophie dans le boudoir* (1775) entre otras, los tabúes y prejuicios sociales a través del tratamiento del cuerpo y de los deseos, creando una crisis emocional generalizada centrada en el pudor. Quizás ese sea el momento en el que empiece una “transformación sexual” en palabras de la antropóloga Gayle Rubin, quien se apoya en la siguiente cita de Foucault:

La sodomie –celle des anciens droits civil canonique –était un type d’actes interdits ; leur auteur n’en était que le sujet juridique. L’homosexuel du XIXe siècle est devenu un personnage : un passé, une histoire et une enfance, un caractère, une forme de vie ; une morphologie aussi, avec une anatomie indiscreète et peut-être une physiologie mystérieuse [...] le sodomite était un relaps, l’homosexuel est maintenant une espèce

(Foucault en Rubin, 2010: 165).

Hacemos un breve inciso para detenernos en el siglo XIX y aludir rápidamente al escritor austriaco Leopold von Sacher-Masoch. Autor al que se le atribuye el término “masoquismos” especialmente por su novela *Venus im Pelz* (1870) (*La Venus de las pieles*) En efecto, el “dolor” se transforma en un “encanto raro” y al mismo tiempo la pasión se transforma en tiranía y crueldad. De ahí que la fusión sadismo y masoquismo, sadomasoquismo, sea un término recurrente en los estudios queer, teorizados e iniciados a partir de los años noventa, cuando se empieza a hablar de cuerpos y/o actos performativos como “formas enunciativas de autoridad” (Sáez, 2008: 89) en los estudios de Derrida; o desde una postura más radical que incita a una ruptura inevitable a partir del cuerpo, el género y el sexo: “hipersexualización [e] hiperconstructivismo del cuerpo y de sus órganos sexuales en total ruptura con las soluciones filosóficas y políticas del feminismo tradicional” (Preciado, 2002: 13).

Todos estos aspectos trabajados desde diferentes posturas son los que sirvieron de referente y apoyo para crear un discurso diferente y radical (discurso queer) respecto a las ambivalencias generadas desde los binarismos de género. Aunque Monique Wittig es uno de los referentes más importantes para los teóricos/activistas queer ya que su idea fundamental era la de “suprimir las categorías de hombre y mujer” (Sáez, 2008: 105) a través de sus obras *El cuerpo lesbiano* (1973) y especialmente *The straight mind* (1992), es Teresa de Lauretis quien utiliza por primera vez la expresión: “teoría queer”. En palabras de la propia autora, la expresión “teoría queer”

nació en 1990 como tema de un *workshop* que [organizó] en la Universidad de California en Santa Cruz. El término *queer* tiene una larga historia; en inglés existe desde hace más de cuatro siglos, y siempre con denotaciones y connotaciones negativas” (De Lauretis, 2015: ver en línea).

Pero esa “larga historia” empieza a cambiar cuando el concepto queer deja de ser una palabra reductora que estigmatiza a un colectivo gay/lesbiano para convertirse en una “palabra de orgullo y en un signo de resistencia política” (De Lauretis, 2015: en línea) gracias, en parte, a los movimientos de liberación gay iniciados en los años setenta.

Tendencias con ideas reivindicativas que nos lleva a pensar en el antes y el después del famoso *Mayo del 68* y en la estrecha relación entre el joven ensayista, filósofo, escritor y activista del LGTBQ, Guy Hocquenghem, y nuestro autor en cuestión: Copi. El punto en común entre los dos autores, la FHAR: (Frente Homosexual de Acción Revolucionaria). Un reciente y exhaustivo estudio realizado por Geoffroy Huard: *Los antisociales. Historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975* (2014), recoge tres décadas de la “historia de la homosexualidad” en Barcelona y París. Un estudio que va desde “los anti-sociales” hasta la creación del FHAR: “Los anti-sociales, así se designaban a veces los gays tras la Segunda Guerra Mundial, era en un principio una monografía sobre el Frente Homosexual de Acción Revolucionaria” (FHAR, 1971-1974)” (Huard, 2014: 21). Huard sostiene que lo más importante y fundamental de este frente revolucionario es que sus miembros insistieron en: “la contradicción de los discursos izquierdistas “revolucionarios” a propósito de la “revolución sexual” (Huard, 2014: 257). Pues estos discursos estaban impregnados de ideas de revolución sexual sin incluir a los homosexuales. Parafraseando a Huard, los discursos izquierdistas hablaban de “revolución sexual” y al mismo tiempo seguían oprimiendo a los homosexuales, ya que la homosexualidad era considerada como un “vicio burgués” (Huard, 2014: 257). No obstante, Huard también sostiene que el FHAR “no solo estaba constituido por grupos politizados, muchas personas iban a las asambleas para conocer a otros homosexuales y también para mantener relaciones sexuales” (Huard, 2014: 287). Así, el FHAR, más allá de su lucha contestataria por los derechos de los homosexuales, también se convirtió en un espacio de encuentro intelectual, un espacio para las tertulias, un espacio de libertad y de encuentros fortuitos donde los homosexuales podían expresarse libremente. En ese ambiente efervescente donde se intuye el nacimiento de nuevos ideales de liberación para los homosexuales se enmarca la relación amistosa e íntima entre Hocquenghem y Copi. Relación homosexual o “pequeña historia de amor” que queda reflejada en palabras

de su amiga H el ene Hazera, la m itica actriz, activista trans, comprometida con el FHAR y *Gazoline*, periodista de *Lib eration* y trabajadora actual para *Radio France International*, amiga tambi en de Guy Hocquenghem y Michel Cressole entre otros: “Copi era el amante de Hocquenghem y era muy raro verlos juntos” (Hazera en Bravo¹⁸², 2013: en l inea), y del escritor, soci ologo y periodista franc es, Fr ed eric Martel:

Copi conoció a Guy Hocquenghem durante esos años. Amantes por un tiempo corto, incluso vivieron juntos. Copi y Guy eran muy amigos. El mundo de Copi era el mundo de la noche, de mezclas, de reinas, todas las cosas que Guy Hocquenghem tambi en apoyaba (Martel, 1999: 90)¹⁸³

Hocquenghem & Copi. En efecto, hablamos de dos autores importantes que se implicaron social y políticamente, que participaron, cada uno a su manera, en las causas de liberación de los homosexuales. Cabe destacar que Guy Hocquenghem, filósofo y escritor, y militante de liberación gay, fue el cofundador del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) en 1971. En 1972 declaró públicamente su homosexualidad en *Le Nouvel Observateur* convirtiéndose así en el primer hombre que se declaraba abiertamente homosexual en Francia; pero lo más importante e interesante es su libro *Le désir homosexuel*¹⁸⁴ (1972). Ensayo escrito bajo la influencia de Gilles Deleuze y considerado como texto pionero de la “teoría queer”. En palabras de Preciado: “*El deseo homosexual* es, en forma de anticipación y de proyecto, el primer ejemplo de una forma de saber que hoy conocemos como teoría queer” (Preciado, 2009: 150).

[182] Guillermo Bravo es un escritor y editor argentino que est  realizando una tesis biográfica de Copi. La entrevista a H el ene Hazera aparece publicada en *Soy*, suplemento para Página/12, Buenos Aires, el 20/09/2013 (ver en referencias bibliográficas).

[183] Cita en inglés: “Copi meet Guy Hocquenghem during those years. Lovers for a short time, they even lived together. ‘Copi and Guy were very close. Copi’s world was an stravagant world of the night, of intermixing, of queens, all the things Guy Hocquenghem also supported” (Martel, 1999: 90).

[184] En la traducción y primera edición (2009) que se ha hecho de este libro, *El deseo homosexual*, se incluye tambi en el devastador y radical texto de Paul B. Preciado: *Terror Anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual*. El teórico español retoma los más de treinta años de lucha contra la norma heterosexual basándose en las reflexiones de Hocquenghem y tambi en nos habla, con un tono desbordante, de las intenciones del autor: “*El deseo homosexual* de Hocquenghem no es simplemente un libro entre otros sobre homosexualidad. Es el primer texto terrorista que confronta directamente el lenguaje heterosexual hegemónico. Es el primer diagnóstico crítico acerca de la relación entre capitalismo y heterosexualidad realizado por un marica que no oculta su condición de “escoria social” y “anormal” para empezar a hablar” (Preciado en Hocquenghem y Preciado, 2009: 138).

En cuanto a Copi, compartiendo las iniciativas revolucionarias de su colega y amigo Hocquenghem, conforma junto con Jean-Luc Hennig, Christian Hennion o la transexual Hélène Hazera, un pequeño grupo de redacción para la revista *Libération* en 1973¹⁸⁵. Coincidimos así con Antoine Didier y Thibaud Croisy, cuando en la exposición *Contre-cultures 1969-1989 : l'esprit français* organizada en Par  s¹⁸⁶, aluden a Copi y Hocquenghem como dos autores “emblemáticos” no solo por su compromiso social en las protestas del *Mayo del 68* sino también como dos autores que hicieron de estas protestas contra-culturales una revolución sexual que terminó en una ruptura y una reivindicación política, artística/est  tica y psicológica influyendo determinadamente en el modo de vida de los individuos.

Siguiendo a De Lauretis: “al igual que las palabras *gay* y *lesbiana*, queer ha designado, en primer lugar, una protesta social, y solo en segundo lugar una identidad personal” (De Lauretis, 2015: ver en línea). Pero más allá de abordar lo queer como teoría, esta pensadora nos propone una “tecnología del género” para escudri  nar en la problemática del ser y su “representación” como una construcción social. Tema que nos concierne igualmente cuando abordemos los personajes de Copi para tratar de descodificar lo que el cuerpo, como sujeto social, intenta, con gran dificultad, expresar, transmitir y/o comunicar. Así, la “tecnología del género”, un estudio donde De Lauretis, retomando la definición de tecnología foucaultiana (cuatro tipos de tecnologías: de producción, de sistemas de signos, de poder y del yo) hace igualmente alusión a las diferentes instituciones de poder (familia, religión, educación, política, etc.) para responder a sus inquietudes respecto al género y su posible “construcción sociocultural” y cuya representación social determina/restringe la construcción del género.

La realidad del género consiste precisamente en los efectos de su representación: el género se “real-iza”, llega a ser real, cuando esa representación se convierte en auto-representación, cuando uno lo asume individualmente como una forma de la propia identidad social y subjetiva. En otras palabras, el género es tanto una atribución como una apropiación: otros me atribuyen un género y yo lo asumo como propio, o no (De Lauretis, 2015: ver en línea).

De esta manera, De Lauretis basa su hipótesis de tecnología del género en la atribución/apropiación del género cuando este pasa de la representación a la

[185] Frente a la dificultad de encontrar documentos en papel que confirmen esta información, hemos confiado en la información en línea que aparece en *Th  atre du Rondpoint* y que podemos ver en el siguiente link: <https://www.theatredurondpoint.fr/artiste/copi/>.

[186] Exposición realizada en París del 24 de febrero al 21 de mayo en La Maison Rouge.

auto-representación. En otras palabras, cuando el individuo, en medio de la parafrenia social de la representación, “asume” su propia identidad.

Preciado, pocos años después, retoma esta idea de la tecnología y de “construcción sociocultural” y la reconstruye dándole una dimensión más universal cuando intenta explicar qué es una “categoría clave” en torno a la clasificación y “estructuración” de las especies a partir de tres nociones:

La noción de tecnología, como «totalidad de los instrumentos que los hombres fabrican y emplean para realizar cosas», sirve de soporte a las nociones aparentemente intocables de «naturaleza humana» y «diferencia sexual». La tecnología es también el criterio del colonizador para determinar el grado de cultura, de racionalidad y de progreso alcanzado por los «pueblos» [...] La noción de «tecnología» es, pues, una categoría clave alrededor de la cual se estructuran las especies (masculino/femenino), la raza (blanco/negro) y la cultura (avanzado/primitivo) (Preciado, 2002: 119).

Para resumir, la noción de “tecnología de género”, esa “construcción sociocultural” que margina y clasifica al mismo tiempo la especie desde la noción binaria de género, masculino/femenino, y sexo hombre/mujer, empezó a coger forma dentro de los estudios teóricos feministas a mediados de los años ochenta basándose en la definición de “tecnología” propuesta por Foucault en su *Historia de la sexualidad*. Estos estudios, desde un discurso feminista, junto con los movimientos/protestas de liberación homosexual (gay y lesbiana) de los años sesenta y setenta consolidaron lo que en la actualidad conocemos como “teoría queer”.

En definitiva, las primeras reivindicaciones identitarias en Francia (FHAR y *Gazolines*) de los años setenta, cuenta con emblemáticas figuras como Hocquenghem y Soukatz, en la que también podemos incluir a Copi, entre otros artistas homosexuales y transgéneros. Pero al mismo tiempo se crearon paralelamente dos líneas de pensamiento (estudios en torno a la homosexualidad y al feminismo) en las que intervinieron reconocidos autores creadores de pensamiento: analistas, críticos y estudios científicos en el campo de la filosofía, la sociología, la antropología y el psicoanálisis, entre otras ramas de las humanidades. Así, el rumbo de la historia de la sexualidad heteronormativa se pone en evidencia en tanto que sistema hegemónico de poder y reductor de otras posibilidades de entender la sexualidad. En efecto, surgen nuevos estudios, nuevas perspectivas y nuevas formas de entender la sexualidad. Trabajos que se centran especialmente en el desmantelamiento del sistema binario de sexo y de género. Época que quedó enmarcada, según D. Éribon, como: “une culture de

résistance” (Éribon, 2000: 26). “Una cultura de resistencia” que busca liberarse del modelo opresor heteronormativo. En conclusión, “La historia de la sexualidad” debe ser reescrita ¿De qué manera? Copi sugiere hacerlo de la siguiente manera: a) con trazos: crea un ser extraño, “a-normal”, transexual, al que llamará *Libérett* publicado en *Libération* (1979), además de todos sus dibujos; b) con su escritura: lo hace a través de su variada obra tanto en narrativa, *La Guerres de Pedés*, *Le bal des folles*, etc., como en teatro y relatos cortos; c) con su implicación social cuando decidió trabajar con su amigo Guy Hochquenghem y Lionel Soukaz y actuar en la película *Race D’Ep* (1979) o cuando actuó en la película de Jean-Luc Godard *Je vous salue Marie* [1993] o incluso cuando aceptó trabajar para los anuncios Perrier: *Perrier, c’est fou!* Si analizamos con detenimiento estas aportaciones creativas, nos damos cuenta de que Copi, como personaje irreverente y subversivo, también lo era con su imagen: autor rupturista y provocador y con un estilo particular que utilizó sutilmente para ganarse un espacio en pleno apogeo de una “cultura de resistencia”. No es coincidencia que una marca tan reconocida en Francia como *Perrier* piense en Copi como abanderado de sus anuncios. O, que otros autores, cineastas, vean en este dramaturgo a un autor rompedor, decidido y con una mirada fría y aguda de la realidad. Realidad que será parodiada y teatralizada bajo las temáticas de revolución sexual. De esta manera, Copi utiliza el género teatral para representar y demostrar, con ironía y con fuertes dosis de violencia y subversión, que sus “seres queer” irreverentes y revulsivos también generan un muro de choque frontal y de “resistencia” contra el orden establecido.

Gesto de resistencia que Copi hace a su manera y a través de un humor particular creando un efecto extraño (cuando estamos en calidad de lectores o de público) que nos acerca y, al mismo tiempo, nos aleja de la realidad. Sin embargo, lo interesante es que la obra de Copi crea consciencia y nos invita a la auto-reflexión respecto a la relación del *Ser* con la sociedad y especialmente al estrecho vínculo que existe entre la identidad humana y la identidad sexual. Comportamiento que nos recuerda igualmente al pintor español José P. Ocaña. Autor irreverente reconocido por su estilo provocador y subversivo y admirado por muchos artistas e intelectuales por su implicación en la búsqueda de los derechos para los colectivos no normativos LGTB en Barcelona. Uno de sus admiradores, Copi: “Sí, conocí a Ocaña. Sé que se ha muerto; me impresionó mucho la noticia, fue una muerte de *loca*. No creo que él se molestara si me oyera decirlo. Me quedé helado” (Copi en Ferrer, en Anexo 3).

Así pues, Copi ve entre sus posibilidades apoyarse en la ficción para crear una cosmogonía del *Ser* diferente a la ya establecida. *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* (1971), *Les quatre jumelles* (1973) y *Loretta Strong* (1974) son algunos de esos

ejemplos que recogen todas esas nociones de tecnología de género y marcan el inicio de su trayectoria como autor queer por su valor transgresor y desestabilizador del orden heteronormativo. Pero también lo son, cada una a su manera, las obras: *Lamento por el ángel* (1955), escrita casi dos décadas atrás, o *Eva Peron* (1969), *La sombra de Wenceslao* (1977), *La tour de la Défense* (1978), *Tango-Charter* (1980), *Cachafaz* [1981], *Le Frigo* (1983), *Les escaliers du Sacré-Coeur* (1986) y *Une visite inopportune* [1987]. Pues en todas ellas viven sus antiheroínas y antiheroes no normativos, especie de criaturas o “monstruos inclasificables” con nuevos principios, nuevos valores y nuevas reglas de convivencia que sobrepasan los márgenes del orden social establecido y se rehúsan a aceptar el modelo conservador heteronormativo.

Copi se convierte así, si podemos considerarlo, en un autor precursor de lo que después se transformaría en un discurso político radical fundado en los estudios de género y sexualidad a partir de la teoría queer. ¿De qué manera podemos hacer un acercamiento desde la ficción o imaginario creativo de Copi con respecto a la definición queer?

XII.2. Copi: entre ficción y “teoría queer”

La época de los setenta significó el inicio de nuevas miradas hacia la identidad y la sexualidad: revoluciones identitarias y sexuales que alimentaron un nuevo discurso político con miras a la desestabilización hegemónica de los binarismos de género y de sexo. Manifestaciones que finalmente desembocaron en una teoría queer. ¿Cómo incluimos a Copi en este engranaje interdisciplinar: filosófico, sociológico, antropológico, etc.?

Un breve resumen cronológico nos servirá para aproximar al dramaturgo con autores que directa o indirectamente contribuyeron con sus aportaciones científicas, clínicas y teóricas a la construcción de nuevas posibilidades identitarias sexuales. Tres bloques serán necesarios para enmarcar la obra de Copi respecto a las líneas de pensamiento teóricas y filosóficas: a) un primer bloque está conformado por Sade (siglo XVIII) y por Freud (transición entre el siglo XIX y XX); b) un segundo bloque empieza con Simone de Beauvoir (años cincuenta), continúa con Foucault, Derrida, Deleuze y Guattari, Wittig, Hélène Cixous, Kate Millet, Pat Califia, Michel Warner y Adrienne Rich (años setenta-ochenta) y termina con Teresa De Lauretis (años ochenta y noventa); c) y un último bloque, *teóricXs* y activistas seguidores de todos estos estudios, reflexiones y aportaciones, conformado por Gayle Rubin, Eve Kosovsky Sedgwick, J. Butler, David Halperin, P.B. Preciado, S. Bourcier, Catherine

Ecarnot, entre *otr*s*, que ampliaron y consolidaron los estudios queer ya atribuidos como teoría a De Lauretis en 1990.

Respecto a Copi, hablamos de dos décadas en torno a los setenta y los ochenta; años de producción literaria y de creación artística, de publicación y de puesta en escena de casi toda su obra dramática¹⁸⁷ (ver fichas de lectura en Anexo 1).

Estas décadas, en especial, la de los setenta, coincide con los años de Foucault y su *Histoire de la sexualité* publicada en tres tomos: el primero de ellos en 1976 con *La volonté de savoir* y los otros dos en 1984 con *L'usage des plaisirs* y *Le souci de soi*. Le Talec la considera la obra más importante de ese periodo (Le Talec, 2008: 220). Y, quizás fue, y sigue siendo, una de las aportaciones filosóficas sobre el *Ser* y la *sexualidad* más citadas por las feministas y *teóric*s* queer debido a su “poderosa y provocadora contra-narrativa de la historia sobre la represión sexual victoriana, vigente durante largo tiempo, que cedió el paso a una progresiva liberación e ilustración en el siglo XX” (Spargo, 2013: 18). En efecto, basado en la represión sexual, el filósofo nos habla de dos rupturas en la historia de la sexualidad:

L'histoire de la sexualité, si on veut la centrer sur les mécanismes de répression suppose deux ruptures. L'une au cours du XVIIe siècle : naissance des grandes prohibitions, valorisation de la seule sexualité adulte et matrimoniale, impératifs de décence, esquivé obligatoire du corps, mise au silence et pudeurs impératives du langage ; l'autre, aux XXe siècle ; moins rupture d'ailleurs qu'inflexion de la courbe : c'est le moment où les mécanismes de la répression auraient commencé à se desserrer ; on serait passé d'interdits sexuels pressants à une tolérance relative à l'égard des relations pré-nuptiales ou extra-matrimoniales ; la disqualification des « pervers » se serait atténuée, leur condamnation par la loi en partie efficace ; on aurait pour une bonne part levé les tabous qui pesaient sur la sexualité des enfants (Foucault, 1976: 152).

Sin proponérselo, este filósofo fue uno de los precursores de la teoría queer ya que, para él, la sexualidad deja de ser un dato biológico, natural, para convertirse en el correlato de un discurso o práctica discursiva. Siguiendo a Spargo, Foucault no es el origen de la teoría queer ni la teoría queer es la meta de su pensamiento “pero sí una genealogía de un conjunto específico de discurso sobre la sexualidad que culmina (temporaria y no exclusivamente) en el periodo queer en curso” (Spargo, 2013:

[187] Cabe recordar que la única obra que se aleja temporalmente de todas las demás obras del corpus es *Lamento por un ángel*. Una de las dos únicas piezas, junto con *General Poder*, escritas en Buenos Aires antes de que Copi abandonara definitivamente su país para instalarse en París.

18). Pero también con la obra de Wittig, especialmente *El cuerpo lesbiano* publicada en 1973 y con *The straight mind* escrita en 1978. Obras donde la autora inicia ya una ruptura de la sintaxis y “afirma que en realidad el sexo es una categoría producida por el propio sistema de pensamiento dominante, que funda la sociedad como heterosexual” (Sáez, 2008: 100). En efecto, para la autora es primordial dismantelar el carácter político de la categoría de sexo.

Podemos decir que Copi fue un autor gay comprometido, en palabras de Marcial Di Fonzo Bo¹⁸⁸, en una entrevista (2006) por el cineasta queer Antony Hickling, confirma que Copi es un: “intellectuel physiquement engagé. C’est-à-dire qu’il était toujours en réaction avec une pensée... contre la pensée unique” (Hickling, 2007: 107). Además, como ya lo hemos dicho, Copi se relacionó con grupos de iniciativas revolucionarias sexuales como la FHAR. Desde finales de los setenta hasta su muerte se implicó con la causa social de colectivos minoritarios no normativos que emergieron después del *Mayo del 68*. Copi desafía, desde un posicionamiento vanguardista, las doctrinas religiosas, políticas y educativas a través de la inclusión de temáticas rupturistas que ponen en la cuerda floja “el ideal inclusivo” de la sociedad moderna contemporánea; siguiendo a Spargo: “La bisexualidad, la transexualidad, el sadomasoquismo y la identificación transgenerizada desafiaban implícitamente el ideal inclusivo de la política asimilacionista” (Spargo, 1999: 42). Ante la necesidad de crear un nuevo lenguaje, Copi nos propone una alternativa particular a través de su obra transgresora cargada de fuertes dosis de violencia. En este sentido, estamos de acuerdo con Thibaud Croisy cuando afirma:

Il n’y a pas eu un “vent de subversion” qui a magiquement soufflé sur la France des années 1970 mais bien plutôt un vivier d’individualités subversives, irrévérencieuses, clivantes, dont Copi faisait partie, et c’est précisément parce qu’il s’est octroyé “la liberté de le faire” qu’il demeure pour nous une boussole, une force toujours présente, capable de faire vaciller toutes les certitudes et toutes les époques (Croisy, 2017: 178).

[188] Marcial Di Fonzo Bo, otro argentino más radicado en Francia, es un actor y director de teatro que actualmente ocupa el cargo como director, desde 2015, del Centre Dramatique National de Caen. En su extensa trayectoria como actor y director de teatro, heredada de su tío Facundo Bo, resaltamos el interés personal que Di Fonzo Bo siente por las obras de Copi representándolas no solamente en Europa sino también en Argentina. Su último trabajo fue la puesta en escena de *Eva Peron* y *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* (una gira que empezó en verano de 2017 en Buenos Aires y culminó en otoño en Europa: España y Francia).

Transgresión y Violencia son dos palabras que no debemos desligar de la obra de Copi ya que forman parte de su imaginario. Estos dos términos son ya una seña de identidad, creativa y artística, copiana que es utilizada para desarticular toda una red convencionalista de la sociedad cuyo poder está reforzado a través de la construcción de un lenguaje hegemónico heterosexual. Lenguaje que se traduce en represión y opresión. Estas ideas también nacen de sus propias lecturas, por citar a algunos autores: el drama psicológico y la profundidad emocional tratada en las obras de William Faulkner, el realismo dramático de Eugène O'Neill y el erotismo y la homosexualidad abordados en el teatro de Jean Genet, entre otros¹⁸⁹.

Aunque no podamos afirmar que Copi fuese un gran lector de filosofía ni de autoras feministas y postfeministas, sí podemos decir que cuando leemos sus obras y asistimos a sus representaciones, nos damos cuenta de que el dramaturgo fusionaba a la perfección esas ideas desestabilizadoras desde una perspectiva queer utilizando la ficción¹⁹⁰. Es decir, Copi, sin proponérselo –o, sí– se adelanta a un término que tomó forma e importancia en torno al año 1990. Así pues, Copi, después de su llegada a París (1962) en los años sesenta hasta su fallecimiento (1987) imaginó, creó y puso en escena una serie de personajes que representaban simbólicamente esa realidad perteneciente a la sociedad de los oprimidos, los marginados sociales y los excluidos raciales y sexuales por seguir su instinto natural sin reprimirse en sus deseos. No podemos obviar que este argentino de París falleció de sida en 1987, época en la que la enfermedad se asoció a la homosexualidad provocando un retroceso social respecto a la sexualidad donde también se cuestionó la libertad sexual, especialmente

[189] Copi no se consideraba un buen lector, pero los detalles y precisiones respecto a la obra de autores como Faulkner dicen lo contrario. Hablando con Tcherkaski sobre teatro argentino, Copi decía: “si leo una novela publicada hoy, puedo descuartizarla; sé dónde tiene la influencia de Faulkner, dónde construye la frase de esa manera y dónde crea la originalidad de poner un paréntesis, dónde va a introducir el personaje” (Copi en Tcherkaski, 1998: 33-34).

[190] En Copi podemos considerar que nace un nuevo lenguaje a través de dos elementos esenciales en el teatro: por un lado, el cuerpo, que nos sugiere al mismo tiempo una relectura del cuerpo y la performatividad: identidades indefinidas de difícil clasificación, situaciones contradictorias, otras ilógicas que escapan a la razón, etc. Y, por el otro, el espacio que, en Copi, son espacios cerrados representando la opresión y represión no solo social sino también íntima. Pues muchos de ellos son espacios ambiguos por donde deambulan estas criaturas *desviadas* socialmente y desorientadas buscando su verdadera identidad.

la homosexual¹⁹¹. Según el *Diccionario gay* de Lionel Povert: “la moitié des cas de sida déclarés relève d’une contamination d’origine homosexuelle entre hommes” (Povert, 1994: 411). Fue un fenómeno social que culminó con un replanteamiento no solo del discurso político sino también de la moral, del cuerpo, del sexo y la sexualidad. Momento recordado por Spargo, quien lo resume de la siguiente manera:

Con la aparición del sida, esta comunidad ya fracturada debió enfrentarse a una nueva serie de presiones. Los discursos populares que habían descrito erróneamente al sida como una enfermedad gay condujeron a una renovada homofobia y a una revisión necesaria de las estrategias asimilacionistas [...] Fue en el contexto del activismo del sida y del rechazo a las estrategias asimilacionistas donde lo “*queer*” se reorganizó en su forma actual, tanto en la cultura popular como en la teoría (Spargo, 1999: 46-47).

Así pues, todos los personajes copianos rechazan cualquier idea de orden establecida socialmente y no obedecen a las normas binarias heterosexistas centradas en el hombre y la mujer y escapan, finalmente, del poder dominante heteronormativo. ¿De qué manera *l*s antihéroínas y antihéroes* trans-copianos entran en esa deconstrucción desestabilizadora que cuestiona el *ser* y el “hacer sexuado y sexual”? ¿Sus luchas podrán entrar en discordancia con las normas binarias de género y de sexo establecidas sin caer en la heterosexualidad dominante y resistirse a la “castración” de otras posibilidades de identidad y de sexualidad? Hacer una lectura queer de estos personajes trans-copianos nos permitirá profundizar en el cuestionamiento de la sexualidad y replantearnos una nueva forma de hibridación de género y de sexo muy particular al estilo de Copi. En este sentido, estamos de acuerdo con Ezequiel Lozano, quien en un artículo titulado: “Indagaciones *queer* a Copi a través de *La torre de la Defensa*”, considera apropiada una lectura de la obra de Copi a partir de las aportaciones queer: “consideramos valiosos sus aportes en tanto constituyen un posicionamiento que producen legibilidad otra y promueve novedosas indagaciones en el arte” (Lozano, 2012: 55).

[191] Cabe resaltar que la creación de *Act-Up* en Estados Unidos (1987 por Larry Kramer) y luego en Francia sirvió para crear un discurso político de lucha contra el sida. En 1989 se celebró la Conferencia Internacional sobre el Sida en Montreal. Las elevadas estadísticas de infectados junto con los sentimientos homofóbicos y de discriminación crearon diversas manifestaciones que motivaron esta lucha contra la enfermedad. Christophe Broqua y Patrice Pinell recogen esta problemática en Pinell: *Une épidémie politique. La lutte contre le sida en France (1981-1996)* (2002). Para más información, leer: Didier Lestrade: *Act-Up, une histoire* (2000); Frank Arnal: *Résister ou disparaître? Les homosexuels face au sida –La prévention de 1982 à 1992* (1993); Larry Kramer: *Reports from the holocaust. The making of an AIDS Activist* (1989).

¿Podrán realmente *l**s antiheroínas y antihéroes trans de Copi “negociar”, idea de Goffman, “deconstruir”, idea de Derrida, “invertir”, idea de Deleuze, “desenmascarar”, idea de Wittig, “castrar”, idea de Preciado... y *escapar victorios*s* del modelo normativo hegemónico y del poder heterosexual?

XII.3. *Camp-Copi / Copi & Camp*

Como ya lo habíamos anunciado, el *camp* sirve como complemento del discurso queer y también como figura desestabilizadora de la norma y de los estereotipos establecidos: hombre/mujer, masculino/femenino, a través de su presencia no solo en esas calles de *La sociedad del espectáculo* (1967) que nos describe Guy Dubord, sino también en la escena copiana.

Lionel Povert en su *Dictionnaire gai* (1994) define el *camp*¹⁹² como el “arte de vivir, actitud, expresión estética y política” y afirma que esta palabra (de origen inglés) se refería, a principios del siglo xx, a un “comportamiento escandaloso en la calle” (Povert, 1994: 111). Este comportamiento, o actitud, añade Povert, se próxima, en lengua francesa, a la noción *se camper*; verbo reflexivo que, según *Le Petit Robert*: “exprime l’idée de prendre une attitude fière, hardie, provocante” (*Le Petit Robert*, 1990: 243). Además, Le Talec precisa y añade que *camp* también es un sustantivo (el/lo *camp*) y un adjetivo (ser *camp*, para una persona, objeto, situación, acontecimiento, etc.) (Le Talec, 2008: 80). Veamos, pues, *Le Dictionnaire*¹⁹³ define este concepto: como sustantivo: “attitude, style affecté, précieux, volontairement maniéré et toujours parodique prônant, incidemment, le renversement des valeurs hétéronormées”; y como adjetivo: “Théâtral, extravagant mais au seconde degré, volontairement vulgaire, autoparodique” (*Le Dictionnaire*, en línea). No obstante, lo más curioso es que esta palabra, aunque sea reciente, el estilo y la actitud *camp* no lo son, o eso es lo que demuestra Povert cuando afirma: “Si lo mot est récent

[192] Además de las referencias citadas en esta tesis y para saber más sobre el *camp* y cómo se ha abordado esta “actitud”, “estilo” y “estética” en Francia y en Europa, proponemos las lecturas de Patrick Cardon (historiador y militante político francés fundador de la editorial Gay Kisch Camp en 1987): Cardon, P. (1992): “Précis de folosophie”, en Michel Cressole: *Une folle dans sa fenêtre. L’Autre journal: Chroniques 1990-1991*. Lille: GaiKitschCamp. Y, de Patrick Mauriès (escritor, editor y crítico literario francés): Mauriès, P. (1979): *Second manifeste camp*. París: Seuil

[193] Dictionnaire en línea; *Camp*: <https://www.le-dictionnaire.com/definition/camp>

la tradition est ancienne [...] Baroque¹⁹⁴ et *camp* cultivent tous les arts jusqu'au paroxysme" (Povert, 1994: 112). Povert atraviesa las diferentes épocas y siglos a través de autores como Molière, Richard Wagner, Louis II de Bavière, Raymond Rousel, Huysmans y Wilde, para poner en evidencia que algunos ven en esa cultura y estética de la "exageración" un cierto gusto y estilo *camp*.

Ahora bien, Susan Sontag retoma el término *camp* y lo eleva a una "sensibilidad, moderna sin ninguna duda", ("subjética", "en parte, indefinible", escurridiza que contraría y "se burla de lo serio" (dramático)), inapelablemente unida al "gusto", que Sontag relaciona con "una variante del esnobismo refinado" (Sontag, 2010: 421-423). En 29 páginas, la autora expone sus célebres 58 notas sobre el *Style camp* (1964)¹⁹⁵ y nos deja en claro que el ideal del *camp* no reside en la belleza misma, sino en "un cierto grado de artificio" y de "estilización" (Sontag, 2010: 424) que se opone a lo natural. En efecto, Sontag sostiene que "el '*Camp*' es fundamentalmente enemigo de lo natural, llevado hacia el artificio y la exageración" (Sontag, 2010: 421). Pero, ¿cómo se pone de manifiesto este "estilo", esta "sensibilidad" y este "gusto"? Pues, continuando con Sontag, más allá de una "visión *camp*" y una "manera *camp* de ver las cosas", el *camp* es igualmente una "cualidad que se descubre en los objetos o en la conducta de diversas personas" (Sontag, 2010: 424). Por ejemplo, en los años 1970, la activista trans Hélène Hazera conforma el triángulo de "guerrilleras" que, junto con Marie France y Maud Molyneux¹⁹⁶, la convierten, volviendo a Preciado, en una de las "primeras en utilizar técnicas de teatralización paródica del espacio público, prácticas que serán después reconceptualizadas por la teoría queer como políticas performativas o *camp*" (Preciado, 2009: 145). Este mismo planteamiento de "teatralización paródica" es igualmente objeto de estudio de Sam Bourcier cuando sostiene:

« Le camp » propose d'y résister de l'intérieur via la parodie, l'exagération, la théâtralisation, la prise au sens littéral des codes tacites qui régissent notre manière de vivre et la représentation : les codes de la masculinité par exemple. On a là une vision performative, parodique de la résistance (Bourcier, 1998: 82).

[194] Cultura excepcional del siglo XVII que se caracteriza especialmente por el exceso no solamente en la arquitectura, la escultura y la pintura sino también en todas las demás artes como la música, el teatro, la poesía, etc.

[195] Estos apuntes sobre el *Style camp* (1964) se publicaron por primera vez en lengua francesa a través del libro *L'œuvre parle* (1968), en la editorial Seuil de París, donde se recogieron los artículos que Susan Sontag escribió sobre las artes y la cultura contemporánea de forma consecutiva durante los años 1961, 1962, 1963, 1964, 1965 y 1966. La edición que estamos utilizando es la reedición que la editorial Christian Bourgois hizo de este ejemplar en 2010.

[196] Marie France: cantante y actriz transgénero; Maud Molyneux (1948-2008): periodista transgénero.

En efecto, en estas “políticas performativas o *camp*” se trataba de “resistir”, a través de la “parodia”, la “exageración” la “teatralización”, contra los sistemas de opresión (“códigos de la masculinidad”), o, simplemente, siguiendo a Preciado, de “ponerle música, de echarle a la austera y anal-castrada izquierda unas boas de plumas rosas, unas rayas de coca y unos miligramos de estrógenos” (Preciado, 2009: 145). Aquí ya encontramos una intersección entre queer y *camp*. Según Spargo, la obra de Butler es uno de los ejemplos donde podemos ver esta relación de dos estrategias potenciales, la discursiva y teórica (queer) y la performativa (*camp*): “Otra franja de los estudios queer que se conecta con la obra de Butler y con la cultura y la política queer, es la relectura del potencial subversivo y transgresor del *camp*” (Spargo, 1999: 73-74). La teoría queer retoma el *camp* y lo reconceptualiza. Pero la sensibilidad y el gusto *camp* no cambia de forma sino de postura combativa por quienes optan por una performance del exceso y de exhibición utilizada como artificio para combatir la homofobia y la estigmatización. ¿Cómo comenzó la militancia trans? Hazera responde a Guillermo Bravo: “salir a la calle, escribir comunicados, ir a tirar sangre falsa en las fachadas de los ministerios, trabajar las carpetas de los ministros. Y también negarse a ser otra cosa que uno mismo, negarse a vivir en la mentira (Hazera en Bravo, 2013: en línea). La activista trans toma, así, una actitud arriesgada, ferviente y performativa frente a una sociedad denigrante, opresora y asfixiante. En efecto, Hazera recuerda una época violenta en la que los “policías eran violentos” y los discursos y comentarios homófobos estaban a flor de piel; ella insiste: una “epopeya”; una época en la que “muchos terminaron en prisión”; una época donde el “70% de mis amigas de juventud” murieron: “suicidios, sida, sobredosis, asesinatos” (Hazera en Bravo, 2013: en línea). En definitiva, el *camp* como artificio de denuncia y de resistencia se convierte igualmente en una “ética”, una “estética” (Mauriès en Le Talec, 2008: 80), una actitud performativa, una “expresión contra opresiva” y, especialmente, en una metáfora de libertad pese a su carácter “indefinible” (Sontag) y complejo: “S’agit-il d’une culture, d’une subculture, d’un goût, d’une esthétique, d’une attitude performative, d’un art de vivre, d’une expression contre-oppressive, d’une stratégie politique?” (Le Talec, 2008: 79).

Jean-Yves Le Talec, como ya lo hemos anunciado al inicio de este capítulo, cuando hablábamos de la “loca” y de las alusiones que este autor hace a Copi, realiza en *Les folles de France; repenser l’homosexualité masculine* (2008) un recorrido progresivo a nivel histórico y cronológico del *camp* y se interesa en cómo esta palabra anglosajona se incorpora en Francia no solo como un fenómeno social y político sino también literario. Por lo que recomendamos la lectura de este libro para ver las filiaciones que

hay entre “folle” y *camp*, y también “folie”; tres aspectos fundamentales en la obra de Copi si se aborda a este autor particular desde el punto de vista estético y del humor. No obstante, debemos precisar que el *camp* es una noción compleja y fuertemente ligada a la figura de la “loca”. Figura que, en términos de Le Talec, ha sido la que, en gran parte, ha dado visibilidad a las reacciones revolucionarias homosexuales por cargar con ese doble lastre que la estigmatiza: ser homosexual y ser afeminado:

À partir d’une figure de la folle prescrite, marquée du double stigmatisme de l’homosexualité et de l’efféminement, et à partir également du camp, vécu comme une réponse sociale et culturelle à la domination, il est dès lors possible d’envisager globalement l’émergence du mouvement homosexuel comme une succession d’appropriations, de transformations de cette figure et de resignifications multiples du camp (Le Talec, 2008: 14).

Si Preciado reconoce las acciones activistas de las “locas, maricas, travestis” y transgéneros como actos performativos o *camp*, Le Talec ve en Copi a un autor: “célèbre pour ses dessins et ses pièces sur l’homosexualité et la folie” (Le Talec, 2008: 190). Aquí ya observamos una primera aproximación de Copi dentro de esa actitud y sensibilidad *camp*¹⁹⁷ que emergió con fuerza a partir de 1970 en Francia gracias al

[197] Copi es un autor polivalente, versátil y estratégico que consideramos singular e inclasificable no solo por no poder enmarcarlo dentro de un movimiento en concreto (Absurdo, Pánico...) sino también por no poderlo encasillar dentro de una estética determinada (*camp*, barroco, kitsch...). A nivel estético, como hemos dicho, el *camp* es una actitud, un arte de vivir, una expresión estética, una sensibilidad particular, un estilo, etc., con el que fácilmente podríamos relacionar a Copi tal y como lo hace José Amícola en sus libros *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* (2000) situando a Copi, junto con Perlongher, como los “Campeones camp” (pp. 61-88) y *Estéticas bastardas* (2012), donde habla de “Copi y la estética camp autoficcional” (pp. 143-152); y Hernán Costa donde *Una metáfora inoportuna: el cuerpo degradado en el teatro de Copi* (2017) también aborda el cuerpo desde el “Camp/ manifestaciones de los márgenes”. Pero, por otra parte, el barroco también está presente y fuertemente ligado al *camp*; “barroco y *camp* cultivan todas las artes hasta la exacerbación”. Una emotiva frase sobre Copi y el barroco la encontramos en César Aira: *Copi* (1991): “Copi se hizo mundo como “hombre renacentista”, hombre de todos los talentos. El llamado “humanismo” renacentista, en microcosmos del saber y el poder, desembocó en el Sistema de las Artes del barroco” (Aira, 1991: 61). Sin embargo, otros críticos aproximan la obra de Copi al kitsch y al grotesco como lo sugiere Pablo Gasparini en *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina* (2007), particularmente en el epígrafe: “Copi: entre el kitsch y el grotesco: las imposturas del sueño común” (pp. 266-277). En la relación *Camp* (buen gusto / consciente)–kitsch (“mal gusto / involuntario”), Povert ve en estas dos formas de sensibilidad y de percibir el arte de la siguiente manera: “À l’opposé du kitsch qui repose sur un mauvais goût involontaire, le camp est toujours une mise en scène consciente des éléments d’artifice et d’ironie qui le composent” (Povert, 1994: 111). Copi tiene mucho de *camp* y barroco, pero también de kitsch. Muchos de sus personajes y dibujos son grotescos, y otros tan minimalistas como L. en *Le*

espíritu liberador y revolucionario del FHAR y Gazolines. Preciado habla de esta unión (Preciado, 2009: 145) de la misma manera que lo hace Le Talec coincidiendo en la apropiación del “espacio público y político”: “les Gazolines et les folles du FHAR ont donc marqué l’irruption de la folie dans l’espace publique et politique” (Le Talec, 2008: 204). Hablamos entonces, sin ninguna duda, de una unión entre homosexuales (gays y lesbianas), “locas”, “maricas”, travestis y transgéneros que combatieron juntos, cada uno a su manera, para liberar a la sexualidad de la opresión. Copi estaba ahí, en primera persona, para observarlo todo desde esos espacios públicos donde, según Le Talec: “se croisent jeunes homosexuels, folles, tapins et écrivains tels que Hervé Guibert, Bernard-Marie Koltès ou Copi” (Le Talec, 2008: 204). Por este motivo, no es casualidad que Le Talec afirme que, en literatura, Copi (pero también Jean-Luc Hennig, escritor y periodista francés que trabajo junto a Hocquenghem), sea uno de los pocos autores de esa época que se interesa por abrir un espacio-discurso en cuestiones de “identidad de género” y sus “variantes”:

Toutefois, peu d’ouvrages intellectuels ou documentaires s’intéressent à l’identité de genre et à ses variations (sauf, en partie, l’enquête de Jean-Luc Hennig sur la prostitution masculine, qui mentionne les « travestis et hermaphrodites »). Les folles, la folie et le *camp* ressortissent plutôt aux auvres de fiction, comme celles, par exemple, de Copi (Le Talec, 2008: 221).

En efecto, en esa idea colectiva de “destruir todas las formas de opresión” (Huard, 2014: 249), Copi “atacaba más ferozmente al sistema con su humor y su poesía” (Hazera en Bravo, 2013: en línea). Copi se abre, así, un espacio dentro de intelectuales, activistas, *Guerrilleras*¹⁹⁸, artistas y escritores. Su teatro, pero también el resto de su obra, está impregnado de elementos que desafían el sistema heteronormativo a través del *camp* que, como la Teoría queer, se convierte en arma de combate y resistencia para contribuir a desenmascarar y desarticular el modelo binario de género y de sexo.

Sensible a la realidad de su época y viviendo en ese entorno hostil y de represión, de “castración”, en fin, de opresión social ligada a la libertad sexual y liberación

Frijo o *La Femme assise*. En su obra se funden las formas y los estilos. Nuestro interés no es definir, diferenciar y tampoco polemizar sobre las opciones a las que Copi nos enfrenta. El objetivo, como lo hemos venido repitiendo, es poner en relación a Copi como uno de los precursores literarios (teatro) de la *Teoría Queer*. El *camp*, como cultura del exceso y “manifiesto contra la homofobia” (Povert, 1994: 112) se convierte, así, en la puerta de acceso para argumentar nuestro análisis.

[198] Hacemos referencia a *Les Guérillères* (1969) de Monique Wittig.

del cuerpo, el género y el sexo, el teatro de Copi pone sobre la escena toda una serie de personajes subversivos que transgreden cualquier idea de norma establecida que contribuya a generar “jerarquías sexuales”¹⁹⁹ como sistemas opresores. Hablamos de sus personajes *camp*: homosexuales “locas”, “maricas”, “bolleras”, transexuales, “travestis”, bisexuales, y, uno que otro heterosexual perdido que no sabe situarse en el mundo de represión y opresión en el que vive. Si el *camp* es una forma de exhibicionismo en sí misma (Povert, 1994: 112) y una forma de estilo muy particular fuertemente ligado con el gusto por el exceso y lo exagerado (Sontag, 2010: 427), la “loca” será, por excelencia, una de las figuras que personifique este gusto por la exhibición y la exageración. Como ya lo hemos dicho anteriormente, el hecho de mostrarse en público, la loca, además de exhibicionista, también es provocadora debido a sus gestos desinhibidos y burlescos. Lo que le permite descomponer la moralidad; otro principio del *camp*: “Le “*camp*” décompose la moralité. Il neutralise l’indignation morale, patronne la légèreté et le badinage” (Sontag, 2010: 447). Pero, cuando hay indignación para algunos también hay fascinación para otros: “Et plus je fesais la folle sur scène, plus elles m’adoraient” (Copi, *Une visite...*, 1988: 52). O eso es lo que piensa Cyrille cuando se travestía y jugaba a travestir su propia muerte. Es decir, el personaje hacía de la “loca” travestida en escena su artificio (*camp*) para contrariar o fascinar a los demás y reírse de su agonía por el Sida, frivolizando y anticipando al mismo tiempo el gran acontecimiento de su propia muerte. Como en un eterno jardín de la sexualidad ambigua y compleja, en fin, queer, las “locas” de Copi se travisten, juegan a los roles sexuales y a la sexualidad desinhibida generando, citando a Aira, la “réplica de los cuerpos” con identidades cruzadas o cambiadas; “personajes que resultan ser otros” (Aira, 1991: 103); porque como dice Sontag, le “*camp*” ve todo entre comillas. En este sentido, Copi no solo se interesa por presentarnos sus “locas” con identidades y sexualidades fluidas e indefinidas sino que utiliza otro elemento esencial del estilo *camp*: el andrógino²⁰⁰. En efecto, sostiene Sontag: “l’androgynie est sans aucun doute une des figures dominantes de l’imagerie

[199] Cuando hablamos de “jerarquías sexuales”, hacemos alusión a Gayle Rubin (autora de la que ya hemos hablado y de la que hablaremos más adelante) cuando separó y expuso a través de un diagrama las diferencias entre “sexo bueno” y “sexo malo”. Diagrama que retomaremos al final de esta tercera parte de la tesis para hablar de la abolición que Copi se permite hacer de estas “jerarquías sexuales” por medio de sus personajes irreverentes y subversivos.

[200] En la siguiente parte de la tesis abordaremos a los personajes de Copi para hablar, en efecto, de identidad y sexualidad, del cuerpo y de los espacios por donde estos personajes subversivos transitan.

d'une sensibilité « *camp* »” (Sontag, 2010: 428). En efecto, el andrógino, esa figura tan “seductora” como “suficiente” (Roger, 1990: 141) entrará en ese jardín copiano de la sexualidad donde afloran otras identidades y sexualidades, extrañas a los ojos de quienes intentan definir las y categorizarlas, y otras posibilidades de entender la sexualidad, aunque sea solo a través de un imaginario controvertido donde reina la locura, el caos y la confusión.

Así pues, desde ese espacio de “locura”, “caos” y “confusión”, tan característico en el teatro de Copi, donde se producen fuertes dosis de violencia, los personajes subversivos copianos hacen del insulto “queer” (raro, diferente, anormal) un dispositivo de lucha materializado a través de la performance *camp* ejecutada por personajes homosexuales, locas, maricas, travestis, bollerías, transexuales, queers, bisexuales, asexuales, etc. Performance que permite la aparición del sujeto al tiempo que opera como una crítica cultural. De ahí, la importancia de relacionar queer con *camp* o viceversa, porque, por un lado, “el *camp* es el lenguaje (en el sentido amplio del término) desacreditado pero cómplice y subversivo de un sujeto *queer* rechazado” (Moe Meyer en Spargo, 1999: 74); y, por el otro, delectando a Bourcier, porque el “*camp*”, “entendido como estrategia de resistencia cultural”, contribuyen a desarticular la idea de que estamos “atrapados” dentro de un “sistema complejo de significación social y sexuales” (Bourcier, 1998: 82). El *camp*, así como la “loca” (estilo y actitud, particularmente, que caracteriza a todos los personajes transgresores de Copi) forman parte de un estilo y, quizás, de un proyecto social (e incluso político) ingenioso que Copi utiliza como dispositivo de de-normalización de la hegemonía patriarcal y heteronormativa. Gestos de Copi, aunque sean una mera parodia de los sistemas de opresión (el binarismo de género y de sexo, por ejemplo) en escena, anticiparían toda una ideología queer teatralizada.

XIII. Los “Seres Queer” irreverentes de Copi

Etimológicamente del latín *irrevĕrens, irreverentis*, en la RAE “irreverente” aparece como un adjetivo “contrario a la reverencia o respeto debido”. En *Le Trésor* aparece también como adjetivo designando a aquel/aquellos “Qui manque de respect à l’égard du sacré [...] irrespectueux, qui ne tient pas compte de certaines valeurs établies”. En efecto, irreverente es un adjetivo opuesto a la “reverencia” que designa al individuo que no guarda, no acata o no venera con debido respeto los rituales ceremoniales oficiales o sagrados. El irreverente suele ser por defecto una persona contestataria, rebelde que cuestiona al mismo tiempo los modelos sociales convencionales de poder: políticos, legislativos, educativos, etc. Pero también se declara reticente (en el sentido de desconfiado) frente a los dogmas religiosos manifestando activamente actitudes críticas y otras irónicas y burlonas hacia esas creencias. Es decir, la irreverencia es igualmente una actitud que, si la analizamos desde el punto de vista del joven que siente el impulso de labrar su propio camino existencial y se manifiesta en desacuerdo con sus padres desafiando cualquier figura de autoridad, ya sea esta paterna, o no, puede extrapolarse a otras expresiones del pensamiento humano que también se oponen a lo establecido como norma. Por poner dos ejemplos: ciertas ideologías como el marxismo, el anarquismo, etc., o ciertas posturas artísticas de ruptura surgidas a partir de los movimientos de vanguardia del siglo xx: el cubismo, el futurismo, el surrealismo, etc. Así pues, estas nuevas perspectivas de ruptura, pero también de desafío y de rechazo contra lo establecido como norma a todos los niveles: social, artístico, literario, etc., se convirtió en una tendencia donde se gestaban nuevas

formas de entender no solo el arte y la literatura sino también las estructuras con las que se construyen las instituciones de poder en la sociedad. En este sentido, el irreverente puede entenderse como aquel individuo-grupo-movimiento de lucha y resistencia frente a estas instituciones de poder que cuestiona también todos los valores convencionales establecidos en la sociedad.

En este nivel de interpretación del término irreverencia queremos emplazar a Copi, como autor que utiliza su humor particular e inclusión de personajes transgresores para desafiar indirectamente las estructuras tradicionales de la sociedad y vulnerar cualquier idea de norma a través de su obra. Dicho de otro modo, sus personajes, en calidad de irreverentes, crean simbólicamente una barrera de resistencia y de lucha que atenta contra el equilibrio, “aparentemente estable”, de la sociedad. ¿De qué manera Copi construye su propia barrera como resistencia frente a lo establecido? Habiendo hecho referencia al término irreverente como concepto que vehicula una actitud contestataria, de resistencia-lucha, de rebeldía-desafío, de oposición, etc., frente a la autoridad (toda imagen de poder: familia, educación, política y religión), podemos considerar que la obra copiana, en términos generales, se caracteriza por poner en evidencia la inestabilidad con la que las estructuras sustentan los pilares fundamentales de la sociedad: entre ellas la Familia, la Educación, la Justicia y la Iglesia. Cuatro instituciones de poder que constituyen la sociedad y de la que ningún individuo, por el hecho de nacer, como afirmaba Friedrich Nietzsche, puede “enajenarse”, excepto aquellos *Superhombres* (especie de *tranhombres*) que asumen su propia vida con habilidades para crear y establecer su propia tabla de valores instaurándolas como valores verdaderos. No obstante, el aspecto más importante e interesante, motivo por el que estamos trabajando en esta tesis, es el valor subversivo con el que Copi representa de manera particular esta sociedad para resquebrajarla, o en términos más científicos, deconstruirla, para luego poner ante nuestros ojos un nuevo modelo de sociedad con otros principios y otros valores que encuentran su fundamento especialmente en la identidad y la sexualidad. Patricio Pron no se aleja de esta idea que pretendemos desarrollar en torno a la sexualidad cuando afirma:

La sexualidad nunca está condicionada por la genitalidad ni biológicamente determinada y fluye arrastrando consigo las instituciones que, como la familia, han sido concebidas para ponerle freno. Copi desestabiliza el mundo de sus personajes al mismo tiempo que los crea; como un dios benévolo, permite que sus personajes sean conscientes de su estatuto ficcional y los hace circular entre su narrativa, su teatro y sus cómics (Pron, 2017: 62).

Copi, el “dios benévolo”, además de desestabilizar el “mundo de sus personajes” no crea una sociedad definida, ni construida, ni categorizada, ni limitada..., sino más bien una sociedad floreciente y difuminada, o quizás fragmentada, como una especie de puzle donde somos nosotros, como lectores o espectadores, quienes finalmente tengamos la oportunidad de interpretar su universo particular y poner esa última pieza que complete el “rompecabezas”. O, quizás no sea necesario hacerlo. De ahí que Copi nos invite a la reflexión a través de su forma irónica y original de representar estas instituciones de poder. La justicia: policías asesinados para que sirvan como alimento a toda una sociedad vulnerable y marginada tal y como aparece en *Cachafaz*; la Familia y la Educación: madres que no son madres y profesoras que tampoco son profesoras sino verdugos y castradoras de la palabra como en *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*; la Iglesia: un menú de Nochevieja representado la Última Cena de Jesucristo cuyo plato central no es el “cordero de dios” sino una boa constrictor rellena de cordero, de rata y butifarra como en *La tour de la Défense*; clínicas y hospitales: un enfermo de sida en un hospital de París poniendo en escena su propia agonía y esperando *Une visite inopportune*, la de La Reina de los Muertos, es decir, su propia muerte; etc. Así, hemos sintetizado a partir de estas cuatro obras cómo aparece la justicia devorada simbólicamente (los policías); cómo la familia y la educación se deconstruyen y se transforman simbólicamente en instituciones de hostigamiento y represión; cómo los mitos y dogmas religiosos son desacralizados; y cómo las clínicas u hospitales representan un espacio donde las personas en “estado de crisis” deben ser *desviadas*.

Pero para iniciar un proceso de desarticulación de estos sistemas que se establecen en la sociedad, Copi superpone esta realidad llevándola a otra dimensión. La dimensión ficcional. Un minúsculo espacio, en apariencia, con dimensiones agigantadas que da origen a todo un universo particular. El universo de los valores éticos y morales invertidos. Se trata de un universo donde los sistemas de poder y valores éticos y morales establecidos socialmente aparecen invertidos; un universo de donde emerge un imaginario desbordante e íntimo; un universo susceptible de nuevos cambios y otras posibilidades de construir y entender la sociedad; un universo donde la historia de la sexualidad es debatible ya que los sistemas heteropatriarcales ya no tienen sentido y han perdido toda esencia de poder; y, finalmente, un universo en donde afloran otras posibilidades de sexo y de género y, por consiguiente, otras identidades y sexualidades fluidas. En síntesis, seres queers que atentan contra el equilibrio “natural” o “normal” hegemónico y reivindican su idea de lucha por la libertad, la libertad del cuerpo y la diversidad sexual en tanto que personajes subversivos nacidos de los espacios marginales y de fragilidad.

En efecto, hablamos de personajes irreverentes que, como el mismo término lo define, se resisten, luchan, cuestionan las normas convencionales y transgreden cualquier ideal hegemónico de poder ya institucionalizado. Y lo hacen particularmente a partir de la transgresión del sistema binario de género y de sexo mostrándose como cuerpos con identidades diluidas o indefinidas que batallan no solo contra la sociedad que los prejuzga, los estigmatiza y los marginaliza sino también contra su propia historia, si la tienen. En definitiva, en este universo copiano irreverente, de sistemas y valores éticos y morales invertidos, ya solo existen *l*s nuev*s antiheroínas/-es postmodern*s copianos*. Llegó “La hora de los monstruos”.

XIII.1. Los “Monstruos” de Copi en el universo del “revés”

“Detrás del fino velo, una realidad sobrevive, escondida, como todo lo que avergüenza al ser humano e impide encontrar los verdaderos lazos que sujetan al hombre dentro del hombre, la identidad”.

(Rosenzvaig, 2003: 60).

Marcos Rosenzvaig nos deja esta bella y significativa frase sobre la “identidad” referida a la obra de Copi y nos motiva a abrir y a direccionar nuestro estudio hacia otras fronteras, inciertas quizás, donde la “identidad” puede interpretarse como una metáfora del profundo azul del gran Océano perdido en la inmensidad. Es decir, compleja. A veces borrosa. Y otras veces turbolenta.

En ese Océano, en esa oscuridad y profundidad, donde la aparente calma se fusiona con el miedo y el terror y cuya inmensidad hace que las probabilidades de vida sean escasas, habitan una serie de criaturas, las más sorprendentes e inimaginables, como salidas de una película de ciencia ficción, que consideramos extrañas o lejanas a nosotros. Un reino acuático desconocido que (pese a las formas de vida dispares: cuerpos polimórficos y extraños y con formas de interacción particulares) articula formas de convivencia y supervivencia coherentes con la línea de vida a la que pertenecen. Desgraciadamente, la realidad para las “criaturas” del reino animal, habitando la Tierra, no es la misma; pues las formas de convivencia social y de comportamientos ya no son coherentes: las relaciones interactivas hombre/mujer hombre/animal, por ejemplo, se han distorsionado, pues ahora no son solo hombres y mujeres. Hay más que “eso”, ¿”eso”? ¿en algún

momento la historia nos ha programado para entender la “diferencia” ya sean estos otros cuerpos u otras máquinas? La respuesta es No. Los espacios sociales se han alterado. Y nos hemos vuelto egoístas. La razón nos ha liberado de todo yugo, pero también nos ha condenado a vivir en el libre albedrío y a la libertad desmesurada de actuar y juzgar sin meditar. Y sin estar exentos de vivir en la época de la tecnología desenfrenada, aparentemente “infinita”, nuestras vidas parecen tener un destino incierto y perdido en el cosmos del caos y la confusión donde reinan rechazo e intolerancia hacia la diferencia.

Parece ser que la solución es alejarnos de la realidad social para entender esta diferencia e invertir todos los valores que la historia de la sociedad tradicional ha creado para mantenernos como sus súbditos incapaces de entender lo que significa vivir en la efímera realidad de nuestras vidas. A lo mejor hay que poner todo un universo *Patatas arriba* [para comprender] *La Escuela del Mundo al revés* (2009) del escritor y periodista uruguayo Eduardo Galeano. Aunque no necesitamos inscribirnos en su “Escuela” porque Copi nos propone otra, y muy particular, para ponerlo todo “patatas arriba”: La escuela de la subversión de las identidades de sexo y de género ya programadas donde el dramaturgo nos invita a reflexionar sobre lo que podría ir más allá de las transidentidades y las transexualidades fluidas. El alumno ha aprendido bien la lección y la ha puesto en práctica ya que la teoría queer nos invita a: “subvertir les identités de sexe et de genre qui se sont imposées socialement et en construire des nouvelles, en adéquation avec les pratiques sociales réelles qui vivent les gens” (Espinera, Thomas y Alessandrin, 2013: 96).

En efecto, los modelos convencionales de la sexualidad, delimitada por la historia en torno al sexo biológico y la asignación de género, serán alterados en un mundo al revés en el que ya todo está *queerificado*. Término empleado igualmente por Alain Pauls para referirse a “los bichos” / personajes (Pauls, 2017: 25), que abundan en la obra *Lamento por el Ángel* de Copi. Ese es el universo de Copi. El universo de todas las posibilidades combinatorias de identidad de género y de orientación sexual. Posibilidades que irán relacionadas con temas de raza, de castas sociales, de religión y de desigualdad relacionadas con la cultura. Idea que nos hace pensar en dos objetivos-misiones centrales de la teoría queer: “misión de deconstrucción de las identidades binarias entre sí” y “misión de deconstrucción de la sociedad hegemónica y no igualitaria” (Espinera, Thomas y Alessandrin, 2012: 227). Pues en el imaginario de Copi siempre hay algo más allá del sexo biológico, algo más allá del género, algo más allá de la identidad definida y algo más allá de la sexualidad establecida por la sociedad.

Veamos entonces cómo en el imaginario de Copi cohabitan todos esos “monstruos” que toman formas de cuerpos humanos y representan una “práctica real” en la sociedad. Parafraseando la idea de Martín Villagarcía cuando habla de “El teatro del desastre” refiriéndose a Copi, “monstruo” se puede entender como todo aquello que escapa a la norma (Villagarcía, 2012: ver en línea).

XIII.2. Copi y su Universo Imaginado de la Sexualidad

En la siguiente página aparece una tabla de cuatro columnas donde podemos ver el listado de los personajes copianos. Hemos intentado hacer una “radiografía” de la identidad y la sexualidad de los personajes en tanto que cuerpos con un sexo biológico y cuya asignación de género los obliga a representar un rol en la sociedad. Hablamos de la sociedad imaginada de Copi. Para la realización de esta tabla tuvimos en cuenta cinco factores fundamentales: a) en primer lugar, aparece la línea temporal en la que Copi fue creando a sus personajes: un primer periodo donde solo aparece una obra: los años 1950; un segundo periodo abarca la mayor producción dramática, década comprendida en torno a los años 1970; y un tercer periodo, los años 1980, culmina con sus últimas obras antes de su fallecimiento en 1987. b) en segundo lugar (columna 1), aparecen todos los personajes no normativos que pululan en el imaginario de Copi. c) en tercer lugar (columna 2.), nos referimos al sexo biológico y a la asignación de género que por defecto se les otorga a los individuos cuando nacen. d) en cuarto lugar (columna 3.), aparece el complejo y espinoso tema de la identidad de género. Entender cómo se sienten los personajes y qué aceptación-rechazo tienen respecto a su cuerpo, su sexo y su género asignado. e) y, en último lugar (columna 4), aparece la orientación sexual. El sexo por el que los personajes se sienten atraídos. Y esta atracción hacia el sexo será la que nos ayudará a definir su orientación sexual (si la tienen).

Notas explicativas:

Columna 1. Todos los personajes LGBTIQ^{Otros} que transitan en el imaginario de Copi. Columna 2. Sexo biológico + asignación del género. El sexo biológico (pene/vagina) identifica y caracteriza los cuerpos mientras que el género los categoriza, jerarquiza y les asigna un rol en la sociedad. Así, Macho-Hombre=M (Masculino) y Hembra-Mujer=F (Femenino). Columna 3. La identidad de género. ¿Me siento mujer, hombre, o, no lo sé? Para los personajes transexuales, si han pasado por un proceso quirúrgico, utilizaremos las siglas inglesas MtF o FfM que corresponden a *Male to Female* o *Female to Male*. Así, MtF = de Hombre a Mujer y FtM de Mujer a Hombre. Columna 4. La orientación sexual. ¿Soy heterosexual, homosexual, bisexual, u otro?

Copi y su universo imaginado de la “sexualidad”

	Personajes	Sexo biológico + Asignación de género (como lo establece la norma)	Identidad de género	Orientación sexual
1950 -1960	<i>Lamento por ...</i>			
	Alfredo	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay (armarizado)
	Profesor	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay (coming out)
	<i>Eva Peron</i>			
Evita (travesti trans)	Travesti trans	Inversión sexual: cambio de roles	¿Heterosexual?	
Ibiza	¿Macho/Hembra?	¿Hombre/Mujer/?	¿Transexual o asexual?	
1970	<i>L'homosexuel ...</i>			
	Irina	Macho-Hombre=M	Transexual: MtF (voluntario)	¿Heterosexual?
	Madre	Macho-Hombre=M	Transexual: MtF (¿voluntario?)	¿Lesbiana?
	Madame Garbo	Hembra-Mujer=F	Transexual: FtM (obligada)	¿Lesbiana?
	Garbenko	¿Macho/Hembra?	¿Transexual?	¿Bisexual?
	<i>Les quatre j.</i>			
	Maria	Hembra-Mujer=F	Mujer ¿máquina?	Indefinida
	Leïla	Hembra-Mujer=F	Mujer ¿máquina?	Indefinida
	Joséphine	Hembra-Mujer=F	Mujer ¿máquina?	Indefinida
	Fougère	Hembra-Mujer=F	Mujer ¿máquina?	Indefinida
	<i>Loretta strong</i>			
	Loretta	¿Hembra/Macho?	¿Mujer-Hombre/Máquina?	Indefinida
	<i>La sombra...</i>			
	Lucho	Macho/Hombre=M	Deconstruida	Deconstruida
	<i>La tour de...</i>			
	Ahmed	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay
Jean	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay	
Luc	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay	
Michelin (travesti)	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay	
Daphnée	Hembra-Mujer=F	Mujer	¿Bisexual /heterosexual?	
1980	<i>Tango-Charter</i>			
	Él	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay (armarizado)
	Ella	Hembra-Mujer=F	Mujer	¿Heterosexual?
	Pablo	Macho-Hombre=M	Hombre	¿Bisexual?
	<i>Cachafaz</i>			
	La Raulito	Macho-Hombre=M	Transexual: Mujer (¿operación?)	Heterosexual
	Cachafaz	Macho-Hombre=M	Hombre	¿Bisexual?
	<i>Le Frigo</i>			
	L.	Macho-Hombre=M	Transexual	Deconstruida
	<i>Les escaliers...</i>			
	Ahmed	Macho-Hombre=M	Hombre	¿Bisexual?
	Lou	¿Hembra-Macho?	deconstruida	Indefinida
	Sapho	Hembra-Mujer=F	Mujer	Lesbiana
	Fifi (travesti)	Macho-Hombre=M	Indefinida	Gay
	Mimi (travestis)	Macho-Hombre=M	Mujer	Gay
	Pédé	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay
Ali	Macho-Hombre=M	Hombre	Indefinida	
<i>Une visite ...</i>				
Cyrille	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay	
Hubert	Macho-Hombre=M	Hombre	Gay	
Journaliste	Macho-Hombre=M	Indefinida	Indefinida	

NOTA: Los interrogantes en la columna de “orientación sexual” testifican la imposibilidad de definir “el deseo [homo] sexual” de algunos personajes.

En esta tabla observamos que, gracias a las fechas de publicación de las obras (excepto *Lamento por el ángel* cuya fecha (1955 aproximadamente) es la de escritura y no de la publicación), la sexualidad y la homosexualidad iban a ser las temáticas constantes que impregnan toda la escritura e imaginario de Copi no solamente en un contexto parisino sino también argentino y uruguayo. La identidad ocupa un lugar primordial en la obra de este autor polivalente y se materializa a través de los cuerpos / personajes de su dramaturgia. No olvidemos que la identidad o, mejor dicho, identidades, son construcciones sociales, históricas, fuertemente ligadas a los sistemas de valores éticos y morales y estéticos de las sociedades. El artista-creador, en este caso Copi, será quien nos desvele de qué manera esas “construcciones de la identidad”, que atañen también la sexualidad, deben diluirse para volverse a construir. En las siguientes líneas intentaremos dar una interpretación de la identidad y la sexualidad de l@s antiheroínas y antihéroes copianos siguiendo el orden cronológico de las fechas de publicación tal y como aparecen en la tabla anterior. Cabe decir que abordar la identidad de género y la orientación sexual de estos personajes particulares es entrar en un terreno complejo que a veces parece inexplicable. Pero tampoco es necesario encontrar una explicación a lo inexplicable. Pues Copi, como ya lo hemos dicho, no se centra en dejarlo todo definido y explícito, y menos si se trata de la identidad y la sexualidad de sus personajes. Razón que explica el hecho de que nos extendamos más en los detalles de aquellos personajes cuya identidad y sexualidad resultan más complejas, ambiguas y difusas; no para intentar clasificarlos, sino para resaltar cómo el dramaturgo nos desestabiliza como público lector/espectador.

[1955, posible fecha de escritura]

A mediados de los años cincuenta, el joven dramaturgo, en un contexto argentino, escribió una de sus primeras obras en las que incluye a dos homosexuales, *Lamento por el ángel*. En una casa humilde de Buenos Aires vive la Señora Lisca con su hija Susana y sus dos inquilinos: por un lado, Alfredo, un homosexual que vive armarizado, que “entra y sale escondiéndose y no quiere ver a nadie / Qué cosa rara” (Copi, *Lamento por...* 2015: 42); y, por el otro, el Profesor de francés, un señor mayor homosexual que lleva una vida más abierta, entiende de música, le gusta el piano y tiene un violín. Alfredo y el Profesor salen juntos por las noches, de vez en cuando, pese a la edad que los separa:

PROFESOR.— Bueno, bueno. El joven se prepara a partir. ¿Salimos juntos...?

ALFREDO.— Bueno. [...]

PROFESOR.— Qué noche terrible. Es el infierno sobre nuestras cabezas...

(Copi, *Lamento por...*, 2015: 54-55).

La intención del Profesor puede interpretarse de diferentes maneras: que se siente solo y desea estar acompañado; que necesita hablar con alguien; que se siente atraído por Alfredo, con el que cree tener cierta afinidad o complicidad que los une; y una última interpretación, en la que se intuye que Alfredo vive una homosexualidad oculta y siente deseos de ayudarlo a salir del “armario” mediante una sutil e indirecta confesión:

PROFESOR.— (*bajo*): ¿Pero usted por qué me tiene miedo...?
 ALFREDO.— No le tengo miedo.
 PROFESOR.— Sí. Yo también... a su edad... tenía miedo de mí, ¿sabe? (*Ríe débilmente*).
 ALFREDO.— ¿De qué está hablando, profesor? [...]
 ALFREDO.— (*se pone de pie*): Terminemos esta farsa, profesor. Yo no soy lo que usted cree.

(Copi, *Lamento por...*, 2015: 56-57).

No obstante, en la segunda versión del acto III de la obra (recordemos que es muy probable que Copi se sintiera “obligado a matizar en una segunda versión las referencias a la homosexualidad de Alfredo, demasiadas explícitas para la época” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 9)) nos damos cuenta de algunos fetiches del Profesor cuando este, en un diálogo con Susana, nos desvela:

PROFESOR.— Es que hace tanto tiempo que quería hablarle de eso. (*Pausa.*) Quería decirle... (*Pausa.*) Hace tiempo... ya hace más de un año, sí, yo había tomado la costumbre... (*Pausa. Bajo:*) de entrar en su cuarto, cuando él salía. (*Se escucha la música de violín, lejos.*) Me quedaba ahí, inmóvil, mirando su cama, su ropa... (*Pausa.*) Y una vez, por casualidad, un manojito de cartas... [...] Eran cartas de un muchacho enamorado. Un muchacho compañero de clase, hace tiempo, que había pasado mucho tiempo a su lado, hace tiempo, y le escribía... cartas, hace tiempo.

(Copi, *Lamento por...*, 2015: 93-94).

Este interés del Profesor es el que nos permite descubrir no solo su orientación homosexual sino también la verdadera sexualidad de Alfredo. En efecto, dentro del “manojito de cartas” (correspondencia entre Alfredo y un “muchacho compañero de clase”), descubrimos el romance que Alfredo vivió en secreto y que terminó en tragedia ya que su joven amante aparentemente se ahogó en el río Luján

después de haber sido sorprendido²⁰¹: “la madre de nuestro joven los había sorprendido... en... en... una situación...” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 95). Tragedia que nos hace pensar en un suicidio como única válvula de escape a la represión. Alfredo vive, de la misma manera, en una represión eterna porque nunca aceptará su verdadera identidad ni su orientación sexual: “Yo... no puedo luchar, papá [...] Yo siento, papá, que todo... todo lo que hago, toco, digo, papá... está... está como... muerto” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 114). La homosexualidad es algo que lo atormenta, que consume su pensamiento, su existencia... y hace que se sienta como un “monstruo”: “es que yo... me convertí poco a poco en un monstruo... ¡sin saberlo! ¡me fui hundiendo poco a poco!” (Copi, *Lamento por...* 2015: 79). Para crear una muralla, “entre él y la demás gente” (Copi, *Lamento por...* 2015: 93), como gesto de resistencia entre sus deseos homosexuales y la norma heterosexual, Alfredo aprovecha que Susana, la hija de la Sra. Lisca, está enamorada de él y ve en ella la única salida y esperanza de vida:

ALFREDO.— Ya sé, pero si usted... [...]
 ... me perdonara, yo... [...]
 Trataría de volver a empezar, con usted [...]
 Susana... (*Le toma una mano.*) Yo la quiero a usted. Usted es la única persona que
 amé nunca [...]
 Usted sabe lo que siento por usted. No me deje morir.
 (Copi, *Lamento por...*, 2015: 104-105).

El riesgo de crear esta muralla para camuflar los sentimientos y los deseos tiene un precio elevado cuando los sentimientos de terceras personas se ponen de por medio. En efecto, la intuición de Susana respecto a esa muralla se hizo evidente cuando ella misma admite que “por lo menos, entre él y yo, siempre la hubo” (Copi, *Lamento por...* 2015: 93). Sin embargo, la aparente y extraña relación entre ambos cambió cuando en una de aquellas salidas misteriosas de Alfredo, Susana se da cuenta de la razón por la cual esa muralla los diferenciaba:

[201] En la escena no incluida, donde queda más explícita la homosexualidad de Alfredo a través de relevantes diálogos con su Padre (personaje), se revela el nombre del “joven muchacho”: Julio. Después de haber sido sorprendidos por la Madre de Alfredo: “Mamá... no pudo contenerse y gritó: ¡Lo he visto todo, lo sé!” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 120), Alfredo huye de sus sentimientos y se hunde en el miedo: “no quiero verte más. Todo el pueblo sabe [...] Tengo miedo. No quiero verte más” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 119). Reacciones que provocaron pensamientos suicidas en Julio: “Me quedaré toda la noche en la ventana. Me quedaré toda la noche, me mataré contra tu ventana. Me desangraré” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 119). Y según Alfredo “dos días después, papá, a mi mejor amigo, lo encontraron ahogado en el río” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 120). Tragedia lamentable que ocasiona otra tragedia, la muerte de nuestro antihéroe Alfredo que, ahogado en sus miedos, desea morir: “(oscuridad paulatina): Dejame terminar de morir, papá. Dejame terminar” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 121).

SUSANA.– (*Barre*) Hice todo lo posible por romper esa muralla. Usted lo sabe. Durante años, yo no me había dado cuenta de nada. Creía que era por culpa mía. Me di cuenta de golpe, de la peor manera posible. Lo sentí llegar, una noche, acompañado... (*Pausa. Bajo:*) ¿Para qué hablar de eso ahora, profesor...?

(Copi, *Lamento por...*, 2015: 104-105).

La relación entre Susana y Alfredo nunca se consolida ni queda explícita porque no puede anunciarse como una relación estable, mujer/hombre, tal y como lo requiere la sociedad convencional heterosexual. No obstante, podemos presuponer que la relación ambigua de esta pareja ha ido mucho más allá de los simples encuentros ocasionales dentro de la casa de la Sra. Lisca ya que el aborto de Susana nos hace pensar en Alfredo como posible progenitor. “Estaba embarazada... y aborté... y no te dije nada porque... ¡no te quiero, Jorge!” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 80). De esta manera, los sentimientos de Susana se confunden cuando renuncia al amor que siente por Alfredo para casarse con Jorge, persona a la que no quiere y odia:

PROFESOR.– ¿Por qué abortó...? [...]

¿Por qué murmuraba de noche, hace unas semanas, entredormida: “un animal se ha metido dentro mío”? [...]

¿Por qué se va a casar con alguien que odia, Susana?

SUSANA.– (*Fría, inmóvil:*) Con quién quiere que me case. Con un homosexual. Con un marica, como usted.

(Copi, *Lamento por...*, 2015: 96-97).

Susana se enamoró de un homosexual, pero también de una persona. Su decepción y ruptura con Alfredo no es por intuir que este sea homosexual sino porque, quizás, este nunca tuvo el valor de hablar, de expresarse con libertad, de confiar en ella, etc., y porque además descubrió cuáles eran sus verdaderos impulsos y deseos sexuales a través de un acontecimiento escandaloso para el pueblo: pues Alfredo es uno de los homosexuales capturados en un allanamiento hecho en un lugar de encuentro para actos, según el Profesor, “inmorales”:

PROFESOR.– Quiero decir... allanamientos de... lugares... casas... donde... gente... quizás, sí, lo acepto: inmoral... se reúne... (*pausa*) con el propósito de... de... reunirse... para...

(Copi, *Lamento por...*, 2015: 71).

Susana es un personaje entrañable, que cuida de su madre, que tiene amigas con las que se divierte, que se enamora, que tiene ilusiones, etc., y que además no rechaza cualquier idea de cambio en su vida no solo a nivel profesional sino también

íntima. Los primeros diálogos entre Susana y Alfredo nos remiten a esta idea de cambio y de transformación-construcción de la personalidad hacia un futuro donde lo que se desea es devenir otra personas:

ALFREDO.— Dentro de veinte años, quizás, seremos tan distintos...

SUSANA.— Sí; quizás. (*Pausa.*) Aunque yo prefiero ser distinta, sea como sea. Lo único que no querría, es ser siempre igual

(Copi, *Lamento por...*, 2015: 38).

Este futuro incierto se resuelve con la tragedia. Mientras Susana tendrá que hacer frente a las heridas del pasado, Alfredo posiblemente morirá. Cabe tener en cuenta las modificaciones hechas de cada versión del acto III. En la primera, Alfredo es atropellado por un colectivo²⁰² y es llevado a un hospital. Accidente que puede intuirse como un acto suicida. El Profesor, dentro de la ambulancia sosteniendo a Alfredo, dice: “Debía haberle contado, que yo también, una vez, quise matarme” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 83). En este caso, no sabemos si Alfredo fallece o no. En la segunda versión, Alfredo es atropellado por el mismo colectivo; pero en este caso fallece porque su cuerpo queda incrustado debajo del coche. Y en la tercera versión, la escena no incluida, Alfredo, inmerso en la profunda pena por la pérdida de Julio y por el miedo de afrontar la realidad en tanto que homosexual descubierto, desea morir. No sabemos si finalmente fallece o no ya que su Padre será el que decidirá si dejarlo morir o vivir. Copi no se equivoca cuando afirma que: “es tan terriblemente... *solitario* el camino, de algunas personas... hasta el final... que uno se asusta, a veces” (Copi, *Lamento por...*, 2015: 51).

En síntesis, el Profesor es un viejo homosexual fetichista que siente la necesidad de evitar el trágico final de Alfredo. Por lo tanto, Alfredo, preso de sus deseos homosexuales e inmerso en su propio armario, se niega a liberarse. Viviendo en una sociedad opresora, como la de Buenos Aires en épocas de dictadura, los personajes homosexuales de *Lamento por el ángel*, serán reducidos a la categoría de monstruos, “problemáticos, sofocados, traumatizados” en palabras de Alan Pauls, cuya única salida no es otra que la muerte. El Profesor, incluso, que representa la sabiduría, la prudencia, y la sensatez, replica: “Estoy cansado de vivir / No puedo vivir / Me voy a morir”. Para Pauls ya no son monstruos sino “bichos” “raros sofocados”:

Los bichos de *Lamento por el ángel* son raros sofocados, todavía sorprendidos en una fase aguda del clóset: problemáticos, traumatizados, llenos de complejos, dependientes del pasado —donde se atrinchera el secreto inconfesable del pasado— y de las estrategias tortuosas que les permiten gozar de ella en una existencia clandestina (Pauls, 2017: 15).

[202] *Colectivo*: medio de transporte público en Buenos Aires.

[1969]

Un salto en el tiempo nos lleva al año 1969 con Evita, en *Eva Peron*. Se trata de un personaje travestido de hombre representando a una mujer. En temas de travestismo, Copi es un maestro ejemplar puesto que es considerado el “maestro inimitable de la caracterización, supremo pontífice del travestismo (Pauls, 2017: 11). El artificio del travestismo permite jugar con la inversión de los sexos, el género, la identidad, la sexualidad, etc., pero también da un poder ilimitado en la representación mimética del otro que está siendo representado. Pauls nos sugiere tener especial atención en el término “mimético” cuando nos referimos a Copi ya que su travestismo implica “obediencia y amenaza” y “obediencia y traición”. Tras la máscara y el vestido²⁰³ se multiplica la violencia, como lo hace Evita travestiendo a su Enfermera para asesinarla, hacerla pasar por su cadáver y preparar así su propia huida. Dos cuestiones que debemos tener presentes porque, por un lado, nos encontramos ante la Evita travestida que juega a ser una mujer con cuerpo y voz de hombre:

El travesti actúa una exageración de mujer como bien lo puede hacer bromeando un homosexual, pero el travestismo eficaz produce la vibración de lo real. Una actuación fallida jamás llega a producir la ilusión de “realidad”. El travestismo no está en absoluto vinculado con la apropiación de la “mujer” sino, en todo caso, con la reinscripción del exceso de “mujer” de “feminidad” (Rosenzvaig, 2003: 31).

Y por el otro, la Evita travestida representando una figura mítica en la política y la sociedad argentina “que debe ser interpretada por un actor porque su caracterización no depende del sexo del intérprete, sino de la adopción de una gestualidad y de un vestuario” (Pron, 2017: 54). En efecto, Copi juega con todo un imaginario político, ideológico y social argentino y lo subvierte de la misma manera que invierte los sexos. ¿Por qué elegir a un hombre travestido de mujer y no a una mujer para representar a Eva Duarte Perón? De la misma manera que Evita se vale del travestismo para fugarse de la presión política y de la atenta mirada de todo el pueblo argentino que espera la gran noticia: “Eve Peron s’est éteinte” (Copi, *Eva Peron*, 1969: 85), Copi lo utiliza no solo para transgredir la norma heteropatriarcal y la hegemonía del poder político sino también para escapar de esas categorías convencionales hombre-mujer y optar por la libertad que Evita vive sin límites: es exagerada, grotesca, e incluso carnavalesca en las formas de invertir los sexos. Además, su “cáncer de matriz” nos

[203] Para la interpretación del vestido, recomendamos la interesante lectura del ensayo hecho por Eugénie Lemoine-Luccioni en *La Robe. Essai psychanalytique sur le vêtement* (1983) y en especial el capítulo X titulado “Du travestisme au transsexualisme” (Lemoine-Luccioni, 1983: 121).

hace pensar en una Evita transexual. Recurso que el dramaturgo utiliza muy a menudo para sumergirnos en un mundo confuso de la identidad y la sexualidad. Estrategia con la que no solo subvierte el género y el sexo, sino también los principios éticos y morales tradicionales que aún permanecen en la sociedad moderna contemporánea.

Siguiendo este marco analítico sobre la sexualidad imaginada de Copi, observamos que Evita no está sola. Pues también está acompañada de Ibiza, un personaje no identificable ni identitaria ni sexualmente. Ibiza está *desprovis** de cualquier marca de género y de sexo ya que estas marcas no aparecen explícitas en el texto. La propia Ibiza dice: “On ne me reconnaît jamais. J’ai un visage neutre” (Copi, *Eva Peron*, 1969: 52). Lo que nos hace pensar en *un** Ibiza andrógina e intersexual, persona que puede representar o bien un sexo femenino o un sexo masculino o incluso a un transexual, bisexual o asexual, etc. La belga Ilse Logie la cataloga como transexual, pero no entra en detalles que confirmen esta afirmación que hace del personaje: “No muere Eva, sino que ella decide vestir con su traje de gala a su enfermera, regalarle algunas joyas, en resumen, disfrazarla de Evita para apuñalarla en complicidad con el personaje ficticio y transexual de Ibiza” (Logie, 2013: en línea). En nuestro análisis, no lo sabremos, y tampoco es importante saberlo puesto que su función dentro de la pieza no es la de caracterizar los sexos. Así, la sexualidad y su orientación sexual pasa al plano de la ambigüedad y de cualquier marca de diferenciación.

[1971]

De Evita e Ibiza, pasamos a Irina, Madre, o Madame Simpson, y Madame Garbo; las antiheroínas transexuales del *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*. Respecto a Irina, se trata de una joven que ha cambiado voluntariamente de sexo, de hombre a mujer, en Casablanca, Marruecos²⁰⁴. Datos que quedan explícitos en la pieza:

GARBO. – Qu’est-ce que tu faisais au Maroc ? [...]

IRINA. – J’y étais allée changer de sexe

IRINA. – Je voulais des seins

[204] Según los minuciosos estudios de Espineira, Thomas y Alessandrin, Casablanca, especialmente entre los años sesenta y ochenta, era el lugar a donde las personas transexuales, las que tenían los medios, podían ir para ser operadas: “Les opérations chirurgicales, rares, se font uniquement à l’étranger (au Maroc en particulier) et l’hormonage est uniquement sauvage” (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 48). Es decir que Copi, además de estar informado de esta realidad social, utiliza también estos espacios reales en su imaginario para darle un efecto de credibilidad a sus personajes transexuales. Se supone que en Casablanca Irina cambió su sexo y se puso senos. Intervención quirúrgica por la que también pasó Madame Garbo. De la misma manera, pasa con Egipto, lugar donde se supone que Madame Simpson (Madre) se “operó” y “conoció” a Irina.

IRINA. – C’est personne. J’ai voulu changer de sexe toute seule. Personne ne me l’a dit.
(Copi, *L’homosexuel...*, 1971: 78-79).

Sintiéndose mujer y portando sus órganos sexuales de mujer, Irina se siente atraída por jóvenes “cosacos”. Por lo tanto, su orientación sexual es heterosexual y no homosexual como en apariencia se titula la obra. En efecto, Irina contradice el propio título de la obra ya que esta no puede identificarse como homosexual, pero tampoco como heterosexual ya que su identidad y su sexualidad zarpan simbólicamente hacia lo incomprendible. Hacia el mundo donde habitan criaturas multifuncionales con una diversidad que escapa a nuestro entendimiento si hablamos de formas de hábitat y de reproducción sexual: los *escargots*²⁰⁵. En efecto, estos pequeños animales, pertenecientes a la familia de los gasterópodos, son seres invertebrados desprovistos de sexo y de género. No son identificables sexualmente y además se liberan de la clásica etiqueta macho/hembra puesto que pueden manipular naturalmente sus órganos en el acto de la reproducción. Irina replica: “Vous savez ce que ça veut dire “invertebrados”? C’est de l’espagnol. Ça veut dire un animal qui n’a pas de vertèbres, comme les escargots” (Copi, *L’homosexuel...*, 1971: 72). En esa curiosa y pequeña naturaleza (miniatura o incluso insignificante para el ojo humano), ser identificados, identitaria y sexualmente, no es interesante. No importa. Porque al final de cuentas, el sexo no es algo que los determina y los clasifica en tanto que seres invertebrados con capacidades especiales para reproducirse. Irina se convierte así en una suerte de molusco sin sexo y sin género, una criatura no identificable que orbita al margen de lo que se presupone como “heteronormal”.

En cuanto a Madre o Madame Simpson, hablamos de otra transexual posiblemente operada de hombre a mujer. Los sentimientos de Madre hacia Irina sobrepasan las relaciones afectivas convencionales Madre-hija que arrastran: “un lourd passé” (Copi, *L’homosexuel...* 1971: 28) y nos hace pensar en un incesto simbólico. Pues en la primera escena de la obra se produce el aborto de Irina. ¿Quién engendra a Irina? Todos. Todos podrían tomar el rol de padre/madre, incluida Madre:

MADRE. – Tu es enceinte ?

IRINA. – Oui.

MADRE. – C’est le coiffeur ou l’officier ?

IRINA. – Le coiffeur je l’ai fait pour la première fois la semaine dernière, l’officier il y a trois mois, alors que je suis enceinte d’au mois quatre mois.

[205] Los caracoles de tierra o de mar (*escargots*), familia de los moluscos, presentan diversas características que los diferencian sexualmente entre ellos. Algunos son unisexuados (bivalvos), otros son hermafroditas (gasterópodos) y otros pueden autoreproducirse (de la misma familia de los gasterópodos).

MADRE. – Alors c'est qui ?

IRINA. – C'est toi.

MADRE. – On n'a pas baisé ensemble depuis des années !

(Copi, *L'homosexuel...*, 1971: 16-17).

Copi nos introduce en un discurso confuso desde el principio de la obra. Madame Simpson puede ser la Madre adoptiva de Irina, pero al mismo tiempo esta ha tenido relaciones sexuales con Irina. No sabemos las circunstancias que llevaron a Madre a Egipto, lugar donde según Irina la conoció. Pero Madre también tiene un hermano rico que vive en Moscú, Pierre. Es decir, el famoso tío que estuvo con Irina en Casablanca cuando cambió de sexo. ¿Son Madre y Pierre la misma persona? Nunca se desvelará esta incógnita pese al insistente interrogatorio que Madame Garbo le hace a Irina: “Est-ce que Madame Simpson et l'oncle Pierre sont la même personne, Irina ?” (Copi, *L'homosexuel...*, 1971: 80). Si Madre es transexual y piensa que su “hija adoptiva” Irina está embarazada de “ella”, quiere decir que es un hombre, que se siente mujer, y que al mismo tiempo está *dotad** de capacidades biológicas masculinas para reproducirse con una mujer. Por las palabras de Madre, podemos presuponer que efectivamente tiene un órgano masculino: “ Elle se fait sauter par tout le monde, allez savoir à qui était le spermatozoïde ! Elle prétend que c'est à moi” (Copi, *L'homosexuel...* 1971: 40). En este caso, podríamos pensar que Madre es en efecto el tío Pierre al que nunca veremos en escena. Y si Madre, oprimida en su propio cuerpo masculino, siente deseos por la joven transexual Irina, quiere decir que su orientación sexual es lesbiana. Y, finalmente, respecto a Madame Garbo, hablamos de la profesora de piano de Irina. La maestra del piano es un hombre transexual operado también en Casablanca. Pero en este caso, hablamos de una transexualidad interpuesta. Obligada. Garbo habiendo nacido mujer es obligada a cambiar de sexo. Un cambio no deseado ya que Garbo fue intervenida quirúrgicamente de manera obligada como castigo por haber matado a su hijo nacido “anormal”. Es decir, habiendo nacido mujer, se le impuso un sexo masculino, un pene como castigo:

GARBO. – Irina, mon père m'a éduquée au milieu des orchidées et des fourrures. Je n'ai pas connu ma mère. Mon père était consul en Chine, c'est là que j'ai appris à jouer le piano. J'ai grandi dans le romantisme. Tout ce qui est exotique était pour moi naturel, quotidien. J'ai eu un fils d'un homme marié quand j'avais à peine seize ans, un homme qui par la suite m'a traînée dans la boue. J'ai haï cet enfant. Il était anormal. Je l'ai tué de mes propres mains et je l'ai enterré sous un parterre de roses. Comme châtiment pour mon crime mon père m'a fait graffer un sexe d'homme, ensuite il est mort de chagrin. J'ai connu Garbenko lors d'une réception que j'ai donnée pour le premier anniversaire de la mort de mon père.

Garbenko n’a jamais été pour moi que le temps d’une valse prolongée à travers de longues années. Avant de te rencontrer ma vie était aussi froide que la neige qui nous entoure. Je t’aime, Irina. Je voudrais repartir en Chine avec toi.

(Copi, *L’homosexuel...* 1971: 46-47).

Pero transformado en hombre, Garbo no se siente identificada con su sexo interpuesto. Es decir, Garbo está castrada de la libertad ya que no puede vivir libre y abiertamente su homosexualidad como lesbiana. Su sexualidad está condicionada por el sexo dominante masculino. Sexo que ella siempre ha rechazado. No obstante, poseer un pene es lo que le permite tener un acercamiento sexual, especialmente, con Irina. Aproximación que se transforma, en apariencia, en sentimientos verdaderos de amor o incluso de compasión que Garbo no duda en expresar pese a estar operada en contra de su propia voluntad: “Madame Simpson, j’aime votre fille. [...] Moi aussi j’ai été opérée à Casablanca, Madame Simpson. J’ai un sexe d’homme [...] J’ai été opérée à dix-sept ans contre mon gré (Copi, *L’homosexuel...*, 1973: 135).

Para añadir un grado más de confusión a la ambigüedad identitaria y sexual, Copi une, de forma extraña, a Madame Garbo con el General Garbenko: un hombre que representa la imagen militar rusa. Sin embargo, bajo la fachada militar cuyos integrantes deben ser “machos” u hombres “viriles”, expresión del poder militar, Garbenko pone al descubierto la vulnerabilidad de la identidad y la sexualidad y nos hace recordar la secta Selivánov²⁰⁶ (época de la castración de los genitales y extirpación de los pechos femeninos como acto para apartar el “pecado”, llegar a la “pureza” y alcanzar la “salvación”) que se inició a finales del siglo XVIII y perduró hasta el siglo XX. Secta extendida en casi todo el país ruso en la que se implicaron todas las capas sociales. Este aspecto refuerza la idea de la castración genital si relacionamos al oficial Garbenko con los *skoptsys*, suerte de eunucos militares o varones castrados. Pues el oficial militar está casado con Garbo, a la que también llaman Nikita²⁰⁷, un personaje que al mismo

[206] Según Diarmaid MacCulloch en su libro *Historia de la Cristiandad* (2011) “A finales del siglo XVIII, Kondrati Selivánov, un dirigente campesino autodidacta, fundó una secta consagrada a eliminar la lujuria de la raza humana. Basaba sus enseñanzas en una mala interpretación muy imaginativa de determinados textos probatorios de su Biblia rusa, donde, cuando el Nuevo Testamento habla de Jesús, leía *Oskopitel’* (“Castrador”) en lugar de *Iskupitel’* (“Redentor”) e interpretaba la orden dada por Dios a los israelitas como *plotites’* (“Castrados”) en lugar de como *plodites’* (“Reproducidos”). En consecuencia, sus seguidores, los *Skoptsy* (“Castrados”) se arrancaban los genitales o cercenaban el pecho a las mujeres para alcanzar la pureza (MacCulloch, 2011: 250).

[207] Copi recurre, quizás, a la onomástica de Nikita para invertir el sexo. En principio, Nikita es un hipocrístico de Nicolás. Es decir, Nikita proviene de Nicolás; por un lado, del griego *nikáo* o *niki* que significa “vencer” o “victoria” y por el otro, *-laós* que significa pueblo. De esta forma, el nombre

tiempo tiene un pene y no una vagina. Frente a Nikita, los títulos de poder se invierten, así como el supuesto poder de lo masculino sobre lo femenino: el oficial Garbenko pierde todo honor militar y todo título de autoridad, así como su supuesta masculinidad transformándose, en un ser dócil y manipulable. En efecto, todas las palabras de Nikita Garbo son órdenes para el oficial: “À tout à l’heure, mon Général” (Copi, *L’homosexuel...*, 1971: 35). ¿Cuál es el verdadero sexo del oficial Garbenko?, ¿es hombre o mujer? ¿cuál es su verdadera identidad?, ¿su orientación sexual es heterosexual u homosexual? Las descripciones que nos llegan de Irina pueden interpretarse de dos maneras: “L’officier Garbenko il a une grosse bite, lui. Je suis mieux avec vous qu’avec elle. Elle est méchante” (Copi, *L’homosexuel...*, 1971: 70). Por un lado, podemos pensar en una personificación invertida del sexo masculino, el pene (*la bite*), cuando Irina dice: “Elle est méchante”. Y, por el otro, también podría tratarse de la inversión del sexo del oficial. Es decir, una feminización del personaje Garbenko al que Irina le cambia el género a su antojo: *elle* en vez de *il*. Pero la complejidad de la identidad de género y de orientación sexual va mucho allá porque poco a poco nos adentramos en una situación de incompreensión, una especie de discurso en forma de enjambre abierto a múltiples interpretaciones con las que Copi diluye la identidad y la sexualidad. En efecto, el oficial Garbenko, además de tener una relación con Nikita Garbo (un hombre transexual que se identifica no como hombre sino como una mujer lesbiana) también se siente atraído por Irina (transexual mujer) ¿Cómo se siente verdaderamente Garbenko?

[1973]

En *Les quatre jumelles*, “dos mellizas y dos mellizas, que no tienen nada que ver, ningún lazo familiar, que se encontraban en una situación de gran agresividad”

es al mismo tiempo una personificación de la “victoria del pueblo”. De ahí que Nicolás y/o Nikita sean nombres con el que fueron llamados grandes figuras en la historia del hombre: papas, emperadores, zares, santos (San Nicolás – Santa Claus) que se extendió a lo largo de la historia y a todos los campos de la actividad humana. En Rusia particularmente, encontramos al emperador de Rusia: Nicolás I Pawlowitch (1796-1856); al zar Nicolás II Alexandrovitch (1868-1918); al rey de Montenegro: Nicolás I o Nikita I (1841-1921); o por qué no nombrar al dirigente de la Unión Soviética durante un periodo de la Guerra Fría: Nikita Jrushchov (1894-1971), o al pianista suizo: Nikita Magalov (1912-1992). Como podemos observar, el sexo dominante es el masculino: hombres de poder que hicieron historia y que Copi retoma en su pieza a través, no de un hombre, sino de una transexual con una metralleta en la mano. Aspectos que nos hace pensar en las famosas películas de espías, por ejemplo, la de *Nikita* en 1990, película franco-italiana dirigida por Luc Besson cuya protagonista es igualmente una mujer hábil en los negocios y en el dominio de las armas de fuego.

(Copi en Linenberg-Fressard, 1987: 13), Copi pone sobre la mesa otra forma de abordar la identidad y la sexualidad. ¿La gemelidad?

A través de las gemelas, las Smith: Maria y Leïla y las Goldwashing: Joséphine y Fougère, Copi nos presenta una identidad desvirtuada que encuentra su significado y sentido en el juego del doble, del yo frente al otro, o de la imagen del espejo en el que nos reconocemos y vemos al otro a través de nuestra propia imagen. Imagen que nos recuerda al Narciso enamorado de su propia imagen reflejada en el agua²⁰⁸. En este sentido, Rosenzvaig hace alusión a la homosexualidad (hipótesis no desarrollada), al narcisismo y a la “castración” como conceptos que pueden ser explicados a través de este efecto gemelar: “Copi encuentra en la estructura gemela otra posibilidad de tratar la homosexualidad, el narcisismo y el terror de la castración” (Rosenzvaig, 2003: 91). Rosenzvaig retoma en este caso la versión de Pausanias, la del Narciso enamorado de su hermana gemela, y desarrolla la idea de la “individuación mediante la separación de los gemelos” (Rosenzvaig, 2003: 89) ya que las hermanas gemelas, inmersas en una situación de constante violencia, buscan a todo precio separarse a través de la muerte: “Laisse-les s’entre-tuer ! / Tue-moi ! Tue-moi ! Tiens le révolver ! / Tuons-les !” (Copi, *Les quatre...* 1973: 11-41). Actos repetitivos durante toda la obra. Sin embargo, no se trata de dos mellizas sino de *Quatre jumelles*, que en principio es una construcción gramatical poco habitual en francés²⁰⁹ pero que gana en importancia cuando la complejidad de la identidad se multiplica por cuatro y se reduce al mismo

[208] En este caso retomamos la leyenda de “Narciso y Eco” que aparece dentro de *La metamorfosis* de Ovidio, donde Narciso es castigado por Némesis. La diosa de la venganza, pero también del equilibrio, la solidaridad y la fortuna castiga a Narciso a enamorarse de su propio reflejo en el agua por renunciar al amor profesado por ninfas incluyendo a la ninfa Eco. Pero también aparecen otras dos versiones, por una parte, la de Pausanias (regente y general laconio del siglo V a.c. perteneciente a la familia real espartana de los Agíadas) donde Narciso, enamorado de su único amor, su hermana gemela, ve a través de su propia imagen reflejada en el agua la de su hermana fallecida. La melancolía lo conduce finalmente al suicidio. Y por el otro, la del mitógrafo Conón de Samos (astrónomo, matemático y mitógrafo griego del siglo III a. c.) donde el destino de Narciso no es otro que el suicidarse por estar enamorado de sí mismo. Pero en este caso, Narciso muere siendo consciente de que su suicidio es el resultado de su arrogancia, soberbia y de carácter engreído; lo que marca la diferencia con el Narciso de Ovidio. Ver René Martin: *Diccionario de la mitología clásica* (1998)

[209] Copi mismo nos confirma, en las entrevistas de Tcherkaski [1984] y Linenberg-Fressard (1987), que el título de *Les quatre jumelles* es una construcción incorrecta: “sí, las cuatro gemelas, que es un título incorrecto en francés; en francés se debería llamar “Las dos gemelas”; es como una contorsión del idioma francés, que muchas veces hago de gusto, porque eso sacude; porque es como en la Argentina cuando hablamos con italianismos; tiene su importancia” (Copi en Tcherkaski, 1988: 39).

tiempo en una mera ilusión que vemos proyectada frente a nosotros. En palabras de Simone Zimmer, esta noción de duplicidad de dos veces dos, se convierte, quizás, en una construcción extraña del doble: “construction en miroir. Construction d’un étrange miroir” (Zimmer, 1973: 34). En este mismo año, 1973, la feminista Hélène Cixous, cuyo análisis se centró en esta pieza de Copi, ya había abordado el tema de la gemelidad a través de la idea del “cuerpo siamés”:

À ce niveau de confusion, par gémélicité, les rapports, pour marquer les différences sont d’une extrême et simple violence [...] I°) l’une n’est pas sans l’autre ; II°) l’une est l’autre. On a beau tirer dans le tas, il y en a toujours une qui se sert de toutes les autres. Le corps se siamoise à l’infini. On ne peut pas en sortir (Cixous, 1973: 55).

“En este nivel de confusión”, parece ser que las “narcisas” de Copi (o “Les quatre mortes” como las nombra Isabelle Barbéris (Barbéris, 2014: 80)) están desprovistas de cualquier marca de identidad de género y de orientación sexual. Sin embargo, para nuestro análisis, la noción de “gemelidad”, propuesta por Rosenzvaig y de la que también habla Zimmer y Cixous, no es la que nos ayuda a realizar una lectura de la identidad y la sexualidad en esta pieza ya que la interpretación de las imágenes (gemelas) a través de los reflejos (vernors a través de la imagen que tenemos delante aunque sea una hermana o la persona a la que queremos) entraña otro tipo de sentimientos que no siempre están relacionados con la identidad de género y de orientación sexual. Hablamos de sentimientos de pérdida y de nostalgia, pero también de comportamientos de vanidad que nos incita a ver en el espejo aquello que nuestra imaginación consciente e inconsciente quiere ver. Los Narcisos, por ejemplo: el de Ovidio solo ve su imagen porque en el fondo se quiere a sí mismo y es incapaz de ver en la belleza de otros su propia imagen; y el de Pausanias solo ve en el reflejo del agua a su hermana gemela fallecida. No obstante, todos hemos heredado algo de Narciso. Todos hemos visto nuestra imagen proyectada ya sea en el agua, en el espejo o en otra persona, ya sea esta una persona querida, imaginada o incluso platónica. El espejo/reflejo simboliza también una introspección de nosotros mismos en el momento en el que cerramos los ojos y reflexionamos. Incluso cuando dormimos y fantaseamos con nuestros deseos. Cuando nos adentramos en los sueños más profundos y hacemos posible lo imposible; cuando creemos vivir historias a velocidades agigantadas, etc. En esta dimensión del inconsciente y en muchos casos, también en la de los sueños, la verdadera identidad y la sexualidad encuentran su único refugio cuando estas se encuentran en estado de vulnerabilidad y de represión.

Pero aquí ya no hablamos de espejos y/o gemelidad ya que la imagen proyectada cuando cerramos los ojos se invierte de afuera hacia adentro. Nuestra mirada ya no se dirige hacia afuera, lo que tenemos delante, sino hacia dentro, lo que permanece dentro de nosotros (donde se construye la personalidad que nos singulariza, donde la identidad se construye con una lógica que coincide con los deseos y la orientación sexual). Ya no estamos en un plano externo que condiciona nuestra interpretación de lo que vemos sino en el plano interno donde se gesta y se construye la idea que tenemos de nosotros mismos y de la relativa realidad que nos rodea. Una realidad que ya viene codificada desde que nacemos y que inconscientemente reproducimos. Estos códigos en forma de red que comunican y transmiten un mensaje vienen condicionados por el entorno social y cultural en el que nacemos, crecemos y nos educamos y condicionan al mismo tiempo el lenguaje que utilizamos. Hacemos referencia al lenguaje programado que se gesta bajo el sistema binario heterosexual. Un lenguaje, o una gramática universal como proponía Chomsky, que se incrusta de forma innata en nuestro cerebro en forma de pequeños códigos y que el individuo adquiere poco a poco y reproduce espontáneamente. Jean Piaget, un lingüista especializado en la adquisición del lenguaje en el niño, habla de la evolución de las estructuras gramaticales que se adquieren en diferentes etapas que van desde antes del nacimiento hasta la adolescencia. El *niñx* imitará y reproducirá así esquemas que se vienen reproduciendo a lo largo de la historia de la humanidad. El lenguaje utilizado será el que se consolide de dicha experiencia evolutiva y de su relación con el entorno, con el *otro*. Sin embargo, muchas veces el individuo no es consciente de imitar y reproducir un lenguaje hegemónico heterosexual reductor de la diversidad identitaria y sexual; como las cuatro gemelas que ven la muerte como algo lúdico y juegan a matarse reproduciendo inconscientemente un lenguaje que las identifica como mujeres en la sociedad. ¿*Les quatre jumelles* son realmente cuatro mujeres heterosexuales, o reproducen por inercia un lenguaje heteronormativo?

Si bien es cierto que las marcas que las distingue y las identifica en tanto que mujeres sea el lenguaje hegemónico heteronormativo (que se reproduce sistemáticamente durante todo el texto y se refleja en el uso de todas las categorías gramaticales: nombres propios acordados para mujeres: María, Leïla, Joséphine, Fougère; sujetos: *elle / elles*; sustantivos: “*Sœur / Jumelle / La salope ! / La connasse !*”; terminaciones verbales que en francés aparecen con marcas que discriminan entre género femenino/masculino y número: “*Je suis criblée... / Elles sont mortes... / Tu l’as tuée ? Je l’ai à peine cognée ! / Je suis paralysée*”; adjetivos: “*Crétine ! / Petite / Vivante*”; etc.). Las cuatro gemelas son el resultado de una construcción social que reproducen un lenguaje

que las distingue y las representa en tanto que mujer-objeto de un sistema heteronormativo. Es decir, presuponemos que nacieron con un sexo biológico femenino “a dix ans elle m’a perforé le vagin avec un tuyau d’arrosage” (Copi, *Les quatre...*, 1973: 39) al que se le ha asignado un género femenino. Esta asignación de género castra cualquier otra posibilidad de género posible y oprime así la identidad y la sexualidad de las antiheroínas. Esta opresión se refleja a través de la violencia que Copi utiliza como motor de la obra. Las cuatro mujeres no hacen y no piensan en otra cosa más que en drogarse, en buscar oro y huir de Alaska, además de matarse mutuamente. Violencia que por consiguiente aniquila cualquier posibilidad referencial identitaria y sexual que las identifique como seres homosexuales o heterosexuales. Dicho de otro modo, el sexo biológico y el género quedan relegados a simples representaciones universales del sistema binario de sexo y de género y a una construcción lingüística que se reproduce sistemáticamente por el género asignado a las gemelas. Ellas hablan en femenino porque reproducen inconscientemente estructuras fijas que “supuestamente” las representa en la sociedad como mujeres. No obstante, el reproducir estas estructuras fijas (hablar en femenino o reconocerse como mujeres) no afirma ni quiere decir que la identidad de género de las gemelas sea que se sientan mujeres y que su orientación sexual sea la heterosexual. Así, el sexo y el género se difuminan y permanecen en la ambigüedad. Noción que no se aleja de la interpretación que Barbéris hace de *Les quatre jumelles*: “pièce importée par la démultiplication des personnages de femme et l’ambiguïté des sexes” (Barbéris, 2014: 33). Además de la ambigüedad de los sexos, otra posible interpretación es la de los cuerpos reducidos a simples criaturas asexuadas (o sexos indefinidos, según la interpretación de Jean-Michel Rabeux²¹⁰ cuando habla de: “sexes indéfinis” (Rabeux, 2011: en línea) refiriéndose a esta obra de Copi). Idea que nos hace pensar en los *escargots* de los que nos habla Irina en *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*. Estar categorizadas dentro de un sistema patriarcal reductor ya no importa. Irina es como un molusco sin sexo y sin género, así como lo podrían ser las cuatro gemelas. La versatilidad que tienen los gasterópodos en tanto que hermafroditas representando indiferentemente los roles macho / hembra en su hábitat, podría extrapolarse a *Les quatre jumelles* si anotamos que tanto Maria y Leïla como Joséphine y Fougère podrían ser representadas no

[210] Jean-Michel Rabeux es un dramaturgo y director de teatro francés que entre su extensa trayectoria como metteur en scène también ha puesto en escena dos obras de Copi: en 2001, *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*, en el Théâtre de La Bastille en París; y, en 2011, *Les quatre jumelles*, en Le Maillon, Théâtre de Strasbourg y luego en 2012 en el Théâtre de La Bastille de París.

solo por mujeres en escena sino también por hombres, o mezclar hombre y mujeres, travestis, o incluir, además, personas racializadas tal y como lo hicieron Victor García y Jorge Lavelli en su momento:

“la hizo Victor García en Portugal; la hizo con dos hombres y dos mujeres; yo no vi la puesta en escena [...] la de Jorge sí la vi [...] la hizo en San Francisco y en Nueva York un grupo de vanguardia; si te muestro, parece del planeta Marte, no sé, muy sofisticadas, una negra y después un travesti” (Copi en Tcherkaski, 1998: 39-41).

En este sentido, el par de mellizas, suerte de cuerpos asexuados, o “anormaux” en palabras de Simone Zimmer (Zimmer, 1973: 43), el sexo y el género ya no es esa realidad opresora que las motiva a generar sentimientos o a la necesidad de búsqueda de una identidad de género ni a una orientación sexual. Pues sus cuerpos asexuados están exclusivamente diseñados para vivir en “situación de extrema violencia”: matar, morir y resucitar, “dieciocho muertes en escena, y las otras muertes trágicas” (Copi en Tcherkaski, 1998: 41) en palabras del dramaturgo. En síntesis, aunque las gemelas sean antiheroínas dispuestas a morir y a resucitar para volver a empezar, sus gestos de destrucción cíclica y sistemática destruyen y autodestruyen metafóricamente su identidad y su sexualidad. Ellas serán, finalmente, las representantes de la violencia infinita, de los sexos indefinidos y de identidades ambiguas.

[1974]

En cuanto a Loretta en *Loretta Strong*, Copi nos invita a entender la identidad y la sexualidad de otra manera muy particular. Loretta es una astronauta diseñada para desafiar la lógica natural del sexo y del género. Ella es en apariencia una mujer. Pero una mujer particular. Una mujer *Strong* o mujer Fuerte que hace honor a su apellido *Strong*. Así pues, su propio nombre nos hace pensar en una mujer andrógina con rasgos particulares, quizás, masculinizados o incluso una mezcla entre humano y máquina. En un coloquio celebrado en Cerisy titulado *L'androgynie dans la littérature*²¹¹ (1990), Frédéric Monneyron, sostuvo que: “l'androgynie est le symbole d'une situation originelle transhumaine et transhistorique, il suggère l'a-historique” (Monneyron, 1999: 94). ¿Es Loretta Strong *un** astronauta o es una criatura *contra*

[211] Las comunicaciones del coloquio (presentadas el 07 de julio de 1987) se publicaron en París: Albin Michel, 1990.

*naturam*²¹² que, según la RAE, “va en contra de la naturaleza o la moral”? ¿Cómo podríamos definir su identidad de género y su orientación sexual? Para responder a estas cuestiones nos centraremos exclusivamente en un aspecto fundamental de la obra: el aparato reproductor femenino.

Loretta vive en una pequeña cápsula interespacial en La Vía Láctea y es la única sobreviviente del apocalipsis acaecido en la Tierra. Su idea fundamental, o su misión, como ella afirma, es crear una nueva comunidad en Bételgeuse. Para lograrlo debe pasar por el proceso biológico de la fecundación, gestación y alumbramiento (aspectos que se explicarán en el próximo capítulo). Este proceso de gestación y alumbramiento que la naturaleza tiene reservado para las especies con aparatos reproductores femeninos (hembras) salvo en algunas especies, como los invertebrados, por ejemplo, nos permite hacer una primera lectura de la sexualidad de Loretta. Es decir, el lector-espectador piensa en una mujer que, aunque sea andrógina, tiene la capacidad para reproducirse. En la historia de la sexualidad, de acuerdo con el modelo heteronormativo, se acepta la unión macho-hembra como única posibilidad de producción-reproducción y considera este acto mecánico la única vía para la preservación de las especies. Pero en este caso, Loretta, en calidad de hembra, lanza su primer desafío contra esta norma instaurada: “C’est pas un mâle que je cherche [...] Ce que je veux c’est de trouver quelqu’un qui s’occupe de semer mon or sur Bételgeuse, même si ce n’est que dans une éternité” (Copi, Loretta Strong, 1974: 18). Es decir, la astronauta ni piensa en quién debe fecundarla, porque su idea no es quién la fecunde sino en cómo encontrar a alguien que le ayude a sembrar su oro en Bételgeuse. En otras palabras, su mente no está hecha para pensar en el sexo opuesto como único elemento que complementa el proceso de reproducción. En este sentido, podemos suponer que la identidad de género de Loretta es indefinida/ambigua; un ser sin deseos sexuales por un sexo determinado que podríamos definir como asexual, o incluso, queer. No obstante, Copi complica esta primera interpretación cuando Loretta, a través de un discurso difuso, nos comunica: “J’ai un rat dans la vagine... // Je ne vais pas me mettre un lingot d’or dans la vagine ! // Je ne vais pas m’enfoncer un frigidaire dans la vagine” (Copi, Loretta Strong, 1974: 17, 20, 29).

[212] Según el libro de Claude Courouve titulado *Vocabulaire de l’homosexualité masculine* (1985), *Contra naturam* aparece, desde las traducciones de *Phèdre* y *Lois* de Platón, como expresión aplicada a las “relaciones homosexuales” (Courouve, 1985: 86). Así, esta expresión fue asociada a lo largo de los siglos a la “masturbación”, la “sodomía”, el “bestialismo” (relación sexual con animales), la “pederastia”, etc. En el caso de Loretta Strong, *contra naturam* debe entenderse como una acumulación de hechos que escapan a la lógica natural: hablamos, en efecto, de un cuerpo inmortal con capacidad para reproducirse con animales y fusionarse con los metales (el oro especialmente).

En efecto, *la vagine*, en francés, es el órgano sexual femenino que aparece reforzado con el artículo determinado *la* y con una terminación de marca femenina francesa *-e*. Copi es un autor híbrido: un argentino de París, cuya lengua materna es el español, pero que disfruta de grandes habilidades para hablar otras lenguas, como el francés, por ejemplo (lengua adoptada para su creación artística y también, según Copi, para hacer una “contorsión del idioma” y “sacudir”). Es decir, *Loretta Strong* es una obra escrita originalmente en francés, con lo cual, si escudriñamos en los recuerdos como el propio dramaturgo nos propone: “Il faut que je ramasse mes souvenirs ! / Où est mon *Petit Robert* ?” (Copi, Loretta Strong, 1974: 32), nos damos cuenta que *vagin* aparece en *Le Petit Robert* como sustantivo masculino definido de la siguiente manera: “Conduit qui s’étend de l’utérus à la vulve” (*Le P. Robert*, 1990: 2059). No obstante, otra definición, mas científica, nos llega del libro *La fabrique du sexe* (1992) de Thomas Laqueur: “Le vagin est un organe bien plus gourde. C’est le tube qui conduit de l’utérus à l’extérieur, un canal “mol & lache” qui embrasse le membre viril au cours du coït” (Laqueur, 2013: 390).

Volviendo a Loretta, nos damos cuenta de un aparente error gramatical: *la vagine* es una palabra que está escrita en femenino pero que corresponde a un sustantivo masculino en lengua francesa (curiosamente, en español, “vagina”, es una palabra femenina). Si en lengua francesa deberíamos escribir: *le vagin* ¿por qué Copi escribe *la vagine*? ¿Se trata de un error o de un hispanismo?

Una primera lectura nos remite a la inversión de las normas binarias de sexo y de género. Si hacemos una traducción literal del francés al español, tendríamos que traducir *la vagine* por *el vagino**. Aunque esta idea de inversión que, quizás, Copi intenta transmitirnos se pierde en lengua española (ya que *la vagina* es una palabra femenina que corresponde con el género y con el sexo: mujer/femenino) en francés *le vagin* es una palabra masculina que no corresponde ni con el género ni con el sexo. En otras palabras, Copi juega con la inversión del sexo y del género de su antiheroína y deja en entredicho, por un lado, la arbitrariedad de los géneros gramaticales y, por el otro, compartiendo la opinión de Preciado, que a su vez retoma la idea de Wittig: “un conjunto arbitrario de regulaciones inscritas en los cuerpos que aseguran la explotación material de un sexo sobre el otro” (Preciado, 2002: 22). Su inversión, que en apariencia parece un juego pedagógico, consiste en invertir el sexo biológico femenino, *vagin* por *vagine**, remitiéndonos a los academistas de *Le Petit Robert*. Rasgo que no aparece, por ejemplo, en *Les quatre jumelles* ya que Copi utiliza el término correcto en francés “le vagin” (Copi, *Les quatre...*, 1973: 39). La inversión del sexo también exige que el género se invierta. Los dos deben coincidir

ya que el sistema heteronormativo lo establece de esa manera. No obstante, la norma tradicional heterosexual y los academistas restringen el concepto *vagin*; así, Loretta Strong parece tener pocas posibilidades de crear una fuerza de resistencia que diga lo contrario. En este caso, el sexo y el género de la astronauta, de apariencia andrógina, quedan indefinidos y diluídos ya que el dramaturgo optará por feminizar la palabra “vagin” y pone de manifiesto el signo lingüístico y la arbitrariedad del género y el sexo. Un rasgo típico queer cuando las palabras son utilizadas tanto para invertir su valor semántico como para asexualizarlas.

Una segunda lectura nos remite a los cuatro conceptos utilizados por Derrida que más influyeron en la teoría queer: la deconstrucción, la *différance**, el suplemento y lo performativo. En este caso, hacemos referencia particularmente al análisis que Derrida hace del vacío conceptual que se produce cuando cambia la “e” por la “a” a través del concepto *différence* por *différance* para cuestionar, parafraseando a Sáez, “cualquier lógica de la identidad” y en especial para “señalar un intervalo, un espacio, una demora temporal y espacial de la presencia que nunca se ha producido de forma plena, de forma originaria. De este modo, Derrida cuestiona cualquier lógica de la identidad, introduce una fisura que demora indefinidamente al ser y al sujeto de sí mismos (Sáez, 2008: 86-87). Si Loretta es, como muchos autores afirman, una mujer astronauta, ¿por qué es portadora de un órgano sexual confuso o erróneo? Thomas Laqueur en la *Construcción del sexo* nos habla de los orígenes del sexo como órganos sexuales que fueron inventados en el siglo XVIII cuando los órganos del aparato reproductor femenino pasaron a ser “lugares paradigmáticos que manifestaban la jerarquía, resonante en todos los cosmos, por ser el fundamento de la diferencia inconmensurable” (Laqueur, 1990: 257-258). Además, Laqueur, dedica un apartado para hablarnos de un movimiento de la sexualidad femenina visto como una amenaza subversiva que se origina a partir de los opuestos pene y vagina, insistiendo en que “deben entenderse como re-presentaciones de un ideal social bajo una forma nueva. El llamado sexo biológico no proporciona un fundamento sólido a la categoría cultural del género, pero amenaza constantemente con subvertirla” (Laqueur, 1990: 219).

Y una tercera lectura, la más radical, nos llega de la lectura del *Manifiesto contrasexual* de Paul B. Preciado donde los órganos sexuales tal y como los concebimos ya no existen. En efecto, retomando la idea de “tecnología de género” expuesta por De Lauretis, Preciado nos habla de una evolución biológica y sexual más sofisticada:

Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos, que reconocemos como naturalmente sexuales, son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos adquieren su significación (relaciones

sexuales) y se utilizan con propiedad, de acuerdo a su ‘naturaleza’ (relaciones heterosexuales) (Preciado, 2002: 26-27).

Si el órgano sexual de Loretta es “ya el producto de una tecnología sofisticada”, entonces su identidad y su sexualidad quedan al margen de la norma heteropatriarcal. La vagina, esa “puerta que comunica al resto de órganos reproductores de la mujer, los tesoros que garantizan la supervivencia de la especie” (Blackledge, 2005: 174), ya no es la vagina sino *el vagino** representando el órgano sexual desgarrado y/o desmembrado durante toda la pieza por someterse al inevitable proceso de reproducción, gestación y alumbramiento. Por un lado, *el vagino** aparece como un órgano vulnerable que comunica lo exterior con lo interior (la vulva y el útero) y por cuyo agujero entran y salen bestias: ratas y murciélagos que no solo contribuyen al desgarramiento del útero sino también a la fecundación: “J’ai déjà eu deux rats en moins d’un quart d’heure et il y en a un qui m’a mordu l’utérus !” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 20). Y por el otro, Loretta, en su delirio²¹³ y su afán por reproducirse, no discrimina entre seres vivos, inertes e incluso aparatos-máquinas manipuladas por el ser humano y se fecunda de las formas más extrañas: se introduce un lingote de oro y luego un frigorífico. El resultado de estas particulares e inexplicables maniobras reproductivas es la creación de nuevas criaturas híbridas metamorfoseadas entre rata-murciélago-oro-frigorífico incluyendo piedras preciosas como el rubí:

LORETTA. –C’est des chauve-souris en or !
 Oh mais les yeux c’est des petits rubis !
 LORETTA. – C’est pas un rat, c’est du métal !
 C’est du vivant, ça vole !

(Copi, *Loretta Strong*, 1974: 22 y 30).

En síntesis, la identidad y la sexualidad de Loretta está tan lejos de cualquier idea heteronormativa como la propia distancia que separa la Tierra de La Vía Láctea. En efecto, La Vía Láctea se posiciona en el más allá. Un más allá imaginado que encuentra su significado en el después del apocalipsis (porque se

[213] David Lapoujade hablando de cuerpos sociales como delirios del inconsciente, en *Deleuze. Los movimientos aberrantes* (2014), afirma que “todo campo social y político es delirante. Toda sociedad se presenta como un vasto delirio, con sus causalidades milagrosas, sus fetiches, sus ídolos o sus simulacros” (Lapoujade, 2014: 157-158).

presupone que Loretta vivió en la Tierra bajo el poder institucional, bajo la nueva sociedad moderna neocapitalista, bajo las normas clásicas binarias de sexo, macho/hembra, y de género, masculino/femenino). Un más allá en el que la transidentidad y la transexualidad tienen sentido cuando Loretta manifiesta sus deseos de otra manera y bajo otros parámetros. Loretta ya no es humana. Y Copi necesitaba diseñar a *un** astronauta apta para sobrevivir a la muerte y desafiar la lógica natural. En la minúscula cápsula lo ético y lo moral no tienen cabida porque en el universo de Loretta ya se ha borrado todo concepto represor y reductor de la diversidad identitaria y sexual. Así, la aparente asexualidad de Loretta no depende de su cuerpo andrógino, pero sí le permite deshinibirse de los tabúes en torno a la sexualidad para reproducirse. Cabe decir, finalmente, que Loretta jamás hubiese podido resistir a tanta violencia sin poseer un cuerpo *Strong cyborg* con *vagino** (en el capítulo sobre el cuerpo ampliaremos esta idea de *el vagino** como cápsula o “impresora 3D” subversivo).

[1977]

En *La sombra de Wencesalo*, Hortensia y Wencesalo, los padres de China y Lucho, conforman una familia típica de la pampa argentina: la del gaucho. Copi pone en escena a una familia representando al campesino nómada y juega al mismo tiempo con algunos símbolos que lo caracterizan. a). por ejemplo, Wencesalo aparece con su caballo ya que el gaucho tiene fama de ser un hábil jinete; b). también hay una fuerte relación entre Wenceslao y la naturaleza, pues este soporta su violencia (fuerza de la naturaleza a través de las constantes lluvias, tormentas, inundaciones...) y la busca constantemente hasta morir (éxodo deliberado al Norte, las Cataratas del Iguazú, donde decide morir); c) y, además, utiliza la expresión popular de origen quéchua “china” que, además de aparecer definida en el diccionario *Lunfardo* como “muchacha de capa social baja/ mujer de rostro aindiado/ campesina”, connota igualmente el nombre con el que tradicionalmente recibía la mujer gaucha. Sin embargo, estos símbolos/ mitos de identidad nacional argentinos serán desmitificados ya que el gaucho copiano corresponde a una de esas “versiones futuras” de las que nos habla Perís Llorca cuando habla del gaucho como “personaje real que ha servido de objeto de la mímesis” (Llorca, 1997: 92). Porque Wenceslao no posee la sensatez y prudencia de Martín Fierro. Su forma obscena de expresarse y comportarse lo alejan del mito que actualmente enorgullece la identidad nacional argentina: “pero esos mierdas! ¡Vos sabes cómo me chupan la sangre!” (Copi, *La sombra...*, 2002: 82). Pese a su particular forma de comunicar,

el campesino “postgaucho” copiano es más sofisticado gracias a la presencia de animales que hablan (Loro parlante), otros que se travisten (el mono) o incluso por la presencia de elementos sobrenaturales: después de la muerte de Wenceslao, la sombra regresa al mundo de los vivos para hablar con su amada, Mechita. Pero uno de los aspectos más importantes, o el que más nos interesa, es la inclusión del homosexual dentro del imaginario gauchesco. Copi será, así, el primer autor en atreverse a crear a un personaje homosexual, Lucho, para desestabilizar, de cierta manera, ese imaginario que gira en torno al campesino de la pampa argentina. Sin embargo, Lucho será, en boca de Wenceslao, el “marica” que represente la vergüenza dentro de la tradición gauchesca. El gaucho puede permitirse ser campesino, autoritario, obsceno, incluso pendenciero, etc., pero jamás ser un homosexual. No es casual que Wenceslao, su propio padre, lo aborrezca como hijo: “El tipo me salio marica [...] ¡Qué voy a quererlos a esos mierdas! ¡Me chupan la sangre!” Copi, *La sombra...*, 2002: 71-80). Y para la crítica argentina, podríamos interpretar las palabras de Juan Pablo Luppi: “La circulación de voces y cuerpos externos a la norma nacional en *La sombra de Wenceslao* puede leerse como realización teatral de una atópica poesía gauchesca” (Luppi, 2015: en línea), como una “atopía” el hecho de tratar la figura del gaucho de una manera singular.

Lucho nunca aparecerá en escena porque solo vive en el pensamiento de Wenceslao y de su hermana China. Ellos son los únicos que evoquen su nombre permitiéndonos, al mismo tiempo, afirmar su homosexualidad e intuir, igualmente, dónde está y qué hace. En efecto, Lucho es independiente desde que empezó sus estudios de medicina en Buenos Aires, ciudad idealizada donde China y su esposo Rogelio encuentran su trágico final. Copi acota los diálogos donde aparece Lucho; aspecto que indirectamente acota también su existencia en la obra en tanto que individuo homosexual. ¿Qué podría representar el homosexual en el imaginario gauchesco? Si el homosexual se opone a los principios heterosexuales y desestabiliza el modelo heteronormativo, entonces el homosexual dentro del entorno familiar gauchesco también desestabilizará el modelo de familia tradicional rural argentino. Esta hipótesis puede explicarse a través de la idea de la familia fragmentada. Pues el gaucho ideal, fiel a su trabajo, digno líder de la familia, hombre entregado que vela por la seguridad y el bienestar de todos ya no es el mismo que aparece en *La sombra de Wenceslao*. En Copi, el mito se desmitifica y la familia convencional deja de serlo: Wenceslao pierde su autoridad y su entorno familiar nos da la sensación de estar en constante mutación. En primer lugar, su matrimonio oficial con Hortensia no tiene importancia porque al mismo tiempo tiene relaciones sexuales con Mechita,

su amada. Mujer que vive en un “rancho” con su hijo Rogelio; joven campesino que acompaña a Wenceslao en sus recorridos y confiesa el amor que siente por China. En segundo lugar, los dos jóvenes, posiblemente hermanos biológicos, se enamoran y tienen un hijo que muere envenenado. Y, en tercer lugar, la muerte de Hortensia marca un antes y un después en la obra ya que la familia se desintegra por completo. Mientras Wenceslao zarpa con Mechita, su Loro parlante y su caballo Pico Tordo hacia las Cataratas del Iguazú, Mechita y Rogelio lo hacen hacia el Rosario y luego se dirigen hacia la ideal Buenos Aires. Mientras Wenceslao se suicida “dignamente” delante de una cruz de madera, China y Rogelio mueren engullidos por la nueva sociedad capitalista de consumo y de las drogas en la “utópica” capital argentina. La estructura familiar en cuanto a institución de poder ya no funciona dentro de los esquemas imaginados por Copi. En este estado de confusión, de transformación, de desestructuración es donde el homosexual tiene la posibilidad de subsistir. De esta manera, aunque Copi anule la presencia de Lucho en la escena, al mismo tiempo lo salva. Si su final no está escrito, las esperanzas de vida se multiplican. El homosexual, hijo de Wenceslao, se salva porque está ajeno al discurso homofóbico de su progenitor, y, su no-presencia en escena, lo aleja de los peligros y de la tragedia teatral. Si hablamos de su familia biológica, nos damos cuenta que todos fallecen: su madre Hortensia, su padre Wenceslao y su hermana China. Lucho se convierte así en el único sobreviviente y en el único heredero de Wenceslao. ¿Qué podría heredar Lucho de su padre? ¿sus genes, su espíritu gaucho y nómada? o, ¿quizás, el loro, el caballo, el mono o, incluso, la cruz de madera? No lo sabremos porque Copi libera, en este caso, al homosexual de cualquier interpretación y de cualquier idea que lo sitúe entre la vida y la muerte. Pero ¿qué podríamos esperar de un joven homosexual estudiante de medicina? Si la imagen del gaucho tradicional ha evolucionado es precisamente porque las sociedades son susceptibles a los cambios. Es decir, la efervescencia de las ciudades ha transformado indirectamente la demografía rural y la mentalidad de sus individuos. La idea de un futuro mejor en la metrópoli ha conducido al campesino por la vía de éxodos masivos hacia la urbe, (excepto Wenceslao que sigue aferrado a la tierra); lo que explica la idealización (de Lucho, China y Rogelio) de un Buenos Aires incierto donde, quizás, se halle el éxito o donde posiblemente se encuentre la muerte. El gaucho no está exento de la inevitable transformación por los efectos de la globalización. Y, quizás, Lucho herede, a su manera, el espíritu nómada de su padre aunque la tradición argentina no esté preparada para admitir que un individuo de orientación sexual homosexual pueda devenir un auténtico y sofisticado gaucho de la pampa argentina.

[1978]

En *La tour de la Défense*, la identidad de género y la orientación sexual aparecen bien definidas ya que Jean, Luc, Micheline, Ahmed [excepto Daphnée²¹⁴] viven abiertamente su homosexualidad en París. Copi nos invita a la transición anual que se festeja a través del *Réveillon* y nos sitúa temporalmente entre los años 1976-1977. La preparación de la cena, el sonido de las campanas y los fuegos artificiales marcarán el ritmo de esta transición que se celebra como un ritual cada 31 de diciembre. Gracias a este acto anual, Copi nos permite, entre otras cosas, descubrir cómo estos personajes viven su sexualidad y homosexualidad.

El dramaturgo nos sumerge en una especie de laberinto por donde los individuos hacen simbólicamente un recorrido hasta el final permitiéndonos comprender su identidad, su sexualidad, sus deseos y sentimientos. Jean y Luc (una joven pareja de gays afeminados cuya relación aparece desgastada: “Ça fait neuf mois que nous ne faisons pas l’amour” (Copi, *La tour...*, 1978: 9)) viven en un pequeño y lujoso apartamento en una de las torres de la Défense en París. Ahí se reúnen todos los comensales sin ser invitados: Daphnée, la vecina que vive justo al lado, amiga “heterosexual” de Jean y Luc, es la primera que lo hace. Pero cuando entra en escena, lo hace con el teléfono en la mano. Está hablando con Ahmed; otro personaje que estará presente en la cena de Nochevieja sin ser conocido de Jean y Luc. De esta manera, los siguientes en entrar al apartamento son Ahmed y Micheline.

[214] Ponemos a Daphnée entre corchetes porque además de ser el personaje que dinamiza la intriga de la obra, también es el personaje cuya identidad de género y orientación resulta compleja y ambigua. Daphnée, de origen canadiense, es en apariencia heterosexual ya que está casada con John, un estadounidense con el que ha tenido una hija: Katia. No obstante, la confusión llega cuando nos damos cuenta de que Daphnée liga con un árabe homosexual, Ahmed (“C’est un Arabe divin que j’ai dragué aux Puces” (Copi, *La tour...*, 1978: 9)), y confiesa al mismo tiempo que está profundamente enamorada de Luc: “DAPHNÉE.— Je partirai quand tu m’auras dit que tu ne m’en veux pas. Parce que je suis follement amoureuse de toi, Luc” (Copi, *La tour...*, 1978: 42). ¿La orientación sexual de Daphnée es heterosexual, o ...? ¿Por qué se siente atraída por Ahmed y Luc? ¿Es, quizás, el efecto de la droga la que la lleva a confesar tales sentimientos o su esquizofrenia? Cabe resaltar que, desde su entrada en escena, la palabra “acide” estará siempre presente durante toda la pieza hasta su desaparición trágica y violenta de la escena al final de la intriga. Este efecto bajo la droga podría explicar su estado delirante y de confusión identitaria y sexual. La realidad difusa de Daphnée, respecto a los demás personajes, y su estado delirante la delatan poco a poco y la convierten en un personaje misterioso, que oculta grandes secretos y que miente. En efecto, Daphnée ha matado a su propia hija y la ha metido en una maleta de viaje. Un viaje que nunca se producirá puesto que cuando se disponen a salir con el cadáver, todos fallecen en medio de las llamas producidas por el incendio de la torre situada en frente del apartamento de Jean y Luc. Su secreto moverá todos los hilos de la intriga y su estado delirante contribuirá a la confusión de sus verdaderos sentimientos y sus deseos sexuales “enfermizos” por Luc y de atracción física por Ahmed.

El laberinto se transforma así en un enjambre de seres extraños compartiendo una velada especial: homosexuales afeminados (Jean y Luc) y otros menos afeminados y más estereotipados (Ahmed), un travesti mitómano (Micheline) y una “heterosexual” drogada (Daphnée) cuya orientación sexual es bastante cuestionable²¹⁵. Jean y Luc, o “locas” (porque Michelin, además de tratarlos como: “deux petites folles” (Copi, *La tour...*, 1978: 37), se dirige a ellos en femenino: “Ah, mes chéries” (Copi, *La tour...*, 1978: 11)), son personajes que viven abiertamente su homosexualidad de la misma forma que la vive Ahmed o la travesti Micheline. Aunque todos sean personajes liberados de cualquier tabú o atadura social, la clave para entender lo que sienten, sus deseos, placeres, instintos sexuales, etc., está en el antihéroe Ahmed.

En efecto, su atractivo físico y sus rasgos de origen árabe juegan con todo el imaginario erótico y sexual del árabe inmigrante en Francia, especialmente en París. Ahmed representa los clichés sexuales que giran en torno a la imagen del árabe en Francia. Pero también se ve expuesto a los prejuicios sociales que se originan por pertenecer a ese grupo de individuos de *Extraños llamando a la puerta* de los que tanto nos habla Bauman para referirse a los miedos que se generan socialmente por la situación del inmigrante en la nueva sociedad contemporánea y lo que estos representan en tanto que seres “extraños” reclamando la igualdad de derechos en todos los aspectos de la vida: igualdad social, laboral, educativa, etc. Por este motivo, no es casual que la palabra árabe se relacione con inmigración-pobreza e incluso prostitución. Pero tampoco es casual que Ahmed sea un personaje divinizado, sublimado, deseado y disputado por una sociedad occidental contradictoria que lo desea y lo rechaza al mismo tiempo. Veamos entonces cómo aparece Ahmed bajo la mirada

[215] La orientación sexual de Daphnée es en apariencia heterosexual. Pues ha estado casada en varias ocasiones, y su último esposo con quien ha tenido una hija es John, un estadounidense. No obstante, durante toda la obra, se pone de manifiesto sus deseos enfermizos por Luc. Ahmed tiene la intuición de un capricho compulsivo e infantil:

AHMED.— Tu sais ce qui lui arrive, Luc ? Elle est amoureuse de toi. Une fois qu'elle sera satisfaite, elle partira. Ça je te l'assure, si tu la baises pas, elle partira pas [...] Elle peut se faire baiser par l'humanité entière, elle ne veut que toi. C'est comme une envie d'enfance, elle est comme ma petite nièce. Quand elle veut un jouet, si on le lui achète, elle le jette à la poubelle. Mais si on lui achète pas, elle devient folle (Copi, *La tour...*, 1978: 44).

¿Daphnée es realmente una mujer heterosexual? Si bien es cierto que Daphnée vive en un constante estado de delirio por las drogas, esta inconsciencia o pérdida de la realidad, permite al personaje liberar sus secretos más personales e íntimos. Copi no resuelve la situación sentimental y amorosa de Daphnée, pero tampoco interesa una resolución definitiva puesto que los sentimientos y deseos no deben etiquetarse dentro de una condición identitaria o sexual. Lo heterosexual no importa, pero tampoco lo homosexual. Daphnée será así un personaje que permanecerá en la ambigüedad que imposibilitará cualquier oportunidad de definición.

del otro; cómo es idealizado; cómo aparece como objeto de deseo; cómo Ahmed se permite entrar en ese juego de seducción; y, finalmente, cómo existen ciertas reticencias ante su presencia (prejuicios):

Idealización de Ahmed:

DAPHNÉE.— C'est un Arabe divin [...]

MICHELINE.— Je vous ai invité un Arabe sublime comme cadeau de nouvel an. Ahmed, rentre ! (*Ahmed entre.*)

DAPHNÉE.— Mais c'est mon Arabe ! [...]

Il est à moi, cet Arabe. Voleuse ! [...]

Ici on ne veut pas de moi ! Viens, Ahmed, on va dans ma piaule.

(Copi, *La tour...*, 1978: 9-11).

Ahmed como objeto sexual:

MICHELINE, à Luc.— Je l'ai déjà invité chez moi pour ce soir, mais si tu veux tu peux venir le baiser demain à l'heure du thé, j'en aurai déjà marre, je te le donnerai. Tu as vu comme il monte ?

(Copi, *La tour...*, 1978: 42).

Ahmed en el juego de la seducción y el erotismo:

VOIX DE LUC.— Attends que j'enlève mon pantalon, tu m'asperges !

(Il jette son pantalon hors de la salle de bains. C'est Ahmed qui l'attrape. Pendant ce temps il est resté à rigoler à la porte de la salle de bains, regardant les autres hors de scène.)

AHMED.— Dis donc, Luc, je peux mettre la djellaba ? La djellaba que tu avais tout à l'heure ? Ma chemise est trempée de sang, regarde !

VOIX DE LUC.— Viens sous la douche !

AHMED.— Merci, je me suis douché chez ma sœur. [...]

AHMED, *se changeant*.— Regarde, ça c'est le slip que m'a donné ma sœur pour Noël !

(Copi, *La tour...*, 1978: 32-33).

Prejuicios en torno a Ahmed:

JEAN.— Oh, arrête ! Elle ou toi, c'est pareil ! Comme si tu ne te tapais pas tous les Arabes qui passent par la tête !

(Copi, *La tour...*, 1978: 10).

DAPHNÉE.— Et vous aller me laisser seule avec un Arabe ?

LUC.— Oui, mais chez toi !

DAPHNÉE.— Non, je reste.

JEAN.— Ben, qu'elle reste, il n'y a rien à voler.

LUC.— Tu es fou ?

(Copi, *La tour...*, 1978: 11).

MICHELINE.— Donne-moi la clé de chez elle, espèce de sale arabe !

(Copi, *La tour...*, 1978: 74).

En efecto, a Ahmed se lo disputan Micheline y Daphnée. Mientras Luc muestra sus deseos y su interés por Ahmed sin dejar de insinuarse a través de códigos sexuales: “On peut y entrer la main jusqu’au coude” (Copi, *L’homosexuel...*, 1986: 118), Jean permanece hermético pese al juego de seducción protagonizado por Ahmed. Inmerso en este doble imaginario entre deseo y rechazo, Ahmed ha sabido buscarse y ganarse su lugar. Ahmed es entonces un árabe que acepta abiertamente su identidad de género y su orientación sexual: “J’aime pas les femmes, moi, j’aime les garçons” (Copi, *La tour...*, 1986: 129). Además de su homosexualidad, Copi pone en evidencia el peso de la historia sobre su personaje Ahmed ya que este es connotado no solamente por el contexto en el que vive (Europa), sino también por su existencia en tanto que árabe portando el mismo nombre del profeta Mohamed²¹⁶ en la cultura musulmana. Viviendo en esta doble cultura, la europea y la musulmana, la homosexualidad de Ahmed desarticula todos los códigos existentes en torno a los clichés que se tienen de los árabes en Europa como los de la tradición musulmana. En *La tour de la Défense*, Ahmed ya no es el árabe homosexual que se prostituye por necesidad, como tampoco el que respeta las leyes divinas que aparecen en el

[216] Ahmed evoca, en principio, un nombre árabe incluso si hay muchos árabes llamados Ahmed en Francia o más allá de las fronteras del mundo árabe. Por definición Ahmed podría traducirse como aquel que es digno de elogios. Y, sus raíces provienen del nombre del profeta musulmán Mohamet (alteración del nombre Muhammad (o Ahmd) que ha sustituido a la forma Mahom). Según *Le Petit Robert*, Mohamet: “c’est le Prophète de l’islam”. Parmi les fondateurs des grandes religions universalistes, Mahomet (le « loué ») est le mieux connu historiquement [...] La glorification de Mahomet, après sa mort, s’amplifie. Si les unités le considèrent comme un élu de Dieu, homme exemplaire et modèle de conduite terrestre, les chiites lui attribuent des charismes éminents et certaines sectes vont jusqu’à le diviniser” (Rey et Robert, 1999: 1284).

Bajo esa mirada cultural musulmana (religión) y árabe, Ahmed es el portador de un largo pasado que *él debe respetar; es decir, respetar la imagen de Mohamet*. Los padres de familia musulmanes, los más creyentes, se sienten orgullosos de llamar Ahmed a sus hijos. De forma consciente o no, este nombre vehicula esa idea de perfección del hombre en la tierra que se vincula fuertemente con ese modelo divino a través de Mohamed. Ahmed se convierte en una especie de esperanza donde se mezclan creencias religiosas, así como la idealización de un Mohamed perfecto e intachable. Ludovic-Mohamed Zahed, el imam abiertamente homosexual y doctor en Ciencias Humanas y Sociales y fundador de la primera mezquita inclusiva en Francia para acoger a las comunidades LGTB musulmanas, afirma: “La religion doit être conçue comme un art; la politique et la guerre aussi, paraît-il. La religion est l’œuvre d’art du *Corps de l’humanité*: à la fois sublime, indispensable à la maturation de notre inconscient collectif” (Zahed, 2012: 90).

Corán²¹⁷ (en este libro sagrado, la homosexualidad es uno de los comportamientos que jamás serán considerados y, que por el contrario, deben ser condenados y castigados (algunos países lo hacen a través del hacinamiento en cárceles y otros más radicales, con la pena de muerte)²¹⁸). En este sentido, el Ahmed copiano, por un lado, borrará los clichés y las etiquetas de los árabes inmigrantes en Europa (en *La tour de la Défense*, París representa la sociedad moderna capitalista en Occidente); y, por el otro, Ahmed desmitificará la idea sagrada que se tiene del profeta divinizado Mohamed. El Ahmed copiano portará la idea de libertad en todos los sentidos: libertad de expresión, de manifestar libremente lo que desea y siente (manifestación de sentimientos, de afecto, de atracción sexual); libertad de creer en lo que se tiene y en lo que se construye en el presente; libertad de forjar un nuevo futuro, etc. La libertad se convierte así en un principio vital que se opone a la represión social y sexual cuando Ahmed se manifiesta como un ser abiertamente homosexual a través de sus palabras, gestos y comportamiento sin ningún temor.

Por estos gestos, no es casual entonces que Copi haya decidido salvarlo de la muerte junto con Micheline, el travesti visto como un animal o un monstruo en palabras de Daphnée: “Qu’est-ce qu’elle est monstrueuse, cette fille, oh là là, et comme elle s’habille ! Tu es un singe, mon pauvre vieux ! Ça se voit à cent mètres que tu es un travelo !” (Copi, *La tour...*, 1978: 74) o como un travesti prostituo, según Jean: “C’est à toi de t’occuper des hommes connasse de travelo !” (Copi, *La tour...*, 1986: 84). Todos mueren, porque después de la gran cena del 31 de diciembre, cuando los personajes se disponen a salir con el cadáver de Katia, fallecen quemados. Pero Copi

[217] *Corán*: texto de referencia en el mundo/cultura musulman que castiga la orientación sexual y que no respeta las normas binaristas heterosexuales. En un análisis sobre el Corán, la escritora y periodista francesa, Claudine Rulleau, afirma: “Les déviances (fornication, homosexualité masculine, adultère, inceste, prostitution) sont sévèrement condamnées ; parfois des châtements sont prévus. L’amour, au sens contemporain et occidental du terme, est étranger au Coran. Le sentiment évoqué est celui de la créature envers Dieu” (Rulleau, 2002: 25). Se trata de una reflexión de los versos VII, 80, 81, 84 del *Corán* que Rulleau retoma para poner en evidencia que la homosexualidad masculina y la prostitución, entre otras, son comportamientos condenados. Veamos cómo se han traducido estos versos en francés: “Souvenez-vous de Loth ! Il dit à son peuple: Vous livrez-vous à cette abomination que nul, parmi les mondes, n’a commise avant vous ? Vous vous approchez des hommes de préférence aux femmes pour assouvir vos passions” (Rulleau, 2002: 25).

[218] En la actualidad, 72 países en el mundo ven la homosexualidad como un delito. Los homosexuales que sean sorprendidos, o en algunos casos si se sospecha de su posible orientación sexual homosexual, serán llevados a la cárcel. Además de estos países, hay 5 con leyes más radicales donde este comportamiento es castigado con la pena de muerte; hablamos de países como Arabia Saudita, Irán, Sudán, Yemen y Mauritania. Aunque en otros países como Nigeria y Somalia solo se aplica la pena de muerte en los territorios controlados por los radicales islamistas.

salva a Ahmed junto al travesti Micheline. El homosexual y el travesti, serán, así, los únicos por los que Copi apueste y decida dejarlos existir. Al final de la obra, Micheline reconoce, delante de Ahmed (a quien considera como un ángel), su debilidad por la mentira y la razón de su travestismo y confiesa:

MICHELINE. –Tu serais un ange, Ahmed, il faut que je t’avoue quelque chose: je ne suis pas riche. Je suis une mythomane. En fait j’habite dans une chambre de bonne, rue Monsieur-le-Prince. Je m’habille en femme que pour sortir le soir.

(Copi, *La tour...*, 1978: 92)

De esta manera, la tragedia se resuelve con la muerte, pero milagrosamente con la vida también. Mientras todos desaparecen en medio de las llamas, Ahmed y Micheline observan a través de la ventana el fatídico final. Así, detrás de la ventana, desde donde se observa la muerte, la vida tiene otra oportunidad. ¿Ahmed y Micheline sucumbirán a la muerte o se deleitarán en el universo particular que su procreador Copi les ha preparado? Aunque la ineluctable muerte los aguarde, sabemos que Ahmed y Micheline optarán por la aceptación, el reconocimiento personal y las relaciones afectivas en tanto que homosexual y travesti respectivamente:

MICHELINE. –Tu me préfère en homme ou en femme ?

AHMED. –Avec les lunettes en homme, avec la perruque en femme.

MICHELINE. –Oh, mon chéri, je t’adore !

(Copi, *La tour...*, 1978: 93).

[1980]

En *Tango-Charter*²¹⁹, *Lei y Lui*, o *Ella y Él*, un matrimonio muy particular italiano, han tomado un charter rumbo al país del tango: Argentina, en Buenos Aires, donde conocerán a Pablo, el nativo que los recibirá en el Hotel Tres Estrellas. De

[219] Las citas utilizadas en lengua italiana aparecerán traducidas en lengua española. Recordemos que hablamos de una excepción dentro de las obras de Copi siendo *Tango-Charter* (1980) un trabajo en colaboración (obra escrita por Copi junto con Ricardo Reim) y la única obra escrita en italiano de Copi. Para la oportuna comprensión de las citas, utilizaremos la traducción en español, *Copi & Reim. Tango-Charter* (2012), del argentino Walter Romero, la única traducción que existe de la obra ya puesta en referencias bibliográficas.

Observaciones: a) al final de la cita, antes de la referencia bibliográfica, aparecerá [entre corchetes] el orden en el que van las traducciones: eje. “...” [Trad. #]; b) solo se traducirán las citas que sobrepasen las tres líneas, las que deben ponerse en un párrafo aislado entre espacios anterior y posterior. Es decir, para las citas cortas, utilizaremos directamente la traducción en español de Romero.

esta manera, las ironías y el juego con los estereotipos y clichés argentinos y europeos, cuestiones sobre sexo, sodomía y género, además de la violencia, serán los ingredientes que constituyan la intriga de la obra.

Los pareja de italianos deben coger el Charter hacia Buenos Aires ya que esta ciudad, el “verdadero paraíso del sexo”, les ofrece la única posibilidad de liberarse de la represión social que viven en Italia:

LEI. –Che sei un mezzo culattone già lo sanno, ciccino! In ditta non ti chiamano tutti Wanda-culanda?

LUI. –Ma è per ridere...

LEI. –Sì, per ridere! Wanda-culanda! Sei della parrocchia, ecco la verità. Perché no lo confessi? Tanto, siamo in Argentina. Agli argentini non gliene frega niente ni certe cose. È un vero paradiso del sesso, qui... Avanti, confessa che sei della parrocchia, vecchia carampana! [Trad. 1.]²²⁰

(Copi-Reim, *Tango-Charter*, 1980: 40-41).

En efecto, Ella, mujer que se cree una gran lectora de Proust, amante de los círculos intelectuales: galerías de arte, museos, pinacotecas, etc., y también feminista, está casada con Él, un hombre, según Ella, homosexual, una “marica vieja reprimida” que no quiere que se le reconozca como homosexual en la sociedad italiana donde vive y trabaja:

LEI. –È un omosessuale represso, ecco cos'è! Una vecchia checca repressa! D'altra parte, frequenta tutti i caffè equivoci di Milano! A piazza Vetra e a via Piatti è di casa, lui! Quando passa da quelle parti lo salutano tutti comme se fosse uno di famiglia! È della parrocchia, anche se non vuol darlo a vedere! Ma io ne ho piene le scatole di lui! Divorzio, ecco quello che faccio! Me ne sbatto di quello che penserà la gente! [Trad. 2.]²²¹

(Copi-Reim, *Tango-Charter*, 1980: 27).

[220] Trad. 1: ELLA. –¡Que sos medio putazo ya lo saben! En la empresa ya te conocen por mover el culo, *mariquita linda!*

ÉL. –Pero es una broma...

ELLA. –¡Sí, una broma! ¡Mira cómo mariconeas! Sos del gremio. ¿Por qué no lo confesás? Total, estamos en Argentina. Aca todo vale. Y a los argentinos hay cosas que no les importan. Esto es le verdadero paraíso del sexo... Anímate, loca vieja, y confesá.

(Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 48).

[221] Trad. 2. ELLA. –[...] ¡Es un homosexual reprimido, eso es lo que es! ¡Una marica vieja y reprimida! ¡Pero eso sí, se conoce todos los bares de maricones de Milán! ¡Se florea de punta a punta! ¡De Piazza Vetra a Via Patti! ¡Y cuando pasa lo saludan todos como si fuera de la familia! ¡Es del gremio, pero no quiere hacerse ver! ¡Me tiene harta! ¡Divorcio es lo que le voy a pedir! ¡Me cago en lo que piense la gente! (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 29).

En esta cita observamos que Ella está harta de una situación conyugal que solo terminará con el divorcio. Detrás de esta extraña unión entre heterosexual y homosexual (extraña porque el sexo se ha convertido en una especie de contrato sin acuerdo entre la pareja: “¡Sobre el sexo, querida, nunca nos pusimos de acuerdo! (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 29)) se oculta otro tipo de relación que constriñe los deseos e impulsos sexuales. Se trata de una frustración que perdura bajo la apariencia que ofrece el matrimonio y que además los conduce a comportarse como las tradicionales parejas heterosexuales. Es decir, a vivir en la hipocresía y esa falsa realidad de la apariencia. Esta castración del deseo conduce a los italianos a embarcarse en un viaje que les permitirá satisfacer sus fantasías o incluso experimentar, entre otras cosas, nuevas formas de actos sexuales:

PABLO. –Potremmo benissimo scopare tutti e tre assieme, se lei è d'accordo, signore. Si usa, qui. Io non ho problemi: per me, basta che ci sia un buco, anche piccolo, ci do dentro. Guardi qui, che sberla di cazzo! [Trad. 3]²²²
(Copi & Reim, *Tango-Charter*, 1980: 22).

Pablo, el argentino que los recibe, el que piensa que “hay que mostrarse bien macho” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 24), al que todo le da igual: “Nos da todo lo mismo. Nos gustan las esposas, pero de vez en cuando no viene mal comerse algún maridito (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 26); quien se considera la mejor distracción del hotel Tres Estrellas, no tarda en proponer a los turistas recién llegados tener sexo con él. Las palabras de Pablo, nos permiten pensar que es un “macho porteño” acostumbrado a estar sexualmente con una mujer o con un hombre o incluso con los dos al mismo tiempo. Un heterosexual, o bisexual, quizás, sin prejuicios que experimenta el sexo sin cuestionarse su identidad de género. No obstante, en ese trance sexual se mezclan placer y precariedad; situación que conduce a Pablo a buscar otras alternativas de sustento económico: la prostitución. Como bien dice el personaje: “Si lo hago es solo de gusto. Y por platita” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 26). Es decir, disfruta de la situación al mismo tiempo que necesita de una remuneración económica por sus servicios.

[222] Trad. 3. PABLO. –Podríamos coger tranquilamente los tres juntos, si usted quiere. Acá se usa muchísimo. Yo no tengo ningún problema: para mí, basta que haya un agujero, ¡qué importa si es chico!: yo le doy. ¡Mira que cacho de pija que tengo! (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 25).

Estamos entonces ante tres personajes muy particulares: Ella, una mujer heterosexual homofóbica y reprimida de sus deseos sexuales; Él, un homosexual que permanece en el armario; y Pablo, un bisexual que juega al macho argentino cuya sexualidad se programa de acuerdo con las necesidades y situaciones cotidianas. Ella, cuya orientación sexual es heterosexual, está curiosamente casada con un homosexual. No sabemos qué la pudo llevar a tomar esa decisión o el porqué de una unión marital no compatible ya que en sus palabras se puede dilucidar una especie de homofobia y de menosprecio cuando trata con ironía a su pareja de *Wanda-culanda* (traducida como “Mariquita linda”) o de “mariquita vieja”; cuando lo animaliza: “¡Vas a ver este año cómo vas a disfrutar las vacaciones como una yegua!” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 20), etc. Él, en tanto que homosexual, queda anulado sexualmente frente a los deseos sexuales exigidos por su esposa: “Porque no le gustan las tocaditas, ni el sexo, odia todo eso...!” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 32). Esta situación, por un lado, favorece las relaciones extramatrimoniales: la pareja tiene un hijo de cinco años, Carluccio, de quien la paternidad es discutible: “el hijo del verdulero era mi amante” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 21) o: “¡Carluccio es nuestro hijo! Tiene cinco años. ¡Un amor! Tengo su foto en la billetera. ¿No es igual al hijo de Alain Delon, querida?” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 40). Y por el otro, desencadena una serie de impulsos sexuales que terminan en una especie de sadomasoquismo tanto para ella: “¡Vení para acá, guapo! ¡Vayamos practicando! Abracémonos en el más apasionado de los tangos. ¡Besame, rompeme toda, partime en dos, sé cruel! ¡Sí! ¡Cruceeeel! (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 69), como para él:

PABLO.—Sei proprio sicuro, caruccio, che farai tutto quello che ti chiedo?

LUI.—¡Lo giuro!

LEI.—Frustalo, bruciagli i piedi con la sigaretta, ficcagli il telefono nel culo, strappagli le unghie. Tanto siamo in Argentina, qui è roba di tutti i giorni! [Trad. 4.]²²³

(Copi-Reim, *Tango-Charter*, 1980: 30)

Así, el tercero, Pablo, quien dice: “Yo no tengo nombre, soy un tango” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 22), personifica la cultura tanguera a través de sus cantos: seductores para Ella y vulgares para Él:

[223] Trad. 4. PABLO. —¿Está dispuesto a hacer cualquier cosa, el señor?

LUI. —¡Lo juro!

LEI. —Pegale entonces, quemale las tetas, arrancale las uñas, metele el teléfono bien en el orto. Total es Argentina, ¿acá no es cosa de todos los días? (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 36-37).

PABLO.—“Alla fin di qualche tango
 tutte si gettano ai miei pié
 e con la bocca sbavando
 mi dicono: —tira fuori il tuo *bebé!*—
 La più comica soltanto sarà la mia!
 Comme kleenex le signore getto via!
 Qui in Sudamerica, amigos, è cosi:
 se ci tocchi le palle si drizza su il pipì...
 Romántica...” [Trad. 5.]²²⁴

(Copi-Reim, *Tango-Charter*, 1980: 20-21).

Así pues, el macho argentino retoma el tango como instrumento de seducción. Voz y cuerpo se unen para llamar la atención de los italianos; turistas que finalmente vienen siendo “víctimas” de otra víctima. Un juego sexual donde se mezcla el placer con la violencia (de esta violencia hablaremos cuando abordemos los espacios). Entre tango y tango, los turistas se ven inmersos en una situación que los sorprende, los seduce, o, a lo mejor los hipnotiza: “ELLA. —(*con admiración*) ¡Pero qué fantástico! ¡Fantástico! (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 28). De esta manera, Pablo, el supuesto heterosexual que juega sexualmente al “macho” versátil es idealizado por la italiana que ve en Pablo el mejor ejemplo para su hijo en tanto que macho viril: “(*dirigiéndose a Pablo*) ¡Quiero hacerte feliz, amorcito! ¡Mi hijo es igualito a vos, quiero que lo criemos juntos, así se parece a vos mucho más todavía” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 36). Con estas palabras, Ella deja en entredicho la imagen de Él como representante de la figura del padre (no biológico porque se desconoce la paternidad de Carluccio) en la educación de su hijo y pone de manifiesto un pensamiento heterosexual conservador respecto a la figura del homosexual (gay). En efecto, la fobia principal de Ella es que su hijo crezca al lado de un homosexual:

[224] Trad. 5. Pablo.—“Con el chan-chan de este tango
 las tengo a todas al pie,
 y con la boca babosa
 piden probar mi bebé.
 ¡Pero solo la más guacha será mía!
 ¡A las minas se las usa y se las tira!
 En esta tierra de indios, la cosa es muy conocida:
 el que la tiene más larga, la mete sin que le pidan...
 Romántica...” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 22).

LEI. –Nostro figlio? MIO figlio! Lo farò venire in Sudamerica perché diventi un veto uomo! Con te, a Milano, diventerebbe un culattone... Già me lo vedo nella Pampa, con una rosa in bocca, in groppa a un caballo blanco: “Sellate il suo cavallo dalla bianca criniera! Sellategli il suo pony!” [Trad. 6.]²²⁵

(Copi-Reim, *Tango-Charter*, 1980: 29).

Palabras que convierten a Ella en una mujer conservadora y homofóbica heredera de un pensamiento heterosexual conservador que contradice su proceder en tanto que mujer heterosexual casada con un homosexual. ¿Qué la llevó a proceder así? No lo sabemos. ¿Conveniencia, quizás? Tal vez fue una reacción espontánea, un acuerdo pactado entre Ella y Él para ser aceptados en una sociedad conservadora y represora. Pese a sus gestos homófobos, Lei también está inmersa en un mundo de contradicciones donde los deseos están reprimidos. La misma sociedad a la que tanto teme Él: “Pero en la mía hubo escándalo cuando se enteraron de que era cornudo...! Y si ahora sospechan que entrego el culo y encima me drogo, ¿Quién los para?” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 47).

[1981]

En *Cachafaz*, una pareja, singular debe someterse a situaciones extremas: la antropofagia. La precariedad en la que viven en un pequeño conventillo en Montevideo los conduce a tal comportamiento. Se trata de Sigampa, un “macho” pardo²²⁶, al que llaman Cachafaz y su amada Raulito, una mujer transexual a la que todo el conventillo, la policía e incluso las fuerzas del más allá, las ánimas, la reconocen como La Raulito.

Cachafaz (o Sigampa) toma una postura muy parecida a la de Pablo, personaje que aparece en *Tango-Charter*, cuando replica desde el inicio de la obra hasta el final: “soy un macho” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 12, 14 y 86). Como lo anunciamos en la parte anterior de esta tesis, Copi utiliza el término “cachafaz” para desmitificarlo a partir de las dos acepciones que existen de esta palabra en el imaginario popular porteño

[225] Trad. 6. ELLA.–¿Nuestro hijo? ¡MI HIJO! ¡Lo voy a hacer venir a Sudamérica para que se haga macho! ¡Con vos, allá en Milán, va a terminar entregando el culo! Y después me lo veo acá en medio de la pampa húmeda, con una flor en la boca, todo vestido de blanco y diciendo: “¡Sí, montame, montame! ¡Soy tu yegua!” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 34).

[226] *Pardo*, según el diccionario *Lunfardo*, es un término popular con las siguientes acepciones: a) “morocho, negro”; b) “mulato, mestizo de blanco y negro y viceversa”; y, c) “persona de bajo nivel social”.

(Montevideo y Buenos Aires). Por un lado, el término es usado, en el lenguaje popular porteño, para designar al “bribón, descarado, insolente, atrevido, desfachatado, pillo, pícaro, desvergonzado, holgazán, ocioso, importuno”, según el diccionario *Lunfardo*; y, por el otro, el *Cachafaz* de Copi nos hace pensar en la encarnación evolucionada de El Cachafaz, apodo de Benito, pseudónimo de Ovidio José Bianquet, que desde su éxito como bailarín de tango y su aparición en la película *¡Tango!* (1933), permanece como máximo representante de la “mitología tanguera”, según Néstor Pinsón.

En efecto, la encarnación ya evolucionada de “cachafaz”, nos remite a la desmitificación que Copi hace de esta figura mítica del tango a partir de dos elementos clave: inversión de la imagen del Cachafaz en tanto que término despectivo y el tango, referente cultural y artístico argentino.

En cuanto a la inversión de la imagen de el “cachafaz”, Copi retoma todos los comportamientos negativos del término, en especial, el de ladrón de butifarras (u otros objetos o productos: “se robó una batería // la rueda `e una bicicleta // y en la feria una sandía” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 26)) y añade el crimen (asesinatos en serie) como acto central de la obra. En una disputa entre Cachafaz y el Vigilante, un policía que lo acusa de “caco” (ladrón en el lenguaje popular lunfardo), y entre cuchilladas y tiroteos, se produce la primera muerte:

VIGILANTE.— Abran cacos! [...]
 Y que me abran enseguida!
 Vengo con la orden del juez! [...]
 Abran cacos, abran pillos!
 RAULITO.—Ya te he afilado el cuchillo!
 CACHAFAZ.—No será ningún perico
 que me enseñe el bien y el mal.
 Abrí la puerta te digo
 que a este me le morfo el hígado.
Sale. Disparos. [...]
 CACHAFAZ.—(*entra*). Me lo reventé al milico! [...]
 Le encajé una puñalada
 en la panza, otra en la espalda,
 cuatro tajos en la barba,
 después le abrí el corazón.

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 34-40).

Este primer acontecimiento trágico, y macabro a la vez, se convertirá paradójicamente en la solución para mitigar el problema del hambre que afecta a todo un conventillo. Pues La Raulito es quien tiene la idea de utilizar el cadáver para

calmar el hambre: “Ma qué vamos a enterrarlo! // Si está más gordo que un chancho! // Lo achuramos a lo ancho! // Y después a destriparlo! // Con una bestia tan grande // pasaremos el invierno (Copi, *Cachafaz*, 1993: 46). De esta manera, el acto delictivo encuentra su explicación en la necesidad primaria de comer para evitar morir de inanición, es decir, recurrir a la antropofagia para sobrevivir en medio de la escasez y la pobreza. En este estado consciente de matar para vivir, Copi dota a Cachafaz de inteligencia y de otros valores éticos y morales que lo diferencian de los demás: solidario, altruista, desinteresado, sincero, etc. Tampoco es un personaje rencoroso ya que Cachafaz, pese a ser considerado por el Coro de Vecinas como un demonio: “tiene el coraje del diablo!” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 38), o incluso visto como la “vergüenza del Uruguay” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 40) no solo piensa en proveer de carne a todo el conventillo sino también a aquellos individuos en estado de fragilidad y vulnerabilidad “Aquí esta noche hay asado // para que morfen los chicos, // los viejos y los lisiados // pues no es asado de ricos!” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 58).

Así, Cachafaz, además de razonar sobre el bien y el mal, lidera una revolución, funda una carnicería abastecida de carne humana e incluso libera una batalla contra el Coro de Ánimas que reclaman sepultura. Actos admirados y venerados por el Coro de Vecinos que enaltecen su proceder: “Cachafaz es un varón! // Le rendimos ovación!” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 46).

Y, respecto al tango, el Cachafaz de Copi se opone a la figura mítica del tango que gira en torno a la vida de Benito. En efecto, Sigampa, por un lado, renuncia abiertamente a su apodo “cachafaz” ya que lo considera una ofensa y una “injusticia social”:

CACHAFAZ.—Ni soy caco no soy pillo
y soy mucho menos reo,
estoy en Montevideo
cuna de machos sinceros!
Si me llaman Cachafaz
es injusticia social

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 36).

y, por el otro, el tango, un baile de rigor y exigencia física, además de ser un “baile para machos”, necesita sincronización, destreza, fuerza y habilidad”, cualidades y características con las que Cachafaz no cuenta y que le son constantemente recordadas por su amada La Raulito:

RAULITO.—No me destroces los pieses
 que no sabés ni milonga,
 sos un pardo sin mistonga
 y yo te voy a enseñar!
 Si querés aprender tango
 olvidate de la conga!
 Este es un baile de machos
 no te hagas el mamarracho [...]
 tenés que ser elegante
 si querés paradar tango.

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 22).

Si Ovidio José Bianquet, El Cachafaz que aparece en la película *¡Tango!* (1933), forma parte de la mitología tanguera, el Cachafaz, en *Cachafaz* (1981) de Copi no lo es, o no de la misma manera; pues, Sigampa, aunque torpe para el tango, se inspira en el tango para componer su propio tango y parodiar, así, un referente asociado a la cultura de Argentina:

CACHAFAZ.—Se me fue la inspiración!
 estaba pensando en un tango,
 un tango de vocación.
 Un tango bien de mi rango,
 pa' cantarlo en el salón!

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 32).

En cualquiera de las dos características asociadas al “cachafaz”: la del bribón y la del “macho” tanguero, Copi recupera algunas características de esta figura para invertirla, reestructurarla y dotarla de nuevos valores. El nuevo Cachafaz, el que habita en el imaginario de Copi, será un antihéroe revolucionario con ideas marxistas donde todos se ven beneficiados y salvados de la muerte por inanición, excepto aquellos que pertenecen a la sociedad de los mejores alimentados que forman parte del menú del conventillo: los “milicos”, “los alcahuetes, el cura y el propietario” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 64). Cachafaz también se convierte en un semidiós ya que Copi lo dota de inteligencia suficiente para enfrentarse a las ánimas justicieras y ganarles la batalla final: “Entonces nos retiramos, // hemos fallado misión, // aquí los independientes // nos han mostrado razón” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 80).

Y el tango argentino, baile reservado para parejas heterosexuales, cuya figura masculina debe ser representada por un “macho”, deja de ser para “machos” cuando

en el universo de Copi el tango es interpretado y bailado por las dos “flores”²²⁷ del conventillo: Cachafaz y La Raulito. “Agárrate a mi cintura // y no me patees las bolas, // que aquí no se juega al fóbal! // El tango es flor de hermosura” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 24). En estas palabras de Cachafaz, el “fóbal”, o fútbol en lenguaje popular, y el tango, se anuncian dos términos asociados a los “machos”. Términos que Pablo en *Tango-Charter* pone de manifiesto a través de su propio tango:

“Orsù, non se la prenda, señor-senor-senor...
È come nel pallone:
la regola è l'azione!
Uno sportivo accetta:
la regola è perfetta!
Abbracciamoci nel tango, señor-senor-senor!...” [Trad. 7]²²⁸
(Copi-Reim, *Tango-Charter*, 1980: 27).

Así, las palabras macho-tango-fútbol se opondrán a la palabra “flor”. Quizás la “flor” es una de las formas de hacer “bailar al rival”. Pues el “macho” tanguero y jugador o aficionado del fútbol de la sociedad argentina (disciplinas y aficciones reservadas para cualquier *don Juan* heterosexual) queda en evidencia cuando el Cachafaz de Copi es considerado, por el Coro de Vecinas, como la “flor y nata de la ralea” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 58), o, en palabras más positivas y amorosas que salen de la boca de su amada, La Raulito, como: “Mi pardo es flor de alegría” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 30). No obstante, lo paradójico es que en esa sociedad machista donde vive la particular pareja, sean los hombres, o Coro de Vecinos del conventillo, los que apoyen y defiendan a Cachafaz desde el comienzo hasta el

[227] En el capítulo titulado: “Los transespacios simbólicos de Copi; entre cultura, ruptura y tradición” haremos nuevamente alusión a la “flor” para hablar de cómo Copi, además de matar a la figura del “macho” en *Loretta Strong*, también alude a la “flor” para echar por tierra todos los estereotipos en torno al tango y proponer, en términos de Walter Romero un “tango queer”. En este apartado tenemos que ver la “flor” como seña de identidad (como la “loca”, por ejemplo) y no como ruptura de un mito cultural (aunque hagamos referencias a esta ruptura).

[228] Trad. 7. “Venga, no se lo tome tan en serio, // señor-senor-senor... // ¡La cosa es como el fútbol: // la regla está en la acción! // ¡Hay que *bailar* al rival, // y después meterle un gol! // ¡Unámonos en un tango, señor-senor-senor!...” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 30).

final de la intriga: “Este hombre es un varón! // Pues a más de ser valiente // es un flor²²⁹ de independiente” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 42). Aunque existe la posibilidad de que los vecinos cambien el género del artículo indefinido *una* por “un” como acto de rechazo o de la no-resignación o aceptación de atribuir esta noción, reservada generalmente para las mujeres, a los hombres. La flor se convierte así en un atributo que a través de Cachafaz se convertirá en un gesto subversivo que desarticulará sintáctica y semánticamente el lenguaje heterosexual. Y, por consiguiente, la flor, desmitificará radicalmente no solo a la figura del “macho” sino también a la figura mítica del tango, El Cachafaz. Pues Sigampa, al que llaman el “cachafaz” jamás renunciará al atributo flor, pues no hay versos que testifiquen el rechazo tal y como lo hace con el término “cachafaz”. Así, la flor desplegará todo su encanto y hermosura en esta pequeña obra híbrida en calidad de atributo, por un lado, atributo referido a la música, el baile, la cultura argentina: “el tango es flor de hermosura”; por el otro, a ser la imagen abanderada de un idealista libre y altruista: “[Cachafaz] es flor de independiente”; y, finalmente, a ser el atributo que

[229] *un flor*: aquí estamos ante la misma problemática de la inversión del género del término “flor” muy parecido a lo que plantea Copi en *Loretta Strong con la vagine*. En este caso, Copi escribe la obra en español, por lo que podría ser un reflejo consciente para jugar con la contraposición del género otorgado a los elementos gramaticales. En este caso descartamos que sea un error. Si “flor” es una palabra femenina, gramaticalmente debe corresponder con su artículo en femenino, en este caso, el artículo indefinido “una”. Esta idea de concordancia (lenguaje programado a través de categorías gramaticales) es la misma que se aplica para las flores cuando se les relaciona con las mujeres. El lenguaje heteronormativo, y machista también, ha adjudicado géneros y sexos que tiene que entrar en concordancia con los elementos gramaticales que lo acompañan. Si el pensamiento heterosexual dice que la flor se atribuye a lo femenino, entonces para la heteronormatividad no es normal que los hombres lleven flores en sus cabezas, flores estampadas en sus ropas y mucho menos que se les relacione, por su forma de ser, con la flor. Así, la flor, refiriéndose a un hombre y desde una postura conservadora, tendrá connotaciones negativas para la sociedad machista y heterosexual: hombres “amanerados” y “afeminados”, “locas”, personas frágiles y dóciles, etc. Comportamientos y posturas machistas que favorecerán finalmente sentimientos homofóbicos.

Sin embargo, además de hablar de *un flor* como juego teatral para invertir el género, también cabe la posibilidad de pensar en esta falta de concordancia como juego donde aquellos que la pronuncian sean personajes ignorantes que utilizan, en toda la obra, un lenguaje inculto, coloquial y hasta obsceno. Aspecto que ayuda a recrear y reforzar ese ambiente de pobreza y precariedad y una evidencia en la falta de educación en la sociedad a la que pertenecen. Cabe decir que en la primera publicación (1993), versión bilingüe, se hizo un exhaustivo trabajo en colaboración entre René de Ceccatty (traductor), Facundo Bo (se encargaba traducir oralmente el texto) y Alfredo Arias (encargado de la primera puesta en escena) para su traducción y puesta en escena. Motivo que nos hace pensar en un trabajo a partir del manuscrito (1981) y una revisión exhaustiva de los términos utilizados por Copi. Lamentablemente, en la traducción francesa, a cargo de René de Ceccatty, esta sutil ironía del juego con el género se pierde ya que *un flor* ha sido traducido en lengua francesa como: “*une fleur*” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 43), dos elementos gramaticalmente femeninos. Es decir, en lengua francesa no se ha respetado esta discordancia ya que el indefinido *une* corresponde en género y número con el atributo *fleur*. Lo que hace que se pierda la ironía con la que Copi pone en evidencia la arbitrariedad de la lengua y los géneros establecidos.

represente a toda una sociedad en estado de vulnerabilidad y fragilidad: la del pobre: “El pobre es la flor del hombre” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 48).

Esta idea de la flor, o “un flor”, según los vecinos del conventillo, es la que nos permite aproximarnos a la identidad de género y orientación sexual de Cachafaz, así como la de su amada, La Raulito. Las flores del conventillo se transforman en el mismo insulto de la “loca” y la “marica” pronunciado por homófobos, en particular por sujetos heterosexuales.

La identidad de género de Cachafaz, a quien todos relacionan con una flor, es más evidente que la de su orientación sexual. En el primer caso, sabemos que nació hombre, se siente hombre y tiene anatómicamente un cuerpo masculinizado. En el segundo caso, sabemos que su orientación sexual está más diversificada, más ambigua y fluida. Como heterosexual ha tenido una novia “Yo me vuelvo con mi novia, // que es una chica sincera (Copi, *Cachafaz*, 1993: 18); y, como homosexual, intuimos que siempre le han gustado los “machos”: “Te quería como un macho” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 14). No obstante, no vive con un hombre ni con un “macho” sino con una mujer. Pero no una mujer convencional sino una mujer transexual: La Raulito. La heterosexualidad de Cachafaz se podría entender desde su orientación sexual por una mujer: su novia y La Raulito. Las dos son mujeres. Pero Cachafaz se contradice al mismo tiempo cuando afirma “te quería como un macho”. ¿Cuál es entonces la verdadera orientación sexual de este personaje? Esta confusión puede ser producto de los miedos o incluso de una homofobia interiorizada. Pues Cachafaz se enamora de una mujer con “mirada de tango” y con “aire de compadrón”:

CACHAFAZ. –Yo no sé qué es el destino [...]
 Antes que me maten quiero
 saber algo de tu esencia,
 por ti perdí la inocencia,
 el honor y la honradez!
 Te conocí taconeando
 cubierta de baratija [...]
 Fué tu mirada de tango?
 Fué tu aire de compadrón?
 Pero te me entraste en el alma
 vestida de maricón

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 34-36).

Con estas palabras nos damos cuenta de su homofobia interiorizada cuando Cachafaz habla de “inocencia”, de “honor y honradez”. El personaje cae en los estereotipos de la norma heterosexista cuando cree que los valores (el honor y la honradez) se pierden en el momento en el que los deseos sexuales (deseos que después se transforman en amor: “yo te quiero como sos” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 16), o como bien se indica en la propia cita:

“te me entraste en el alma”), se sienten hacia una persona del mismo sexo o una persona situada al margen del sistema binario de género y de sexo: una transexual. Esta homofobia interiorizada se materializa a través del clásico término “maricón” utilizado de forma despectiva por la comunidad heterosexual para dejar a los homosexuales (pero también a los travestis, transexuales, intersexuales, queers...) fuera de la heteronormatividad y crear así una barrera que los diferencia de los demás y los estigmatiza.

Este es el panorama donde situamos a [La] Raulito: a) tiene un novio con deseos y sentimientos confusos que le profesa amor al mismo tiempo que lo tilda de “maricón”; b) una sociedad que lo recrimina y lo aborrece por su sexualidad: “Raulito la culatreja // sos una vergüenza andante” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 28), palabras que serán replicadas hasta el final de la obra: “vergüenza de matadero // deshonra del conventillo” (Copi; *Cachafaz*, 1993: 88); c) y, unas ánimas justicieras que lo desprecian y le prohíben la entrada al reino del más allá. En efecto, estas sombras, salidas de la oscuridad eterna, castigan la antropofagia iniciada e incitada por Cachafaz y La Raulito, acto que explica su presencia en el mundo de los mortales para conjurar: “Nunca más podrán comer. // Morirán de inanición! // Si no, morirán quemados // royendo sus propias llagas” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 74). No obstante, ante el razonamiento de Cachafaz, quien explica los motivos que despertaron este comportamiento canibal²³⁰, las ánimas deciden retirar la maldición bajo una condición:

[230] Dentro de las obras de nuestro corpus, solo en *Cachafaz* y en *Loretta Strong* aparecen estas conductas antropofágicas. El médico e investigador Manuel Moros Peña en su *Historia natural del canibalismo; un sorprendente recorrido por la antropofagia desde la antigüedad hasta nuestros días* (2008) habla de las diferentes formas de interpretar los motivos que conducen al individuo a realizar esta práctica de consumo de carne de la misma especie: ritual (cultural), supervivencia (evitar la inanición); patológico; e incluso, combates (guerreros que pierden y que luego son devorados). Y, en la enciclopedia *SM; L'Encyclopédie du sadomasochisme* (2000), bajo la dirección de Philippe Cousin, la antropofagia, más que representar simbólicamente un juego peligroso amoroso y de “pulsiones eróticas”, es un acto que está más relacionado con “circunstancias excepcionales, hambruna, aislamiento, que por pulsiones eróticas” (Cousin, 2000: 66). En Copi, la antropofagia no forma parte de un ritual ni una patología como tampoco de una “pulsión erótica”, pero sí una reacción involuntaria como instinto de supervivencia. En la primera, Cachafaz y La Raulito son condenados a esta práctica y se ven abocados a una crisis y una degradación originadas por la miseria y el hambre, pero también por el rechazo y la discriminación social. Sin embargo, harán de tripas corazón o de corazón tripas y lucharán con uñas y dientes por su supervivencia y la de sus vecinos a través de la antropofagia o el juego de la carne que los convierte en héroes de la miseria y la marginalidad. Para Moros Peña: “se dice que cuando el estómago habla, la moral calla. Los imperativos categóricos y las reglas de la moral ceden ante la necesidad alimentaria y al instinto vital” (Moro Peñas, 2008: 23). En la segunda, la cosmonauta Loretta no muestra una degradación originada por la precariedad; la crisis emocional y de delirio no son provocadas por el hambre, pulsiones eróticas o por una necesidad vital. Y no es vital puesto que Loretta está diseñada para morir y revivir. Es decir, si la “inanición es un enemigo muy cruel” (Moros Peña, 2008: 23), para la astronauta no lo es. En este caso, la antropofagia es, como dice Cousin, un “hecho simbólico” (Cousin, 2000: 66): Loretta devora a Steve Morton, este acto caníbal produce la devoración y extinción del cuerpo masculino.

CORO DE ÁNIMAS.— Juramos solemnemente
retirar la maldición
pero a una condición:
la Raulito repelente
queda fuera de las sombras:
en nuestro reino no entran
más que hombres y mujeres,
las mujeres con bigotes
se quedan en la tranquera!

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 76-78).

¿Podríamos decir que “repelente” plantea, en este contexto, un desafío contra la norma binaria de sexo y de género? Sí. La propia Raulito se considera, junto con Cachafaz: “el colmo ‘e lo repelente” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 74). Comportamiento que nos acerca a la idea, abordada anteriormente, cuando aludíamos a los personajes irreverentes que desafían la norma y lo establecido. “Repelentes” e/o irreverentes, es una postura que La Raulito (y Cachafaz también) toma como respuesta a la injusticia; se siente víctima de una sociedad que la juzga. Se siente “reprimida”. En calidad de personaje irreverente, La Raulito no duda en evocar y suplicar a Jesús y a la Virgen de Fátima (dos referentes religiosos) para que aboguen por su “inocencia”:

RAULITO.— Ay, Jesús, te lo suplico,
Y a ti, la virgen de Fátima,
les prometo un abanico
para el día de las ánimas;
y nunca he jurado en vano,
si me han destrozado el ano
yo siempre fui la inocente!
Hoy día no tengo tiempo
para contarles mi vida.
La he pasado reprimida

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 38).

La Raulito es, en efecto, una mujer transexual. Nació hombre. Sus rasgos están anatómicamente masculinizados. Pero no se siente hombre. Su identidad de género está atrapada bajo un armazón masculinizado: un cuerpo de hombre. Además de ser tratado en femenino durante toda la obra (tanto por su amado Cachafaz como por todo el conventillo e incluso las ánimas), sus gestos que van entre lo masculino y femenino, su forma de vestir con objetos de mujer: tacones, faldas o “bombachita”, abanicos etc., su cambio de sexo de hombre a mujer queda explícito cuando su tío,

Don Esculapio Gonçalvez de Tabaré, un comisario de policía, le “selló el cambio de sexo” en su documento de identidad: “Hace un año que lo he visto // cuando me hizo una gauchada²³¹: // me selló el cambio de sexo // en mi carta ‘e identidad” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 66).

A pesar de la liberación del sexo en un documento y la posible extirpación del sexo biológico (pene), La Raulito, bajo la mirada ignorante, conservadora y represora de las vecinas del conventillo, será siempre vista y condenada como una “mala” porque su cuerpo, aunque operado, jamás podría suplantar la anatomía de una mujer: “Raulito, sos una mala // porque no tenés matriz! / Siempre serás infeliz!” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 44). Parece ser que en el conventillo el único vínculo entre la mujer y la felicidad es el órgano donde se gesta la vida de otro cuerpo, la matriz. Idea que castra la posibilidad de crear un núcleo de convivencia diferente al que se entiende por el núcleo “familia” y de generar sentimientos de amor y de afecto entre personas cuya identidad y sexualidad es más fluida.

En el caso de las ánimas, estas aparecen como una especie de justicieras que nos recuerdan las imágenes del Juicio Final. Pues son ellas las que finalmente deciden qué individuos, “hombres” y “mujeres”, pueden entrar en su reino. Ellas serán las que materialicen la norma heterosexual bajo una postura conservadora, represora y radical descartando a aquellos individuos que no entren en este modelo binario de sexo y de género. Es decir, La Raulito, una mujer con “bigote”, aunque se sienta mujer, será siempre condenada a vivir fuera de la convención y la norma heterosexual. Paradójicamente, las ánimas abren las puertas de su reino para Cachafaz; quizás porque Cachafaz las ha intimidado con su razonamiento o quizás porque las ánimas no pueden ver otra cosa más que lo superficial, la carne. Dicho de otro modo, ven en Cachafaz a un macho y no a un homosexual enamorado de una transexual.

En cualquiera de los dos casos, la atracción que Cachafaz sentía por La Raulito ha evolucionado y se ha transformado en otros sentimientos más verdaderos y duraderos, el amor y la lealtad. Sentimientos que atraviesan todas las fronteras y quedan inmortalizados en la vida y más allá de ella: la muerte. Gesto que lo convierte en el antihéroe subversivo más entrañable de la obra dramática de Copi pese a su lenguaje

[231] *Gauchada*: según el diccionario *Lunfardo*, el término tiene diferentes acepciones. Popularmente se conoce como “acción propia de un gaucho”; como “acción efectuada con maña, audacia o esfuerzo para realizar lo que ofrece dificultades o para librarse de algún riesgo o peligro” o como “acción astuta”. Y, en una última entrada como “prestar ayuda, favor ocasional” según los estudios de Luis C. Villamayor (fue un militar, marino, periodista y revolucionario argentino (1876-1961) conocido por su libro: *El lenguaje del bajo fondo; vocabulario lunfardo* publicado en 1969).

soez y su particular forma de expresar sus sentimientos. Leamos los siguientes siete versos para constatar finalmente cómo Cachafaz responde a las ánimas cuando estas le proponen dejar a La Raulito fuera de su reino:

CACHAFAZ.— Si es así, ya no hay comercio!
 Sin Raulito yo no vivo,
 ni de vivo ni de muerto!
 Si siempre hemos compartido
 tanto el fiambre como el hambre
 compartiremos destino,
 que es nuestra única moral!

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 78).

De esta manera, La Raulito y Cachafaz, una pareja particular que supo conjugar pasión y crimen y ofreció esperanza y vida a todo un conventillo destinado a la muerte por inanición, bailarán su propia tragedia como si fuese el último compás de un tango. Así como el conventillo vio nacer *el flor* de la esperanza (Cachafaz), también presenció su trágica muerte en brazos de su agonizante amada, La Raulito: Cachafaz con una bala en el corazón; y, La Raulito que, ante el miedo de vivir sola sin su *pardo* Cachafaz, implora su muerte: “apuñálame hasta el alma” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 84). De esta manera, los dos se disponen a darnos su último adiós, una despedida trágica a ritmo de tango. Es decir, el último compás del tango que termina con la imagen de dos amantes abrazados y cuya vida se desvanece al mismo tiempo que sus cuerpos se desangran hasta alcanzar la muerte.

[1983]

Del tango pasamos a una intriga que gira en torno a un refrigerador: *Le Frigo*. Una pequeña obra de teatro cuyo personaje central, *L.* y a través de su monólogo, nos invita a festejar, de manera muy particular, su cincuenta aniversario. De esta manera descubriremos a un ser extraordinario, por sus años de glamur como modelo, pero también a un ser solitario y temeroso que arrastra un pasado nebuloso desde su nacimiento: “J’étais une femme de ménage le jour de ta naissance ! J’ai accouché de toi dans une chambre de bonne !” (Copi, *Le Frigo*, 1986: 216).

El frigorífico es el regalo que este personaje recibe de parte de su madre y hereda de su bisabuela. Madre confiesa a su *hij** *L.*: “Aimes-tu ce frigidaire ? C’était celui de ton arrière-grand-mère ; elle m’a fait jurer sur son lit de mort qu’il serait à toi le jour de ta ménopause” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 26). La obra empieza ambientada con un frigo en la

mitad de la sala el día que *L.* cumple sus 50 años. El curioso regalo se transforma así en un elemento inquietante: ¿Qué misterios oculta este antiguo y enigmático frigo? ¿Qué hay dentro y por qué *L.* no quiere que se abra? ¿Se abrirá o permanecerá cerrado? Por un lado, Goliatha, la empleada del servicio de *L.*, está intrigada con su presencia. De esta manera personifica al Frigo y le pregunta insistentemente:

GOLIATHA.– [...] Et à présent c'est à nous deux, Monsieur le Frigo.
 Qui êtes vous ?
 Qu'est-ce que vous faites là ?
 Vous voulez pas me répondre ?
 Qui es-tu, salope ?
 Je vais chercher le chalumeau et je vais te faire un trou grand comme ça sur le front, tu vas voir !

(Copi, *Le Frigo*, 1983: 20).

El cambio brusco de registro lingüístico que pasa de la formalidad, “vous”, a la informalidad “tu”, de la cordialidad “Monsieur le Frigo” a emplear términos vulgares como “salope”, deja entrever la desesperación que Goliatha siente ante la imposibilidad de una respuesta. Y por el otro, mientras Madre incita a su *hij** para que abra el frigo, este se niega a hacerlo: Madre: “ouvrons ce frigo pour manger une fois pour toutes ce gâteau d'anniversaire !” // *L.*: “Je n'ouvrirai pas le frigo” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 30).

Su presencia en la sala, además de marcar el inicio de la obra, ejerce una extraña fuerza que contribuye a la estimulación de los recuerdos de su nuevo propietario, es decir, los recuerdos de *L.* El personaje se ve impulsado a sacar del bahúl de los recuerdos (o de su armario) todo su pasado. En efecto, *L.*, según Copi: “une personne extrêmement solitaire” (Copi, 1983: 00': 30s), permanece inmerso en sus recuerdos con el fin de escribir sus propias memorias. La memoria llega y se va y *L.* vive esos momentos con nostalgia, pero también con dolor, por su pasado doloroso, y hasta con impotencia. Los deseos de escribir o aludir a su memoria persisten durante toda la obra: pp. 12, 13, 14, 17, 18, 24, 26, 28 y 47. Motivo que incita al personaje a enfrentarse a sus miedos y deseos, así como a su pasado y presente. En ese vaivén de recuerdos, donde se entrecruzan sentimientos y emociones, el delirio y la locura se apoderan del personaje. En este estado de demencia y bajo la influencia o energía (negativa o positiva) del frigo, siguiendo a Copi, *L.*: “va représenter un chien, une gitaine, sa propre bonne” (Copi, 1983: 00':53s), además de representar a otros personajes como Madre, Goliatha, incluidos dos personajes actantes: “une marionette de rat” y la “Doctoresse Freud” tal y como se indica en la primera didascalia:

*Un seul comédien joue tous les personnages [L. ; Gitane ; Détective ; Goliatha ; Chien ;
Mère], se changeant de costume, soit en dehors de scène, soit sur le plateau, suivant les cas.
Une marionette de rat en mousse, qu'on enfourche comme un gant.
La doctoresse Freud est une poupée de taille humaine*

(Copi, *Le Frigo*, 1983: 9).

De esta manera, con un refrigerador en la sala y con un teléfono en la mano, *L.* nos permite entrar en la etapa final de su vida: “mon exil doré” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 21); buscar en el interior de su “armario privado” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 46); y escudriñar en su memoria y su pasado lleno de recuerdos. Inmersión en la vida del personaje que nos permite al mismo tiempo descubrir lo que siente, desea e incluso analizar su verdadera identidad; tanto la identidad de género como su orientación sexual.

L. es en el presente una escritora que intenta escribir sus propias memorias; en la etapa más glamurosa de su vida fue una modelo: “Ça fait une éternité que je ne fais plus le mannequin” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 12). Una mujer que al parecer logró sus sueños como mujer y alcanzó una buena estabilidad económica: “Je suis riche ! Je suis avare, ça me rajeunit. Je dépense des fortunes en robes et en liftings” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 45). Sin embargo, pese a la aparente carrera victoriosa como modelo, *L.* se ha cansado e incluso decepcionado de la vida: “Je suis déçue de la vie et de ses apparences” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 42). El tiempo ha pasado, y *L.* se encuentra ya en su 50 cumpleaños; edad que propicia los síntomas de la menopausia (o nunca mejor dicho: “encore une victime de la ménopause !” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 15), en palabras de su criada Goliatha) y la frigidez: “Je suis frigide” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 45). En efecto, como expresa el dicho: “los años no llegan solos”.

L. tiene muchos episodios en su vida que, quizás, le gustaría compartir con nosotros. Pero lo hará cuando termine sus memorias y negocie su precio: “Ne profitez pas pour me dire que vous n’avez pas encore fini d’écrire vos mémoires, parce que je suis en train de vous négocier un prix” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 17). Aunque como lectores o espectadores, no sabremos si estas memorias se escribirán o no ya que el estado actual de *L.*, utilizando el presente de indicativo, confirma que está en un momento crítico de su vida: “Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle ! Je suis folle ! (Copi, *Le Frigo*, 1983: 42). ¿Qué habrá podido llevar a *L.* a este punto de degradación psicológica y de locura?

L., sin más, cuya letra no designa ni femenino ni masculino, nos hace titubear entre mujer u hombre ¿*L.* es una mujer o un hombre? Pues las marcas femeninas y masculinas abundan en todo el texto. Por ejemplo: a) la primera marca en femenino

que nos hace pensar en una mujer es cuando *L.* se considera una mujer vieja: “je suis trop vieille” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 12); b) si nos remitimos a las palabras que se supone que la abuela dijo a la madre de *L.* antes de morir: “elle m’a fait jurer sur son lit de mort qu’il serait à toi le jour de ta ménopause”, nos damos cuenta de que la “menopausia” es un cambio hormonal que solo padecen biológicamente las mujeres. Por lo tanto, *L.* sería en este caso una mujer porque su abuela siempre la vería como una mujer y no como hombre; y, c) Goliatha, su empleada del servicio, no duda en dirigirse a ella como: “ma petite patronne”. No obstante, no hablamos de una mujer nacida biológicamente mujer, sino, como bien lo indica Michel Cressole, de: “une transexuelle vulgaire” (Cressole en Copi, 1983: 5).

Madre evoca el nacimiento de su *hij** y nos confirma: “Tu étais un si beau bébé ! Avec des grosses fesses roses que ton papa saupoudrait de talc ! Quel malheur que tu sois devenu vieux” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 31). El término “bebé” funciona como sustantivo masculino para ámbos sexos y géneros; no determina ni el sexo biológico ni el género, sino que designa al recién nacido. Niña/niño. Pues es el contexto el que determine finalmente el sexo y el género del “bebé”. En esta cita observamos cómo Copi, introduciendo el término “bebé”, juega con esa doble posibilidad interpretativa del sexo y del género reforzada con palabras en femenino: “grosses fesses roses” que se contraponen al mismo tiempo con las marcas masculinas: “tu sois devenu vieux”. Hablamos del mismo personaje, *L.*, pero Madre (una mujer autoritaria, dominante y chantajista, amante de los lujos y del sexo: “J’ai besoin d’argent pour payer mon gigolo” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 29), con capacidades para comunicar con sombras del más allá) se dirige a su *hij** en masculino y otras en femenino. Aspectos que refuerza la idea del personaje trans en ese proceso transidentitario. Es decir, identidades de tránsito destinadas a escapar, en el caso de *L.*, del sistema masculino, por su apariencia física masculina, para ganarse un espacio dentro del sistema femenino, por obedecer a sus instintos femeninos y proceder como mujer. Continuando con Madre, en sus intervenciones evoca personajes muertos (como el de la abuela o el padre de *L.*) y los introduce en sus diálogos. Uno de ellos, el de un padre que nos confunde. Las palabras de Madre nos hace pensar, en apariencia, en un padre comprensivo y abierto de mente respecto a la sexualidad de su *hij** “convertido en maricón”:

MÈRE.— C’est ton anniversaire, ma fille ! J’ai une bouteille de gin dans mon sac. Je me suis arrêtée en chemin pour visiter le caveau de famille, et tu sais ce qu’il m’a dit, ton fantôme de père ? Il m’a dit : Ça ne fait rien qu’il soit devenu pédé, qu’il m’a dit, c’est un brave garçon, va trinquer avec lui pour le jour de sa cinquantaine !
(Copi, *Le Frigo*, 1983: 28).

L., “devenu pédé”, parece ser que llamó la atención de su padre cuando este estaba en vida. ¿Quién mató al padre y por qué? En un altercado entre Madre y *L.*, la tensión hace que los nervios se desborden. Así, en un momento de rabia, Madre nos desvela verdaderos secretos:

L.– Tu sais très bien que je n’ai pas tué papa !
 Pourquoi est-ce que j’aurait tué papa ?
 MÈRE.– Parce qu’il te sodomisait !
 Je t’ai vu l’assomer à coups de talon aiguille avant de l’étrangler avec tes bas de soie !
 (Copi, *Le Frigo*, 1983: 31).

Las “memorias” de *L.* recogerán, quizás, los detalles de esta hipotética acusación como *asesin** de su padre. A lo mejor fue una muerte accidental en su intento por huir de una violación. O, quizás, en esa etapa de infancia, inocencia y vulnerabilidad (cuando no se tiene consciencia de los actos incestuosos y pederásticos), *L.*, al descubrir que estos comportamientos eran actos delictivos, decidió poner punto y final, por su propia cuenta, al origen de sus traumas: la estrangulación de su padre. Acto que se podría repetir de forma sistemática: “je pourrais piquer une crise de somnambulisme et vous étrangler tous le deux” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 51). Lo que significa que la estrangulación se haya transformado en una especie de acto-reflejo espontáneo de defensa y sistemático en situaciones de peligro.

Todos estos traumas repercuten en el comportamiento de *L.* No solo debe enfrentarse a su realidad, la de haber nacido niño sintiéndose niña, sino también porque su condición de transexual la fragiliza al mismo tiempo que la convierte en un cuerpo vulnerable. Es decir, *L.*, en tanto que *pédé* transexual se expone a la represión y recriminación, así como al insulto, el chantaje y, en los peores casos a la violación o incluso a la muerte. Las escenas de sodomía como posibles actos repetitivos en la infancia de *L.* y ejecutadas por un padre incestuoso y pederasta se repiten en la edad adulta a través de actos sexuales “atrocés” acompañados de actos de persecución y chantaje:

L.– Je suis absolument bouleversée, il vient de m’arriver une chose atroce ! Je me suis fait violer par mon chauffeur, c’est le mari de ma gouvernante, ce sont des gens terrifiants, elle s’habille en gitane pour me faire honte lors de mes réceptions. Elle surveille tous mes gestes, je l’ai surprise à me photographier dans ma baignoire ! Et son mari est un colosse qui m’a violée à deux reprises ! Si vous étiez là pour me protéger au lieu de vous faire bronzer en Australie, Hugh !
 (Copi, *Le Frigo*, 1983: 13).

Estas “cosas atroces” originan sentimientos de odio, de rechazo como de aprensión, entre otras e incrementa los miedos y provoca el aislamiento. *L.* opta por el armario, lugar donde oculta sus juguetes de infancia, sus secretos y sus memorias. Una solución equivocada según nuestro entender pero que se explica a través del miedo y la represión. Por esta razón, no es coincidencia que Copi la describa como una persona “extremamente solitaria” aislada de la sociedad que intenta, si aún le queda memoria, terminar sus propias memorias. La escritura de sus memorias será, en efecto, la única posibilidad de expresarse y de romper el silencio y la monotonía; de iniciar una lucha psicológica que implica un enfrentamiento directo con los miedos. No obstante, Copi ofrece al personaje otra vía de escape para liberarse de sus traumas y la soledad: las visitas terapéuticas de su psiquiatra: “la doctoresse Freud”. Como en una especie de confesión terapéutica o, según Foucault, de “vigilancia y castigo”²³², *L.* confiesa lo siguiente:

L. – J’ai traîné dans les boîtes jusqu’au petit matin, et à chaque fois je suis rentré ivre mort, défoncé jusqu’à la moelle, couvert de coups de martinet, inondé d’urine jusqu’aux chaussettes, mais seul, toujours seul, doctoresse ! Même les plus vieux gigolos ne veulent pas rentrer avec moi, doctoresse ! Tout le monde sait que je ne suis pas normal ! J’ai passé une petite annonce à la radio, doctoresse, pour me trouver un moustachu maso comme moi et fonder un couple ! J’ai obtenu une réponse. Une lesbienne, doctoresse. Elle m’a donné des coups de chaîne de vélo toute la nuit, mais ça ne m’a pas excité du tout, doctoresse, pas du tout !

(Copi, *Le Frigo*, 1983: 24).

En este encuentro entre paciente y psiquiatra, nos damos cuenta, por un lado, de los gustos y actos impulsivos de *L.* respecto a las conductas sexuales fuertes relacionadas con el sufrimiento: el masoquismo (“couvert des coups de martinet”) en el que se incluye el encuentro sexual con una mujer lesbiana (“des coups de chaîne de vélo toute la nuit”). Este encuentro nocturno con la lesbiana, cuando cambia el látigo por cadenas, nos hace pensar en lo puramente grotesco y hacia un ensañamiento brutal por parte de la lesbiana. Y, por el otro, un aspecto que nos llama la atención es que *L.* cambia el género de las palabras cuando se refiere a sí *mism**. El personaje ya no utiliza las marcas femeninas sino las masculinas; es decir, no se ve como mujer sino como hombre: “je suis rentré // défoncé // mais seul, toujours seul // un moustachu maso comme moi”. Estos cambios repentinos del género de las palabras refuerzan

[232] Ver Foucault, *Surveiller et punir; naissance de la prison* (1975).

la idea de ambigüedad respecto a la identidad de género e incluso de orientación sexual. ¿*L.* es realmente una mujer transexual o es un homosexual gay que se traviste y juega al rol de “moustachu maso”? ¿Cómo nos posicionamos? Pues sabemos que *L.* se traviste cada vez que recibe a su psiquiatra: “ je m’habille toujours pour recevoir ma psychiatre [...] J’ai toujours peur de la choquer. Ma moustache ! Où est passé ma moustache ?” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 22). Pueda que *L.* se travista frente a su psiquiatra para jugar a las apariencias. *L.* cambia el rol mujer / hombre a través de un “bigote”. En ese momento donde tiene lugar el travestimiento, el tratamiento de las marcas masculinas, encuentran su coherencia. *L.* toma el rol de hombre e intenta ser coherente ante su psiquiatra (toma una postura de hombre en la que incluye gestos y marcas gramaticales masculinas). Este retorno a sus orígenes (hablamos del nacimiento) recuerda constantemente a *L.* que nació biológicamente hombre y que su rol en la sociedad, y respecto a la norma heterosexual, es la de actuar en consecuencia a su sexo biológico (macho = hombre). Pero este retorno a la heteronormatividad puede interpretarse como un llamamiento al orden por el sistema opresor heterosexual. Al orden establecido por el modelo binario de sexo y de género. Esto explica la función de la Doctora Freud en la vida de *L.*; una psiquiatra, representante de una institución conservadora y represora que intenta buscar respuestas y soluciones a los supuestos “problemas mentales” en los individuos considerados como “anormales”. Didier Éribon, en sus reflexiones sobre *Les anormaux* y *La volonté de savoir* de Foucault, nos recuerda que la psiquiatría: “elle a entrepris de nommer, classer, surveiller tout ce qu’elle considère comme des “anomalies sexuelles”, devenues le modèle pour penser l’anormalité sociale et même la déviance politique” (Éribon, 2000: 140). Bajo la degradación que conlleva dicha “anormalidad”, los representantes de las instituciones o escuelas de poder, en este caso la psiquiatría, instauran nuevos modelos o métodos basados en tratamientos y terapias para culpabilizar y castigar de alguna manera las identidades y sexualidades alternativas. De ahí, que *L.* piense: “Tout le monde sait que je ne suis pas normal !” y que en su mente se instale, indirectamente, una especie de miedo infundado:

L.– Ciel ! Ma psychiatre !

J’arrive, doctoresse !

Qu’est-ce que je vais mettre pour recevoir ma psychiatre ? elle est tellement stricte, et moi, habillée en fantôme rétro ! [...]

DOCTORESSE FREUD (off).– Ouvrez-moi, sale malade ! [...]

Si vous ne m’ouvrez pas tout suite, je vais être obligée de me servir de ma camisole !

L.– Non, pas de camisole ! Je serai sage, doctoresse, je serai sage.

(Copi, *Le Frigo*, 1983: 22).

Aquí estamos, en efecto, ante la institución reductora y castigadora, la psiquiatría, y su paciente atemorizado y horrorizado ante la presencia de su psiquiatra. El “camisole” o camisa de fuerza es la prenda utilizada por la doctora Freud para torturar psicológicamente, y quizás, físicamente, a *L.* ¿Podrá finalmente el paciente escapar de las manos de la doctora Freud?

La obra termina con *L.* dentro del frigo, pero sus memorias jamás saldrán a la luz. Nunca sabremos los datos científicos de su nacimiento para verificar si nació niño o niña. Aunque también cabe la posibilidad de interpretar la identidad y la sexualidad de *L.* a partir de la intersexualidad; es decir, la realidad de un bebé intersexual²³³ dotado con los dos sexos: vagina y pene. Todo apunta a que *L.* nació niño por la referencia de su padre cuando lo llama: “pédé”. Si es así, nunca sabremos si se extirpó el sexo biológico masculino (pene) para obtener uno femenino (vagina) de la misma manera que lo hizo Irina en *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* mediante una intervención quirúrgica. Nunca sabremos el proceso evolutivo para convertirse en una mujer, en una modelo profesional, como tampoco sabremos los traumas ocasionados por la psiquiatría. En cuanto a la identidad de género, no sabremos si *L.* es realmente una mujer transexual heterosexual, es decir si siendo mujer se siente atraída por el sexo opuesto, los hombres (figura representando el miedo a través del abuso sexual, el incesto, el chantaje...) o si, por el contrario, es una persona con disforia de género. El enigma queda sin resolverse pese a la afirmación de Cressole cuando afirma que *L.* es “una transexual vulgar”.

[1982-1984]

En *Les escaliers du Sacré-Cœur*, la identidad de género y la orientación sexual de los personajes es más evidente gracias a que Copi lo explicita en la presentación que aparece en el inicio de la obra:

Personnages :
 FIFI, MIMI, deux travestis clochards ;
 PÉDÉ, 50 ans ;
 LOU, jeune fille de 16 ans ;

[233] Bebé intersexual: en este caso, cuando los bebés nacían con los dos sexos, los padres eran los que en las siguientes horas al nacimiento decidían qué sexo biológico extirpar. De esta manera, la identidad de género y por consiguiente la orientación sexual del niño estaba en manos de la decisión de sus padres. Los riesgos que se tomaban eran elevados. En la actualidad, muchos países, entre ellos Alemania, permiten que sea el niño el que, en una edad prudente, decida con qué sexo se siente identificado. Opción que reduce enormemente los riesgos.

AHMED, jeune arabe de 16 ans ;
 SAPHO, jeune lesbienne ;
 DEUX LESBIENNES, sa bande ;
 MARTIN, agent de ville de couleur ;
 SOLITAIRE, mère de Lou, 40 ans ;
 ALI, un nouveau-né.

(Copi, *Les escaliers...*, 1986: 297).

En esta disposición de personajes, observamos, en primer lugar, la participación de los típicos personajes de Copi: dos “travestis” indigentes: Fifi Puce y Mimi Dreyfus, un “Maricón”, traducción de “Pédé” o “loca” de 50 años, y una joven lesbiana, Sapho²³⁴, y su banda de lesbianas *saphistes*. En segundo lugar, aparecen *l**s dos jóvenes de 16 años: Lou, hija de una millonaria y Ahmed, un joven norteafricano. Personajes cuya identidad de género no se especifica tal y como Copi lo hace con Fifi, Mimi y Pédé. En tercer lugar, Copi hace alusión a la madre de Lou, Solitaire; una mujer conocida en las escaleras como Mme Grillon, una millonaria “artista plástica” que desea vehementemente que su hija Lou cambie sus “hábitos” y se case con un duque de Castilla. Y a Martin, un policía encargado de velar por la seguridad en torno a las escaleras del Sagrado Corazón. Y, en último lugar, aparece Ali, bebé que nace al final de la intriga como fruto de un supuesto “amor” entre Lou y Ahmed.

“Amor” entre comillas o historia de amor difusa es la que protagonizan Lou y Ahmed. En efecto, hablamos de una historia de amor nada convencional y poco habitual. Identidad y sexualidad se funden y confunden especialmente por la complejidad identitaria, sexual y sentimental de Lou. Pues la joven, nacida con sexo femenino:

[234] Sapho, o Safo en español, nos recuerda a la mítica Safo de Mitilenes o de Lesbos; poeta griega del siglo v a.C. y autora de *Un himno a Afrodita*. Safo fue reconocida por su escritura rupturista porque el modelo ideal de mujer era la que se enamoraba de verdad, la que amaba libremente, la que tenía sexo por placer y no por convicción, la que renegaba de la procreación, la maternidad y la noción de la clásica familia y la que buscaba la libertad. Cuando en aquella época los escritores y poetas se dedicaban a hablar y a reflexionar sobre política, Safo se dedicó a escribir sobre el amor: tema central de su obra que roza lo íntimo y donde se puede dilucidar su preferencia por la mujer como pilar fundamental para su producción poética. Havelock Ellis la describe como una gran poeta, incluso al mismo nivel que Homero: “Su fama siempre ha sido muy grande y en el periodo clásico su nombre se asociaba al de Homero” (Ellis, 2016: 33). A Safo se le considera también la fundadora de La casa de las Musas; espacio utilizado por la poeta para enseñar el arte de la poesía, la música, la pintura, etc., a jóvenes vírgenes. Por estos motivos, no es coincidencia que Safo aparezca en *Le corps lesbien* (1974) de Monique Wittig; que se considere un icono para el colectivo LGTBIQ; y que Copi la haya elegido como líder de la banda de lesbianas en *Les escaliers du Sacré-Cœur*.

SOLITAIRE.— Je sais bien que tu as un trou
à la place d'une banane
et que c'est tout ton atout !

(Copi, *Les escaliers...*, 1986: 330).

no se identifica como tal. Por el contrario, Lou se reivindica como chico: “Je suis un jeune garçon, // non pas une femme, ma mère !” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 330), y también como lesbiana: “nous les lesbiennes” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 314), o: “Puis, je pars en Amérique // suivre ma vie de lesbienne” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 356). Si las palabras de Lou son sinceras, entonces podemos decir que es un transexual ya que no se identifica con su sexo biológico. Lo contradictorio es que al mismo tiempo se identifique como lesbiana. Si se siente chico y le gustan los chicos, su orientación sexual es homosexual. Pero si siendo mujer se siente chico y le gustan las mujeres, su orientación sexual es heterosexual. Lou podría ser un joven transexual homosexual, en apariencia reprimido, o incluso una lesbiana sin un horizonte y orientación sexual definidos. ¿Qué representa la madre, las lesbianas y Ahmed en la vida de Lou? Nada, quizás. O, quizás un universo confuso y lleno de contradicciones; un mundo de represión y radicalismos que constriñen los deseos.

En esta confusión identitaria, la orientación sexual de Lou no se puede identificar. Su apariencia andrógina, quizás, despierta en Ahmed el deseo y el amor como en Martin la curiosidad:

AHMED.—Tu ne m'as pas confessé
si t'es une fille ou t'es un mec ;
c'est ça qui m'a rendu fou,
qui m'a fait perdre la tête !
(Copi, *Les escaliers...* 1986: 319).

MARTIN.—Excusez-moi, Madame Grillon,
passez-moi l'indiscrétion :
est-ce que Lou est une fille ?
Ou bien est-elle un garçon ?

(Copi, *Les escaliers...* 1986: 328).

De esta manera vemos que la complejidad de identidad de género que presenta Lou hace que Ahmed se sienta perdido y que además “pierda la cabeza”. ¿Cuáles son realmente los sentimientos de Lou hacia Ahmed?

Ahmed, identificado como un árabe homosexual, según Sapho, la lesbiana amiga de Lou, quien se dirige a Ahmed con un tono despreciativo y un sentimiento

de rencor: “Mais alors ce sale pédé // nous allons le faire rouler // jusqu’au bas des escaliers (Copi, *Les escaliers...* 1986: 357), representa un tipo de “heterosexualidad” difusa, aparentemente más abierta y menos conservadora pese a su corta edad. Por un lado, porque constatamos que los sentimientos de Ahmed son sinceros. No se cuestiona sobre su identidad de género o su orientación sexual cuando cree que está enamorado de una persona y no de una figura femenina o masculina: “en quittant ta mère, // tu es devenu un garçon. // Mais je ne veux pas te contrarier ! // Si je te désire en fille, // je te désire en garçon” (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 337). Y, por el otro, porque vemos también que tras los gestos de solidaridad hacia sus amigos de las escaleras, travestis, homosexuales, “maricones”...: “Mais ça me fait de la peine // de vous voir assis, tout sale // et tout seul sur l’escalier. // Venez dans ma chambre de bonne // que je puisse vous nettoyer” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 321), Ahmed deja claro cuáles son sus gustos: “Je sais que vous êtes pédé // mais je n’aime que les jeunes, // et même que les jeunes gouines, // je ne saurais pas vous honorer !”²³⁵ (Copi, *Les escaliers...* 1986: 322). Sin embargo, Ahmed podría sucumbir al sexo con individuos del mismo sexo solamente por dinero:

PÉDÉ.—Même si c’est pour de l’argent ?
 Pour beaucoup, beaucoup d’argent ?
 AHMED.—Ah, non, pour l’argent, jamais !
 Ou alors pour l’argent tout seul !
 Je ne veux pas vous enculer !

(Copi, *Les escaliers...*, 1986: 322).

Aquí observamos que, pese al acto sexual entre individuos del mismo sexo, Ahmed crea una distancia entre él, que solo se interesa por el dinero, y su amigo Pédé, que desea realizar sus fantasías sexuales. Es decir, el verso: “je ne veux pas vous enculer” anuncia una restricción en el acto sexual. Por consiguiente, el acto sexual podría concretarse en posibles masturbaciones, felaciones o incluso actos masoquistas. Más allá de un intento por definir la orientación sexual de Ahmed, observamos igualmente dos problemáticas que resultan evidentes en la cita: la pederastia y la

[235] Esta imagen de las jóvenes lesbianas, a las que Ahmed llama *Saphistes*, nos hace pensar en los efebos, o adolescentes, de la antigua Grecia que se educaban y se adiestraban en instituciones de entrenamiento militar y aprendían el arte de la guerra. Aquí, las *Saphistes*, discípulas de Sapho, mantienen una lucha continua con los homosexuales de las escaleras. Enfrentamientos que nos remite a la década de 1970 cuando se crearon diversas líneas de pensamiento en torno al género y la sexualidad: por un lado, el feminismo y, por el otro, los gays y las lesbianas que mantuvieron ciertas diferencias.

prostitución. En efecto, Pédé es un señor de 50 años, frente al joven árabe norteafricano de 16 años (paralelismo con la obra *Lamento por el ángel* en la que aparece una relación extraña entre el joven Alfredo y el Profesor). Uno posee el dinero y el otro la necesidad de poseerlo. Al primero, la sociedad lo acusaría de pederastia, y, al segundo, de prostituto. Estos temas sobre marginalización y prostitución suelen persistir en el imaginario de Copi en casi todas las obras y matizan al mismo tiempo los contextos de precariedad de los personajes.

Retomando la historia de amor entre Ahmed y Lou, hemos visto que el joven árabe acepta a Lou como hombre. Es decir, Ahmed sería en este caso un homosexual enamorado de un transexual ya que Lou representa su “primera” y “última pasión”: “Ma première passion est Lou // et elle sera bien la dernière” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 350). En este caso, tanto la identidad de género como la orientación sexual de Ahmed queda difusa: heterosexual u homosexual. El joven árabe podría, así, adaptarse a Lou sin restricciones aunque a veces, por efectos de la edad, manifieste de forma inconsciente y a través de un lenguaje heterosexual su virilidad²³⁶ sin darse cuenta que en el fondo cae en estereotipos machistas bajo el clásico discurso heteronormativo, o en según Zahed: “patriarcado multiseular” cuando dice: “chacun aura son rôle : toi le rôle d’une jeune fille et moi celui d’un garçon” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 342). Ahmed reproduce, quizás, “ingenuamente”, un pensamiento machista y opresor que Zahed percibe como “lastre” social: “carcans”:

Chaque individu doit se conformer au rôle qui est censé être le sien au sein de la société. Un homme doit être viril, son devoir est d’être l’incarnation d’une « masculinité toute puissante », d’un patriarcat multiséculaire. Une femme se doit être soumise. Dieu merci, la nouvelle génération tente, tant bien que mal étant donné la situation politique du moment, d’extirper de ce genre de carcans (Zahed, 2011: 150).

Volviendo a los jóvenes “enamorados”, el amor de Ahmed por Lou parece ser evidente, pero también podría ser una obsesión. Pues vemos un deseo compulsivo generado en torno a la “virginidad” de Lou: “Je veux ta virginité” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 338). En este cortejo del “macho” conquistando a la “hembra”, tal y como lo

[236] Virilidad: el primer y único encuentro sexual, cuando hacen el amor Ahmed y Lou (cortejo que va desde la página 336 a la 342 y separa el acto I del acto II) el joven árabe deja entrever su virilidad a través de diálogos y comparaciones a partir de sus genitales masculinos: “T’as jamais touché une vraie bite” // “elle n’attend que tes caresses” // “elle t’aime bien. Elle est une crysalide qui rêve d’être un éléphant” // “la bite est un oiseau. Mais c’est un oiseau plongeur”, etc.

hacen la mayoría de animales de forma majestuosa, Ahmed se transforma en un verdadero seductor que no pierde la oportunidad para hacer de su masculinidad y particular galantería un artificio para llamar la atención de su amada:

AHMED.—[...] Je veux ta virginité [...]
 Autant dire que nous sommes
 vierges !
 Et c'est pour nous l'occasion
 de bien mouler tes nichons
 et que tu sentes ma verge !
 LOU.—Oh, non, Ahmed, je t'en prie,
 Arrête tes plaisanteries !
 AHMED.—C'est pas des plaisanteries !
 C'est un vrai tour de magie !
 Et la voici, mon amour !
 T'as jamais touché une vraie bite ?

(Copi, *Les escaliers...* 1986: 338-339).

En una primera lectura, constatamos que Ahmed, en ese contexto de cortejo, cambia vertiginosamente de registros lingüísticos pasando de lo formal a lo informal e incluso a lo vulgar. Tres ejemplos los encontramos con palabras referidas a las partes erógenas del hombre: “verge” // “bite”, y de la mujer: “nichons”, descritos más adelante como “seins”. En una segunda lectura, Copi fusiona diferentes términos que, puestos uno al lado del otro, nos hace pensar en una figura de estilo muy utilizada en poesía: la aliteración y la asonancia. El ejemplo más significativo es: “virginité-vierge-verge”: aliteración en “v” y “g” y asonancia en “i” y en “e”. Y en una tercera lectura, la intención del autor. Pues, más allá de estas figuras de estilo, está la ironía con la que Copi juega con lo moral y tradicional haciendo que “virginité” y “vierge”, conceptos arraigados especialmente con la doncella (mujer virgen) y designando la pureza, rimen con “verge”, órgano sexual masculino que, en la tradición religiosa, representa una amenaza que rompe simbólicamente con esa idea de pureza, la de la mujer inmaculada que nos remite a la imagen de la Virgen María. El dramaturgo busca, quizás, desestabilizar esta noción arcaica. Y, lo logra, puesto que, en el imaginario religioso, una persona homosexual, transexual, intersexual... incluso si nunca han tenido sexo, jamás podrá aspirar a merecer el grado de “personas puras”. Pero tampoco es la intención de Copi. Sus personajes no buscan esa idea de pureza; de hecho, la rechazan o ni siquiera la piensan. Solo actúan. Solo siguen sus instintos, sus impulsos, sus deseos, aunque a veces lo hagan violentamente o tímidamente.

Cabe decir que este cortejo, que termina en una escena sexual, se produce en la parte final del primer acto. Es decir, el encuentro amoroso marca la transición hacia el segundo y último acto. Esta transición está marcada temporalmente por los nueve meses de gestación como resultado del primer encuentro amoroso entre Ahmed y Lou: “neuf mois plus tard” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 343). Así, el segundo transcurre en torno al ambiente de alumbramiento. El nacimiento de un nuevo ser: Ali. Fruto de un “amor” difuso de dos individuos controvertidos.

Controvertidos porque Ahmed, inmerso en una pasión confusa, parece ser que solo ve en Lou un cuerpo seductor, femenino y reproductor y no sus verdaderos sentimientos y deseos. Y, Lou, llamada Louisa por su madre, o Loulou por Ahmed, porque escapa a la lógica natural del ser en tanto que ser maternal; ser que no se identifica a sí mismo; y, ser que no encuentra un sentido a su existencia: “Je ne veux vivre nulle part ! // Ou alors je veux vivre seule // jusqu’au point de m’oublier” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 356).

En efecto, nos damos cuenta que en Lou permanece un sentimiento particular estrechamente relacionado con la identidad de género y la orientación sexual. Resumamos entonces los diferentes aspectos que diferencian a Lou de los demás personajes: a) Lou nació mujer, pero se reivindica como hombre. b) Su madre siempre ha querido que su hija tome el rol que le corresponde en la sociedad: “Ton père m’a laissé la charge // de t’éduquer jusqu’à l’âge // où tu puisses rester en marge // de la puissante société” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 329). c) Lou presenta sentimientos de rabia y odio hacia su madre y prefiere estar con su compañera Sapho y las Saphistas: “Ahmed, n’appelle pas ma mère ! // Je préfère une femme sincère ! // Sapho, Gloria, mes lesbiennes” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 356). d) Lou tiene su primera relación sexual con un hombre, con Ahmed, con el que tiene un hijo. Sus palabras contradicen sus sentimientos. No sabremos si Lou está realmente *enamorado** de él o no: “Mais, Ahmed, tu ne me plais pas ! Tu sais que j’aime pas les hommes !” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 320). Negación que después se desmiente cuando Lou expresa: “Je t’aime M’Ahmed” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 342). e) Lou se muestra indiferente ante su matrimonio. Acontecimiento anhelado por Ahmed, Solitaire, la madre de Lou y sus padrinos de boda: Madame Fifi y Miss Dreyfus (Mimi). En efecto, esta ceremonia es una convención más que confirma la unión hombre-mujer y fortalece el modelo binario sexo-género. En fin, los pilares que sustentan la imagen de la clásica idea de familia “normal” en la sociedad. Motivo que no enorgullece el ideal de libertad promulgado por Sapho y su banda de lesbianas. f) Lou busca incansablemente escapar, huir de todo y de todos salvo de su vida de

“lesbiana”: “Ahmed, je voudrais m’enfuir ! // Je voudrais échapper à ma mère, // à toi et à l’univers ! // je pars en Amérique // suivre ma vie de lesbienne !” (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 355-356). g) Y, por último, Lou rechaza el hecho de ser madre: “Je ne veux pas être mère ! [...] J’ai peur d’avoir des enfants” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 340); motivo que hace que rechace a su hijo: “J’abandonne cet Ali ! // [...] Je ne veux pas de cet enfant (Copi, *Les escaliers...* 1986: 364-365). Estos miedos infundados podrían explicarse gracias a diferentes factores: por la corta edad los dos jóvenes; por la educación recibida; por la influencia de las amigas lesbianas de Lou ya que podemos observar cómo Lou tiene remordimientos por haberse acostado con un hombre: “Aïe, mes amis, mes mignonnes ! // Et vous m’avez pardonnée // de faire un enfant d’un homme ?” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 357); por los prejuicios arraigados en la sociedad; y, por último, por el lenguaje heteronormativo construido en torno a la familia como institución de poder. De ahí, que Lou piense en una posible “anormalidad” si tiene un hijo con Ahmed. Dicho de otra forma, el resultado de la unión entre un transexual o lesbiana con un homosexual, según Lou, es la anormalidad : “J’ai peur qu’il naisse anormal, // avec la tête de ma mère // et le corps d’un animal” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 360).

Así, el hijo de los “enamorados” se convierte, como dice Sapho y Fifi, en un gran y feliz “acontecimiento” que definirá el destino trágico de sus congéneres: Lou morirá porque se envenenará justo después del alumbramiento “Je me suis empoisonnée // à peine mon enfant est né” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 366); y, Ahmed morirá apuñalado en manos de Sapho y la banda de lesbianas:

AHMED.– Allah, les gouines me poignent,
je meurs juste après ma femme
Dites, les dieux de l’Infini,
puisque vous avez compris
le rude devenir d’un fils.

(Copi, *Les escaliers...* 1986: 370).

Todos estos aspectos que giran en torno a Lou y que, en cierta medida, constriñen su ideal de libertad: libertad sexual e identitaria y libertad de expresarse, tiene repercusiones significativas. Lou a sus 16 años siente que su madre siempre la ha querido degradar por su condición de mujer: “Tu m’as élevée en fille // seulement pour me dégrader” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 330). Educación encasquetada bajo normas represoras que impulsa a Lou a decir cosas que quizás no quiere decir: “Ne me pousse pas, ma mère, // à dire des choses amères ! // Car

peu importe mon sexe, // il s'agit de liberté” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 331). En boca del personaje, el sexo ya no importa. Se diluye. Idea que pone de manifiesto a través de su hijo Ali:

LOU.– Il ne sera pas un homme !
 Il ne sera fille ni garçon !
 Je le sais, il es la somme
 de toutes les additions !
 (Copi, *Les escaliers...* 1986: 359).
 Notre enfant n'a pas de sexe,
 il est le fils de la Terre,
 elle-même fille de la lumière
 (Copi, *Les escaliers...* 1986: 359-364).

El sexo macho-hembra o masculino-femenino queda finalmente relegado de su pensamiento ya que para Lou lo verdaderamente importante es la libertad. Una libertad que parece esfumarse ya que su existencia se teñirá de rojo antes de encontrarla. El suicidio es una respuesta a la frustración, la represión, la castración de su identidad de género, de sus deseos, y de su propia libertad de expresarse en todos los sentidos del término. La tragedia teatral, que pone en escena la muerte de los dos jóvenes, da paso a una posible esperanza: Ali. Un hijo que encuentra su regocijo en *Les escaliers du Sacré-Coeur* cuidado por las lesbianas radicales Sapho y su banda de la misma manera que lo harán los travestis y “maricones”. Parece ser que la “familia moderna” se instaura:

LAS LESBIANAS:
 SAPHO.– Lou, on t'a suivi dans l'ombre !
 On attend l'événement
 car c'est l'enfant à nous toutes
 celui que tu mets au monde !

(Copi, *Les escaliers...* 1986: 357).

LOS TRAVESTIS:
 FIFI.– Pardieu ! Tu lui donnes le sein ?
 MIMI.– Pour qu'il prenne ses habitudes.
 Plus tard on le nourrira
 de tout ce que l'on pourra :
 poisson, protéines, légumes,
 mais rien ne remplacera
 le sein d'une vraie nourrice !
 Faut lui apprendre tous les vices !

(Copi, *Les escaliers...* 1986: 374).

En efecto, Ali crecerá en un ambiente diferente al convencional. En una nueva “familia” en disputa. Lesbianas & Gays y Travestis. ¿Cuál es el futuro de Ali ? ¿Será homosexual, transexual, travesti..., o en el peor de los casos, un heterosexual? ¿Será quizás un ser sin sexo tal y como lo pronosticaba su madre Lou? Un ser que, en palabras de su padre: “anéantit la formule // éternelle du ridicule !” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 337). No lo sabremos. Solo podemos dilucidar que “La journée s’annonce bien” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 375). Y, “se anuncia bien” porque Ali podría ser uno de esos individuos del que nos habla la filósofa y feminista Elisabeth Badinter en “L’homme en mutation” cuando sostiene:

Aujourd’hui, les jeunes hommes ne se retrouvent ni dans la virilité caricaturale du passé, ni dans le rejet de toute masculinité. Ils sont déjà les héritiers d’une première génération de mutants. Fils de femmes plus viriles et d’hommes plus féminins (Badinter, 1992: 275).

[1986-1987]

En *Une visite inopportune* Copi pone en escena tres de sus temáticas preferidas: la muerte, el teatro y la identidad. El personaje principal, Cyrille, que bien podría tratarse de su creador Copi, pone en escena su enfermedad por el SIDA, aquella “maladie sublime” (Copi, *Une visite...* 1988: 22) que apela constantemente a la muerte. Así, el espectáculo de la muerte es también la representación de ese *Teatro de la enfermedad* del que tanto nos habla el escritor Marcos Rosenzvaig cuando alude a Copi para explicitar la muerte anunciada de un autor-personaje por causas del VIH. Enfermedad que, especialmente en los años ochenta, estuvo fuertemente ligada a la homosexualidad.

Homosexualidad que Cyrille vive abiertamente y en diferentes contextos: como “maître” y profesional, como amigo y moribundo, pero no frente a su madre:

CYRILLE. –[...] Je ne peux pas me permettre d’aborder tous les sujets, ma mère ne sait pas que je suis homosexuel [...]

HUBERT. –Voyons, maître, tout le monde sait que vous êtes homosexuel !

CYRILLE. –Mais pas ma mère !

HUBERT. –Elle le sait depuis votre petite enfance. Une mère ne se trompe jamais.

(Copi, *Une visite...* 1988: 17).

Copi retoma los clásicos y típicos comportamientos, por miedo, quizás, del gay homosexual que evita hablar de su orientación sexual frente a la madre o en el ámbito familiar. De esta manera, miedo y sentimiento de extrañeza (cuando nos sentimos diferentes) hacen que la identidad se repliegue dentro del individuo y se oculte en secreto o en una especie de armario cuando estamos en un contexto familiar. Los deseos de expresarse desencadenan así otras vías de escape y de huida hacia lo exterior, hacia otros contextos ajenos a los entornos familiares. Cyrille no explicita esos entornos familiares, tan solo alude a su madre.

La identidad de género de Cyrille queda explícita. Pues hablamos de un hombre con orientaciones sexuales homosexuales. Él mismo reconoce ser homosexual e incluye otras características: se considera también una “loca” sobre la escena: “je faisais la folle sur scène” (Copi, *Une visite...*1988: 52), o, incluso, un homosexual atraído por el travestismo: “je vais jouer pour vous mon premier rôle travesti” (Copi, *Une visite...*1988: 71). No obstante, lo interesante en Cyrille es que vive en un constante presente. Pocas son las veces en la que el personaje evoca su pasado. A lo mejor es un pasado que ya no interesa y del que prefiere huir: “Je n’ai pas peur de mourir, mais de vivre toujours coincé dans mes souvenirs ! Si la vie éternelle c’est ça, il y a longtemps que j’en cherche la sortie” (Copi, *Une visite...*1988: 43). Su presente es la enfermedad. Inmerso en ese presente, Cyrille se enfrenta a su realidad: la muerte que lo espera atentamente. Una muerte que entra en escena a través de “una visita inoportuna” que recibe: La Reina de los Muertos o *Regina Morti*. Es decir, la muerte personificada que viene a por él, a cautivarlo e incluso con las intenciones de consumar un matrimonio que nunca se ha realizado:

REGINA MORTI. –O mon amour, quand est-ce que nous allons consommer notre mariage.

CYRILLE. –Vous êtes folle ? Nous ne sommes pas mariés.

(Copi, *Une visite...*1988: 50).

Además de vivir este presente, también está el entorno personal, íntimo, amistoso y profesional de Cyrille. Hacemos referencia a Hubert y Jean-Marc (Le Journaliste). Dos personajes claves para entender algunos aspectos del pasado de Cyrille, la homosexualidad de Hubert y la identidad “confusa” de Jean-Marc. En efecto, hablamos de un triángulo, Cyrille, Hubert y Jean-Marc que se rompe con la existencia de un cuarto elemento: Adeline; la madre de Jean-Marc. ¿Qué pasado une a estos personajes?

Cyrille y Hubert son buenos amigos. Hubert conoce muy bien a su amigo, incluso sus debilidades: “À chaque fois que vous voyez un jeune homme, vous risquez l’infarctus” (Copi, *Une visite...*1988: 18). Jean-Marc es periodista y representa al personaje Journaliste en la obra, aunque a veces Cyrille traduce su nombre en italiano Gianmarco y en otras ocasiones lo compara con Botticelli: “Moi, j’ai comparé ce monstre à un Botticelli ? Vous appartenez à une génération d’hommes sans charme, mon pauvre ami !” (Copi, *Une visite...*1988: 32). Tiene 30 años y su madre se llama Adeline: “Je suis le fils de votre soeur Adeline” (Copi, *Une visite...*1988: 70). Por lo tanto, Jean-Marc es hipotéticamente el sobrino de Hubert. Afirmación que Jean-Marc mantuvo en secreto (secreto que Hubert y Cyrille desconocían) y que desveló casi al final de la obra. Todo parece indicar que detrás de este secreto se esconde un pasado que inquieta tanto a Hubert: “Ce pauvre Hubert fait de cauchemars à l’heure de la sieste” (Copi, *Une visite...*1988: 44), como a Cyrille: “j’ai commis une erreur dans ma vie” (Copi, *Une visite...*1988: 67). Veamos entonces las razones que provocan tantas pesadillas como sentimientos de arrepentimiento:

CYRILLE. –[...] Mon cher Hubert, vous êtes la seule personne au monde à qui je doive des excuses.

HUBERT. –À moi ? Des excuses ?

CYRILLE. –Une nuit de printemps dont l’année échappe à ma mémoire, j’ai déshonoré votre famille en la personne de votre sœur Adeline. Notre amitié a fleuri sur les ruines de ce scandale, mais je sais à quel prix vous avez payez cette amitié.

HUBERT. –Des vétilles ! De toute façon vous m’aviez déshonoré bien avant d’avoir déshonoré ma famille. Quant à ma sœur Adeline, ne vous en formalisez pas, je l’avais déshonoré bien avant vous.

CYRILLE. –Vous êtes diabolique, Hubert.

HUBERT. –Je l’étais quand j’avais quinze ans. Mais le démon m’a quitté.

(Copi, *Une visite...*1988: 63).

La cita gira en torno al término “deshonra”; entiéndase este, según la RAE, como “quitar la honra” o incluso “violar a una mujer”. La lectura nos indica que Cyrille “deshonró” a la hermana de Hubert, pero este, a la edad de 15 años, también la “deshonró”, y lo hizo mucho antes que Cyrille. ¿Será Jean-Marc, no el sobrino, sino el hijo de Hubert? No lo sabremos. Todo queda en simples probabilidades y conjeturas. Creer en lo que los personajes nos cuentan es también entrar en su mundo e intentar comprender sus actos. Desconocemos las circunstancias que

condujeron a los personajes a actuar de esta manera como también las formas en que dieron y se desarrollaron estos actos. Sin entrar en juicios de valor, podríamos hablar de una presunta violación por parte de Cyrille; y de un incesto y presunta violación por parte de Hubert. Así, el padre del joven podría ser tanto Hubert como Cyrille; los dos amigos “deshonraron” a la misma mujer, Adeline, en una etapa crucial de sus vidas: la juventud²³⁷. La madre de Jean-Marc no aparece en escena y su paso por esta obra es fugaz. Tan fugaz como su paso por la vida de Cyrille y Hubert. Entre “disculpas” y confesión, Hubert aprovecha este instante para refrescar la memoria de Cyrille recordándole que la “deshonra” es algo que él ya había experimentado mucho antes que su hermana. Es decir, parece ser que Cyrille abusó sexualmente de Hubert cuando este tenía menos de quince años: “vous m’aviez déshonoré bien avant d’avoir déshonoré ma famille”. Estas afirmaciones nos hacen pensar en una espinosa amistad con muchas encrucijadas que empezó entre Cyrille y Hubert en esa época de juventud: “Notre amitié a fleuri sur les ruines de ce scandale, mais je sais à quel prix vous avez payez cette amitié”. Cyrille se convierte en el testigo del precio que Hubert tuvo que pagar por esta amistad que ha perdurado en el tiempo. Un viaje hacia el pasado y que condiciona el presente. Y en ese presente permanece Hubert en la vida de Cyrille. Los “errores” forman parte de un pasado porque el éxito se vive en el presente. De esta manera, el éxito de Cyrille, especialista en travestismo, forma parte del presente y se fusiona con lo trágico: la agonía por una enfermedad y la muerte. Una muerte que llegará un domingo a “las cinco en punto de la tarde” (Copi, *Une visite...*, 1988: 73). La Reina de los Muertos muere junto a Cyrille. Acto presenciado por su amigo Hubert quien indica “c’est l’heure” de partir al más allá y su enfermera.

Cyrille fallece, pero en el camino ha dejado otras incógnitas abiertas y sin resolver respecto a la identidad: por un lado, la orientación sexual de su amigo Hubert, y, por el otro, la identidad de género de Jean-Marc.

Respecto a Hubert, su homosexualidad queda evidente cuando él mismo afirma que la homosexualidad no es algo que se transmita genéticamente de padre a hijo. Veamos la siguiente cita:

[237] Juventud: si Hubert tenía 15 años cuando “deshonró” a su hermana y si hipotéticamente su hijo es Jean-Marc, el joven de 30 años, podríamos afirmar que Hubert tiene 45 años. Y si Cyrille “deshonró” a Hubert mucho antes que este a su hermana, entonces la edad de Cyrille oscila entre los 45 y 50 años, por no tomarnos la osadía de afirmar que Cyrille bien podría tener 48 años; edad que coincide con la de Copi cuando falleció a sus 48 años.

CYRILLE. – [...] Votre neveu est l'être le plus inexpressif, médiocre, mou et lourd d'esprit que je connaisse. C'est le portrait de votre sœur Adéline.

HUBERT. – Que voulez-vous, c'est un jeune homme de maintenant ! Vous l'auriez peut-être préféré homosexuel ?

CYRILLE. – À vrai dire, oui.

HUBERT. – Malheureusement ça ne se transmet pas de père en fils.

(Copi, *Une visite...*1988: 71).

En el momento en que Jean-Marc desvela una parte de su intimidad afirmando que su madre es Adeline, Hubert presupone inmediatamente que es su hijo. En esta cita observamos cómo los diálogos entre Hubert y Cyrille se centran en el carácter y comportamiento de Jean-Marc. Por un lado, Cyrille hubiese preferido que el joven fuese homosexual; y, por el otro, Hubert se lamenta por el hecho de saber que la homosexualidad no es algo que se transmita de padre a hijo. Es decir, Hubert se considera un hombre homosexual.

Y respecto a Jean-Marc, aprovechando esta misma cita, Cyrille lo considera como una especie de ser “mediocre”, “flojo” y “cerrado de mente” tal y como él recuerda a Adeline. Sin embargo, Jean-Marc, en su rol de Journaliste, despierta la curiosidad de Cyrille: “N'ayez crainte, je n'ai pas l'intention de vous violer, mais seulement de vous interroger” (Copi, *Une visite...*1988: 41). Cyrille utiliza sin pensar el término “violar”; un concepto que pervive en su mente, quizás por los “errores” del pasado. Sin conocer la verdadera identidad de Jean-Marc, la curiosidad de Cyrille por el joven periodista, al comienzo de la obra, pasa de lo profesional a lo íntimo. En primer lugar, porque quizás el joven periodista se siente intimidado por el desparpajo de Cyrille a la hora de gesticular (porque nos imaginamos al personaje en escena actuando como una “loca sublime”, liberada y sin complejos) y de decir las cosas: “Vous êtes intimidé? Vous n'aviez jamais rencontré une folle sublime dans la vie privée” (Copi, *Une visite...*1988: 32). Y en segundo lugar, porque Cyrille insiste en la sexualidad de Jean-Marc:

CYRILLE.– Votre sexe? Vous semblez hésiter. Qu'est-ce qu'il y a décrit sur votre extrait de naissance ?

JOURNALISTE.– Sexe masculin.

(Copi, *Une visite...*1988: 41).

Cyrille se interesa por la verdadera identidad de género del joven periodista. Intenta persuadirlo. Incluso nos empuja hacia la incertidumbre. Parece ser que

Jean-Marc no tiene clara su identidad de género ni su orientación sexual: “Je suis confus, monsieur (Copi, *Une visite...*1988: 67). Cyrille recurre al “acta de nacimiento” para encontrar una respuesta: “Sexo masculino”. No obstante, el término masculino sobre papel no es una realidad absoluta, no deja de ser un trámite. Dicha “acta de nacimiento” solo reproduce sistemáticamente lo que se ve a través de los órganos sexuales del cuerpo del bebé. La identidad de género, como ya lo hemos mencionado en todo este apartado, va mucho más allá de un documento que identifica al individuo en tanto que mujer u hombre. Un documento que reproduce un lenguaje heteronormativo construido y que reprime otras posibilidades de identidades más fluidas. Es decir, la identidad de género, así como la orientación sexual de Jean-Marc permanecerá en la ambigüedad y queda abierta a otras posibilidades interpretativas.

En definitiva, en *Une visite inopportune*, Copi pone en escena a un homosexual, una “loca sublime” que ama el travestismo, Cyrille; a su amigo Hubert, también homosexual que lo acompaña hasta el último aliento de su vida; y al Journaliste, el hijo de Hubert, o, quizás de Cyrille, el joven tímido y confuso al que no se le puede identificar su orientación sexual, aunque el acta de nacimiento lo clasifique como “sexo masculino”.

El esplendor de la vida de Cyrille llega a su fin y se empieza a apagar poco a poco desde que comienza la obra. Se sube el telón y la muerte espera que la vida termine su ciclo. “La nouvelle robe de chambre” de un hospital marca el inicio del fin. Tanto el tiempo como las palabras empezarán a extinguirse. Solo falta esperar que lleguen las cinco de la tarde para que la muerte reine como Regina Morti. He ahí la necesidad de Cyrille por travestir su propio destino: el de la muerte. En efecto, la muerte se traviste en la Reina de los Muertos. Así, el espectáculo de la muerte disipa la agonía por el SIDA. Una enfermedad devastadora que un homosexual afrontó estóicamente hasta sus últimos minutos. Tanto Cyrille como Copi encontraron la mejor forma de ridiculizar a la muerte y poner en evidencia, mediante la teatralización y el travestismo, una enfermedad que en los años ochenta no solo carcomía los cuerpos moribundos invadidos por el VIH sino también el pensamiento de una sociedad conservadora y homófoba que canalizaba la enfermedad exclusivamente por las vías de la homosexualidad. La obra se acaba, pero una brecha queda abierta. Tanto la homosexualidad como el SIDA deben entenderse y explicarse de otra manera. Cyrille ya lo hizo a su manera.

En definitiva, queremos terminar con la cita de una pequeña obra de teatro del escritor uruguayo Federico Roca titulada *La posteridad de las ratas (Buscando a Copi)* (2008):

DIDIER.— ¿Usted quiere ser otro?

COPI.— Supongo... Quizás uno que no se esté muriendo de SIDA. No por la muerte en sí, sino por la enfermedad. Es muy agotadora. Además, para la posteridad no estoy seguro de que quede muy elegante. Es decir, me van a recordar porque me morí de SIDA. Corrijo, porque escribí algunas cosas muy buenas y me morí de SIDA.

(Roca, 2008: 19).

Intertextualidad o no de *Une visite inopportune*, Roca pone en escena los últimos momentos de Copi. Su apuesta biográfica por el dramaturgo franco-argentino se convierte también en una “búsqueda” del Copi genio del travestismo, el que juega con los géneros, los sexos, las identidades, las sexualidades, las especies, incluso con la enfermedad y la muerte; pues el VIH/sida, en palabras de Elisabeth Lebovici: “constitue une ‘épidémie de la représentation’, comme l’ont signifié, dès 1987, les artistes-et-activistes” (Lebovici, 2017: 9). En el universo particular de Copi, la última palabra no está escrita. Y no lo está porque es la forma en que metafóricamente Copi libera a sus personajes y nos libera a nosotros como simples lectores-espectadores. Copi, en *La posteridad de las ratas*, se convierte en un autor único porque ha dejado de ser un autor polivalente para convertirse en el héroe de su propia historia. Después de su muerte, Copi permanece vivo y muy presente en el imaginario francófono, pero también en el uruguayo y argentino. De esta manera, el uruguayo Federico Roca retoma la agonía de Copi en un hospital cuya única compañía (además de la enfermedad y la muerte) es Didier, el periodista encargado de entrevistarlo.

Copi y Didier. Como si se tratase de otra obra de teatro o de un encuentro intelectual donde se fusionan pensamiento artístico-creativo y filosofía-sociología. En efecto, el cuadro Copi-Didier nos hace pensar en dos figuras significativas si Roca pensó en el Didier filósofo y sociólogo francés interesado en defender los derechos de los homosexuales (gays y lesbianas) y de las personas transgéneros. Ideas que no se alejan de los ideales de Copi quien desde la ficción se centra más en la liberación de las identidades y las sexualidades fluidas. Didier será en este caso el que acompañe a Copi hasta que “Las luces se esting[a]n” (Roca, 2008: 27) por completo.

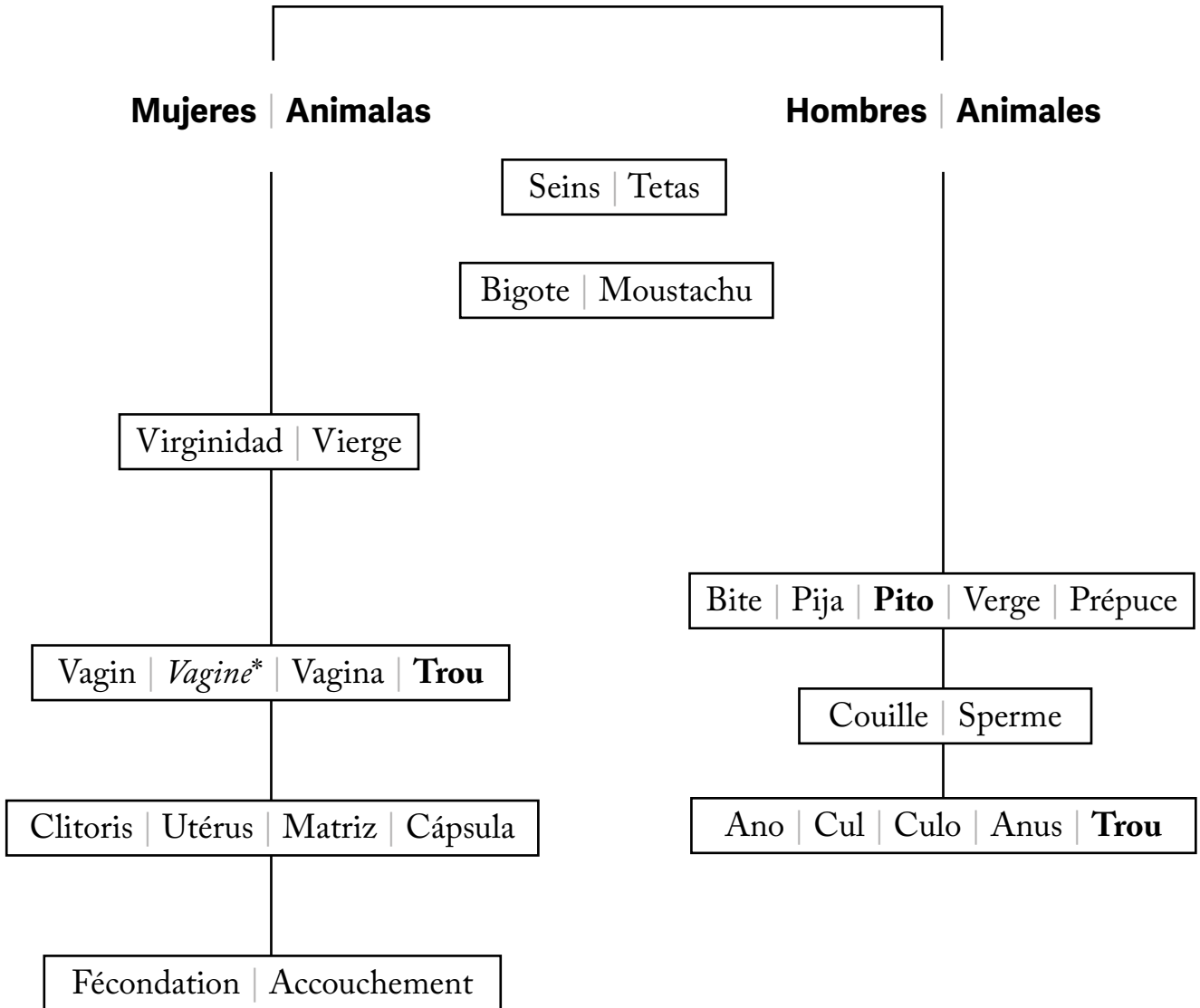
Roca acierta mostrando a un Copi con un tono un poco tímido. Hablamos del mismo Copi tímido que intenta esconderse tras la pantalla de cine; como cuando

aparece en la película *Race D'Ép*. Así fue Copi. El Copi que muchos desconocen y que para otros fue un enigma. Barbéris también añade: “« Le » Copi que nous entrevoyons auhourd'hui est de plus en plus subtil et furtif. Son image devient de plus en plus liminale et fragile” (Barbéris, 2014: 13). Tras esta timidez y fragilidad se esconde la genialidad de Copi. El Copi genio de su teatro cuyo desparpajo, violencia y subversión se esconden tras su pluma, se reflejan en su escritura y se representan en la escena a través de sus míticos e irreverentes personajes: travestis, homosexuales, bisexuales, transexuales, asexuales, etc., y algún que otro “heterosexual” sin ambiciones y con pocas pretensiones. Esa fue la forma en la que Copi movió los hilos de su pensamiento subversivo y puso sobre las cuerdas el inestable modelo binario de género y de sexo, (o, en palabras de Gontier: “le rigide système de la bipolarité des genres” (Gontier, 2006: 193)) en una época crucial de revolución sexual: los años setenta y ochenta. De esa manera, el repertorio de personajes irreverentes se hace eco de su espíritu transgresor. Por ejemplo: un Alfredo homosexual, un “bicho” inmerso en su propio *armario* y viviendo la sexualidad en solitario en una casa de inquilinos en Buenos Aires; una Evita travestida que retumba tras los muros de su habitación en el palacio presidencial en Argentina; una Irina transexual con dificultades para expresarse en medio de la gélida Siberia; cuatro gemelas asexuales e inmortales que juegan a la vida y a la muerte en medio de las ráfagas de viento helado de Alaska; una Loretta Fuerte o Loretta Strong desafiando la lógica natural tras la minúscula capsula situada en La Vía Láctea; un Ahmed abiertamente homosexual y una Micheline travesti y mentirosa que escapan a las llamas de las torres colapsadas e incendiadas en la Defensa de París; un Lucho homosexual deconstruido e hijo de un gaucho de la pampa argentina; un Él, italiano homosexual y sadomasoquista viviendo en el *armario* y buscando el paraíso sexual en la idealizada Buenos Aires; un Cachafaz bisexual y una Raulito transexual representando la flor de la alegría, la flor del tango y la flor del pobre en un conventillo en Montevideo; una L. transexual solitaria y reprimida intentando terminar de escribir sus memorias en el día de su cincuenta aniversario; un Ahmed ambiguo y una Lou lesbiana confundida viviendo una historia de “amor” particular en las escaleras el Sagrado Corazón de París; y un Cyrille homosexual conviviendo con la enfermedad del SIDA y ridiculizando a Regina Morti en un hospital de París. Estos son los principales irreverentes personajes de Copi que aparecen en nuestro corpus. Los que viven la sexualidad de diversas maneras: unos la viven abiertamente; otros la ocultan; otros tienen dificultades para expresarse; otros creen experimentar una doble sexualidad, otros viven confundidos en sus cuerpos, otros ni siquiera saben lo que quieren, etc. De esta manera, la ambigüedad y la confusión

de los sexos son los que reinan en ese mundo imaginado de la sexualidad de Copi. Un universo particular donde la compleja, y parece ser que eterna, confusión de los sexos se producen en contextos donde gobierna la locura y el caos:

Las identidades son fluidas, los límites de la sexualidad no existen pero se presentan como difusas. En el imaginario transgresor de Copi las combinaciones identitarias y sexuales se multiplican y solo existe la posibilidad de imaginarlas. Los personajes tienen la capacidad de imponerse al desorden sexual mediante el arte de la apariencia y de el engaño que son, en la obra de Copi, "la principal potencia y el recurso del que se valen los personajes para alcanzar sus propósitos" (Pron, 2017: 53-54).

CUERPO



Sexe féminin* // Sexe masculin*

Aquí mostramos los términos/conceptos más representativos y simbólicos que aparecen en el imaginario subversivo de Copi. Estos nos conectan directamente con el cuerpo, en especial, con los órganos reproductores femeninos y masculinos, y también con conceptos estereotipados de la mujer y del hombre (senos, tetas, bigote...). Aquí parece igualmente la metáfora del "agujero" (trou, ano o vagina) como puerta de acceso que comunica el interior del cuerpo con otros cuerpos o agentes externos. Por un lado, la vagina, y los órganos reproductores femeninos con los que esta aparece conectada (útero); y, por el otro, el ano, orificio o punto erógeno tabú castrado socialmente del deseo y del placer.

XIV. “Cuerpos que importan”; el Cuerpo como Artificio Subversivo en la obra dramática de Copi

[INTRODUCCIÓN]

Le corps ouvert à tout ce qui vit, le corps ouvert enfantant le geste, les corps étreints dans la nuit, le corps renaissant avec le jour, les corps s'accouchant l'un de l'autre, les corps survivant l'un par l'autre, les corps réunifiant le monde entre leur ventre, les corps retrouvant le temps du chaos, le corps retrouvant le temps d'avant les séparateurs, le corps retrouvant le temps de l'organisation du monde, le baiser de la terre au corps ouvert, la connaissance.

(Hyvrard, 1989: 196)

Tendemos a pensar que el cuerpo es la parte *natural* e innata de nuestra persona, mientras que nuestra mente se construye progresivamente a través de la cultura, la educación, etc. Pero el cuerpo es siempre, ya, un signo cultural [...] un conjunto de órganos que debemos definir y distinguir con el fin de que hallen su lugar en él.

(Segarra, 2017: 90)

Estas simples pero bellas imágenes poéticas sobre el CUERPO, nos llegan del interesante libro, suerte de diccionario centrado en el cuerpo, titulado *La pensée corps* (1989) de la escritora francesa, Jeanne Hyvrard.

Cita que podemos complementar con la novedosa *Teoría de los cuerpos agujereados* (2017) de la reconocida feminista española Marta Segarra, especialista en estudios

de género y sexualidad. El “cuerpo abierto” (Hyvrard), o cerrado, es igualmente un “cuerpo agujereado” (Segarra). El cuerpo es susceptible al cambio, se fragmenta (Copi).

El término “cuerpo”, del latín *corpus*, podemos definirlo, en términos del filósofo francés Michel Bernard, como: “Le corps est le symbolisme originel qui fait d’un être vivant la violence de ses pulsions un homme qui parle et peut parler du monde et de lui-même” (Bernard, 1995: 134). Esta definición nos remite a la idea del cuerpo como “conjunto de los sistemas que constituyen un ser vivo”²³⁸. El cuerpo representa un ensamblaje de funciones que se constituye así mismo por el hecho de existir; un ser vivo que incluye a todas las especies, y donde Mujer/Hombre toman su partida como seres que razonan. Capacidad que nos diferencia y nos singulariza respecto a las demás especies. El cuerpo es un “libro abierto” que ensambla diferentes códigos que hay que tomar en serio; o, al menos eso es lo que interpretamos de la expresión “prendre le corps à la lettre”, retomada y analizada por Bernard en no más de cinco páginas en su ensayo *Le corps* publicado en 1995.

La pensée corps es igualmente un “cuerpo abierto a todo lo que vive”. Un cuerpo abierto susceptible al desgaste por el día y la noche, es decir, por la constante del tiempo; un cuerpo abierto susceptible a los sentimientos, los deseos, etc.; un cuerpo abierto expuesto al caos y a la locura del mundo y su violencia; un cuerpo abierto expuesto al rigor del sexo y del género, dos construcciones culturales que actúan como fuerzas reguladoras del cuerpo; y, un cuerpo abierto sometido a modificaciones cuando este es visto como “dinámica de poder”, según Butler. Así, el cuerpo se materializa tanto en Mujer como en Hombre. En efecto, Judith Butler publica, cuatro años después, su libro: *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del sexo* (1993), para preguntarse cuáles son los “cuerpos que importan” o si hay unos que importan más que otros. Su discurso, como bien lo señala en el título, se centra en la materialidad del “sexo” que “se construye a través de la repetición ritualizada (Butler, 2002: 13). Butler afirma que la categoría del “sexo” es, desde su origen, normativa. Y para sustentar esta afirmación la autora se apoya en los estudios que Foucault desarrolló en torno a la noción del “ideal regulatorio” (Butler, 2002: 18). De esta manera, el cuerpo no solo se somete a una norma, también permanece controlado y regulado por el “sexo” que lo “gobierna”. El

[238] Definición extraída de la RAE. También se pueden apreciar las diferentes definiciones del término.

cuerpo adquiere, así, su poder²³⁹. Idea que nos recuerda a las afirmaciones de Donna Haraway cuando habla de su cuerpo *cyborg*: “los cuerpos (nuestros cuerpos, nosotros mismos) son mapas de poder y de identidad” (Haraway, 1995: 309). Sin embargo, el

[239] Históricamente, el cuerpo ha sido el centro y motivo de preocupación en las diferentes etapas de la humanidad abordado desde diversas disciplinas que lo estudian y analizan. El cuerpo no es solo materia y substancia (medicina; física y química, etc.), sino que también es una estructura viva manifestando, expresando y comunicando un mensaje ya sea a través del habla o a través de gestos corporales analizados desde la sociología, antropología, etnología, teología, psiquiatría, etc. Recordando un poco la época presocrática, en especial “Las teorías de las ideas” de Platón (leer Platón: “El mito de la caverna” en *La República* y el *Fedón*, donde el filósofo nos habla de la inmortalidad del alma y de la reminiscencia; los cuerpos son solo “carcasas” que transportan al alma, es decir, la sabiduría, lo bueno, la ética, etc.), y retomadas posteriormente por el cristianismo, nos damos cuenta que las nociones alma y cuerpo no podían separarse; pues el cuerpo devenía el recipiente o carcasa que albergaba al alma. Sin embargo, el alma era vista como lo bueno, lo saludable y la única posibilidad para acceder al conocimiento, y, el cuerpo visto como el origen del mal y se transformaba en aquella metáfora de lo material, lo tangible y lo mortal. Relación, cuerpo-alma, que Descartes desarrolló a través de su idea mecanicista concibiendo al cuerpo como una máquina mortal y al alma inmortal. El cuerpo-máquina tiene que pasar por la muerte para que el alma sea purificada. Idea que Foucault retoma para aplicarla en su amplio trabajo, *La voluntad del saber*, con la inclusión del cuerpo en tanto que herramienta discursiva de Saber / Poder / Política a través de lo que el filósofo consideró como *anatomopolítica*.

Más allá de la visión filosófica, está la inclusión del cuerpo en las artes plásticas. No es coincidencia que el cuerpo tome también su rol protagonista en la figura de un escultor, genio indiscutible en el mundo del arte, Miguel Ángel, quien buscó la perfección de las proporciones anatómicas del cuerpo humano a través de una de sus obras maestras esculpidas en mármol como el *David*. O, por qué no aludir a los pintores de la talla de Durero o Botticelli que fusionaban la creatividad, la pintura, con sus apuntes científicos y naturalistas sobre el cuerpo, o, incluso Rembrandt que se interesaba por la disección de los cuerpos para encontrar su belleza y perfección. En el siglo xx, con ayuda de los avances tecnológicos, el cuerpo ya no pasa solamente por el ojo humano, sino que es captado por cámaras fotográficas que reproducen sistemáticamente su modelo. De la fotografía al cine, el cuerpo sigue siendo un cúmulo de materia viva aportando nuevos significados. Mientras el fotógrafo americano Robert Mapplethorpe busca captar la perfección del cuerpo a través de cuerpos masculinos cristalizados en blanco y negro, la escultora francesa Niki de Saint Phalle se aleja de esa idea de perfección del cuerpo ya que su idea de perfección migra hacia otros cuerpos menos armoniosos y “gigantesca” belleza como sus famosas *Nanas* (obra iniciada a finales de 1960). La interpretación de belleza y perfección del cuerpo se vuelve subjetiva. De esta manera, en la segunda mitad del siglo xx, el cuerpo toma otro rumbo, el de la corporalidad, la *performance*. Solo basta echar un vistazo a la interesante obra de Gina Pane, francesa considerada como una de las artistas más importantes sobre arte corporal del siglo XX cuya obra está cargada de “complejidad simbólica”, en palabras del español, Juan Vicente Aliaga, crítico de arte y comisario independiente de exposiciones. Aliaga añade: “la obra, intensa y sutil de gina pane [sic], descuella por su complejidad simbólica” (Aliaga, 2016: 11).

En síntesis, el cuerpo deja de ser un simple receptáculo del “alma” para convertirse en un arma subversiva de denuncia. Del cuerpo se generan nuevos discursos. Discursos que promueven la libertad de identidad de género y de sexo; libertad de expresión y libertad de elegir a partir de lo que soy como individuo social; la libertad de desear, de equivocarse... etc. El cuerpo debe ser entendido en su contexto sociocultural e incluso como metáfora aplicada a la organización de la sociedad humana.

poder se transforma en una ilusión si los “cuerpos que importan” son los gobernados por el sexo masculino. ¿Y, los demás? Los demás cuerpos quedan relegados a vivir bajo el “imperativo que impone la heterosexualidad [...] una falla en la aplicación de la ley inevitable” (Butler, 2002: 49). El discurso de Butler nos ayuda a entender la necesidad de una “genealogía crítica de la naturalización del sexo y de los cuerpos en general” y al mismo tiempo, el discurso exige:

una reconsideración de la figura del cuerpo como mudo, anterior a la cultura, en espera de significación; una figura que tiene referencias cruzadas con la de lo femenino, esperando la “inscripción como incisión” del significante masculino para entrar en el lenguaje y la cultura

(Butler, 2002: 178).

Esta “naturalización” y “reconsideración” del sexo y del cuerpo como posibles formas de negociación para “entrar en el lenguaje y la cultura”, nos reenvía a la primera cita de este apartado cuando Jeanne Hyvrard nos dice: “le corps retrouvant le temps de l’organisation du monde”. En efecto, el cuerpo ha permanecido bajo la dominación masculina (Pierre Bourdieu (1998) y Elisabeth Badinter (1992)), bajo la confusión de los sexos (Anne Fausto-Sterling (2013) y Sylvie Steimberg (2001)), bajo el drama de los sexos (Sylviane Agacinski (2008)) y bajo la etiqueta de cuerpos diferentes: aquellos que no se reconozcan en sus cuerpos y con sus sexos, aquellos que se vean como cuerpos extraños, o incluso monstruos. Monstruos que para Haraway son “criaturas fronterizas” que “poseen un significado” (Haraway, 1995: 62). Haraway plantea, entre otras ideas basadas en sus “monstruos”: “simios”, *cyborgs* y “mujeres”, una contra-narrativa de la historia del cuerpo y su inevitable atadura al sexo. Un nuevo cuerpo “liberado” aunque solo sea imaginado:

¿Cómo podrían nuestros cuerpos naturales ser imaginados de nuevo –liberados –para poder transformar las relaciones entre igual y diferente, entre yo y otro, entre interior y exterior, entre reconocimiento y extrañeza, en mapas-guía para “otros inadecuados”? (Haraway, 1995: 66).

La reacción de las feministas fue inmediata. Feministas que publicaron en la década de 1970 textos incendiarios contra la supremacía del Hombre sobre la Mujer y también sobre la diversidad sexual. Siguiendo algunas figuras claves como Simone de Beauvoir, escritora y filósofa que centró sus estudios en el desmantelamiento del “sistema de géneros y su instrumentalización machista contra las mujeres” (Sáez,

2008: 98), Monique Wittig, Adrienne Rich y Gayle Rubin se convierten en las “post”-feministas, enmarcadas dentro de un “feminismo lesbiano” radical. En palabras de Sáez, las más influyentes de los años setenta y ochenta. Respecto a Monique Wittig, en su lucha contra el binarismo sexual, el dominante contrato heterosexual, y su descontento con el feminismo tradicional al que ella llama “heterofeminismo”, nos propone una nueva forma de hacer revolución. Una lucha radical a través de una revolución lingüística que emerge gracias a sus obras *Les Guérillères* (1969) y *Le corps lesbien* (1973), entre otras²⁴⁰. El propósito de Wittig, el de la “guerra” se puede resumir de la siguiente manera: “El intento de universalización del punto de vista es lo que determina que una obra literaria llegue a transformarse o no en una máquina de guerra” (Wittig, 2006: 102). Palabras que aparecen en el texto “Caballo de Troya” publicado en su obra cumbre: *El pensamiento heterosexual y otros ensayos* (1992). En cuanto a Adrienne Rich, poeta y teórica feminista americana, impregnada del pensamiento del escritor afroamericano James Baldwin, autor preocupado por el respeto hacia el colectivo negro y homosexual, y de Simone de Beauvoir, se dedicó igualmente al movimiento feminista. Rich introduce y asocia en los estudios sobre el género la compleja problemática de raza y de clase social. Dos elementos que para Sáez se convierte en: “una preocupación que será luego clave para entender la aparición de la cultura y el discurso queer” (Sáez, 2006: 118). La preocupación de Rich nace de la desigualdad: Mujer / Hombre, y del mal reparto del poder basado en el sexo. El mundo está reservado para los “hombres”. De ahí, su interés por el tema de la sexualidad, la denuncia de la desigualdad y la opresión a través del lenguaje. Rich nos deja una significativa frase donde relaciona escritura y cuerpo plasmada en una de sus obras más importantes, *Sangre, pan y poesía* (1986): “Escribir directa y abiertamente como mujer, desde el cuerpo y la experiencia de una mujer, considerar seriamente la existencia de las mujeres [...]” (Rich, 2001: 177). Y, finalmente, en cuanto a Gayle Rubin, otra americana, antropóloga cultural, feminista, escritora y ensayista, es, en palabras de David Halperin y Rostom Mesli: “une légende vivante des études sur la sexualité et de la *queer theory*” (Halperin y Mesli, 2001: 9). Amiga

[240] Leer también de esta autora: *L’Opoanax* (1964); obra en la que Wittig, en su lucha contra la diferencia de los sexos que las discrimina, introduce nuevas formas de desarticular el lenguaje hegemónico a través de *Opoanax*, o Catherine Legrand, la heroína que se resiste a aprender un lenguaje codificado que sus padres y sus profesores quieren imponerle. Opoanax se convierte, entonces, por un lado, en un término que no podrá ser definido por la academia de la lengua y, por el otro, en un acto contestatario contra la subordinación del género y del número a formas gramaticales herméticas, así como de la mujer sobre el sexo dominante.

de Foucault: “pour reprendre une expression chère à notre amie Gayle Rubin”²⁴¹ (Foucault, 1994: 737), Rubin se convierte, en efecto, en una de las precursoras de la Teoría queer gracias a su arrollador discurso en torno a “Le marché des femmes” (1975) y a su estudio sobre: “les communautés gais dites “cuir” [...] et l’analyse des identités (et pas seulement des pratiques sexuelles) produites par les homosexuelles sadomasochistes (Halperin y Mesli, 2001: 11). De esta manera, la antropóloga se mueve entre temáticas polémicas para la época que van desde una literatura lesbiana y el feminismo a la homosexualidad, sadomasoquismo y difusión del SIDA; y, como no, mencionar otros temas tabúes como la pornografía, la pedofilia y la prostitución. Razones de sobra para considerar a la pensadora como una enemiga social (según la mirada opresora de una sociedad conservadora) y para otros: “la représentante la plus importante, la plus puissante et par conséquent la plus menaçante” (Halperin y Mesli, 2001: 11-12).

No menos importantes son las feministas Hélène Cixous, feminista y dramaturga francesa fundadora de la Universidad Paris 8 Vincennes junto con Gilles Deleuze, Jean-François Lyotard y André Miquel en 1968 después de las revueltas producidas en *Mayo del 68*. Dentro de sus textos, podemos destacar: “Le rire de la Méduse” publicado en la revista *L’Arc*, en 1975. Teresa De Lauretis, feminista estadounidense de origen italiano de la que ya hemos hablado por haber introducido y evocado en sus reflexiones la expresión Teoría queer y especialmente por reivindicar una necesidad urgente de “repensar el género como tecnología” (Sáez, 2008: 130); Eve Kosofsky Sedgwick, feminista estadounidense por su exhaustivo trabajo en torno a los estudios gays y lesbianos y su destacable reflexión queer que queda reflejada en su *Epistémologie du placard* (1990). Y, finalmente, avanzando en el tiempo, encontramos a una de las feministas contemporáneas más influyentes de España, Marta Segarra, que hemos citado al inicio de este apartado, por su compromiso e implicación en los estudios de género y sexualidad. En su valiosa *Teoría de los cuerpos agujereados* (2017), una exhaustiva reflexión sobre el cuerpo, fundamentado en el estudio sobre el “origen del agujero, agujero del origen”, Segarra nos invita a repensar el cuerpo y a franquear las barreras de lo establecido, lo aceptado y lo prohibido socialmente. Este recorrido simbólico por el cuerpo, rico en argumentaciones científicas, anotaciones

[241] Michel Foucault alude a la amistad con Gayle Rubin en una entrevista que él concedió a B. Gallagher y A. Wilson en Toronto en 1982. La entrevista aparece en la edición (1994) que hemos consultado de Foucault con el título: “Michel Foucault, une interview: sexe, pouvoir et la politique de l’identité”; pp. 735-746.

y reacciones artísticas y ejemplos literarios, inicia en su propia teoría de los “cuerpos agujereados”. El cuerpo al desnudo, en especial el cuerpo femenino (ojos, oídos, nariz, boca, pezones, vagina y ano), se expone a la “mirada, eje sensorial de nuestra comprensión del mundo” (Segarra, 2017: 9); mirada que puede atrofiarse o bien por el filo de un cuchillo (Buñuel, *Le chien andalou*) o bien por el descubrimiento del “objeto secreto y conjetural” (Borges, *El Aleph*). Dos autores y dos citas con los que Segarra inicia este estudio enriquecedor que nos recuerda no solo a Copi cuando en su obra *Loretta Strong* (1974) alude a la mirada sesgada por agentes externos: “j’ai de la porcelaine qui s’incruste dans mes yeux” (Copi, *Loretta Strong.*, 1974: 38), sino también a Catherine Blackledge cuando nos habla de otras capacidades sensitivas para “ver en la oscuridad”²⁴², refiriéndose a la “visión ciega de la vagina” en su libro *Historia de la vagina. Un territorio virgen al descubierto* (2003); a las aportaciones científicas de Daryush Shayegan cuando en su ensayo *Le regard mutilé* (1989), nos habla de: “la réalité du monde est en rapport avec la représentation d’une image et avec la manière dont l’homme perçoit les choses (Shayegan, 1989:140); y al “concepto de contaminación y tabú” tratado por Mary Douglas donde el cuerpo permanece constantemente entre esas fronteras simbólicas de *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* (1966): “la contaminación más peligrosa se produce cuando algo que ha emergido del cuerpo vuelve a entrar en él” (Douglas, 2007: 143). En definitiva, la idea de Segarra de volver a trazar una historia del “agujero” coincidiría, quizás, con la del filósofo francés David Lapoujade cuando este, reflexionando sobre el cuerpo social y su relación con el delirio del inconsciente (“formaciones sociales”), considera que se debería “volver a trazar la historia de los órganos, historia del ojo, de la mano, de la voz, del ano” (Lapoujade, 2014: 157).

El cuerpo se ha convertido en objeto de estudio, se ha *queerificado*. Entiendase *queerificado* como el cuerpo que no se define por los rasgos físicos o biológicos (erógenos y sexuales; femenino: vagina, senos, etc., masculino: pene, barba, etc.), sino como el cuerpo como unidad que alberga un complejo ensamblaje de funciones que yacen en el inconsciente sin codificarse. Funciones que podrían tomar el nombre de “Cuerpo sin Órganos”, tal y como nos lo propone el filósofo Gille Deleuze y el psiquiatra Felix Guattari a través del *Anti-Oedipe* (1972): “cuerpo no formado, no organizado, no estratificado o desestratificado” (Guattari en Lapoujade, 2016: 193). En efecto,

[242] “Ver en la oscuridad” es un pequeño apartado que aparece dentro del capítulo 7, “La función del orgasmo”, del libro citado: *Historia de la vagina. Un territorio virgen al descubierto* de Catherine Blackledge; pp. 282-283.

el cuerpo sin órganos no es un “cuerpo desprovisto de órganos sino un cuerpo con órganos indeterminados, un cuerpo en vías de diferenciación” (Sauvagnargues, 2006: 100-101). Pero este cuerpo sin órganos también nos remite a la idea del inconsciente en estado puro donde se produce el deseo. Si el deseo, que para Deleuze es un devenir vital, es una “producción social”, entonces la producción deseante²⁴³ se construye o se origina a través del cruce que hay entre permisiones y represiones. El cuerpo sin órganos es la imagen del inconsciente; el inconsciente que existe en todos los individuos y que es impulsado por un deseo. Un deseo que fragmenta el cuerpo, o en términos que utiliza Luciano Lutereau en *Edipo y violencia. Por qué los hombres odian a las mujeres* (2019), lo “recorta en partes iguales” (Lutereau, 2019: 98). A este nivel, el deseo no está codificado. O no lo está de la misma manera que los conceptos “sexual” y “erógenos”. Estos, al estar codificados, identifican y representan a un individuo en la sociedad. Queremos precisar que cuando Deleuze se refiere a social o *socius* hay que entender que se trata de una organización social conjunta entre los individuos. Así, el *socius* puede comprenderse como “cuerpo” en su totalidad. Es decir, la sociedad construida a través de cuerpos formando una red humana porque más allá de ser materia biológica, los órganos del cuerpo ayudan a la organización y formación de la sociedad. Idea que podemos enlazar con la de Preciado que, en “Viaje a Lesbos”, afirma que “las sociedades son máquinas socioarquitectónicas capaces de producir identidad” (Preciado, 2019: 219). Si hablamos de organización de la sociedad a partir del cuerpo, podemos hacer brevemente alusión al escritor, poeta y filósofo francés Paul Valéry, que más allá de ser reconocido por su célebre estética poética, reflexiona también sobre el cuerpo. En su breve artículo, muy significativo, titulado “Réflexions simples sur le corps”, publicado en *Formes et Couleurs 3* (1943), Valéry distingue cuatro tipos de cuerpos: en primer lugar, mi cuerpo, el yo físico y material; en segundo lugar, el cuerpo social, el cuerpo bajo la mirada del otro; en tercer lugar, el cuerpo pensante y unificado; y, en cuarto lugar, el cuerpo ininteligible, incomprendible (o cuerpo misterioso según el psicólogo Agostinho Ribeiro²⁴⁴). Estas ideas de Valéry no se alejan de las expresadas por el también escritor, dramaturgo y filósofo francés Jean-Paul Sartre cuando en el mismo año, 1943, en *L'Être et le Néant*, y desde una óptica existencialista del *Ser*, nos habla igualmente de tres dimensiones ontológicas

[243] Leer la “máquina deseante” en Deleuze y Guattari en *L'Anti-Oedipe: capitalismo y esquizofrenia* (1972).

[244] Leer Agostinho Ribero (2003): *O corpo que somos; aparência, sensualidade, comunicação*. Lisboa: Notícias.

del cuerpo: el *Ser* para sí mismo (yo y mi cuerpo), el *Ser* para otro (mi cuerpo social), y la existencia de mi cuerpo conocido y explicado por la ciencia. Una ontología que para Butler depende del discurso²⁴⁵. Así, el cuerpo contribuye, de alguna manera, a construir las bases del andamio con las que se organiza la sociedad y se establece la norma para darle coherencia a la organización del mundo. Es decir, la Tierra; lugar donde se producen “cuerpos organizados [...] cuerpos químicos, cuerpos geológicos, cuerpos orgánicos, cuerpos políticos, cuerpos sociales” (Lapoujade, 2016: 208).

Esta idea nos remite a la significativa y simbólica frase de Hyvrard: “les corps retrouvant le temps de l’organisation du monde”. Frase que podemos acompañar con este hermoso dibujo representando la anatomía humana del famoso anatomista flamenco Andreas Vesalius, considerado el fundador de la anatomía moderna²⁴⁶. El dibujo, que aparece como portada del libro *The Illustrations of the work of Andreas Vesalius of Brussels* (1973), nos deja ver un cuerpo con dimensiones agigantadas acompañado de una minúscula comunidad, representando la sociedad. ¿El cuerpo “encuentra el tiempo de la organización del mundo” como nos lo propone Hyvrard? Sí. No obstante, el cuerpo, ligado a la formación y organización de la sociedad para darle un sentido coherente, lógico, a la historia de la “humanidad”, se ha codificado a través de las partes erógenas y sexuales y ha favorecido al cuerpo masculino en todos los sentidos. El cuerpo masculino deviene así en una institución de poder y relega al cuerpo femenino a un segundo plano. Y estos a su vez, tanto el cuerpo masculino como el cuerpo femenino, encasquetan, o, en términos de Haraway “encapsulan”, otras posibilidades de cuerpos: cuerpos homosexuales, cuerpos travestis, cuerpos



The Illustrations of the work of Andreas Vesalius of Brussels.

[245] En *El género en disputa*, Butler nos habla acerca del “cuerpo queer”. Para la filósofa, “la materialidad del cuerpo” es histórica. Lo que explica que esta materialidad no podría conceptualizarse de forma independiente de los discursos hegemónicos sobre el género y la sexualidad.

[246] Los estudios de este médico anatomista se concentran en la obra *De humani corporis fabrica libri septem* (traducido en español como *Sobre la estructura del cuerpo humano en siete libros*) publicado en Basilea, Suiza, en 1543.

transexuales, cuerpos intersexuales o cuerpos pertenecientes a otra tecnología: cuerpos posthumanos y cuerpos *cyborgs*. En este sentido, no es coincidencia que Butler, en *Cuerpos que importan*, retome, en forma de epígrafe, una emblemática frase interrogativa de Haraway: “¿Por qué deberían nuestros cuerpos terminar en la piel o incluir, en el mejor de los casos, otros seres encapsulados por la piel?” (Haraway, 1995:). La piel encapsula al cuerpo otorgando a su poseedor un rol establecido y construido (hembra/ mujer – macho / hombre); el cuerpo encapsula a su vez a otros cuerpos y castra toda posibilidad de identidad y sexualidad fluida. En efecto, otras identidades de género diferentes a la heterosexual quedan encasquetadas bajo un ensamble de órganos codificados socialmente (matriz, útero, vagina, senos, pene, testículos) y reprimidas metafóricamente bajo estructuras óseas prisioneras de la piel.

Esta idea de encapsulamiento, ya había sido desarrollada por Eugénie Lemoine-Luccioni en *Le Rêve du cosmonaute* (1979) inspirándose en la expresión lacaniana: “la capsule des cosmonautes”. Expresión que retoma en su interesante libro *La Robe. Essai psychanalytique sur les vêtements* (1983) con la misma expresión de Lacan: “La capsule des cosmonautes” (pp. 39-43). Aquí la capsula nos remite a la idea de un pequeño espacio o incluso, a la idea de nave espacial conducida por una persona. Desde la noción de producción y reproducción, la mujer se convierte en la cosmonauta de su propia nave espacial, su matriz; espacio donde alberga a otro tripulante: otro ser vivo que reproducirá una gran parte de sus rasgos y atributos. La imagen del feto en el vientre nos remite a la de la imagen del cuerpo desnudo y frágil sumergido en el líquido amniótico y protegido por la matriz. Una imagen más mística del ser, según Lemoine-Lucciani, es la del bebé que se convierte para su madre en “son ange, son envoyé, son messie, en vue des rudes croisières, tricotant dès avant sa naissance” (Lemoine-Lucciani, 1983: 39). Sin embargo, el niño en el vientre, cuando la tecnología estaba lejos de identificar el sexo del feto, no se podía diferenciar en tanto que hembra o macho. El Ser en el vientre era como un molusco sin género, sin sexo y sin sexualidad. Actualmente, desde hace algunas décadas, el avance tecnológico permite identificar los cuerpos y los encasilla en los sexos varón-hembra y en los géneros masculino y femenino. Desde un enfoque sociológico, Jean-Claude Kaufmann, en *Corps de femmes, regards d’hommes*, afirma: “la période de la prime enfance est marquée par une tentative des garçons et des filles de se socialiser d’une façon spécifique à leur sexe” (Kaufmann, 1998, 92). Hecho que provoca un desencadenamiento de dispositivos en torno al sexo del bebé: su primer “vestido” con los tipificados colores rosas (niñas) y azules (niños), juguetes “delicados” (niñas) y rudos (niños), deportes “delicados” (niñas) y fuertes (niños), etc.

La figura del niño, desde una postura más precisa, objetiva y radical, según Paul B. Preciado, hablamos de la “figura política de un niño que construyen de antemano como heterosexual” (Preciado, 2019: 63). ¿Por qué construirlo como heterosexual? ¿Acaso hablamos de un miedo social infundado por la diversidad de género y sexualidades fluidas, o, quizás, de una construcción donde “está en juego [jaque] el futuro de la nación heterosexual” como lo interpreta Preciado? Después de los años setenta, la revolución sexual sentó las bases sobre el derecho de libertad: libertad de “usar libre y colectivamente el cuerpo, sus órganos y sus fluidos sexuales” (Preciado, 2019: 63). En este sentido, la “nación heterosexual” se vio, y se sigue viendo, entre las cuerdas, y en jaque, porque la hegemonía y su poder en la historia de la sexualidad (periodo de dominación heterosexual, especialmente la masculina) se tiñe de otros colores que simbolizan no solo la libertad sino también la paz y la diferencia y diversidad sexual. Así, la “política del niño” (el niño al que la norma heterosexual cree proteger), surge como instrumento para moldear sus cuerpos en cuerpos heterosexuales:

El niño es un artefacto biopolítico que permite normalizar al adulto. La policía de género vigila las cunas para transformar todos los cuerpos en niños heterosexuales [...] La norma hace la ronda alrededor de los recién nacidos, reclama cualidades femeninas y masculinas distintas a la niña y al niño. Modela los cuerpos y los gestos hasta diseñar órganos sexuales complementarios (Preciado, 2019: 64).

Leyendo estas palabras de Preciado, y porque el filósofo habla en primera persona en su ensayo *Un apartamento en Urano* (2019), vemos cómo se crea un muro de defensa y de resistencia cuando se trata de liberar al cuerpo. Esta libertad del cuerpo entraña, en efecto, la libertad de expresar y de actuar conforme a los deseos y sentimientos. Lamentablemente, el cuerpo del niño, imposibilitado de sus poderes facultativos para hablar y decidir, se convierte en una empresa política que aniquila identidades y sexualidades que pululan en los márgenes de la norma heterosexual. Por este motivo, no es casual que Preciado nos hable de una infancia, etapa crucial en la vida del niño, que alberga “terror”, “opresión” y “muerte”: “esa infancia que pretenden proteger está llena de terror, de opresión y de muerte” (Preciado, 2019: 63).

Todo este entramado simbólico, significativo y violento corresponde a la reproducción automática de códigos opresores que el lenguaje heteronormativo quiere imponer. Los roles masculinos y femeninos, macho y hembra fomentan así el encapsulamiento de otras identidades y sexualidades. En este sentido el cuerpo se transforma en una prisión que asfixia y niega la posibilidad de vivir en libertad o de experimentar lo que se desea.

El cuerpo es a su vez una fachada cuya piel, superficie protectora del andamio del cuerpo en su totalidad, moldea todas y cada una de las líneas y protuberancias del cuerpo salvo los “agujeros”. La piel exterioriza lo que en apariencia somos: mujer o hombre. Sin embargo, esa piel, órgano extenso, blando y flexible se convierte contradictoriamente en un tejido impenetrable que impide constatar en *mí*, o en el *otro*, lo que deseamos y sentimos; lo que percibimos como verdadero. Por un lado, la piel protege al cuerpo de los elementos externos, y, por el otro, lo vulnera cuando este cuerpo permanece indefenso ante la repartición (asignación) obligatoriamente de los géneros y los sexos. En este sentido, si la piel encapsula / reprime / oculta bajo la apariencia biológica de mujer o hombre y castra otras posibilidades de identidad de género y de sexo, también lo hará la parafernalia sistémica de “*La Robe*” o la indumentaria programada con el cuerpo. Es decir, la piel que reviste (protege) al cuerpo también será travestida y tendrá un rol en la familia y la sociedad. Mientras que Roland Barthes en su mítico ensayo: *Système de la mode* (1967) hace un original *best-seller* de la semiótica a partir de la indumentaria, el “vestido-imagen” (fotografía) y el “vestido real”, categorizando las prendas de vestir junto con sus colores y objetos y “la identidad del vestido” (Barthes, 1967: 122), Lemoine-Luccioni profundiza mucho más en el “vestido” como marca identitaria (leer “*La seconde peau*” “*L’objet du fetiche*” y “*Du travestissement au transsexualisme*” en Lemoine-Luccioni, 1983: 93-132) que la psicoanalista y crítica literaria francesa aborda en su extenso y exhaustivo ensayo *La Robe. Essai psychanalytique sur les vêtements* (1983).

Parece ser que el cuerpo y el acceso a la genitalidad son los puntos en común en todos estos autores que hemos abordado. El mundo está preparado para recibir al o la recién *nacida** y *vestirl**, o *travestirl** acorde a su sexo biológico. La asignación del género forma parte de una “reproducción ritualizada” heteronormativa. Se trata de una asignación que viene dada. Solo hace falta que el sexo biológico, hembra-macho, salga a la luz o se muestre en sociedad a través del nacimiento. La ropa, o lo que podríamos llamar indumentaria programada, moldea al cuerpo del bebé cuando este, de forma inconsciente, deja que su cuerpo se tipifique con modelos propios para niñas o para niños. El bebé deviene un maniquí objeto de los deseos del *otro* y por consiguiente se expone a la mirada del *otro*. No obstante, en esa etapa de ingenuidad, fragilidad y vulnerabilidad se crea una delicada e invisible frontera donde afloran otras cuestiones más abstractas y profundas: la identidad y la sexualidad del bebé. Fronteras que pasan inadvertidas para los adultos y donde el tiempo será fundamental para el desarrollo, evolución y probación / desaprobación de las mismas. El bebé queda en manos del *otro* que lo tra-veste o bien de mujer o bien de hombre con un vestido que para Barthes porta significado:

Un vêtement peut signifier parce qu'il est nommé : c'est *l'assertion* d'espèce ; parce qu'il est porté : c'est *l'assertion* d'existence : parce qu'il est vrai (ou faux) : c'est *l'artifice* ; parce qu'il est accentué : c'est *la marque*. Ces quatre variants ont ceci de commun, qu'ils font de l'identité du vêtement son sens même (Barthes, 1967: 122).

El “vestido”, siguiendo a Barthes, representa la “afirmación de la especie” y la “afirmación de existencia”, también es un “artificio” y una “marca”. El vestido puede ser verdadero o falso. Y, todos estos aspectos hacen que la “identidad de la prenda tenga su propio significado”. Nosotros también consideramos que la indumentaria es una ilusión donde el género y el sexo juegan a ser verdad o mentira. Bajo esa apariencia mimética a través del cuerpo se crea un efecto de verdad cuyas normas, aparentemente estables, se construyen desde los discursos heteronormativos. Después del sexo viene la asignación del género. Sin embargo, lo paradójico es que antes que el sexo, el género ya está instaurado como una fantasía en los cuerpos. Deletreando a Butler, si el género es la construcción social del sexo y sólo es posible tener acceso a este “sexo” mediante su construcción, luego, aparentemente lo que ocurre es, no solo que el sexo es absorbido por el género, sino que el “sexo” llega a ser algo semejante a una ficción, tal vez una fantasía, retroactivamente instalada en un sitio prelingüístico al cual no hay acceso directo (Butler, 2002: 23).

El cuerpo travestido deviene así un artificio para intercambiar los roles mujer-hombre, para parodiar, en la mayoría de los casos de forma grotesca y burlesca, el sexo, el género y la identidad. Las acertadas reflexiones de Butler cuando se refiere al travesti como figura que imita el género “verdadero”, nos ayuda a reforzar nuestra idea respecto al sexo y la identidad de género desde la óptica copiana cuando el dramaturgo parodia el sexo y el género a partir de cuerpos travestis, andróginos, transexuales, queers y posthumanos. El cuerpo y el vestido, se convierten entonces en las únicas armas potencialmente subversivas para poner en evidencia que el sexo y el género son “prácticas culturales” donde se podría cuestionar cuál es el sexo y el “género verdadero”. En una interesante reflexión que el doctor en letras argentino Facundo Saxe, quien trabaja con “Teorías queer y pensamiento sexo-disidente” en Buenos Aires, hace de la obra de Butler, pone de manifiesto que el “género verdadero” es una imitación del propio “mito de la originalidad”:

Butler ejemplifica con el caso de la parodia de género de la travesti o la identidad *butch/femme*, que son prácticas culturales en las que se parodia la identidad de género original o primaria. ¿Qué se logra con esta parodia? Que se desplace el significado del original, demostrar que el género “verdadero” imita “el mito de la originalidad en sí” (Saxe, 2011: 29, ver en línea).

En este desplazamiento entre “verdad” y “original” y entre el “género verdadero” y “el mito de la originalidad” es donde queremos emplazar a Copi. El dramaturgo, aunque hablemos de la puesta en escena de toda esta realidad discursiva sobre el sexo y el género a partir del teatro, contribuye a dismantelar el lenguaje de la norma, de lo establecido, de la hegemonía heterosexual en un contexto espacio-temporal muy concreto. El cuerpo abordado desde la obra dramática de Copi (pero también desde sus dibujos y novela) adquiere otra dimensión: la de la confusión de los sexos y la del género en una época convulsa. El *Mayo del 68* y los años setenta no pasaron desapercibidos para Copi. Su forma particular y subversiva de denuncia en los días de liberación sexual y homosexual no difiere mucho de las punzantes obras de Wittig u Hocquenghem como tampoco de los escritos antropológicos, sociológicos de Rich, Rubin, Sedgwick, etc., o incluso de los análisis clínicos y filosóficos de Foucault, Deleuze y Guattari, etc. No queremos con estas afirmaciones poner la obra de Copi al mismo nivel de *est*s* importantes y *valios*s creador*s* de pensamiento, sino intentar que el lector empiece a comprender el porqué de la inclusión de un autor como Copi en los estudios pre-queer. Es decir, ver en Copi a un célebre dramaturgo reconocido por su estilo particular y especialmente por su manera subversiva de abordar y teatralizar un discurso complejo en torno a la identidad de género y la sexualidad en una época muy concreta donde el sexo, siguiendo a Butler: “es un ideal regulatorio, una materialización forzosa y diferenciada de los cuerpos que producirá lo que resta, lo exterior, lo que podría llamarse su “inconsciente” (Butler, 2002: 47). Por este motivo, a estas alturas de la tesis, hablaremos del CUERPO en Copi como el artificio teatral clave para la desarticulación del lenguaje heteronormativo. Pues este lenguaje codificado e imbricado en el inconsciente y subconsciente del individuo debe de alguna manera descodificarse. Copi no duda en hacerlo a través del cuerpo. Para ser exactos, a través de sus CUERPOS transgresores.

XIV.1. Copi: cuerpo y transgresión

Versátil e ingenuo en su creación artística, pero también en su escritura, este dibujo se convierte en la firma de un Copi que se dio a conocer en los años sesenta en París, especialmente por la tira semanal *La Femme assise*, publicada por primera vez en el reconocido periódico *Le Nouvel Observateur* en 1966. Tras los trazos ingenuos representando un cuerpo sentado se esconde un discurso mordaz que revoluciona a la sociedad parisina en tiempos de efervescencia artística, así como de protestas y confusión social. En efecto, tras estas ligeras y simples líneas se esconde “La tierna

subversión de Copi”²⁴⁷, o en palabras de una de las especialistas en el cómic de este autor polivalente, Laura Vázquez, “la ilusión de la sencillez” (Vázquez, 2009: 139). A partir del dibujo, continúa Vázquez: Copi “despliega un universo transpositivo que no respeta frontera alguna entre géneros ni límites entre lenguajes o espacios de inserción” (Vázquez, 2015: en línea). Y la silla, en la que aparentemente está sentada la protagonista, añade Vázquez: “es la continuación gráfica del cuerpo de la protagonista” (Vázquez, 2009: 139).

La Femme assise

No obstante, más allá de *La mujer sentada* y del estilo sobrio de Copi en sus trazos, aparece una tira, trece años después, 1979, que no se parece en nada a los dibujos convencionales del Copi de los años sesenta. El cuerpo sentado de la mujer sentada ya se ha puesto de pie. Y, ya no es la mujer con cuerpo de señora convencional postrada en una silla sino un cuerpo voluptuoso, erguido y grotesco. *Un** transexual:

Libérett'

“Exhibitioniste”, “nymphomane” y “perverse” son las palabras con las que Thibaud Croisy en el libro *Copi, Vive les pédés et autres fantaisies* (2014)²⁴⁸, y en una especie de prefacio titulado “Mais si, Bibine, les pédés font leur strip !”, describe este dibujo simulando un cuerpo híbrido, andrógino, fuerte y voluptuoso. Se trata, como ya lo anunciamos en la primera parte de la tesis, de la transgresora *Libérett'*. En palabras de Croisy de “Léphémère mascotte inventée par Copi en 1979 pour animer les pages de *Libération*” (Croisy,

2014: 4). En efecto, esta “efímera mascota inventada” apareció en el verano de 1979 para animar las páginas del reconocido periódico francés *Libération*. Sin embargo,

[247] “La tierna subversión de Copi” son las palabras empleadas por Leticia Blanco en el periódico español *El Mundo*, el 07 de noviembre de 2016, a propósito de la primera gran exposición de Copi en el Palacio de la Virreina en Barcelona.

[248] Para la publicación de este libro de dibujos, la editora agradece la colaboración no solo de Thibaud Croisy sino también la de Federico Botana, el hermano menor de Copi, Alain Brillon y Alain Blaise de *Libération* así como la de Catherine Ternaux y Jean-Pierre Mercier de la Cité Internationale de la Bande Dessinée et de l’Image.

la existencia de la entrañable y al mismo tiempo revulsiva Libérett' fue muy corta. La censura a finales de los años setenta no se hizo esperar: “une partie du lectorat débande aussi sec et les lettres de protestation pleuvent [...] La fin du mois d'août marque donc le terme de ce scrach sublime, attendu, pour ne pas dire programmé : Copi se volatilise” (Croisy, 2014: 13). De ahí que Croisy, en las páginas de *Le Monde Diplomatique*, en 2013, dedique unas líneas a la irreverente *Libérett'* bajo el título: “Le temps d'un été, Copi libère “Libé” (Croisy, 2013: en línea).

Copi le pone ritmo a su estilo transgresor rimando *Libération* con *Libérett'*. En efecto, “Libérett'”-“Libération” son dos términos que coinciden con el principio de “Libertad” en Francia. Copi libera Libérett' en *Libération* en el momento en el que Libérett' odiaba la represión y adoraba la libertad. El objetivo fue, entonces, liberar a Libérett' de las ataduras, del estigma y de los tabúes sociales. Así pues, Copi supo bien cómo liberar a su criatura. A Libérett' le gusta exhibirse sin ropa y no tiene complejos con respecto a su cuerpo; muestra sin pudor su pene, así como sus voluptuosos senos²⁴⁹ o “tetorras”, muy parecidas a las que Thérèse, en *Les mamelles de Tirésias* (1917) de G. Apollinaire, cortó como si fuesen globos para tirarlos al aire delante de todo el pueblo de Zanzibar. La diferencia entre Thérèse y Libérett' es que la primera, teniendo el poder que le concede el adivino mitológico Tiresias para transformarse en hombre o en mujer a su antojo, se libera momentáneamente de sus senos y de su estatus de mujer para recuperarlos al final de la obra. Lo que indica un comportamiento caprichoso por parte de Thérèse y una mirada conservadora de la mujer por parte de su creador Apollinaire ya que Thérèse vuelve a ser la misma mujer y no consigue nada con su transformación. La segunda, en cambio, se libera completamente, y, además, no sigue un prototipo definido de mujer o de hombre. La transformación de Libérett' no es caprichosa. La transformación aquí no viene dada por un poder divino o mágico. Libérett' existe y actúa conforme a su voluntad y obedeciendo exclusivamente a sus deseos. Deseo que, para Deleuze: “est toujours agencé, machiné, sur un plan d'immanence ou de composition, qui doit lui-même être construit en même temps que le désir agence et machine (Deleuze, 1977 : 125). En esta obediencia instintiva, el personaje (cuerpo-máquina deleuziana) encuentra

[249] Respecto a las “tetras”, Copi tenía su propio discurso: “Las tetras son una zona erógena. Es importante, todo el mundo sabe, para las manos, para la boca, pero para cualquiera, si se pone cuatro hormonas o tres inyecciones de parafina [...] las tetras son las mismas; no es esa la esencia de la mujer, las tetras; además, cualquier hombre puede tener la misma sensualidad en los pezones que tiene una mujer, porque es así, porque son zonas erógenas que ya están catalogadas desde tiempos inmemorables” (Copi en Tcherkaski, 1988: 50-51).

su felicidad y da rienda suelta a sus impulsos. Así, su comportamiento desenfadado y “descarado” no pasó inadvertido. *Libertett'* no cautivó a todos a quienes la observaron; no todos comprendieron su manera particular de *liberarse*. No todos verán a Copi como “un ejemplo de libertad, una libertad impresionante” (Di Fonzo Bo, 2017: 7).

El efecto de impacto y de sorpresa, para unos, y también de repulsión y de rechazo, para otros, se crea a través del cuerpo exuberante de *Libérett'*. No es hombre ni mujer. Tiene “tetras” al mismo tiempo que tiene un pene. Las líneas que insinúan dibujar una cintura esbelta de mujer se mezclan con trazos fuertes simulando las protuberancias masculinas. Pero la mirada de quienes juzgan a *Libérett'* no es solamente por su aspecto físico sino también por su desparpajo para comportarse:

Libérett' ne se contente pas de parler : elle baise. L'actualité lui fournit son lot de partenaires quotidiens (Pape, chômeurs, Palestiniens, etc.) et elle se livre avec eux à toutes les pratiques : exhibitionnisme, masturbation, fellation, sodomie, zoophilie, nécrophilie... Obsédée sexuelle notoire, débauchée et fière de l'être, elle est une sorte de personnage de Sade propulsée dans les conflits du vingtième siècle (Croisy, 2013: en línea).

La imagen de *Libérett'*, ilusión de cuerpo transexual dispuesto a la aventura, es la misma imagen que podemos apreciar de todos los cuerpos (personajes) que aparecen a lo largo de la obra de Copi. A los dos años Copi dibujaba pollos. En ese sentido, Vázquez tiene razón cuando afirma que Copi fue antes dibujante que dramaturgo y escritor. Con el paso del tiempo, la imagen se hizo escritura. Así, de la imagen pasamos al texto y de este a la representación. Hablar de fusión de géneros en la obra de Copi, no solo literarios sino también identitarios y sexuales, es algo usual cuando observamos sus dibujos, leemos sus textos o asistimos a sus obras de teatro. La confusión se hace evidente cuando el lector-espectador muchas veces se siente incapaz de definir a un personaje copiano. Por ejemplo, con *Libérett'*, a simple vista observamos una palabra dislocada por un apóstrofe²⁵⁰; signo tipográfico (') que, empleado en muchas lenguas que utilizan el alfabeto latino, indica la elisión de una letra. ¿Por qué Copi elide una letra en su personaje? Copi opta, quizás, por la no feminización de la palabra en lengua francesa. Pues, la mayoría de palabras acabadas en *e* muda, salvo en algunas excepciones, son femeninas. Copi hubiese podido llamar *Libérette* a *Libertt'*. Pero no lo hace.

[250] Apóstrofe también es una figura retórica que sirve para designar a un ser (persona, animal, objeto personificado) como destinatario de un mensaje lingüístico. Estos seres animados o inanimados aparecen normalmente en vocativo y con el signo de admiración (!). Curiosamente, este signo de puntuación es el más recurrente en la obra de Copi.

Y, no lo hace precisamente porque en ese mínimo vacío yace su mundo subversivo, el espacio de la ambigüedad... En fin, el universo QUEER de Copi. Croisy se dirige a Libérett' como una transexual, en femenino: “une femme debout’, militante, rebelle –le reflet inversé de la très attentiste Femme assise” (Croisy, 2014: 13). Consideramos que categorizar y encasquetar a *Libérett'* como mujer es tomar una decisión a la ligera ya que la transgresión de Copi reside en la puesta en escena de cuerpos ambiguos portando, la mayoría de ellos, los sexos hegemónicos de mujer / hombre, precisamente para castrarlos y despojarlos del poder discursivo del sistema binario de género y de sexo. A estos cuerpos indefinidos, encasquetados en cuerpos femeninos y/o masculinos, Copi los dota de un poder que los impulsa a transgredir esas fronteras simbólicas de lo femenino y lo masculino. Por este motivo, Libérett' no duda en cortarse su “polla” para tener una “vulva”. Aunque se mutile o se ampute el pene, Libérett' nunca perderá su humor irónico, y, en especial, su inconfundible gesto de felicidad en una época de lucha por la libertad y de continua represión social y homofobia.

El cuerpo de Libérett' es una buena manera de introducir nuestro siguiente capítulo donde veremos, ya no dibujos, sino imágenes cargadas de violencia y transgresión cuyos protagonistas no son más que cuerpos pululando en el imaginario subversivo



Libérett'

de Copi. El cuerpo se performa y se manifiesta, a lo largo de nuestro corpus, de diferentes formas. Observemos el esquema de la página siguiente para que constatemos cómo podríamos organizar un análisis coherente del cuerpo, o de los transcuerpos (*más allá del cuerpo*) copianos, a través del corpus seleccionado (ver página siguiente).

El transcuerpo copiano se convierte en el punto cero de donde nace todo un universo particular de ruptura. Del cuerpo, y más allá de él (la idea de trans), emana un discurso que lacera y vulnera el discurso hegemónico de la heterosexualidad ya que, según Butler: “el privilegio heterosexual opera de muchas maneras y dos de ellas es naturalizarse y afirmarse como lo original y la norma (Butler, 2002: 185). El escritor argentino, Rosenzvaig, añade: “El género “hombre” es algo cerrado, Dios pertenece al género masculino. El género “mujer” es algo que se construye” (Rosenzvaig, 2003: 156). Rosenzvaig insiste en que esta “construcción”, el del “género mujer”, solo podrá lograrse con la libertad. Para lograrla, Copi transgredirá las fronteras hombre-mujer e incluso las que existen entre hombre-animal. Por cierto,



afirma Mary Douglas: “los dos mundos, el humano y el animal, no son en modo alguno independientes” (Douglas, 2007: 189). No son independientes, pero sí diferentes. Parafraseando algunas de las observaciones de Zvetan Todorov, la diferencia hombre / animal queda bien delimitada: mientras que el animal “obedece integralmente las leyes de su naturaleza”, el “comportamiento” de los humanos goza de la “libertad, o la posibilidad de ejercer su voluntad”; es decir, su poder (Todorov, 1989: 45)²⁵¹.

Siguiendo con Copi, en su mundo, *tod*s* pierden ese “poder”. *Tod*s*: mujeres, hombres y animales, nos convertiremos en “compadritos”: “los hombres son animales, las mujeres animalas, en este juego no viven ni compadres ni compadras: todos somos compadritos” (Copi, 1993: 52). Todos nos travestiremos de una u otra cosa, ya que para Butler: “si bien el travestismo es performativo, ello no significa que toda la performatividad deba entenderse como travestismo” (Butler, 2002: 324). Los cuerpos performativos de Copi, añadiendo la idea de David Le Breton sobre la performatividad: “la performance est un miroir critique de nos comportements ou de nos aveuglements intellectuels (Le Breton, 2003: 100), entrarán en oposición con la norma establecida, con el modelo binario de género y de sexo. Lo masculino y lo femenino se diluyen y ya no formarán parte de la lógica conservadora de estos sistemas opresores sino más bien de la *ilógica* como noción liberadora a través de un discurso que está situado más allá de la razón. El cuerpo ha perdido su esencia primera y “original” porque los “cuerpos que importan” aún se están modificando en el universo transgresor de Copi.

XIV.1.1. Copi y las pequeñas “criaturas queer”

Para empezar a crear una contra-narrativa de la historia del cuerpo, del género y del sexo según el ideal subversivo de Copi, podemos empezar con la presencia de cuerpos, unos sexuados, otros no, que se manifiestan a través de: a) cuerpos-fetos; b) cuerpos de bebés; y, c) cuerpos de *niñ*s*. Cuerpos que deambulan a lo largo de las páginas de nuestro corpus seleccionado y representan un papel fundamental en el imaginario y memoria de los personajes y/o sus progenitores particulares creados por Copi.

[251] “Ce qui distingue l’homme des animaux, en effet, c’est que ceux-ci obéissent intégralement aux lois de leur nature, alors que le comportement de celui-là ne peut être jusqu’au bout par aucune loi, ni biologique, ni historique ; la liberté, ou la possibilité d’exercer sa volonté, est le trait distinctif de l’espèce humaine” (Todorov, 1989: 45).

Nada más empezar la intriga de *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, Irina aborta. Si ya hemos dicho que Irina es una joven transexual operada, ¿cómo ha podido llegar al embarazo? Podemos considerar a Copi el rey de los excesos, pero también de la confusión. Cualquiera podría ser el padre del hijo de Irina: los “cosacos”; su Madre, Madame Simpson; su profesora de piano, Madame Garbo; el esposo de Garbo, el General Garbinko, etc. Todos ellos han sido sus amantes al mismo tiempo que sus verdugos, en especial Madre y Garbo. Y la mayoría de ellos viven en la confusión no solo identitaria sino también bajo una sexualidad confusa. Irina aborta, sí. Pero mientras en el texto no queda explícito qué criatura sale de su vientre, en la puesta en escena se explicita que es una esponja hermafrodita, o quizás, como dice Copi: “l'hermaphrodite de mon imagination, d'inspiration plutôt grecque (Copi, 1982: 95). Sin embargo, lo que más nos llama la atención es que en el cortometraje *Birth 1* (2010) de Hickling, ya no hablamos de una esponja con doble sexo sino de un corazón mutilado y sin vida que luego es pisoteado y destrozado con la punta del tacón rojo de Irina. Además de abortar, Irina repudia esa parte de ella. Su feto inerte. La apuesta de Hickling por un corazón mutilado nos parece más acertada que la esponja hermafrodita. Pues, el corazón es un órgano neutro que funciona como motor principal y esencial para la vida del cuerpo que lo posee independientemente de su sexo y del género. En el corazón, se dice, se esconden nuestros sentimientos después de haber sido pensados en el cerebro. Todos los cuerpos poseen esa parte: la del pensamiento y los sentimientos. El corazón está encasquetado en un cuerpo, pero no lo está ni en un sexo ni en un género. El aborto de Irina en la primera escena puede entenderse como el aborto de ella misma. Su vida como paria y víctima-verdugo de sus propios verdugos. La imagen del feto es la del ser frágil, vulnerable y dependiente de otro ser que lo gobierna. El feto en este sentido es Irina misma, ella aparece como el ser más frágil dentro de todos los personajes de Copi: no controla sus esfínteres: se “caga”²⁵² y se “mea” encima; es torpe como los niños: se cae, se rompe una pierna; y se comporta como los niños tímidos: habla lo necesario y se dedica a responder las explosivas, íntimas, y a veces hirientes, preguntas de sus verdugos. Irina se convierte así en un feto vulnerable cuyos verdugos apagan poco a poco su propia existencia. El inicio de la obra marca así su propia tragedia al final de la intriga; pero en esta tragedia no presenciamos un corazón mutilado, puesto que Irina ya lo ha destrozado,

[252] Estamos utilizando el mismo registro soez que Copi utiliza en esta obra (y, en la mayoría): “C'est pour chier l'enfant” (Copi, *L'homosexuel...*, 1971: 19). “Marche, Irina ! Attendez, elle est en train de chier.” (Copi, *L'homosexuel...*, 1971: 115).

sino que presenciamos la amputación de su propia lengua. Si la primera escena se tiñe de rojo, la última lo será más. Irina se teñirá y se ahogará en su propia sangre en presencia del público. Ahogamiento fatídico en el que podemos intuir la muerte inminente de la “innoble” Irina. Nuestra antiheroína transexual tendrá ahora una verdadera “dificultad para expresarse”.

En este inmenso y profundo rojo o “cielo-océano de sangre” (Rosenzvaig, 2003: 113) existe igualmente una tal Linda. Se trata de un nombre al que Loretta Strong en *Loretta Strong* interpela todo el tiempo. Podría tratarse de otra astronauta que sobrevive al apocalipsis de la Tierra con la que Loretta intenta, aunque de manera difusa, comunicar con Linda: “Je vous entends à peine !” (Copi, 1974: 23). Pero la lectura que hace Rosenzvaig de la existencia de Linda en la memoria de Loretta es la de un ser gestándose en el “líquido amniótico” de Loretta. Si el cuerpo de Loretta estalla constantemente, las explosiones son interpretadas por Rosenzvaig como el “gran estallido de nacer”. En esta pequeña obra, pero, en nuestra opinión, la más subversiva y la más queer de todas, Loretta tiene una misión muy concreta en La Vía Láctea: sembrar oro en Bételgeuse. Y para lograrlo debe pasar por el mecánico “ritual” de fecundación-reproducción-alumbramiento. Loretta, en su delirio, no deja de apelar insistentemente a Linda. Sin embargo, este gesto no garantiza que la relación Loretta-Linda sea madre-hija. El texto no deja explícita esta filiación maternal salvo en algunas frases donde observamos a una Loretta sintiéndose invadida desde las entrañas por Linda:

Ah, non, Linda, c'est pas le moment de me prendre !
 Ah, non, Linda, arrêtez !
 Ah, la salope, elle m'est rentrée dedans !
 Allô, Linda, sortez tout de suite !
 Je vous ai dit de sortir !
 Elle monte !
 Elle m'écrase l'estomac !
 Aïe, mes poumons !
 Sortez, Linda, sortez tout de suite !

(Copi, *Loretta Strong*, 1974: 23).

¿Se trata realmente de Linda? Recordemos que Loretta Strong es penetrada por ratas y murciélagos. Si los intentos de comunicación entre Loretta y Linda son difusos, mucho más lo son los discursos entremezclados que Loretta hace a través de su teléfono. Reconstruir un discurso fragmentado o en forma de puzle es casi que imposible porque Loretta al mismo tiempo que habla de Linda habla de las bestias

que se han introducido por su vagina hasta desgarrar sus entrañas. Desconocemos el pasado de Loretta. Solo sabemos que la Tierra ha explotado y que ella es la única superviviente. Ahora bien, en su memoria quedan remanentes que de vez en cuando nos deja entrever otro tipo de relación a la que nos propone Rosenzvaig y que tiene que ver con la sexualidad: “Linda, Linda... c’est pas parce qu’on est seules qu’on va devenir lesbiennes, écoutez [...] J’ai jamais fait ça avec une femme, moi !” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 13). ¿Se convierte Linda en un deseo instintivo y maternal o en un deseo imaginado y fantaseado sexualmente? No lo sabremos porque Linda permanecerá en la memoria de Loretta y nunca se definirá explícitamente ni como feto ni como amante. Linda será su acompañante. La única excusa para que Loretta regrese de la muerte cada vez que estalla en mil pedazos: “Où êtes-vous ? / Allô, Linda ? J’explose ! Ramassez-moi ! Je tourne !” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 38).

Loretta está en una cápsula, ¿pero, qué cápsula? Como ya lo mencionamos anteriormente, Lemoine-Luccioni, refiriéndose a las reflexiones de Lacan y “la capsula de los cosmonautas”, desarrolla la idea de la matriz como cápsula y las relaciones madre-hija o mujer piloto-tripulante. Es muy probable que los papeles se inviertan entre Linda y Loretta, y que la que vive en ese “cielo-océano rojo”, del que nos habla Rosenzvaig, sea Loretta y no Linda. Dicho de otra manera, podríamos interpretar que Loretta es el ser que habita en la matriz-cápsula de Linda. En primer lugar, porque nos da la impresión que Loretta habita dentro de Linda: “Je m’entends à peine, je me suis étranglée avec les intestins de Linda !” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 25-26); y, en segundo lugar, porque la que finalmente sale del interior hacia el exterior es Loretta. Veamos de qué manera podemos argumentar esta hipótesis. Nos remitiremos a las dos últimas páginas que componen esta intriga (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 40-41): Loretta cree sentir que Linda está en el exterior: “vous êtes dehors”. La comunicación entre ellas sigue siendo difusa: “Vous m’entendez ? / Criez plus fort ! / Mais moi je crie !”. Loretta, viviendo en ese líquido amniótico, observa las perforaciones de la placenta que recubre la matriz; lo que provoca la caída de sangre que cae como lluvia por los agujeros que produce el estallido: “Ici, ça pleut, j’ai des gouttières / Il y a du sang qui rentre dans tous les sens”. Si el cuerpo de Linda se fragmenta también lo hará el de Loretta. De ahí los constantes estallidos. La roja tempestad inunda el minúsculo espacio de Loretta, pero esta no tiene más que una “fregona” y la “piel” de Linda que, se supone, podrían ser los trozos de la matriz desgarrada: “J’ai plus de serpillière, j’ai que votre peau”. Así, en este momento de agonía y de confusión, Loretta logra, por fin, salir de la capsula: “Oh là ! Oh là ! / Attends-moi ! / Je sors !”. Loretta ha salido, pero ¿quién debe esperarla fuera y por qué? La obra termina de

esta manera y queda con un final abierto a múltiples interpretaciones. Un final ambiguo. En este sentido, un final queer ya que la existencia misma de la pieza se fundamenta en la ambigüedad; nada podrá definirse así mismo. Ni siquiera el cuerpo mismo de Loretta Fuerte o Strong. Esa era, quizás, la intención del propio autor. Copi dijo: “cosmonaute intrépide [...] même enceinte, elle sera toujours à l’intérieur et à l’intérieur de quelqu’un. De qui ?” (Copi, *Loretta Strong* 1974: 42). La confusión fortalece la idea de la perspectiva queer porque no existen conceptos que puedan definir los deseos, los sentimientos y la diversidad sexual, como tampoco definir la idea de “familia” y de reproducción diferentes a las establecidas.

De esponjas hermafroditas, el aborto de Irina y de la extraña relación Loretta-Linda, pasamos a los cuerpos de bebés.

Aquí encontramos a dos ingenuas criaturas que se gestan durante el desarrollo de la intriga. Por un lado, el menos subversivo es el hijo de China y Rogelio en *La sombra de Wenceslao*. China es la hija de Wenceslao y Rogelio su acompañante de trabajo. Ya hemos explicado que China y Rogelio bien podrían ser hermanos de padre ya que Wenceslao, aunque casado con Hortensia, mantiene relaciones extramatrimoniales con Mechita, la madre de Rogelio. Así, la relación China-Rogelio podría remitir al amor incestuoso que, en este caso, se paga con la tragedia. La familia de Wenceslao se fragmenta y se divide. Mientras Wenceslao busca una relación especial con la naturaleza a lado de Mechita y sus animales preferidos, el caballo y el loro parlante, los enamorados China y Rogelio lo hacen en dirección hacia la urbe. Destino final deseado: Buenos Aires. Estando en Paraná, China queda embarazada y Rogelio logra obtener su diploma como abogado. El nacimiento del bebé, al que llamarán como al padre: Rogelio y cuya muerte prematura marcarán, así, el antes y el después de la joven pareja. Observemos de qué manera Copi pone en escena tanto el nacimiento como la muerte del bebé:

(El interior de la casita de Paraná [...] Entra China embarazada, con paraguas y paquetes.)

CHINA. —¡Tengo contracciones!

ROGELIO. —¿Quieres que lo tire para afuera?

CHINA. —Sí, pero cuidado que no se estrangule con el cordón.

ROGELIO. —Ya está casi afuera. Le faltan las patas.

CHINA. —Córtele el cordón y hacele un nudo.

ROGELIO. —¡Es un varón! ¡Chinita mía, es un varón!

CHINA. —¡Qué suerte mi amor! ¿Es blanco?

ROGELIO. —¡Blanquísimo!

(Copi, *La sombra...*, 2002: 144-145, escena 16).

(*El interior de la casita de Paraná. China y Rogelio. Rogelio hace las valijas. China le da la mamadera al bebé.*)

CHINA. –¡Ay, este chiquilín no sé qué tiene, no hace más que vomitar la mamadera! [...] ¡Ay, Dios mío, el chico está enfermo!

ROGELIO. –¿Qué le pasa?

CHINA. –¡Le puse el insecticida para las cucarachas en la mamadera pensando que era leche condensada!

(Copi, *La sombra...*, 2002: 151-152, escena 20).

La corta existencia del bebé deja entrever no solo la ignorancia de su progenitora, quien torpemente confunde el alimento del bebé con veneno, sino también la cuestionable y compleja temática de las castas por el color de piel. Deseo de la piel blanca que, por un lado, favoreció la instauración de jerarquías por el tono de piel y las consecuentes diferencias por raza entre indígenas y blancos (criollos), y, por el otro, nos recuerda la historia colonial en América Latina y las migraciones de europeos, italianos especialmente, de después de la segunda mitad del siglo XIX en Argentina. Tema interesante que podría abordarse desde otros enfoques que tienen que ver con la demografía nacional argentina.

Así, el bebé blanco nacido de una pareja heterosexual existe para castrar la posibilidad de vivir de sus progenitores, China y Rogelio. En efecto, los dos jóvenes (enceguecidos por la idílica y efervescente capital argentina: “conoceré los misterios de Buenos Aires” (Copi, *La sombra...*, 2002: 181), ciudad que metafóricamente los engulle) encuentran su propia tragedia. Su ignorancia, inexperiencia e ingenuidad los conduce a su propia muerte. Rogelio muere envenenado por su amada China, que, influenciada por Gustavo Pellegrini, alias el Coco, un pasador de drogas, también encuentra la muerte esa misma noche en medio de un tiroteo.

Otro nacimiento se produce en *Les escaliers du Sacré-Coeur*. Se trata del nacimiento de Ali. Resultado de una extraña relación amorosa entre Lou y Ahmed. Aquí no hablamos de una relación heterosexual sino de la unión de dos jóvenes de 16 años, una lesbiana (o transexual) y un “heterosexual” (u homosexual). Tanto la identidad de género como la orientación sexual patinan entre dos puntos sin definirse. Como resultado de esta unión poco habitual nace Ali en una de las escaleras más transitadas de París: “Las escaleras del Sagrado Corazón”. A diferencia del pequeño Rogelio, en *La sombra de Wenceslao*, que nace para morir, Ali es un bebé que nace para vivir y, además, crear controversias entre dos bandos: el de los gays y travestis y el de las lesbianas radicales.

Ali, cuyo origen etimológico viene del árabe, es uno de los nombres más usuales de la cultura musulmana y designa los atributos “sublime”, “elevado”, “alto”, etc.; uno

de los atributos otorgados al dios de los musulmanes: *Al-lāh*. Ali nace en Europa y será un ser híbrido. Por un lado, vivirá en el entre dos: dos culturas, dos lenguas, dos religiones, etc.; y, por el otro, en el entre dos, o más, de posibles identidades de género. El bebé queer de las escaleras de París escapa a la muerte mientras que su madre se suicida y su padre muere apuñalado por Sapho y su banda de lesbianas radicales. ¿Por qué Lou busca la autodestrucción? ¿será el suicidio un acto de rebeldía frente a la vida y una lucha trágica y radical frente a la imposibilidad de cambiar los modelos hegemónicos del sistema heteronormativo? Lou, desde su periodo de gestación, quería que su hijo no naciera ni mujer ni hombre ya que cualquiera de las dos opciones encasillaría tanto al género como al sexo de su bebé. Un bebé, como dice Preciado, condenado a “llevar el peso de la exclusión y la vergüenza” (Preciado, 2019: 132) durante toda su vida. La esencia subversiva del bebé sin género y sin sexo es también la del cuerpo en transición. Esta transición la encontramos, por un lado y a nivel formal, por el espacio temporal que se produce entre el primer acto y el segundo acto; se trata del período de gestación (9 meses) y nacimiento de Ali. Y, por el otro, el cuerpo de Ali como un bebé en transición que inicia un recorrido indefinido cuya vida errante no es más que “la búsqueda de un intervalo como lugar de la vida. Una transformación constante, sin identidad fija, sin actividad fija, sin dirección fija, sin país”²⁵³ (Despentes en Preciado 2019: 12). En efecto, Ali nace sin un hogar fijo, su padre, antes de su muerte, suplica: “jurez-moi aujourd’hui, Dieux, vivants et traves-tis, les habitants de toujours de ces escaliers de Pierre, de protéger mon Ali quand je serais sous la Terre !” (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 371). La “familia” de Ali ya no será la típica institución clásica de padre y madre biológicos sino una comunidad conformada por gays, travestis y lesbianas. Si Ali es un atributo de deidad, de un ser divino, en fin, un atributo de Al-lāh, entonces podemos presuponer que Copi redime la figura de Ali de las ataduras sociales en todos los sentidos: culturales, religiosas, políticas y de los modelos binarios de opresión de género y de sexo. Si bien es cierto que la tragedia en *Les escaliers du Sacré-Coeur* es la muerte como consecuencia de un amor extraño e imposible entre Ahmed y Lou, la obra termina con la imagen del bebé Ali alabado por su nueva “familia” adoptiva:

[253] Esta cita de Virginie Despentes aparece en el “Prólogo” del último libro de Paul B. Preciado: *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*, publicado en 2019. Despentes, en su intento por describir y sintetizar (en un prólogo) la biografía de Preciado, hace alusión a la historia de este filósofo para hablar de su trayectoria no tanto como creadora de pensamiento sino como creadora de su propia historia basada en la errancia, en las “transiciones” y en la búsqueda de su propia historia y la elaboración de un discurso radical contra los discursos represores heteronormativos.

MIMI. –De Dieu louons la bonté
 qui a voulu nous accordé
 en une seule matinée
 un fils en bonne santé
 et un sursis de liberté !
 FIFI. –Du Diable louons l’astuce
 qui préside le Destin [...]
 MIMI. –La journée s’annonce bien !

(Copi, *Les escaliers...* (1986: 375).

Una especie de divinización (que nos recuerdan los cuadros clásicos de adoración al niño Jesús) donde Ali será como un mesías. Pero no el mesías de connotaciones religiosas que llega a la Tierra para liberar al oprimido, sino un nuevo mesías particular que será educado bajo modelos radicales de liberación homosexual (lesbianas y gays) construidos fuera de los márgenes de la norma heterosexual. Copi dejará a Ali a la deriva de un futuro y un destino incierto. El bebé, de sexo varón, promoverá un nuevo discurso que se gestará probablemente en el pensamiento feminista lésbico. Un discurso radical contra las “concepciones heterosexistas de la sexualidad, la familia [...]” (Huard, 2014: 237) que promueve la libertad de las mujeres y donde la comunidad de lesbianas, guiadas por Sapho, instaurará nuevas formas de convivencia no solo con los gays y travestis de las escaleras del Sagrado Corazón, sino también con otros individuos con identidades y sexualidades disidentes. Esta lucha entre lesbianas y gays que se genera explícitamente en la obra de Copi, nos recuerda igualmente aquellos años de después del *Mayo 68* cuando el dilema estaba, parafraseando a Huard, en la posibilidad de crear un “movimiento mixto” entre lesbianas y gays para luchar por la “liberación de los homosexuales” (Huard, 2014: 240) en una época de polémica y discordia entre mujeres feministas y homosexuales. Veamos cómo Copi, a través de su personaje Ahmed, explicita esta situación de combate entre hombres y mujeres: “Vous, les gouines, et les femmes toutes, qui venez mettre le nez dans les affaires du quartier, vous êtes des vrais gansters ! Vous vivez que du chantage, de la menace, de la peur” (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 317). Mujeres que para Kristeva serán: “intrigantes maléfiqes” (Kristeva, 1980: 85) que permanecen bajo el asedio del hombre (figura autoritaria e institución de poder). Pero nos recuerda igualmente aquella alianza entre las mujeres feministas del MLF (Mouvement de Libération des Femmes)²⁵⁴ y

[254] Movimiento creado en Francia después del *Mayo 68* bajo la influencia del grupo de mujeres americanas, Women’s Lib, que luchaban por el derecho de libertad y la libre disposición del cuerpo femenino.

los homosexuales del FHAR, y la rápida disolución de este movimiento promovido particularmente por el movimiento *Gouines Rouges* fundado en 1971 por jóvenes lesbianas que luchaban contra la misoginia y la falocracia. Así, Ali, educado por mujeres lesbianas feministas radicales y gays y travestis, vivirá, indudablemente “entre dos poderes” (Kristeva, 1980: 85): el masculino y el femenino. En efecto, Julia Kristeva en *Pouvoirs de l’horreur* habla de dos poderes, el masculino y el femenino, y manifiesta igualmente la hegemonía del sexo masculino como institución controladora del sexo femenino: “L’un, le masculin, en apparence vainqueur, avoue dans l’acharnement même contre l’autre, le féminin, qu’il est menacé par une puissance assymétrique, irrationnelle, rusée, incontrôlable” (Kristeva, 1980: 85).

Nuestro bebé copiano, Ali, un cuerpo queer sin identidad de género y sin una orientación de sexo definida que se libera de la tragedia, se convertirá en el nuevo mesías portador de un lema subversivo: “no somos “raros” ni monstruos, nos convierten en raros, en monstruos” (Parece ser que el bebé Ali deberá enfrentarse, en palabras de Preciado, a una sociedad cuya “biopolítica es vivípara y pedófila” (Preciado, 2019: 64)). Los monstruos son todos los irreverentes que en el universo transgresor de Copi existen para incomodar al *otro*, (al del sistema heteronormativo). Son, en efecto, los que reniegan de la norma establecida, los que desafían el modelo binario de género y de sexo, los que ofrecen, aunque de manera difusa y compleja, otras posibilidades de identidades y sexualidades fluidas, los que luchan para que sean escuchados, los que quieren expresar sin dificultad y con libertad lo que sienten y desean... en fin, los que crean nuevos discursos, los que buscan un equilibrio en los espacios de la marginalidad y los que manifiestan abiertamente sus deseos de vivir en espacios de igualdad y de tolerancia. Ali es, se puede intuir, el que crecerá en ese contexto, el de la diferencia y el que vivirá al margen de la norma. Allí sería, si existiera la reencarnación, el nuevo Copi. El Copi que idealiza una sociedad sin jerarquías. El Copi que distribuiría los géneros y los sexos a su manera ya que estos (“sexo” y “género”), parafraseando a Karine, Thomas y Alessandrin: “se co-construisent pour former l’unité stable d’une identité agissant sur la représentation d’un corps (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 179). Así, Ali/Copi crearía, si pudiese, un nuevo lenguaje propicio al entendimiento.

De los cuerpos de bebés pasamos a los cuerpos de *niñ*s* que aparecen en nuestro corpus. Hay dos: uno, el cuerpo de Katia (cuerpo que aparece en escena), hija de Daphnée en *La tour de la Défense*. Y, el segundo lugar, Carluccio, un niño de 5 años, hijo de Lei y Lui (cuerpo que no aparece en escena) en *Tango-Charter*.

Con Katia, Copi recurre al cuerpo sin vida, al cadáver, a lo abyecto, término ampliamente desarrollado por Kristeva que podemos resumir con las siguientes

frases: “à l’opposé de ce qui entre dans la bouche et nourrit, ce qui sort du corps, de ses pores et de ses orifices, marque l’infinitude du corps propre et suscite l’abjection (Kristeva, 1980: 126-127). Segarra, retomando esta idea de Kristeva, va mucho más allá y nos habla del cadáver como el “colmo de la abyección” por su estado natural de descomposición, “porque todavía es y a la vez ya no es un cuerpo, pues pierde su carácter compacto al disolverse en la materia orgánica adyacente” (Segarra, 2017: 89). En esta reflexión sobre la abyección, Segarra alude a Copi afirmando que el autor “francoargentino Copi siente una gran fascinación por los cadáveres” (Segarra, 2017: 89). Uno de ellos es el cadáver de Katia, niña asesinada por su madre Daphnée; acto criminal cuyas circunstancias se desconocen ya que Daphnée, una joven madre canadiense que reside en París y vive bajo los efectos del alcohol y la drogas, desconoce, aparentemente, el paradero de su hija. Entre las verdades y mentiras de Daphnée, el lector-espectador cree entender que Katia vive con su padre John en Nueva York. Sin embargo, Daphnée guarda un secreto oculto en su maleta de viaje. ¿Cuál es el secreto? ¿Qué se oculta dentro de esa maleta? ¿Dónde está Katia? La desaparición de la niña se convierte, así, en el centro de atención y mueve todos los hilos de la intriga. En efecto, cuando todos creen que Katia está viva, se descubre que Daphnée ha estado mintiendo; la maleta de viaje oculta el cuerpo de Katia. Después de las mentiras, Daphnée intenta que el público crea que Katia entró en el frigo y cerró la puerta y que ella intentó salvarle la vida metiéndola en un horno para darle calor y revivirla: “je l’ai retrouvée congelée, mais j’étais sous acide, j’ai cru que son cœur allait se remettre à battre. J’ai essayé de la réchauffer dans le four, mais elle était bien morte” (Copi, *La tours...*, 1978: 69). No obstante, cuando la maleta de viaje se abre, Jean descubre que la inocente Katia no murió por hipotermia y congelamiento sino por una bala incrustada en la nuca. Acto seguido de este macabro descubrimiento, todos se disponen a lavar el cuerpo inerte: “nous allons laver le petit corps avec de l’eau froide, ensuite on le frotera à l’eau de Cologne” (Copi, *La tours...*, 1978: 71). El lavado del cuerpo se transforma en un ritual de limpieza donde Copi fusiona inocencia y pureza: imagen de la niña como ser frágil y vulnerable que se mezcla con la violencia y que necesita ser purificado. En este sentido, Copi separa a Katia, víctima de las locuras de su madre, del “teatro de la crueldad” y de la violencia. Sin embargo, el cuerpo-cadáver anuncia la muerte inminente no solo de sus progenitores, sino también de todos los personajes salvo Ahmed y Micheline.

El segundo, Carluccio, solo está presente en el pensamiento de su madre Ella quien, liberada y desatada en “la ciudad del paraíso y del sexo”, Buenos Aires, conserva un discurso homófobo. Como ya lo hemos explicado anteriormente, Ella está

casada con Él, un homosexual preso por su orientación sexual que reprime sus deseos. Es decir, una pareja viviendo el matrimonio como un ritual performativo (Butler) y conservando los principios de la familia tradicional. Para Sam Bourcier, tanto el matrimonio como la familia: “sont au service du capitalisme et du néolibéralisme, tout comme l’a été et l’est encore la famille nucléaire hétérosexuelle” (Bourcier, 2017: 37). El vuelo Charter transporta a esta pareja italiana a la capital argentina. Alojados en el Hotel Tres Estrellas conocen a Pablo, un “macho” tanguero encargado de recibirlos y dispuesto a prestar sus servicios a esta particular pareja. Los servicios de Pablo son de lo más variopintos: entre fútbol, tango, drogas, sexo y sadomasoquismo, Ella y Él nos desvelan sus sentimientos, deseos e infidelidades. Uno de ellos, el que nos concierne en este apartado, nace de la homofobia interiorizada, posiblemente de forma inconsciente, en Ella: teniendo un marido homosexual, Ella tiene miedo de que su hijo se “vuelva” homosexual. Para contrarrestar estos miedos, Ella ve en Pablo la imagen del “macho heterosexual” e intentará, si existe un futuro para ella (puesto que el final de la intriga queda abierto a un posible retorno a Italia, o no) en Buenos Aires, que su hijo crezca en “Sudamérica para que se haga macho” y reproduzca los mismos patrones que Pablo:

LEI. –Macché Venezia e Venezia! Come sei banale. È tutto marcio, là! Io resto qui, nella Pampa. (*dirigendosi verso Pablo*) Ti renderò felice, amore! Ho un figlio che ti assomiglia: lo allevaremo insieme in verà su come te! [Trad.9.]²⁵⁵
(Copi-Reim, 1980: 29).

Carluccio, el niño de cinco años, vive entre las fronteras del bien y del mal y lo que se considera, moral y socialmente, “normal” y “anormal”. Es decir, el niño vive con una madre heterosexual (que se supone que es lo bueno “bueno” / “normal”) y un padre homosexual (lo que se considera como el “mal” / “anormal”). Carluccio, sin tener una identidad de género y una orientación sexual definida, tiene una madre que buscará a todo precio la reproducción del modelo hegemónico heterosexual. Ella idealiza la heterosexualidad y la ve materializada, aunque ignorantemente, en Pablo; pese a que el calificativo “macho heterosexual” sea en este personaje bastante cuestionable. ¿Carluccio recorrerá algún día la pampa argentina tal y como desea su madre y se convertirá en un tipificado “macho” tanguero argentino?

[255] Trad.9. Ella. – ¡A quién le importa Venecia! ¡Qué me venís con eso ahora! Allá está todo muerto. Yo me quedo acá, en las pampas (*dirigiéndose a Pablo*) ¡Quiero hacerte feliz, amorcito! Mi hijo es igualito a vos, quiero que lo criemos juntos, así se parece a vos mucho más todavía (Copi & Reim, 2012: 36).

En conclusión, Copi inserta la imagen de cuerpos fetos, bebés y *niñ*s* para dosificar, en parte, las altas dosis de violencia que tanto caracteriza su obra. Aunque la presencia de cuerpos recién nacidos o *niñ*s* aparezcan como elementos inquietantes (cuerpos vivos, mutilados o muertos) que presagian la tragedia de sus progenitores, estos cuerpos también añaden un halo de inocencia a la intriga y contribuyen a crear un ambiente de humanización. Katia crea el suspense y el horror en escena pero también despierta la ternura de Jean, Luc y Amhed; Ali, el bebé sin padres y sin hogar, por su parte, despierta el interés y el cariño de las lesbianas radicales, los gays y travestis; Linda o Loretta, las criaturas más subversivas, despiertan de alguna manera la simpatía y comprensión del público cuando vemos que su tragedia es la incapacidad de comunicación; Lucho, aunque no aparezca en escena, despierta la compasión del público ya que su futuro, al lado de una madre ignorante que se considera gran lectora de Proust, es vivir bajo la presión y opresión y la incertidumbre. Vivir, en efecto, bajo el orden heterosexual.

Más allá de este análisis, Copi insta un nuevo modelo de entendimiento sociocultural y sexual a diferentes niveles: a) fetos subversivos sin género y sin sexo abortados que salen al exterior como esponjas hermafroditas o como corazones mutilados desprovistos de vida (como el caso de Irina y su aborto en escena); b) bebés que crecerán y promoverán un nuevo discurso sobre la identidad y la sexualidad traspasando los márgenes de la heteronormatividad (este es el caso de Ali, el bebé ya comentado y sin rumbo definido que intentará buscarse un espacio en París al lado de sus madres adoptivas; las lesbianas radicales comandadas por Sapho, y sus padres adoptivos: los gays y travestis de las escaleras del Sagrado Corazón); y, c) niños-objeto sometidos a los deseos de los adultos y sujetos a las restricciones y castración de los deseos y de la libertad de expresión (este es el caso de Carluccio que, además de vivir en una sociedad conservadora, Italia, tiene una madre homófoba que intentará moldear su identidad e imponerle el modelo ideal según sus convicciones (modelos impuestos de forma inconsciente por la sociedad): el del “macho” heterosexual que, por naturaleza, desde siempre en la historia de la humanidad, su hegemonía y autoridad masculina sobre la femenina queda patente. Este comportamiento innato de protección de la madre sobre el hijo, nos recuerda, por un lado, las anotaciones de Preciado cuando habla de “violencia de género y sexual” refiriéndose al niño, al que se le “sigue considerando como un cuerpo que no tiene derecho a gobernar” (Preciado, 2019: 63); y, por el otro, las palabras de Badinter cuando habla de los riesgos y peligros por la pérdida de la identidad sexual: “la perte du sentiment d’identité sexuelle peut mener au suicide (Badinter, 1992: 191). En esta franja del

peligro, donde la imposición heterosexual hace valer su poder a través del sistema binario de género y de sexo, Copi libera los cuerpos a través de la muerte. Lo que explica las muertes del pequeño Rogelio envenenado por su madre China o la escalofriante muerte de la pequeña Katia por su madre Daphnée. Tanto Rogelio como Katia sucumben a la muerte para romper, en cierto modo, el círculo reproductivo de valores impuestos desde la institución familiar conservadora. Institución que como bien describe Bourcier: “est le lieu de la reproduction de la vie et de la reproduction sociale” (Bourcier, 2017: 37).

Y, finalmente, una lectura queer de estos cuerpos frágiles y maleables reside en la ambivalencia de su existencia en tanto que a) cuerpos con identidad de género y orientación sexual indefinidas, y b) cuerpos errantes sin un destino fijo o cuerpos que se mueven de un lugar a otro sin definirse por ninguno. Cuerpos cuyas identidades de género y orientaciones sexuales pululan en el aire y hacia todas las direcciones. Cuerpos desprovistos del poder de la palabra. Nadie hablará excepto Loretta (el cuerpo más complejo, confuso y de difícil comprensión) que intenta comunicar difusamente con Linda. El lector-espectador tiene que creer en las palabras que los “compadritos” (padres/madres) emiten cuando estos hablan de sus “monstruos” (*hij*s*). A partir de ahí, *tod*s* podemos imaginar y deducir lo que podría pasar, o no, con estos cuerpos subversivos, extraños (algunos) e inquietantes (otros). Copi juega con lector-espectador y condiciona nuestra percepción del mundo y de nuestro entorno cuando nos impulsa a imaginar. El dramaturgo logra, sin duda, sumergirnos en un discurso difuso y ambiguo donde la identidad y la sexualidad del feto-bebé-*niñ**, de forma metafórica, o bien son abortadas o bien empiezan a aflorar de otra manera. Hablamos, en efecto, de identidades y sexualidades fluidas o disidentes; complejidades y problemáticas de actualidad que se aprecian mejor cuando son representadas a través de cuerpos performativos; es decir, cuando los “monstruos irreverentes” creados por Copi salen a la luz, se sitúan delante de nuestra *mirada*, se muestran tal y como son y se apoderan de la escena teatral hasta desbordarla.

XIV.1.2. “Cuerpos que importan” en la escena del teatro de Copi

Cuerpos vivos; cuerpos recordando; cuerpos comunicando; cuerpos operados; cuerpos mutilados; cuerpos muertos; cuerpos destrozados; cuerpos inmortales; cuerpos máquinas, *cyborgs*. Cuerpos jugando; cuerpos reconstruyendo; cuerpos atrapados; cuerpos travestis; cuerpos transexuales; cuerpos asexuados; cuerpos “direrentes”, “raros”; cuerpos queer. Cuerpos precarios; Cuerpos-copia; cuerpos-Copi, CopiRyght.

A estas imágenes sobre el cuerpo podríamos añadir algunas más que nos llegan de “Algunos cuerpos” de Preciado:

Algunas personas sienten que su cuerpo está totalmente vacío. Otras experimentan su cuerpo como un armario repleto de órganos [...] Para algunas personas los órganos sexuales son orgánicos e inseparables de su propio cuerpo. Para otras, son múltiples e inorgánicos, y pueden cambiar de forma y de tamaño [...] Algunas personas aman sus cuerpos por encima de todas las cosas. Otras se avergüenzan de ellos [...] ¿Es posible acaso seguir hablando de un único cuerpo humano? (Preciado, 2019: 290-293).

Toda esta explosión de imágenes a través del cuerpo es la que inunda nuestra mente cuando imaginamos a los monstruos copianos pululando por las páginas de un libro o deambulando por el espacio teatral. Copi es el *Copiryght* (el original, el origen) de todos y cada uno de esos cuerpos; no solo por haberlos creado sino también porque podría representarlos a todos y a cada uno de ellos. Copi reconocía: “muchas veces he hecho de travesti, me encanta como traje de teatro, me encanta el traje de mujer” (Copi en Tcherkaski, 1998: 49). Christian Bourgois también recuerda, por ejemplo, la actuación de Copi representando a su personaje Loretta Strong: “Je me souviens de Copi tout nu, tout vert, avec son zizi rouge à la première représentation de *Loretta Strong*” (Bourgois, 1990: 5). Y, Amicola apunta:

La actuación del propio Copi en sus obras aparece extrañada de lo femenino mediante la salida obscena o absurda que abrevando en las rupturas estéticas de las así llamadas vanguardias históricas no hace más que llevar a un extremo de protesta lo que las políticas de gender imponen a sus miembros (Amicola, 2000: 139).

Así, la esencia del Copi transgresor se cristaliza en cada uno de sus personajes (Copi actuó en muchas de sus obras, entre ellas *Eva Peron*, *Loretta Strong*, *Le Frigo*, *La Coupe du Monde*, *La Pyramide*, etc.). En este sentido, el personaje en escena y expuesto a la mirada crítica del *otro*, la del público, se convierte en la imagen de su creador. Es decir, el personaje y el creador se fusionan en un solo cuerpo; una confrontación, quizás, entre el *Yo* (identidad) y el cuerpo (materia); una forma particular de experimentar y personificar los deseos del *otro*. El cuerpo se desdobra, y, el *Yo*, citando a Le Breton, se diluye en nuestro propio cuerpo: “Dans l’existence nous sommes notre corps; notre humaine condition se déploie en une condition corporelle. Le Moi est dilué dans le corps” (Le Breton, 2003: 48). Así, volvemos a la idea de mimesis del

“original” donde la identidad juega un papel fundamental. El sociólogo belga Rudi Laermans, basándose en la idea butleriana de “ilusión de un Yo substancial”, en su artículo “Déconstruire le maniérisme médiatique”²⁵⁶ (2011) sustenta que la identidad tiene una estructura mimética cuyo modelo ‘original’ es asiduamente: “réitéré, re-représenté, réincarné, créant par le fait le corps que chaqu’un ne fait que sembler avoir” (Laermans, 2011: 82).

Copi también es actor y juega a representar y a ser la copia de sus personajes; Copi le decía a Michel Cressole: “J’ai pris le vice de jouer” (Copi, 1984: 57). Su teatro se transforma en un “simulacro de espejos”. El espejo genera a su vez la frontera del simulacro: es decir, la frontera que separa al autor del actor, a la realidad de la ficción, a lo verdadero de lo falso... a nivel más conceptual, a lo masculino de lo femenino (en este sentido, la identidad de género, el sexo y la orientación sexual se verán duplicadas, especie de efecto tridimensional donde los cuerpos se transformarán en copias de un mismo cuerpo; el cuerpo de su propio autor). Retomemos precisamente la cita que expusimos en la introducción de René de Ceccatty que aparece en el artículo “Copi et la fiction du néant” (2011):

Copi n’était pas un sociologue de la sexualité et de l’identité, mais c’étaient là des sujets qui le passionnaient, qu’il tournait en dérision, sur lesquels il s’exprimait longuement, sur tous les tons, dans ses romans, dans ses bandes dessinées, dans son théâtre et dans ses entretiens. Son principal instrument, pour communiquer ses opinions très fantasques là-dessus, était lui-même. Il s’est traité lui-même comme une marionnette à travestir (Ceccatty, 2011: 16).

Aunque Copi no sea “sociólogo de...”, podemos afirmar que el dramaturgo, como dice la expresión: “se deja la piel”, imagina y actúa la historia y el devenir trágico de sus personajes. Su parte íntima, el Yo homosexual, “soy un homosexual” dice Copi, no puede desvincularse de sus heroínas y héroes trans porque todos ellos reflejan, de alguna manera, su propio descontento respecto a la realidad social a la que los cuerpos con identidades y sexualidad fluidas están sometidos. Pues, los cuerpos trans de Copi son irreverentes, revulsivos y contestatarios y están dotados de sentimientos de rebeldía, de lucha y de resistencia contra las instituciones de poder: reniegan de Dios, así como de su Iglesia, de la Justicia, de la Educación, de la Familia etc., pero también reniegan de su identidad, su género, su sexo, su condición de “parias”, su raza, etc. Copi

[256] Este artículo aparece publicado en la prestigiosa revista: *Théâtre publique; N° 202 Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines* (2011). Ver referencia bibliográfica aportada en la bibliografía.

es así un actor de su propio teatro. Del “teatro del mundo” donde cualquier persona puede actuar, reaccionar, tomar el control, en “lugar de cualquier otro”. Siguiendo a Preciado: “el primer acto de emancipación cognitiva consiste en darse cuenta de que en esta faraónica y naturalizada obra de teatro cualquiera podría actuar en lugar de cualquier otro” (Preciado, 2019: 194). Si Ceccatty sostiene que Copi era en sí mismo un personaje, y nosotros afirmamos que sus personajes son duplicados del propio autor, entonces confirmamos la hipótesis de Preciado cuando pone de manifiesto que “un actor es cualquier actor [...] Un cuerpo es cualquier cuerpo. Un alma es cualquier alma. Nacionalidad, sexo, género, orientación sexual, raza, religión o etnia son solo avatares del guión” (Preciado, 2019: 194-195). El guión de Copi se empezó a escribir desde antes de nacer (en la matriz de una familia burguesa argentina e influyente políticamente que lo condujo por la vía del exilio y el desarraigo) y no se aleja, en absoluto, de la puesta en escena de estos avatares anunciados por Preciado. Veamos en un rápido ejemplo cómo estos avatares se imbrican en el discurso ambiguo y radical de Copi:

Lou.- Tu parles avec des virgules ;
 Tu n'est pas un vrai Arabe.
 Ahmed.- C'est à force de t'écouter
 que je parle comme une femme,
 comme une femme distinguée !
 Peut-être que je suis plus Arabe.
 Peut-être que l'arabité
 je l'aurais déjà oubliée –
 qui sait ? – avec mon prépuce
 et le prépuce de mon père
 presque de la même façon
 que toi, en quittant ta mère,
 tu es devenue un garçon.
 Mais je ne veux pas te contrarier !
 Si je te désire en fille,
 je te désire en garçon !

(Copi, *Les escaliers...*, 1986: 337).

En los orígenes de Ahmed se incluyen raza, religión y formas de vida que fusionan la cultura árabe con la europea. Además, por las palabras de Ahmed, nos damos cuenta que tanto él como su padre no han pasado por el ritual cultural de la circuncisión, puesto que sus prepucios no han sido mutilados. Esta práctica musulmana debe ser realizada a todos los bebés al nacer, y para poder establecer un hogar bajo el ritual del matrimonio, los hombres deben estar circuncidados. Lo que nos

hace pensar en la asimilación de la cultura europea donde esta intervención no se practica por cuestiones culturales sino por necesidad, la inmigración (porque Ahmed encarna a los árabes inmigrantes desposeídos de sus orígenes), la clase social (porque Lou viene de una familia burguesa: “mujer distinguida”), la identidad (porque Ahmed cree haber olvidado sus orígenes) y, la sexualidad (porque Ahmed como Lou parecen tener una identidad de género y una sexualidad difusa que confunde: Ahmed cree hablar con una mujer y, además, no le importa el rol sexual que Lou represente en la sociedad: hombre o mujer) son los avatares recurrentes que aparecen en la obra de Copi. Algunos de ellos han condicionado su destino (exilio y exilio metafórico) y modificado substancialmente su recorrido existencial, su historia.

Los “cuerpos que importan” en el imaginario de Copi son los que intentan escribir su propia historia, aunque sea a través de una memoria difusa y fragmentada que jamás será restaurada por completo. Por ejemplo: a) la réplica de la particular astronauta, Loretta Strong, cuando intenta metafóricamente recoger sus recuerdos después de haber estallado: “Il faut que je ramasse mes souvenirs” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 32). b) las memorias que L. intenta reconstruir durante toda la intriga en *Le Frigo*: “j’écris mes mémoires!”. Este proyecto de escritura de las memorias queda inacabado, pues L. nunca escribirá la última palabra. c) y, otro personaje que se sumerge en el fondo de sus memorias es Lou: “Tout au fond de ma mémoire” (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 342). La controvertida y entrañable Lou hace referencia a su primera infancia cuando añoraba volar para alejarse de la tierra. La Tierra simboliza, para Lou, la opresión: el espacio donde las instituciones de poder trabajan como una empresa cuya maquinaria se dedica a clasificar a los individuos y a otorgar roles sociales establecidos de sexo y de género: “chacun aura son rôle: toi le rôle d’une fille et moi celui d’un garçon” (Copi, *Les escaliers...* 1986: 342). Estas son las palabras de su amado Ahmed que empujan a Lou a rechazar el presente (es decir, retomando la idea de Preciado, rechazar de algún modo “la policía de género” que vigila de cerca los cuerpos de los niños para transformarlos en “cuerpos heterosexuales”) y a recordar su infancia como único medio de escape: etapa de inocencia e ingenuidad, así como de fragilidad y vulnerabilidad donde todos los sueños parecen ser posibles y realizables, incluyendo la fantasía de “volar”. Lamentablemente, en ese “teatro de operaciones en el que se libra una guerra entre el pasado y la esperanza” (Preciado, 2019: 189) la muerte acecha sin consideraciones. El sueño de la joven Lou de alejarse de la Tierra se pierde dentro de las encrucijadas que se crean en el sistema heteronormativo establecido cuya presión, opresión, terror y muerte devoran su cuerpo. O, mejor dicho, su identidad, su sexualidad, en fin, su vida.

Esta imposibilidad de reconstrucción de la memoria es utilizada estratégicamente por Copi para deconstruir la identidad de los personajes. Unos la tienen y otros no. A los que tienen memoria, Copi los condena a vivir en las sombras del armario o del *placard* en palabras de Eve Kosofsky Sedgwick cuando afirma: “le placard est la structure qui définit l’oppression gaie en ce siècle” (Sedgwick, 2008: 89). Alfredo, por ejemplo, oculta su homosexualidad y su amor por un joven del que se ha enamorado en *Lamento por el ángel*; Él, el homosexual italiano, es incapaz de salir del armario (imagen del *coming out*) estando en Italia, y para liberarse necesita de un chárter que lo lleve a Buenos Aires en *Tango-Charter*. También encontramos algunas excepciones de personajes que tienen memoria y viven abiertamente su homosexualidad. Este es el caso de La Raulito, la arriesgada transexual montevideana que desafía a todo un conventillo opresor en *Cachafaz*; el caso de Jean, Luc, Ahmed y Micheline los homosexuales y el travesti de *La tour de la Défense*; las lesbianas Sapho y su tropa de lesbianas, y los travestis y homosexuales de *Les escaliers du Sacré-Coeur*; los casos especiales los encontramos en *L’homosexuel et la difficulté de s’exprimer* (con Irina, la transexual víctima y verdugo de otras dos transexuales: su “Madre” y la profesora de piano, Madame Garbo) porque no sabemos hasta qué punto viven abiertamente, o no, su sexualidad. Sus diálogos en pasado nos remiten a las experiencias de un viaje geográfico: África-Siberia, y un viaje psicológico: proceso mental acaecido por el cambio de identidad y de sexo; pues las tres se limitan exclusivamente a desvelar sus secretos en la intimidad (aunque aparentemente Irina lo viva abiertamente cuando frecuenta el bar Lenine o cuando en su infancia solía tener sexo con los cosacos). Los personajes que no tienen memoria y la buscan se enfrentan a su pasado (en la mayoría de los casos, dolorosos y traumáticos porque implican, además del yugo por vivir bajo la dominación del orden heterosexual, abusos sexuales donde también se produce en ocasiones el incesto, la pederastia, etc.); algunos de estos personajes creen incluso olvidar su propia memoria: “Ma mémoire, ma mémoire, de quoi elle parle” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 39).

No obstante, más que la deconstrucción de la identidad, lo que nos interesa en este apartado es ver de qué manera Copi utiliza el cuerpo y cómo algunos órganos, especialmente las partes erógenas, sexuales y de reproducción, zonas particularmente privilegiadas: senos, vagina, matriz-útero y pene, adquieren una importancia capital en el discurso revolucionario y subversivo de Copi. El cuerpo en la escena copiana se constituye como un todo teatral, como un elemento perturbador de la norma, de lo natural, de “una lógica apropiacionista de dominación construida dentro de la pareja binaria naturaleza/cultura y de su linaje generativo, incluyendo la distinción sexo/género (Haraway, 1995: 341). Haraway nos habla de una “trampa” en la

que *tod*s* hemos caído y en la que parece ser inevitable no caer. De esta manera, el cuerpo performativo imaginado por Copi está dotado de un gran potencial desestabilizador que contribuye a la desarticulación de códigos instaurados socialmente; códigos que obedecen a un lenguaje de orden heterosexual; es decir, de un sistema hegemónico y de dominación. Copi intenta, quizás, alejarse de esa “trampa de una lógica apropiacionista” e instaurar, por necesidad, un nuevo lenguaje a través del cuerpo si interpretamos este cuerpo como “una página en blanco” tal y como lo percibe Haraway: “el cuerpo no es sino una página en blanco para inscripciones sociales, incluidas las del discurso biológico” (Haraway, 1995: 340). Esta misma idea la podemos reforzar con la de la artista Gina Pane cuando relaciona al cuerpo con el arte: “À partir du fait que le corps est devenu matériel d’Art, il inscrit dans sa chair le social et ses dangers [...] en gardant son pouvoir fondamentalement perturbateur et critique aux systèmes” (Pane, 2003: 96).

Haraway habla de un cuerpo para “inscripciones sociales”, idea que coincide con la de Gina Pane ya que estas inscripciones se trasladan a la piel, órgano *superficial* que envuelve la estructura ósea y protege los demás órganos internos.

El cuerpo como metáfora de “página en blanco” es el que consideramos que deberíamos seguir en el análisis del cuerpo como artificio subversivo en el imaginario de Copi. El cuerpo es una página en blanco; un texto vacío aprovechado por el dramaturgo ya que en sus cuerpos (textos) imaginados se inscriben los “avatares del guión” de los que nos habla Preciado: “nacionalidad, sexo, género, orientación, raza, [cultura], religión o etnia”. En el elenco de cuerpos trabajados desde tres dimensiones: cuerpos travestis, cuerpos transexuales y cuerpos posthumanos, aparece el despliegue de personajes homosexuales (gays y lesbianas), transexuales homosexuales y queers, travestis homosexuales, asexuales y bisexuales (los heterosexuales, algunos bisexuales, vivirán pululando en los márgenes del mundo invertido creado por Copi). En todos ellos, en sus cuerpos, o en su piel, se inscribe lo social y la violencia. En efecto, en estos cuerpos se distribuyen situaciones que no se alejan mucho de la realidad o de temáticas de gran impacto en la actualidad; por ejemplo: inmigración, precariedad, exclusión social, marginalización, estigma, rechazo, represión, opresión, odio, homofobia y xenofobia, prostitución, violación... en fin, manipulación, violencia de género y sexual. En el universo singular de Copi se genera un vínculo especial entre lo imaginado y lo real. Para la artista Gina Pane el “imaginario es materialista cuando el objeto de reflexión es lo real”: “l’imaginaire [...] dénote la réalité scandaleuse, là où on ne voit que le modèle de la réalité. Il a pour fonction d’intensifier les énergies, de libérer les forces réelles du discours de la performance (Pane, 2003: 152).

Pero ¿cómo intensifica Copi estas “energías” y cómo “libera las fuerzas reales del discurso de la performance”? El imaginario se traduce en libertad, en la capacidad imaginativa para descodificar esas fuerzas reales del discurso performativo del género y del sexo. O, como dice Monneyron: “l’imaginaire de notre temps cultive l’interférence des sexes” (Monneyron, 1990: 80). El género y el sexo son performativos, los actos sociales son performativos, el matrimonio, como dice Butler, es un ritual de reproducción performativo... El cuerpo es performativo. El cuerpo gesticula, imita, reproduce, expresa y comunica. El cuerpo genera energía, potencia. El cuerpo puede impactar, gustar o crear repugnancia. El cuerpo es materia orgánica, es decir, real y tangible. Lo imaginado roza así lo real y funciona como “interferencia de los sexos” porque es precisamente el cuerpo quien escenifica desde lo real (el cuerpo-materia) lo imaginado (ficción-discurso conceptual). El cuerpo es para Copi el elemento principal utilizado como máquina de resistencia y de lucha; el pretexto ideal para perturbar, desestabilizar y desacreditar, especialmente, el modelo binario de género y de sexo. No olvidemos, como nos lo recuerda igualmente Preciado, que desde 1968 “el régimen de la hegemonía masculina y la diferencia sexual” están en crisis (Preciado, 2019: 248). La página en blanco (cuerpo) ya se ha empezado a escribir y Copi lo hizo de forma muy particular.

Uno de los ejemplos que hemos elegido para observar de qué manera Copi se manifiesta como un autor de ruptura de los años setenta es *Loretta Strong*. Aclararemos que desde una perspectiva queer, *Loretta Strong* es una de las obras de teatro más completas de Copi por tres razones fundamentales que intentaremos desarrollar a continuación: a) la ambigüedad de *Loretta Strong* cuyo nombre-título nos remite a pensar en un personaje andrógino; b) el tratamiento que Copi hace del cuerpo de la astronauta: cuerpo masculinizado, en apariencia, con partes erógenas femeninas: labios, senos, garganta, etc., y un cuerpo dotado de un aparato reproductor femenino: clítoris, *vagino** y útero o matriz; y, c) la idea de “matar al macho” que interpretamos como “deconstrucción” de la hegemonía masculina, cuyo dominio ya no es interesante en el mundo peculiar de *Loretta Strong*.

Cabe decir que *Loretta Strong* será el eje central de esta última parte sobre el cuerpo. Poco a poco iremos incluyendo las demás obras de teatro del corpus; obras muy simbólicas en tiempos de revolución y de ruptura por el contexto histórico de revolución sexual y social al que están adscritas. La inclusión y relación con otras obras las pondremos (algunas, no todas) con una nota al pie de página para evitar un desfase en la lectura y mantener el hilo temático que nos atañe.

Para empezar, como acabamos de decir, *Loretta Strong* esconde muchos enunciados que tienen que ver con el cuerpo: sus órganos sexuales: el *vagino**, órgano “capaz de hacer de enlace y de barrera” (Blakledge, 2005: 174), y el clítoris; sus órganos reproductores internos: el útero o matriz; y, otras partes erógenas: los senos, los pezones, los labios, el cuello, etc. El enunciado de estas partes corporales pone de manifiesto el interés del dramaturgo por entender el cuerpo de otra manera; aunque sea a través de las formas más violentas y subversivas donde el autor mezcla delirio y locura, y, aunque el cuerpo *fuerte* de Loretta Strong pertenezca a una nueva tecnología donde se fusionan cuerpo y máquina.

En primer lugar, el título *Loretta Strong* nos invita a pensar en dos cosas: a) ¿*Loretta Strong* o Loretta bella? Se trata de una “mujer” *fuerte* gracias al adjetivo inglés *Strong* que refuerza la idea de fortaleza y resistencia. Loretta rechaza la belleza estereotipada de la mujer. El ideal de belleza femenina no importa puesto que lo que importa es ser *fuerte*: “Mais je ne suis pas belle du tout, je suis forte mais je ne suis pas belle !” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 17). *Loretta Fuerte* en español, quizás, se traduce como el personaje capaz de resistir a todo, incluso a los colosales estallidos más catastróficos. En efecto, Loretta sobrevive al apocalipsis de la Tierra, pero también sobrevive al acoso violento de seres extraños que la penetran y la invaden: ratas, murciélagos, pescados voladores, Hombre simios de la Estrella Polar, plutonianos, venusianos, etc., sobrevive a las fecundaciones y alumbramientos precoces; y, sobrevive especialmente a la muerte pese a los estallidos que fragmentan su cuerpo: “Linda, j’explose ! Oh, merde, il faut que je me ramasse toute seule ! Ça va être du joli pour recoller tous ces doigts ! Il y a des cheveux collés sur tous les murs ! Que je fasse vite avant que le sang ne caille !” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 25). Aquí vemos la imagen del cuerpo destrozado intentando recomponer todas y cada una de sus partes antes de que el fluido vital para el organismo, la sangre, se exteriorice y se coagule. Recoger la piel es también la metáfora de recoger la historia. Reconstruir el cuerpo es el intento de reconstruir la historia; el intento de reconstrucción, quizás, de una identidad perdida. Recordemos que en citas anteriores, Loretta replica: “tengo que recoger mis recuerdos”, “tengo que recogerme yo sola”. De esta manera, las cicatrices físicas y psicológicas se reflejan no solo a través de un cuerpo herido y perforado (“J’ai des ampoules dans l’épiderme !” // J’ai des pépites qui me sortent par tous les pores ! Ça fait des trous” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 31 y 40)), sino también a través de la presión psicológica que le comprime el cerebro hasta hacerlo estallar: “c’est mon crâne qui se comprime” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 38). Lo que explica que en su mundo distópico nunca se sabrá qué es mejor: si vivir o morir. Su

cuerpo no siente el dolor, y parece ser que el trasvase temporal (a través de su historia) que se produce entre el antes, durante y después le sea indiferente²⁵⁷. Aquí ya se ha producido, como afirma Segarra, una “*transcorporalidad*”²⁵⁸: “noción que se refiere [...] a la abolición de los límites de los cuerpos de los personajes/actores, los cuales se convierten en permeables y fácilmente penetrables” (Segarra, 2014: 97). b) ¿Mujer? ¿Hombre? El título también nos hace pensar en un personaje andrógino portador de marcas femeninas (Loretta) y masculinas (*Strong*). Por este motivo, no es casual que la cosmonauta esté representada por un hombre travestido de mujer, y en muchas ocasiones siendo Copi, el actor que represente a la particular cosmonauta. No obstante, relacionar el binomio Hombre-*fuerte* es pensar en Mujer-*débil y frágil*. Es fácil caer en los estereotipos y tendemos a relacionar la “*fuerza*” con el hombre. De esta manera, contribuimos inconscientemente a desproteger a la mujer robándole el adjetivo *fuerte* reduciéndola a un ser *débil, frágil y manipulable*. Loretta Strong posee órganos reproductores²⁵⁹ femeninos, pero sus atributos ya no son los de la debilidad y fragilidad. Su *fuerza* sobrepasará a la del hombre, incluso las fuerzas astrales. Su apariencia y carácter andrógino la dotan de una fuerza inimaginable donde la Mujer vive para procrear otras formas de vida y el Hombre muere para ser devorado.

[257] Esta misma experiencia de vida y muerte cíclicas donde no existe el dolor y el tiempo se repite igualmente en *Les quatre jumelles*. El par de gemelas aparecen como cuerpos viviendo una “situación de gran agresividad” (Copi en Linenber-Fressard, 1987: 13) donde la muerte es, como dice Barbéris: “le théâtre comme un ring [o] un mouvement en danse” (Barbéris, 2014: 79-80). Se trata de cuerpos desprovistos de dolor e incapacitados para amar o generar sentimientos; y, si los hay, no interesa porque sus deseos (que tampoco son sexuales) solo giran en torno a la ambición del oro, las piedras preciosas, drogas, alcohol, viajes, etc. La puesta en escena de la vida y la muerte impresionan por su ciclicidad en forma de combates para ver quién saca a quién del “ring”. Estamos de acuerdo con Barbéris cuando afirma que la identidad no produce la armonía, pero sí el retorno al conflicto matricial (Barbéris, 2014: 81). No obstante, en este combate, la identidad pierde la batalla. No entra en juego. O, quizás, solo podría entenderse por el efecto de “gemelidad” o por la reproducción de un lenguaje hegemónico patriarcal instaurado en la sociedad (tema abordado en el capítulo anterior).

[258] La autora, en su libro *Teoría de los cuerpos agujereados* habla de “*transcorporalidad*” aludiendo a dos obras esenciales para entender el capítulo: “*La puerta trasera: sodomía y transcorporalidad*”: *El público* de Federico García Lorca, cuya entrada en el libro se realiza a través del capítulo “El derrocamiento de la identidad y del cuerpo masculino en *El público*” (pp. 98-101) y *El baile de las locas* de Copi, cuya entrada en el libro se realiza a través del capítulo “Copi: el desmantelamiento de la diferencia sexual y de otras diferencias” (pp. 101-107).

[259] Cabe decir que Preciado, en su *Manifiesto Contra-sexual* (pp. 105-106), distingue entre “órganos sexuales” y “órganos periféricos”. Los primeros, sustenta el filósofo: “no son solamente “órganos reproductores” en el sentido de que permiten la re-producción sexual de la especie, sino que son también, y sobre todo, “órganos productores” de la coherencia del cuerpo como propiamente “humano”. Y, los segundos, nariz, lengua, dedos, etc., “permiten reconstruir la totalidad del cuerpo”.

En segundo lugar, la noción de masculinidad en el cuerpo *strong* de Loretta queda relegado a un segundo plano cuando lo que nos interesa en esta parte son sus partes femeninas. ¿Por qué? Porque todas y cada una de ellas se presentan como puntos vulnerables y susceptibles al cambio: los labios son atravesados por gusanos: “j’ai que des vers qui me traversent [...] j’en ai plein les levres ! Ils me traversent !” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 40); los senos son arrancados a picotazos por bestias híbridas, suerte de pescados cacatúas voladores: “Ça m’a arraché un sein avec son bec!” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 34); a picotazos, el clítoris también es cortado por otra cacatúa: “Ah, la saloperie de cacatoès qui me taillade le clitoris avec son bec!” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 34) ; y, en cuanto al útero, o matriz, es mordido por las ratas: “J’ai déjà eu deux rats [...] et il y en un qui m’a mordu l’utérus!” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 20). Esta mutilación significativa de los órganos femeninos y de reproducción va acompañada con la “inversión” (errónea, o no) de lo masculino por lo femenino que Copi hace del término la vagina por **el vagino*. Un gesto particular donde el dramaturgo pone en evidencia la arbitrariedad de las marcas de género y del sexo de la que son portadoras las palabras, así como del uso conceptual con el que estos elementos se trasladan al lenguaje y se instalan en el inconsciente. Wittig lo hizo en su bello y simbólico texto poético *Le corps lesbien* (1973) a través de sus famosos *slashes* (/) para generar no solo una ruptura de la sintaxis y del orden narrativo sino también para crear el vacío que se produce en el momento en el que se construyen los enunciados a partir del sujeto. Los sujetos *J/e* y *T/u*, reforzados con los posesivos *m/a/on/es* y *t/a/on/es*, llegan al lector como imágenes amorosas y sexuales entre dos mujeres: una que habla en primera persona y la otra en segunda. Lo interesante de *Le corps lesbien* (en nuestro caso y para ponerlo en relación con el de *Loretta Strong*) es el tratamiento del cuerpo de la mujer expuesto a los elementos externos que contribuyen a su descomposición externa e interna: heridas que penetran la piel, destrucción de órganos internos, pérdida de los fluidos corporales, etc. Esta misma idea de exposición del cuerpo vulnerable y expuesto a los peligros externos es la que desarrolla también Copi a través del cuerpo andrógino de Loretta Strong que desde el inicio hasta el final de la obra es transgredido:

Monique Wittig en *Le corps lesbien* (1973)

tu répertoires m/es organes, tu m/e fais mourir de dix mille morts tandis que j’/e souris, tu arraches m/on estomac, tu déchires m/es intestins [...] j/e fais éclater les petites unités de m/on m/oi, j/e suis menacée [...] c’est un buisson d’épines ardentes il déchire l’autre côté de m/es muscles visibles m/on dedans m/es intérieurs, j/e suis habitée, j/e ne rêve pas, je suis introduite par toi, [...] j/e te rassemble dans tous m/es organes, j/e m/éclate, j/e m/e rassemble [...] Des perforations se produisent dans ton corps et dans m/on corps joints, nos muscles accolés par homologie s’écartent,

le premier courant d'air qui s'infiltré dans la brèche se propage à une vitesse folle, faisant rafale au-dedans de toi et au-dedans de m/oi en même temps [...] j/e te tue ainsi m/on plus beau monstre et j/e sens les longs vers s'attaquer à m/on ventre m//aspirer viscère après viscère [...] M/on sang quitte m/on cerveau, il est tiré de m/a figure par m/es artères temporales par m/es veines faciales, m/es joues se creusent, m/on sang sort de m/es membres attachés de m/es bras de m/es jambes de mes aines, il ne coule pas à travers m/es intestins [...]

(Wittig, 1973: 108-109).

Copi, Loretta Strong (1974)

Ne me mords pas ! // vous êtes coincée entre la rate et la vessie ? Aïe, merde, il m'a mordue ! // Il m'est complètement rentré dedans // la salope, elle m'est rentrée dedans // Elle m'écrase l'estomac ! Aïe, mes poumons ! // Aïe, je brûle // Je m'ouvre la gorge ! // je suis étranglée ! J'ai des débris incrustés partout ! J'ai les tympanes explosés ! // J'ai des ampoules dans l'épiderme // Je craque ! Je perds ma moelle ! Je glisse ! Je flotte ! // Ça me tête ! Ça me coupe ! // Je me noie ! // J'explose ! // Je gèle // Je me comprime ! // J'ai de la porcelaine qui s'incruste dans mes yeux ! // Chez moi j'ai que des vers qui me traversent ! // Ah, les ordures, j'en ai plein les lèvres ! // J'ai des pépites qui me sortent par tous les pores // J'ai des gouttières ! // Il y a du sang qui rentre dans tous les sens ! [...]

(Copi, Loretta Strong, 1974).

Tanto el texto de Wittig como el de Copi resuenan voces de revolución, de “guerra” en palabras de Wittig. Los dos están publicados en el mismo contexto espacio-temporal de revolución y de liberación sexual, pese al año de publicación que los separa (Wittig, 1973 y Copi, 1974). Wittig lo hace desde una postura radical y vanguardista; Copi desde una postura radical y universal de la [homo]sexualidad. En efecto, *Le corps lesbien* se inscribe como la primera experimentación textual y carnal de representación lesbiana, salvo aquellos que se conservan de Safo de Lesbos. Personaje mítico al que Havelock Ellis describe como: “la más grande de las poetisas, al mismo nivel que los más grandes poetas que con su capacidad suprema de unir el arte y la pasión, dejó para siempre su nombre asociado con la homosexualidad (Ellis, 2015: 33). Tanto Sapho como Wittig, pero también otras célebres autoras como Virginia Woolf (entre otras), dan su nombre, por partida doble, a un espacio de creación y de reflexión en el que se inscribirán progresivamente otras mujeres y creadoras lesbianas. Y, retomando a Copi, aunque anuncia momentos de actos lésbicos:

Linda, Linda... c'est pas parce qu'on est seules qu'on va devenir lesbiennes [...] Je n'ai jamais fait ça avec une femme” // “Linda, ne recommencez pas, comment voulez vous qu'on baise ? Vous vous masturbez ?

(Copi, Loretta Strong, 1974: 13 y 17).

El dramaturgo, en esta pieza en concreto, no se interesa por una sexualidad (tampoco una identidad) en concreto: ni lésbica, ni homosexual, ni heterosexual, ni asexual, etc. Y, tampoco utiliza el placer sexual como eje central de la pieza dado que la alusión a la “masturbación” aparece con distancia respecto a la emisora: es decir, a través del otro lado del teléfono de donde se intuye se encuentra Linda. En este sentido, Loretta se convierte en un personaje queer cuya identidad y sexualidad es compleja, ambigua y existen en la pieza sin posibilidad de definirlas ni categorizarlas. Y, no lo están porque sus intereses no son los de establecer una relación amorosa con nadie, sino de aprovechar su condición de mujer para disponer, a su antojo, de sus órganos reproductores que le corresponden por tener una anatomía femenina para reproducir otro tipo de seres que le ayuden a llevar a cabo su misión en Bételgeuse. Loretta Strong posee oro y fantasea con él. Su misión de sembrarlo en otro planeta la obsesiona y la conduce a tomar decisiones impensables e irracionales. En primer lugar, recurre a la “Educación”, al aprendizaje visual; su profesor es un murciélago que devora el pene del cadáver de Steve Morton:

Ah, la saloperie de chauve-souris a bouffé la bite à Steve !

Ah, l'ordure ! [...]

Saloperie de bête !

Ça m'apprendra à me faire prendre par des rats

(Copi, *Loretta Strong*, 1974: 19).

La “Educación” se ha desvirtuado e invertido en el mundo subversivo de Loretta. Ahora son las ratas, o la rata alada, murciélago, las que enseñen a los humanos otras formas de reproducción; otras formas de crear vínculos entre humano-animal-máquina. Desde el inicio de la obra, la cosmonauta se encuentra sola y se siente invadida por ratas que la acosan, que intentan morderla, devorarla y penetrarla por el “agujero” vaginal tal y como se aprecia en esta imagen sacada de la portada de la primera edición de Loretta Strong en 1974. Este cuerpo andrógino y esbelto, en el que una desproporcionada y voraz rata se dispone a desgarrar la vagina (agujero que comunica con los otros órganos reproductores de la mujer) e intentar penetrar su cuerpo, es la imagen que aparece en la primera edición de *Loretta Strong* publicada por Christian Bourgois en 1974. Cuerpo y Rata = Humano y Animal. El cuerpo humano se performa y la rata se transforma en Arte. Copi actuando en *Le Frigo*, le pregunta a La rata: “Aimes-tu les beaux objets ?”, La rata le responde: “Rat”. Y, frente a esta mala “pronunciación”, Copi corrige a La rata y le dice: “He bien, c'est ça l'art, mais on ne prononce pas “rat”, on prononce “art”” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 47). El

cuerpo humano y la rata se fusionan y se complementan cuando se trata de subvertir todos los valores éticos y morales. César Aira interpreta esta fusión de la siguiente manera: “Para Copi-rata, 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” (Aira, 1991: 86). Vila-Matas, por su parte, en su obra autoficcional, *París no se acaba nunca*, nos describe a un Copi amante de las ratas:

Imagen de la portada
de *Loretta Strong*
(1974) de Copi

Copi no dejó ni un solo segundo de comportarse como una rata. Y es que Copi tenía gran tendencia a identificarse con los papeles que representaba y en aquellos días interpretaba toda las noches su obra *Loretta Strong* en un teatro de París. En esa pieza teatral se contaba la historia de una rata a la que habían enviado al espacio y que, al desaparecer por accidente la humanidad entera, se había quedado en el universo y monologaba como una loca // Su gloriosa conducta de rata fue la que aquel mediodía iba a abrimme definitivamente los ojos acerca de la ausencia de fronteras entre el teatro y la vida y también la que iba a descubrir la inmensa capacidad que otras personas poseen para escribir peligrosamente, es decir, partiendo, ya desde el primer momento, de una situación límite que obliga al autor a no rebajar nunca la tensión con la que ha iniciado el drama. ¿Sería capaz yo algún día de escribir partiendo de una situación límite, tal como hacía siempre mi admirado Copi? (Vila-Matas, 2014: 179).

La rata es, en efecto, el animal máspreciado de Copi (aunque en otras obras aparezcan la serpiente, el loro, el simio, el caballo...). En esta obra teatral, en concreto, las ratas se transforman en invasoras del espacio y del cuerpo de Loretta, pero al mismo tiempo son las que enseñan a Loretta a cómo reproducirse. Estas ratas, algunas aladas, los murciélagos, son las que permiten el acceso a la reproducción para que otras especies, otras bestias metamorfoseadas y otras bestias *cyborgs*, proliferen.

La “cosmonauta intrépida”, aprendió bien la lección. Aprendió del murciélago a cómo manipular el sexo masculino, cómo devorarlo y cómo utilizarlo para su propio beneficio. Loretta ha aprendido a fecundarse y a cómo dejarse fecundar por otros monstruos diferentes que no sean los monstruos-hombres dominantes. Imponiendo su presencia, Loretta dice: “Laissez-moi placer un mot ! C’est pas un mâle que je

cherche [...] ce que je veux c'est trouver quelqu'un qui s'occupe de semer mon or sur Bételgeuse" (Copi, *Loretta Strons*, 1974: 18). Lo importante no es quién fecunde a la astronauta sino quién se ocupe de supreciado metal. Sin embargo, la valiente y osada *Strong* se somete a dos rituales performativos muy arraigados en la sociedad y en cualquier cultura; rituales que obligatoriamente son necesarios para la gestación-reproducción de otros seres: uno que produce placer, si se desea: la fecundación (acto sexual); y, otro que produce dolor, pero se soporta: el nacimiento. Observemos cómo se suceden vertiginosamente estos episodios entre fecundación y nacimiento; ahí donde se producen partos imposibles para el entendimiento humano y fuera de todo razonamiento, de toda lógica natural:

FECUNDACIÓN:

C'est joli de s'excuser, mais c'est pas vous qui viendrez me féconder sur La Voie Lactée // Il va falloir que je me refasse féconder ! // Viens, mon rat, viens ! / Linda, je me fais reféconder ! // J'ai un rat dans la vagine mais il est long à jouir // Il va falloir que je me refasse féconder // Je ne vais pas me mettre un lingot dans la vagine ! // Je ne vais pas me faire féconder par un boudin, on dirait de la merde ! // Je ne vais pas m'enfoncer un frigidaire dans la vagine, vous êtes folle ! La poignée d'accord, mais pas le reste !

(Copi, *Loretta Strong*, 1974).

ALUMBRAMIENTO:

Oh, zut, j'accouche ! Un... deux... trois... quatre ! C'est des chauves-souris en or ! / Oh mais les yeux c'est de petits rubis ! // Aïe, je n'en peux plus, j'accouche ! Ouille, ouille ! Un seul mais il est énorme ! Je ne sais pas ! C'est pas un rat, c'est du métal ! c'est du vivant, ça vole ! Ça ce cogne contre les murs ! // Attendez-moi, j'accouche ! Aïe ! Aïe ! C'est énorme ! Ça vient [...] C'est une boule d'or ! Ça des petits yeux comme des épingles ! Attendez-moi, c'est pas fini ! Aïe !

(Copi, *Loretta Strong*, 1974).

Estos dos estados y también procesos de gestación son atemporales. No son normales en su tiempo. No pasan por los nueve meses de gestación. Es un proceso *contra naturam*. El tiempo entre fecundación y alumbramiento es vertiginoso. Sucede a tal velocidad que hace que las reproducciones de Loretta y su útero, se parezcan más a las máquinas fotocopadoras que a la matriz humana. La matriz-útero se transforma, de esta manera, en objeto. Un objeto-máquina. En palabras de Preciado, en una "bioimpresora 3D" (Preciado, 2019: 248). En una máquina apta para las fecundaciones precoces, las reproducciones inmediatas y los alumbramientos que se producen casi al instante de la fecundación. Si hablamos de una matriz-máquina, hablamos al mismo tiempo de la producción y reproducción de seres híbridos entre humano-animal, e incluso entre humano-animal-metal. Esos son los hijos-criaturas que salen del útero

del cuerpo andrógino de Loretta: ratas con ojos de rubíes, murciélagos dorados en forma de lingotes de oro, seres con proporciones enormes en forma de metal que vuelan torpemente e, incluso, bolas de oro enormes con ojos intimidantes en forma de alfileres. Los hijos-monstruos de Loretta Strong nacen porque serán los únicos que podrán ayudar a la astronauta a llevar a cabo su misión primordial: sembrar el preciado metal dorado en Bételgeuse. Un lugar-mimesis de la Tierra donde sus habitantes ya no serán humanos sino una mezcla entre humano y máquina. ¡Monstruos! Criaturas metamorfoseadas que para Haraway ya forman parte de una estrategia de “supervivencia”: “En tanto que monstruos, ¿podemos demostrar otro orden de significación? ¡Cyborgs para la supervivencia de la tierra.” (Haraway, 1995: 67). Esta idea del “cyborgs para la supervivencia”, nos lleva a pensar que los monstruos que reproduce Loretta Strong se adelantan a la concepción *in vitro* que tanto revolucionó al mundo a mediados de los años setenta en Inglaterra cuando Louis Brown, la primera bebé probeta, nace en 1978 mediante ayudas tecnológicas donde las máquinas, y actualmente robots, intermedian en el acto de fecundación, gestación y nacimiento. La necesidad de ayuda externa y cibernética y la creación de la máquina y de robots (imaginados y diseñados todos por los humanos) surgen “como metáfora explicativa de la organización y del funcionamiento del cuerpo vivo” (Preciado, 2002: 129).

Como hemos podido observar, Loretta está dotada de una matriz *strong*: Se trata de una matriz subversiva con la que puede producir y reproducir bestias metamorfoseadas, polimórficas y recubiertas de esquirolas y alfileres que desgarran su útero y vagina al nacer.; una matriz subversiva que puede dar vida a lo inerte: lingotes de oro y frigoríficos alados salen por su *vagino** y colapsan contra los muros; una matriz-cápsula transgresora de donde nace una nueva forma de “libertad reproductiva” (Haraway, 2004: 205) y una nueva forma de entender los cuerpos extraños fusionados con máquinas y animales. La tecnología está al alcance de Loretta. Ella aprovecha esa tecnología y nos sumerge en el mundo de la incompreensión; pues abandona cualquier idea de razonamiento y de lógica convirtiéndose en un ser *contra naturam*. Un cuerpo posthumano. Un cuerpo, suerte de “organismo transgénico, en palabras de Haraway, que plantea un “serio desafío de la vida” en cuyo cruce de fronteras entre especies humana-animal-vegetal-*otras*, se imbrica la obsesión de “pureza racial, las categorías regladas por la naturaleza y el ser bien definido” (Haraway, 2004: 78). Un cuerpo en cuya evolución, cruces trans, se produce una nueva alianza entre cuerpo y tecnología. Copi nos impulsa a pensar en un mundo alternativo, en una xenogénesis; palabra formada con raíces griegas (*xenos* = extranjero, extraño; *genos* = crear, engendrar; *-sis* = acción) que según el diccionario etimológico en línea *Dechile*, se define como: “supuesto nacimiento de hijos genéticamente diferentes a los

padres”. Curiosamente, Octavia Butler titula su novedosa trilogía de espacios distópicos *Xenogénesis* (*Amanecer*, 1989; *Ritos de madurez*, 1989; *Imago*, 1990). En su primer libro, *Amanecer* aparecen las imbricaciones de humanos-máquinas-animales o de alienígenas no humanos y las relaciones que se generan a partir de los resultados de estas mutaciones. Así, todas estas nociones, cruces, mutaciones, que a veces nos parecen surrealistas, están imbricadas, de cierta forma, en *Loretta Strong*, porque la astronauta histriónica, si retomamos las palabras de Haraway, “transgrede las barreras naturales, comprometiendo la integridad de las especies” (Haraway, 2004: 79). El mundo se tiene que reinventar. Y, en efecto, Loretta Fuerte estará siempre presente en las páginas de un pequeño libro para recordárnoslo ya que su fuerza posthumana, su transcuerpo fluido, su matriz subversiva y los estallidos del nacimiento forman parte de un nuevo “proyecto arquitectónico” del cuerpo y la relación de este con todas las demás especies: los otros humanos y animales e, incluso, las máquinas.

La matriz de Loretta es un punto y aparte por su capacidad desorbitada para reproducir, hacer copias e imprimir otros seres, otros sexos, otros cuerpos con formas fluidas, etc. No obstante, los úteros están en huelga. O, mejor dicho: “huelga de úteros” cuya cavidad es “potencialmente gestacional” (Preciado, 2019: 92). No olvidemos que Irina, la joven transexual, de *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, operada en Casablanca, pudo quedarse embarazada pese a su anatomía masculina. Sin embargo, la “matriz” rechaza a su feto, su ilusión. La fecundación está lejos de su alcance, pero aún así, Copi ofrece a Irina la oportunidad de experimentar, aunque sea por un periodo corto, la gestación. Irina aborta. El aborto representa el rechazo a lo imposible, pero también a una castración de los deseos y de las ilusiones. No obstante, estos deseos nos confunden porque el aborto se transforma en metáfora: por un lado, Irina aborta la maternidad misma, un ritual social construido donde solo la “mujer” biológica, se dice, puede generar sentimientos maternales; y, por el otro, Irina aborta la sociedad que la oprime, la constriñe y la aísla como si se tratase de una rehén o prisionera de los nazis alemanes enviada en un transiberiano a Siberia. Para la psiquiatría y la medicina, la transexual está incapacitada para ser madre. El cuerpo se tiene que programar de otra manera, así como la mirada del otro frente al transexual. Este mensaje científico no es del todo nuevo, pero de alguna manera se ha imbricado en otras culturas como algo verdadero. *L**s transexuales se han vendido como *monstruos sociales* no solo por su apariencia física como consecuencia de las “terapias hormonales de feminización”, sino también por el hecho de no tener matriz. El mensaje es escurridizo y de alguna manera se ha colado por todas las capas de la sociedad, incluso en los conventillos de Montevideo donde vive La Raulito (una transexual creyente muy arraigada a su cultura, su pueblo, su conventillo). El peligro se hace evidente porque su

presencia como “monstruo”, como ser “diferente” en la comunidad montevideana solo genera odio y rechazo. O, al menos eso es lo que el Coro de Vecinas y el Coro de Ánimas del conventillo expresan a gritos durante toda la intriga en *Cachafaz*:

CORO DE VECINAS. –Raulito, sos una mala / porque no tenés matriz / siempre serás infeliz!

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 44).

CORO DE ÁNIMAS. –La Raulito repelente / queda fuera de las sombras: / en nuestro reino no entran / más que hombres y mujeres, / las mujeres con bigote / se quedan en la tranquera!

(Copi, *Cachafaz*, 1993: 76-78).

La Raulito, “vergüenza del Uruguay”, “vergüenza de matadero” y “deshonra del conventillo”, es condenada por no tener matriz, por no corresponder con los cánones de belleza femeninos, por tener bigote, por usar tacones de travesti, por gesticular e imitar movimientos femeninos, etc. De hecho, la corporalidad, como dice Jack Halberstam: “tiene que verse “como un proyecto arquitectónico más fluido” (Halberstam, 2017: 45). Parece ser que el acceso a la matriz es la que constituye a la mujer²⁶⁰ y el que la provee de “felicidad”, o, eso es lo que las Vecinas del conventillo cantan en coro rimando “matriz” con “infeliz”; es decir, sin matriz no serás feliz. Este órgano da acceso a la “maternidad” y, después de la muerte, al “cielo”. Es decir, las mujeres con pito (La Raulito) y sin matriz se situarán siempre en los márgenes de la heteronormatividad. La Raulito, en efecto,

[260] La mujer sigue en “disputa”. La representación del hombre en la sociedad se resiste. La mujer abrió una brecha política y económica dentro de los dominios del hombre. Una lucha iniciada desde los años cuarenta del siglo xx en Francia con Simone de Beauvoir. La mujer ha ganado puntos. No obstante, concretamente en Argentina, una joven estudiosa, especialista en Ciencias Políticas e interesada en estudios de género, Marina Massaccesi, afirma que: “las políticas basadas en género siguen siendo frágiles o carecen de fondos suficientes, sin respaldo legislativo ni recursos (Massaccesi, 2019: 126). Para nosotros es relevante poner de manifiesto, aunque sea a través de esta nota al pie, la importancia de la mujer y los estudios feministas que también han contribuido, con su discurso emancipador a ganar terreno en pro de la igualdad de los derechos de la mujer respecto al de los hombres. Hemos utilizado la cita de Massaccesi por dos razones: a) porque la autora pone de manifiesto la realidad actual argentina respecto a los avances de la mujer en dicho país. El título de su artículo: “Romper el statu quo de la desigualdad. Los varones y el empoderamiento de las mujeres” aparece en el innovador libro: *Matando al macho. Varones deconstruidos, feministas y otras misoginias* (2019); b) porque Copi, aunque odie las categorías, las jerarquías y la clasificación del género en femenino o masculino, mujer o hombre, pone de manifiesto el estado precario y vulnerable de la mujer. En *Cachafaz* (1993) se podría realizar un interesante estudio desde un enfoque social y antropológico a partir de la mujer y su contexto. En efecto, las mujeres del conventillo en Montevideo son machistas con ellas mismas, son sumisas y están sometidas al hombre, son ignorantes, son creyentes, creen en los augurios, son represoras, tienen prejuicios... reproducen un lenguaje programado fuertemente arraigado a la cultura porteña. Lamentablemente, lo hacen desde la ignorancia, la pobreza y la precariedad. No pueden ver más allá y se comportan como meros objetos del hombre y de las instituciones de poder: la política, la justicia y la Iglesia.

queda fuera de esta categorización y de esta organización social, incluidas la política y la Iglesia, que no acepta la diversidad de otras identidades y sexualidades fluidas. Fluidez identitaria y sexual que nunca serán comprendidas en el conventillo y donde se entremezclan otras complejidades sociales como telón de fondo: la raza, la clase social, las creencias religiosas, la educación, la familia, etc. Pese a su comunión con la Iglesia (La Raulito es una devota de Dios, de Jesús y de la Virgen de Fátima), a los rituales performativos (La Raulito tiene la ilusión de casarse con Cachafaz: “por lo menos cortá el dedo / que yo por el compromiso / estoy que me tiro pedos! (Copi, *Cachafaz*, 1993: 56)) y a la reproducción de elementos culturales como el tango, la transexualidad de un hombre que se siente mujer heterosexual jamás pasará desapercibida ni mucho menos perdonada en el conventillo. La Raulito, la “mujer con pito”, es conducida (por la justicia representando a la sociedad y no por las sombras de las ánimas) a la tragedia final junto con su amado Cachafaz. Pues ni las vecinas ni las ánimas, inmersas en la ignorancia, están dispuestas a desprenderse de sus ideas represoras y justicieras que condenan otras formas de identidad y sexualidad menos herméticas y más fluidas.

Y, en tercer lugar, resaltamos la idea de “matar al macho”²⁶¹. Es decir, la caída del imperio masculino se ha hecho posible en el mundo *loufoque*²⁶² y transgresor de

[261] Esta idea surgió de la lectura del libro *Matar al macho. Varones deconstruidos, feministas y otras misoginias* publicado en mayo de 2019 (ver referencia en bibliografía). Se trata de una compilación de artículos motivada por los argentinos, el psicoanalista, psicólogo y filósofo Luciano Lutereau y el profesor y agente cultural Patricio Zunini. El libro se divide en tres partes bien diferenciadas: “Primer parte “Deconstruidos””; “Segunda parte “Feministas””; y, “Tercera parte “Otras misoginias””; y, entre los artículos que aparecen destacamos los de Luciano Lutereau: “Varones ¿deconstruidos o destruidos?”; Marcel Barros: “Consideraciones jurásicas sobre los límites de la “deconstrucción””; Mariana Massaccesi: “Romper el statut quo de la desigualdad. Los varones y el empoderamiento de las mujeres”; Walter Romero: “Tango y masculinidad: formas del accidente”; y, María José Rossi: “Leer al macho, desvestir a la mujer”. La importancia de resaltar este estudio sobre el “macho” y su “deconstrucción”, así como los aportes “feministas”, reside especialmente en el enfoque socio-cultural utilizado y el contexto sociopolítico en el que parece publicado: Argentina. País de origen de Copi. La mirada actual de la realidad argentina es optimista respecto a las problemáticas que giran en torno a la identidad y las sexualidades disidentes. El “macho” se deconstruye para abrir nuevos espacios y nuevas formas de expresión creativas y artísticas que se alejan del dominio patriarcal. Las nuevas voces emergen replegando así la hegemonía heteronormativa. Algo por lo que Copi luchó a través de su escritura, sus trazos y su postura radical frente a comportamientos represores. El Dramaturgo no solo introduce la expresión “mujeres con pito” para referirse a la transexual del conventillo de Montevideo, La Raulito, sino que se atreve a parodiar al “macho” argentino a través de personajes como: Cachafaz, Wenceslao, Lucho, Pablo, Alfredo... Todos ellos argentinos homosexuales, bisexuales, unos que permanecen en el armario, otros no, otros se prostituyen, etc. Y el que no es homosexual, Wenceslao, se muestra como un macho gaucho machista de la pampa argentina que contradice, desafía y desmitifica la heroicidad del gaucho *Martín Fierro* de José Hernández.

[262] *Loufoque*: el término se traduce como “alocado”, “estrafalario”, “estrambótico”.

Loretta Strong. Todos los elementos para “deconstruir al varón” salen a la luz como ilusión de deconstrucción de una imagen hegemónica masculina que ha imperado durante toda la historia de la humanidad. En la historia del “hombre” (y no la de la mujer), así como la de su identidad y sexualidad, se ha creado un lenguaje cerrado, hermético y opresor. Bajo el dominio de lo masculino (Hombre), la Mujer da la impresión de haber realizado un mismo recorrido histórico que el del Hombre. Pero no ha sido así. Las desventajas / opresión de la mujer nacieron en el mismo momento en el que el hombre impuso su hegemonía. Si la mujer sigue estando actualmente en desventaja, pese a su activismo y discursos radicales feministas, los que están relegados en esos márgenes entre hombre-mujer y normatividad heterosexual, presentan una doble desventaja. Por este motivo, el contexto y fecha de publicación de *Loretta Strong* son determinantes (1974), así como la escritura y publicación de toda la obra de Copi. Pues el dramaturgo plasmó una serie de temáticas revolucionarias en pleno auge de revolución y de liberación sexual. Una de ellas, la de promover revolución en torno a la figura del “macho” y su cuerpo masculino; “un cuerpo que tiene una racionalidad masculinizada, la figura de un cuerpo masculino que no es un cuerpo, una figura en crisis” (Butler, 2002: 86).

La temeraria y atrevida Loretta no se hace esperar. Ella mata a Steve Morton. Desde su aparición en escena, antes de que empiece con su largo, confuso y difuso monólogo, observamos a un hombre tirado en el suelo. Lo vemos, pero también lo podemos leer. La única acotación de la obra empieza con: “(*Loretta Strong et Steve Morton. Loretta Strong tue Steve Morton*)” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 11). Pero a Steve Morton no solo lo asesina Loretta, también lo hizo Copi desde el momento en que le asignó el apellido Morton. Término que nos hace pensar en la noción de *Mortuum* en latín (origen del término) que conserva su raíz en otras lenguas latinas: *Morton* = *Muerto* en español, *Mort* en francés y *Morti* en italiano. En *Une visite inopportune*, Copi repite esta misma imagen del personaje (cuyo apellido evoca la muerte) personificando y travestiendo a la *Muerte* a través de la icónica cantante de ópera Regina *Morti*. Pero en este caso, a diferencia de Steve Morton, la Reina de la Muerte, más allá de la muerte como espectáculo teatral, aparece como el espejo donde se refleja el destino trágico de un personaje moribundo debido al sida, Cyrille. En el caso de Steve Morton, su tragedia acontece al inicio de la obra cuando en un presente de indicativo constatamos que “Loretta mata a Steve Morton”. Así, su apellido refuerza nuestro planteamiento sobre la muerte del “macho”; pues su presencia como cadáver en la escena se transforma en metáfora cuando la hegemonía masculina pierde su poder. El hombre ha muerto. Pierde su valor. Pierde su poder. Sus dominios.

El cuerpo masculino queda a disposición de la andrógina Loretta Strong. Pero, ¿por qué esta astronauta singular mata a Steve Morton o cuál es la utilidad de su cadáver? Porque Loretta no solo mata a Morton, sino que también lo devora:

Dites, Linda, vous avez pas faim ?
 Ça vous dit la cervelle ?
 Un crâne ça s'ouvre !
 Le cœur aussi c'est assez bon mais mais c'est pas aussi tendre !
 La cervelle ça fond sur la langue !

(Copi, *Loretta Strong*, 1974: 19).

La cosmonauta también es caníbal. Pero no es un canibalismo que se produzca por pulsiones eróticas ni por circunstancias excepcionales; pues Loretta no está famélica y tampoco entra en un juego erótico. Solo se deleita con el cuerpo de su compañero de tripulación que está justo a sus pies. Según la cita, todo indica que Loretta ya se ha deleitado con estas partes del cuerpo de Steve Morton y se las ofrece a Linda. Pero no ofrece cualquier parte del cuerpo sino las más exquisitas según su paladar: Loretta ofrece el cerebro (sesos) que se funde en la lengua y el corazón; dos órganos vitales para la vida y dos órganos que culturalmente, y en sentido figurado, están asociados a partes del cuerpo humano, a la inteligencia, al saber, el pensamiento, las emociones, los sentimientos y los deseos. De esta manera, nos situamos frente a dos cuerpos: el masculino, que yace en el suelo, y el femenino, que posee una tecnología diferente a la humana y que no diferencia entre vida y de muerte. Loretta, a pesar de su estado de delirio, estado de inconsciencia y esquizofrenia, y de vivir en esa dualidad entre lo real y la ficción, entre lo que es (vida) y lo que no lo es (muerte), sabe inconscientemente que debe despojar al “macho” de todo *saber, entendimiento y sentimiento*. Loretta extermina al cuerpo masculino pese a saber que el apocalipsis de la Tierra la ha dejado a ella como único cuerpo programado para procrear. Hablando de inconsciencia y de delirio, Lapoujade interpretando el *AntiEdipo* de Deleuze y Guattari, afirma: “los inconscientes deliran el campo social, es su manera de investirlo y de hacerlo funcionar. La historia universal de las formaciones sociales es la historia de una sucesión de delirios” (Lapoujade, 2008: 158). Los delirios de Loretta no son provocados especialmente por el estallido de la Tierra, su planeta de origen, sino también porque su historia como mujer, o como mujer andrógina en la Tierra, la posicionaban por detrás de los dominios del “macho”. Esta prolongada hegemonía del macho en la historia de la humanidad llega a su fin en 1974 con *Loretta Strong*. El poder masculino, traducido por represión y castración, pierde todo valor en el

pensamiento delirante de la cosmonauta. El canibalismo se hace metáfora; el cuerpo de Steve, representando la figura del “macho”, está en crisis. Y, si Loretta devora el saber y la inteligencia masculina es porque al mismo tiempo desea cambiar la racionalidad masculina y su pensamiento represor. Intención que podría repetirse con el control de las emociones, sentimientos y deseos. El deseo de Copi es, quizás, que se haga una relectura del cuerpo. Pero no un cuerpo que encasille otras posibilidades de género y de sexo más fluidos; es decir, un cuerpo masculino que excluya “otros cuerpos posibles” (Butler, 2002: 86). Y, el de Loretta, una relectura de la sociedad y de cómo está construido y distribuido el poder²⁶³. Por este motivo, en Loretta nace el deseo de reproducirse con otras criaturas para crear una nueva sociedad. Sin embargo, en sus planes “imposibles” (multiplicación del oro a través del cultivo) ya no necesita la presencia del “macho”. ¿Cómo encontrar a alguien en ese espacio interestelar si la heroica Strong ya ha matado a Steve Morton?

El cadáver de Steve Morton no solo sirve para estabilizar la necesidad biológica de comer, sino también para aprehender de él el acto de reproducción como ya lo hemos anunciado algunas líneas atrás. En efecto, Loretta observa cómo un murciélago se traga el pene de Steve. Es el momento del exterminio del sexo biológico masculino. Un acontecimiento único que no es desaprovechado por la cosmonauta ya que en su imaginación cree que el hecho de devorar el órgano reproductor masculino es suficiente para la fecundación y reproducción: “eso me enseñará a dejarme follar por las ratas”. No obstante, ya no es el hombre sino el animal o, mejor dicho, las roedoras y otras bestias las que inicien y encadenen una serie de fecundaciones precoces que terminan con la destrucción de su propio cuerpo.

[263] El oro es un factor que indica *poder*/riqueza respecto a quien lo posea. En toda la obra, Loretta solo piensa en Linda y en el preciado metal. Loretta estalla en pepitas de oro, se reproduce con lingotes de oro, tiene hijos híbridos donde el oro se funde con piedras preciosas y otros metales pesados e incluso imagina una sociedad donde el oro ya no es un metal sino un elemento que puede cultivarse. De esta manera, podríamos hacer una lectura del oro como una idea neocapitalista de la sociedad burguesa europea y americana cuyo *poder* sobre el *otro* se obtiene por la riqueza; pues el oro siempre ha sido un valor seguro y monetario que da acceso al *poder*. Por este motivo, tampoco es casualidad que en *Les quatre jumelles*, las gemelas Josphine y Fougère Goldwashing busquen oro en territorios inhóspitos.

Más allá de las interpretaciones que podemos encontrar del oro a nivel mitológico (la Edad de Oro tratada en *Trabajos y días* (VIII a.C) de Hesíodo), espiritual (referencias bíblicas) y místico (el oro y su relación con las estrellas, el sol, y también con animales como el león), hallamos una aportación interesante que hemos encontrado en el trabajo realizado por Catherine Blackledge en *Historia de la vagina*: “Evidentemente, el oro es un símbolo de belleza y riqueza en la mayoría de las culturas. Por lo tanto, usar el oro para nombrar la vagina es una forma de valorar la anatomía sexual femenina” (Blackledge, 2008: 87-88). La autora se refiere a que en la cultura china tanto el oro como el jade “evitaban la degradación del cuerpo, incluso después de la muerte”.

Steve Morton ha muerto. Su cuerpo ha sido descuartizado y devorado. Loretta se ha deleitado con su cerebro y su corazón; y, un murciélago ha engullido su sexo. Su falo. El círculo del poder masculino se ha roto. El escenario de la supremacía y hegemonía masculina ha llegado a su declive; el escenario de la norma patriarcal ha cambiado; el escenario heteronormativo desaparece; el “macho” se ha extinguido como otras tantas especies; el cuerpo de Loretta se ha *queerificado*: ya no es una mujer, puesto que tiene un *vagino**, ni un hombre, puesto que es un cuerpo andrógino. El escenario es otro; pues ya no son solo cuerpos imaginados como mujeres u hombres sino cuerpos libres que no tengan que pasar por un sistema binario de género y de sexo establecidos. Si naciera nuevamente Steve Morton, sería, quizás, el “nuevo” varón [que] podrá acatar las directivas de los ideales progresistas (Barros, 2019: 67); de esta manera, Morton sería aceptado en la utópica Bételgeuse donde Loretta Strong le gustaría fundar una nueva sociedad más avanzada. Es decir, una sociedad menos represora y alejada de los dominios del “macho” y del modelo binario de género y de sexo; modelo patriarcal que en resumidas cuentas categoriza y jerarquiza los cuerpos excluyendo “otros cuerpos posibles”.

En conclusión, como dice Preciado: “la reescritura del guión ya ha comenzado” (Preciado, 2019: 196). Y, “ya ha comenzado” porque esos “otros cuerpos posibles”, como dice Butler, ya han empezado a ganar terreno, aunque espinoso. Todos esos cuerpos posibles y diferentes toman forma y coherencia en el pensamiento de Copi. La osada Loretta Strong es un pequeño ejemplo; ella provoca “un mínimo desplazamiento” y “una desviación en el juego de aparentes improvisaciones” (Preciado, 2019: 195-196). No se contenta con su cuerpo; sus órganos sexuales y “órganos periféricos” les son indiferentes; su cuerpo se fragmenta y se destruye, pero al mismo tiempo se reconstruye; el cuerpo andrógino de Loretta no reconoce al hombre como cuerpo masculino dominante: lo mata y lo devora. Este desplazamiento del género masculino, no solo gramatical (*vagino** por vagina), crea un vacío: la arbitrariedad del género y del sexo; la arbitrariedad del cuerpo que actúa como metáforas de celdas o de prisiones andantes que encasillan esos otros cuerpos posibles. No obstante, Loretta Strong no está sola en este proceso de desestabilización de la norma heterosexual. Pues en esa gran variedad de cuerpos posibles o, dicho de otro modo, de “cuerpos que importan” en el imaginario de Copi, también encontramos al solitario Alfredo que se siente raro viviendo en el armario; a Evita transexual travestida que traviste a su enfermera para matarla y escapar de la presión mediática; a Ibiza que es una asexual cómplice de los caprichos de Evita; a Irina que es una transexual con dificultades para comunicar y expresarse: se corta la lengua, se cae por las escaleras, se corta un dedo, se caga, se orina, aborta, llora; a Madre y Mme Garbo que son dos transexuales castradas del deseo y la felicidad; a las inmortales y asexuales gemelas que experimentan

la vida y la muerte como un acontecimiento cíclico sin principio ni fin; a Lucho, el “maricón” de la pampa argentina, que permanece perdido en su mundo desconocido; a La Raulito y Cachafaz que combaten la presión social, política y religiosa además de la precariedad y el hambre; a Lei, Lui y Pablo que se mueven entre el deseo, el sexo, las drogas, el fútbol, la política y la prostitución; a Cyrille y Hubert que juegan a la tragedia de la muerte a través de la enfermedad del sida; a los Ahmed(s), dos homosexuales, uno en *La tour de la Défense* y el otro en *Les Escaliers du Sacré-Coeur*, que no dejan de ser ejemplares hijos de inmigrantes; y, finalmente, al bebé Ali que anuncia el renacer de un nuevo discurso político con la ayuda de una lesbiana radical, Safo, el “maricón” Pédé y los travestis Fifi y Mimi.

*Tod*s ell*s* articulan un ensamblaje de códigos que se performan a través del cuerpo, y, a su vez, se oponen a las convenciones patriarcales. *Tod*s ell** son cuerpos sociales fácilmente reconocibles como cuerpos transgresores que circulan en los márgenes de la norma establecida; es decir, cuerpos que generan un malestar social que no dejan indiferente a nadie. Todos estos cuerpos intentarán “producir un saber sobre sí mismos reapropiándose de las tecnologías de poder que les constituyen como abyectos (Preciado, 2009: 158). Esta abyección los convierte en heroínas y héroes de la diferencia; el aspecto que los caracteriza como cuerpos estigmatizados que, por defecto, deben ser excluidos y marginados socialmente. Este es el futuro que Copi reservó para sus personajes preferidos. Pues son ellos los que finalmente se someten a los prejuicios y al estigma social, los que se ponen a prueba; los que se exponen a la mirada del *otro*; los que intenten sobrevivir a la precariedad; los que intenten crear un nuevo lenguaje, un nuevo discurso que los diferencie de los demás; y, los que, finalmente, rechacen vivir bajo el dominio heteronormativo. Lo que explica la violencia exacerbada utilizada por Copi para poner al límite a estos “monstruos” sociales. Pues sus personajes son meros cuerpos que cobran fuerza y sentido por el contexto en el que están contruidos y emplazados. La violencia les aguarda en esos *Transespacios* imposibles, inhóspitos, asfixiantes y precarios.

XV. Los *trans*Espacios simbólicos de Copi; entre cultura, ruptura y subversión

El cuerpo y el espacio se encuentran sin mediaciones. Así, frente a frente, el espacio y el cuerpo no son objetos, sino relaciones sociales.

(Preciado, 2019: 226-227)

Las máquinas sociales no tienen otro fin: fundar el inconsciente, dar un fundamento, una tierra o un cielo al inconsciente para conectar sus producciones, hacerlas depender de dichos fundamentos.

(Lapoujade, 2014: 159).

El cuerpo ya no es un objeto, como tampoco lo es el espacio; pues son “relaciones sociales” tal y como lo considera Preciado. Esta idea de “relaciones sociales” puede fusionarse con la idea que Lapoujade desarrolla cuando nos habla de “formaciones sociales” a partir de las “máquinas sociales” y su fuerte vínculo con los delirios del inconsciente y la “máquina deseante” propuesta por Deleuze y Guattari. Las máquinas sociales son “cuerpos sociales” que a su vez fundan²⁶⁴ el inconsciente. Y, en este inconsciente se producen el deseo y el delirio.

[264] “Fundar” es un concepto complejo que Deleuze intenta explicar a través de un problema de construcción de la Tierra y su distribución. Idea profundamente desarrollada a partir de la crítica del fundamento en *Deleuze. Los movimientos aberrantes* (2014) de David Lapoujade.

Para Lapoujade: “la historia universal de las formaciones sociales es la historia de una sucesión de delirios” (Lapoujade, 2014: 158), y descarta la existencia de dos historias paralelas: la objetiva: las formaciones sociales, y la subjetiva: los delirios del inconsciente. Es decir, el filósofo las une porque una precede a la otra sin distinción. En este cruce entre producción social y producción del inconsciente se producen los fallos de la estructura social a través del cuerpo. Los cuerpos (individuos-personajes) reproducirán códigos que ya están instalados en el inconsciente (delirios y deseos) y se comportarán de una u otra manera en la vida social dependiendo del contexto en el que se encuentren. Traduciendo a la obra de Copi esta idea del cuerpo y sus fallos en la estructura social, veremos cómo aquellos personajes dramáticos reproducen sistemáticamente esos fallos estructurales que la sociedad ya ha instaurado y establecido como únicos y verdaderos. Hablamos, en efecto, de las fronteras establecidas que el sistema heteronormativo ha establecido como “bueno” y como “malo”. Dicho de otro modo, lo que nuestro inconsciente (por causa de las “formaciones sociales”) considera como “bueno” y normal y como “malo” y “anormal” (idea que retomaremos algunas líneas más adelante). Así, “el cuerpo y el espacio se encuentran sin mediaciones”.

El cuerpo se sitúa en un espacio determinado, y este se convierte, sin duda, en uno de los aspectos fundamentales de la obra dramática de Copi. Para abordar el espacio en el que las heroínas y héroes copianos están emplazados, nos apoyaremos en dos *pensador*s* muy influyentes para los estudios queer y coetáneos a Copi: en primer lugar, a Foucault y la noción de “Otros espacios” ²⁶⁵; y, en segundo lugar, a Gayle Rubin y las fronteras que se originan a partir de la formación de las “jerarquías sexuales”. Estos dos enfoques, el filosófico y el antropológico, nos ayudarán a emplazar y a entender la existencia (así como los comportamientos) de los personajes de Copi en tanto que personajes en estado de “crisis” y de “desviación” viviendo al margen de lo que se considera como “bueno” o en las fronteras de lo que el pensamiento heterosexual instaure como “normal”. Es decir, hablaremos de espacios (Foucault) y de fronteras (Rubin) para intentar emplazar a los personajes transgresores de Copi.

Recordemos que Foucault, como lo dijimos al comienzo de esta tercera parte de la tesis, exponía en una conferencia (1967) que no había probablemente “ni una sola cultura en el mundo que constituyera heterotopías” (Foucault, 1994: 756-757). Es decir, espacios que la sociedad establece para distribuir, o “desviar” en términos del filósofo, a los individuos dependiendo del estado físico y mental. Por ejemplo:

[265] Recordemos que “Otros espacios” es la traducción de la conferencia (1967) de Foucault titulada “Des espaces autres” para hablarnos de las diferentes *hétérotopies* que la sociedad constituye con el objetivo de establecer un orden estructurado de los espacios.

espacios privilegiados, sagrados, prohibidos, de reposo, de represión tales como: museos para visitantes; iglesias para creyentes; residencias geriátricas para ancianos y jubilados; hospitales y clínicas psiquiátricas para heridos, enfermos y esquizofrénicos; cuarteles militares para soldados; cárceles para delincuentes; centros de reclusión para inmigrantes... Y, así, un largo etcétera. Muchos de estos espacios privilegiados y de opresión, muy representativos en la sociedad, encajaron en ese “rectángulo de la escena” copiana. Una escena que singulariza el teatro de Copi y que debe entenderse, en palabras de Barbéris: “comme un jeu de l’oie au fil duquel le lecteur-spectateur avancerait de case en case” (Barbéris, 2014: 45). Esta idea de: “case en case” nos remite igualmente a la idea de lugares estrechos que asfixian, jaulas que oprimen, prisiones..., en fin, a las heterotopías de crisis y de desviación de Foucault donde, siguiendo a Barbéris: “s’agence précairement un univers de déviants venus coloniser la scène” (Barbéris, 2014: 45).

Como es sabido, el espacio escénico potencia la creación de otros espacios imaginados, ficticios, extraños que devienen incompatibles con el espacio real utilizado. En efecto, más allá del espacio escénico, los espacios imaginados por Copi tienen un valor simbólico muy arraigado a la realidad y fácilmente localizables geográficamente. Así, en la siguiente representación gráfica podremos observar una difusa Tierra imaginada donde señalaremos los espacios evocados en cada una de las piezas de nuestro corpus seleccionado:



Estos serán los transestados de Copi, es decir, los espacios *otros*; los espacios que mutan y los que yuxtaponen en un espacio real otros que imitan la realidad. Para Haraway, “las versiones del mundo “real” no dependen [...] de una lógica de descubrimiento, sino de una relación social de “conversación” cargadas de poder” (Haraway, 1995: 342). Cuando hablamos de Copi, hacemos referencia a los espacios trans que generan desplazamientos simbólicos entre lo que se lee y se representa y entre lo real y lo ficticio. Construcciones imaginarias que, volviendo a Barbéris: “précipitent le lecteur dans un jeu de vertige identitaire” (Barbéris, 2014: 19). Espacios que recrean la realidad de una manera muy particular para desvirtuarla e invertir el orden de lo establecido social y moralmente. En efecto, estos espacios contribuyen a crear reacciones violentas, de locura, de caos, de contradicciones, etc., en los personajes copianos y potencian el valor subversivo con el que *est*s* heroínas y héroes se lanzan a la búsqueda y recuperación de una identidad y sexualidad perdidas (borradas de la historia de la sexualidad) que nunca han existido dentro del lenguaje heteronormativo.

Partiendo de los seis puntos elegidos estratégicamente por Copi y señalados en el mapa, podremos dividir estos espacios en tres partes bien diferenciadas: a) La Vía Láctea, espacio donde se encuentra la minúscula cápsula de la cosmonauta Loretta Strong (la intriga necesita desarrollarse en ese espacio estelar debido al estallido de la Tierra²⁶⁶); b) los espacios inhóspitos y gélidos: Alaska y Siberia; y, c) como era de esperarse de un autor híbrido y transcultural como Copi, aparecen los espacios más significativos que marcaron el antes y el después en la historia del

[266] Copi se adelanta al Apocalipsis tan anunciado en el Nuevo Testamento de la Biblia cristiana y anunciado por el apóstol San Juan. En su imaginario este acontecimiento ya ha sucedido. Copi nos propone un nuevo “origen” (término que viene del griego: *génesis*. Este término fue modificado por la Iglesia católica y aparece en el primer libro del Antiguo Testamento titulado *Génesis*. Así, la institución eclesiástica busca dar un sentido “coherente” a los orígenes del universo, a la organización del mundo, la creación del “Hombre” (y la Mujer) y a todas las demás especies.) a través de *Loretta Strong* donde también se está gestando una especie de génesis muy particular o una *xenogénesis*, en palabras de Octavia Butler. El monólogo de Loretta comienza después del apocalipsis; Loretta, la única sobreviviente, sabe todo sobre los humanos y sabe cómo se ha construido el bien y el mal. La astronauta tiene vagos recuerdos de haber estado sometida bajo el dominio de un sistema represor masculino y bajo el poder de una institución heterosexual. Conoce, en efecto, las debilidades del cuerpo y de quien posee ese cuerpo, y conoce, igualmente, los rituales performativos de producción y reproducción (fecundación y alumbramiento). Su lucha es la de llevar a cabo la misión de crear una nueva sociedad en Bételgeuse donde los convencionalismos queden abolidos. En Loretta se empieza a gestar una nueva idea de relaciones muy alejadas de las relaciones sociales convencionales. En su mundo y en su cuerpo se inscribe el devenir de una xenogénesis: la unión inapelable entre Humano-Máquina-Animal.

autor (su vida familiar e íntima así como profesional y artística): París, Montevideo y Buenos Aires²⁶⁷.

Veamos entonces cómo estos espacios imaginados, de lo más variopintos, además de condicionar el entorno de los personajes también se transforman en espacios de represión que alteran su comportamiento y vulneran su estado físico, psíquico y psicológico. Pues, los transeespacios copianos adquieren su significado e importancia transgresora puesto que son los espacios, esos contextos de represión y opresión social, los que pondrán al límite la existencia de los personajes. Anne Ubersfeld sostenía que “el funcionamiento del espacio viene siempre semantizado, de modo más o menos complejo” (Ubersfeld, 1993: 133). Espacios cuyo funcionamiento es complejo y cargado de significado. En Copi esta complejidad semántica del espacio se refleja no solo por las múltiples lecturas que podemos hacer de la función de los espacios (política, social, moral y religiosa, contestataria, etc.), sino también por esa “relación social de “conversación” cargada de poder” propuesta por Haraway y por la confusión que se genera cuando los personajes se apropian de esos espacios para desbordarlos y subvertirlos. La escena copiana se transforma, así, en un cúmulo de códigos (“que no están quietos a la espera de ser leídos” (Haraway, 1995: 342), puesto que vivimos en un mundo mutante) y conceptos donde imperan, sin reglas y sin límites, transgresión, violencia, caos y confusión.

Si hablamos de espacios abiertos y cerrados, podemos constatar que Copi tiene una especial predilección por los espacios cerrados. Veamos entonces en qué obras aparece un espacio u otro o el uso de los dos espacios al mismo tiempo.

En cuanto a los espacios abiertos, nos situamos en París. La única obra cuya intriga se desarrolla en campo abierto es *Les escaliers du Sacré-Coeur* en París. Aquí el espacio de las escaleras, por un lado, se convierte en el escenario propicio para la historia de amor fatídica entre Lou y Ahmed y para el nacimiento de Ali, como fruto de ese amor. Y, por el otro, se transforma paralelamente en un espacio de refugio para inmigrantes y mendigos, en un espacio para ejercer la prostitución, un espacio de cruising donde se dan cita homosexuales, travestis, heterosexuales... y, un espacio de tiendas donde se libra una lucha constante de lesbianas contra gays y travestis.

[267] Cabe decir que estos espacios imaginados por Copi, Buenos Aires y Montevideo, no se ciñen exclusivamente a las obras de este corpus, sino que también aparecen en otras obras de teatro como *La Coupe du Monde* y *La Pyramide* y en algunas novelas, sobre las que por el propio título, Copi nos induce a pensar en una cultura propiamente argentina y uruguaya: *La vida es un tango*, *L'Internationale Argentine* y *L'Uruguayen*.

También aparecen dos obras donde se mezclan los espacios abiertos y cerrados. Este es el caso de *Lamento por el Ángel*; aquí nos situamos en “la parte del interior de la casa de La Sra. Lisca”, en Buenos Aires. El exterior de la casa se convierte en un espacio de escape, así como de peligro; es decir, Alfredo, quien vive una doble vida por el temor a que su homosexualidad sea descubierta, deambula entre estos dos espacios hasta que encuentra su muerte atropellado en un trágico accidente de coche. Y, en cuanto a *La sombra de Wenceslao*, Copi fusiona naturaleza y civilización. Desde el interior de la casa de Mechita en la pampa argentina, los personajes se disponen a materializar un recorrido que los lleva a descubrir nuevos territorios y nuevas formas de vida en la ciudad²⁶⁸. Lucho, el “maricón” rechazado por su padre Wenceslao, abandonó el contexto campesino argentino de El Diamante (un pequeño pueblo, o aldea de la provincia de Entre Ríos) para instalarse definitivamente en la capital Buenos Aires y empezar una vida independiente y fuera del núcleo familiar.

Y, en cuanto a los espacios cerrados observamos que aparecen: a) Buenos Aires: aquí pasamos de la habitación de la primera dama de la Casa Rosada en *Eva Peron* a una precaria habitación en el Hotel Tres Estrellas en *Tango-Charter*; b) Montevideo: aquí aparece la humilde vivienda del conventillo donde habitan los “semi-dioses de arrabal”, Cachafaz y La Raulito, en *Cachafaz*; c) París: aquí pasamos de un lujoso apartamento situado en *La tour de la Défense* a la vivienda de L. en *Le Frigo* y a una habitación de hospital donde Cyrille recibe *Une visite inopportune*; d) Siberia: en este emplazamiento nos trasladamos a una humilde cabaña rodeada de lobos salvajes y famélicos en *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*; e) Alaska: un espacio parecido al de Siberia tanto por el entorno gélido y la presencia de lobos (les perros de Alaska) nos sitúa en el interior de la casa de las gemelas Smith en *Les quatre jumelles*; e) y, finalmente, el espacio más confuso de todos, el de *Loretta Strong*, una cosmonauta habitando en una pequeña cápsula espacial suspendida en La Vía Láctea. Todos estos espacios cerrados tienen una función que los singulariza: actúan como cámaras de presión y como generadores de violencia que, a fin de cuentas, explican el porqué del comportamiento exacerbado de los personajes. Evita, por ejemplo, sometida a la presión mediática por ser la esposa del presidente argentino, Perón, logra escapar de

[268] Los personajes de *La sombra de Wenceslao* están sometidos a dos tipos de espacio (interior-exterior) y dos formas de violencia: la violencia natural (donde la fuerza de la naturaleza provoca desastres naturales: tormentas, vendavales e inundaciones) y, la violencia humana generada en las ciudades. Tanto en la primera como en la segunda los personajes se transforman en meras víctimas. Recordemos que Wenceslao muere junto a las cascadas del Iguazú y China y Rogelio asesinados en un bar de Buenos Aires.

los medios: recurre al crimen matando a su Enfermera travistiéndola y haciéndola pasar por ella; Irina, ante la imposibilidad de convivir en la pequeña cabaña con sus verdugos Madre y Garbo y de sobrevivir en un entorno gélido, solitario y voraz se “caga”, se corta, se cae por las escaleras, vomita, aborta y opta por morir desangrada amputándose la lengua; *Les quatre jumelles* son confinadas en la casa de las gemelas Smith para iniciar el ciclo frenético y desproporcionado de la muerte y la vida; este ciclo incesante entre vida y muerte se produce también en el microespacio asfixiante habitado por la astronauta Loretta Strong cuando observamos que además de estrangularse, ahogarse, cortarse la cabeza, etc., su cuerpo no deja de estallar en mil pedazos; los que permanecen en *La torre de la Defensa*, Jean, Luc y Dapnée, se golpean, se cortan, gritan, se desmayan, se insultan, intentan suicidarse... y cuando logran salir al espacio exterior de la torre, mueren; los italianos Lei y Lui (impulsados por los deseos de libertad sexual y de escapar de la represión social italiana que los estigmatiza) llegan a Buenos Aires y permanecerán como rehenes de Pablo; Cachafaz y la Raulito, presos del hambre y la precariedad, convierten su modesta vivienda en una empresa de carne humana para salvar a todo un conventillo de la muerte por inanición; L. en *Le frigo*, vive *pres** de los recuerdos que atormentan su presente y se somete a terapias de psicoanálisis con la Doctoresse Freud; y, Cyrille, moribundo por la enfermedad del Sida y postrado, como escribe Copi en: “cette ambiance d’hôpital où tout rapelle la mort !” (Copi, *Une visite...* 1988: 53), no tiene otra opción más que hacer de su agonía un carnaval: humanizar a la muerte y travestirla, es decir, ridiculizar su propia tragedia y escenificar su muerte.

Esta violencia, que se hace evidente tras la lectura de las obras o ante la mirada atenta del público, viene acompañada de otros elementos que Copi utiliza muy a menudo: por un lado, constatamos el uso de drogas, productos alucinógenos, bebidas alcohólicas, medicamentos tranquilizantes, etc., que contribuyen a generar el caos, a matizar el estado de locura de algunos personajes y a desestabilizar el equilibrio sentimental y emocional y la noción de “realidad”. Por el otro, observamos el gusto excesivo por los metales, piedras preciosas y objetos de valor que muestran la obsesión de algunos personajes y la ambición y superficialidad de otros. Y, por último, uno de los aspectos más importantes y simbólicos es la presencia de animales y bestias extrañas que acompañan a los personajes y ayudan a transgredir las fronteras entre lo puro y sagrado e impuro e inmoral.

a) El uso de las drogas, el alcohol, los cigarrillos y otros medicamentos constituyen una habitual forma de escape: en *Lamento por el Ángel*, la Sra. Lisca, Alfredo y Lucho no paran de fumar y recurren a los somníferos; en *Eva Peron*, Evita debe

recurrir a las inyecciones de morfina para contrarrestar el “cáncer de matriz” y se regocija también en el buen *champagne* y el Cinzano; en *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*, los personajes recurren a las bebidas calientes y fuertes para apalear el frío siberiano: té caliente, cognac y una bebida francesa llamada “mirabelle de Biarritz”. En Alaska, *Les quatre jumelles* no paran de inyectarse morfina, alcanfor, heroína y cocaína; en *La sombra de Wenceslao*, el mate es la bebida más apreciada. En el caso de China, en su ignorancia, esta envenena a su hijo con insecticidas para cucarachas, y, bajo los efectos de la cocaína, envenena a su esposo Rogelio en un bar de Buenos Aires; en *La tour de la Défense* todos los personajes, excepto Ahmed, consumen ácidos, *speed*, hasch, “chiche”, hierba colombiana y pakistaní, cigarrillos, vino, whisky, *champagne rosé*, *Scotch*, etc.; en *Cachafaz*, donde la pobreza y el hambre es un constante desafío que se resuelve con la vida y la muerte, los personajes no tienen otra opción más que recurrir al agua y la caña; en *Le Frigo*, L. ha pasado por los champiñones alucinógenos, la cocaína, el *popper*, el gin, etc.; en *Les escaliers du Sacré-Coeur*, la cocaína, el *hasch* y el whisky para gigolós están a la orden del día; y, en *Une visite inopportune*, el contexto hospitalario requiere de la presencia de pastillas, suramina, morfina, tranquilizantes químicos, opio, etc., que se mezclan con el vino blanco de Verona, el negroni y sorbetes.

b) En cuanto a los metales, observamos que el oro es el elemento más recurrente. En *Loretta Strong*, el oro aparece como un metal precioso que la astronauta idealiza y con el que desea construir una nueva sociedad. Sin embargo, la composición química de este mineral es transgredida ya que en el mundo de Loretta el oro deviene en un metal versátil que, mezclado con otros elementos vivos, facilita la fusión entre metal-humano y metal-animal (recordemos que el cuerpo de Loretta está impregnado de pequeñas moléculas de oro y da a luz a ratas y murciélagos dorados e incluso frigos alados revestidos de este metal). Loretta Strong no solo está compuesta de oro sino que también posee dicho mineral y lo vigila celosamente de las bestias que quieren devorarlo. Cosa que no pasa con las gemelas Josephine y Fougère Goldwashing, en *Les quatre jumelles*, que lo buscan desesperadamente en Alaska para salir de la pobreza en la que viven: “Nous sommes pauvres [...] C’est là que ma soeur a eu l’idée de venir chercher de l’or en Alaska, et nous voilà” (Copi, *Les quatre...*, 1973: 15). Generalmente, la palabra oro suele aparecer en mayúscula: “Or” (pp. 22-23) para hacer hincapié en la ambición que las gemelas tienen por dicho mineral. Esta búsqueda del oro queda como una mera ilusión y deseos de riqueza, pues esta ambición las conduce a la casa de las gemelas Smith; espacio donde se libra el juego brutal y despiadado de la muerte y la vida. Y, en *Les escaliers du Sacré-Cœur*,

Lou, hija de una millonaria llamada Solitaire: “je suis une fille riche !”, tiene que demostrar su riqueza a través de los lingotes de oro: “Nous te croyons, mon trésor ! Pour nous prouver que tu es riche, montre-nous tes lingots d’or !” (Copi, *Les escaliers...*, 1988: 310). Además del oro, Copi utiliza piedras preciosas: diamantes, esmeraldas de Cartier, rubíes y topacios, y otras joyas codiciadas como las perlas. Todas estas posesiones de alto valor también vienen acompañadas de cajas fuertes (que aparecen tanto en *Eva Peron*: “coffre fort en Suisse” como en *Les quatre jumelles*), maletas de viaje hechas en piel de cocodrilo (Daphnée), jabones de Chanel, atuendos de Hermès, vestidos de etiqueta, de presidenta (Evita), relojes de oro, vajillas de Limoges, etc.

Es inevitable no pensar en una sociedad de consumo donde “la libertad del consumidor sigue siendo en la práctica un privilegio y una distinción” (Bauman, 1992: 113). Bauman, en su ensayo *Libertad* (1988), afirma que el nuevo sistema capitalista tardío necesita yuxtaponer la “libertad con su supuesto, la opresión”, no solo para ocuparse de los “costes colaterales de la rivalidad simbólica entre consumidores, sino también, y sobre todo, por el valor simbólico de la diferencia” (Bauman, 1992: 113). Parece ser que esta libertad se ha convertido en una elección, universalmente hablando, preferida. Sin embargo, el coste de esta libertad es la que al mismo tiempo divide a la sociedad entre privilegiados, los que tienen acceso al poder económico (ricos) y pobres. La mayoría de los personajes de Copi se sienten atraídos por el lujo y la riqueza; y, los que son pobres intentan vivir en la apariencia o simplemente la idealizan. Toda esta opulencia que se refleja en los excesos, en la idealización del oro y otras piedras preciosas y en la obsesión por los objetos de valor deja entrever no solo un gusto recargado y exagerado sino también la superficialidad en la que viven inmersos los personajes de Copi y su “mundo moderno” de consumo neocapitalista. Todo este cúmulo de objetos, prendas y espacios recargados que caracterizan y sitúan a los personajes copianos, muestran el gusto de Copi por el exceso, la exageración y lo grotesco nos hace titubear entre sensibilidad *camp*, como estética, y un gusto *kitsch*. En este sentido, por un lado, José Amícola dice que el *camp*, como lo utiliza Copi, produce “un cambio fundamental, al hacer del cuerpo el centro de la protesta a través de la máscara que ese mismo cuerpo puede asumir” (Amícola, 2012: 146). Y, por el otro, Gasparini, haciendo referencia a Copi, apunta: “ese kitsch se evidencia anecdóticamente en las rutilantes prendas de sus personajes travestis, o, a veces, en las aparatosas descripciones de una desenfrenada, exuberante y opulenta modernidad” (Gasparini, 2006: 268). Si bien es cierto que Copi apuesta por una puesta en escena de la exageración, esa “exuberante y opulenta modernidad” se relativiza cuando el dramaturgo nos traslada al conventillo en Montevideo (*Cachafaz*) o a la

pampa argentina (*La sombra de Wenceslao*). En efecto, la opulencia moderna en esos contextos marginales pierde su carácter superficial y de poder. Es decir, los personajes se mimetizan en la cultura y estatus social que les corresponde representar. Así, en el contexto de Wenceslao predominan los objetos populares de la sociedad campesina argentina: ponchos, alpargatas, botas, machetes, sombrero y pañuelos, carreta, etc. Lo mismo sucede con Cachafaz y la Raulito; en su contexto de fragilidad y vulnerabilidad social predomina no solo el “tango del pobre”, sino también sus vestimentas deshilachadas, alpargatas, ponchos, catreras... y, hasta un “anillo de compromiso”.

c) Y, finalmente, la inclusión de animales inquietantes que habitan al margen de lo puro y sagrado; bestias señaladas como “criaturas abominables”²⁶⁹: las ratas, murciélagos, serpientes, gusanos, etc. El estudio de Mary Douglas sobre “pureza” y “peligro” y los “conceptos de contaminación” nos parece muy acertado cuando afirma que el “error más grave fue haber aceptado ciegamente que el Dios racional, justo, compasivo de la Biblia habría sido tan incoherente como para crear criaturas abominables” (Douglas, 2007: 13). Esta es, quizás, una de las razones para que Copi se haya inclinado por estos animales estigmatizados socialmente debido a su categoría de “bestias” que deben ser aborrecidas. Pero esta categoría, siguiendo a Douglas, forma parte de una “elaborada estructura intelectual de reglas que reflejan la alianza de Dios con su pueblo” (Douglas, 2007: 13). Alianza que Copi rompe en el momento que considera que todos somos “animales” y “animalas” (*Cachafaz*); pues “en poco tiempo, todo el mundo creyó comprenderse, la vida de todos era similar y no se diferenciaba una de otras” (*La ciudad de las ratas*) (Copi, 2009: 87). La vida de la rata no se aleja mucho de la humana si analizamos que desde nuestro estatus como seres pensantes que utilizamos y manipulamos la razón, muchas veces, tratamos a nuestros congéneres como ratas. Copi no se equivocaba cuando decía: “Todo hombre que pasó una parte de su vida en un calabozo es una rata por adopción; toda rata que habla es, por adopción, un hombre” (Copi, 2009: 98). En efecto, todos venimos siendo víctimas inconscientes de esa “estructura elaborada” de la que nos habla Douglas y repudiamos todo aquello considerado como malo e impuro. En *La tour de la Défense* podemos ver claramente cómo Copi subvierte estos valores de pureza (lo sagrado) a través del triángulo cordero-serpiente-rata fusionando lo sagrado (el cordero) con lo

[269] La antropóloga británica, Mary Douglas, en su destacado libro *Pureza y peligro; un análisis de los conceptos de contaminación y tabú* [1966] realiza un estudio exhaustivo del libro bíblico del Antiguo Testamento para hablarnos precisamente de las “abominaciones del Levítico” y por qué algunos animales, criaturas creadas por “Dios”, son condenadas.

abominable (serpiente y rata). Jean, Luc, Daphnée, Michelin y Ahmed preparados para el acontecimiento de la “Última Cena”²⁷⁰ se disponen a preparar cordero para dicho encuentro. No obstante, el cordero se quema en el horno. ¿Qué alimento podría reemplazar este plato central, cargado de connotaciones religiosas? La serpiente hace su aparición por el váter y todos quedan estupefactos ante tal presencia: “Ââââ, un serpent !” (Copi, *La tour...* 1978: 29), salvo Ahmed que considera que no son bestias malas y que además son comestibles. En efecto, Ahmed mata a la serpiente (utiliza el método *Dabb*²⁷¹), perfora su piel y descubre el cuerpo de una rata recién engullida. Así, el menú de la última cena se compondrá de serpiente rellena con cordero y rata:

AHMED.— Les rats, c'est bon, tu sais pourquoi ? Parce que ça ronge le bois. Ça donne une chair parfumée, comme le lapin. Mais le serpent il peut manger n'importe quoi, il est toujours bon parce qu'il ne mange que du vivant. Tiens, regarde, je te l'avais dit, il avait bouffé un rat ! (*Il sort un rat de l'intérieur du serpent.*) Il est pas encore digéré ! On va la mélanger avec le gigot pour la farce !

(Copi, *La tour...* 1978: 36).

Después del caos y rechazo inmediato generado por la aparición de la serpiente, los comensales se disponen a comer todas las partes de la boa constrictor: corazón, hígado, testículos y ano. Así, de la abyección pasamos al placer gustativo: “c'est délicieux”, “c'est sublime”, “c'est exquis”, “c'est divin” (Copi, *La tour...*, 1978: 44-45). Finalmente, los alimentos han sido dignos de un acontecimiento anual como la última cena de Nochevieja.

Copi juega con lo abyecto, pero utiliza, al mismo tiempo, a través de Ahmed, la ironía para transmitirnos otro mensaje implícito: el ano como “agujero” versátil y elástico que media entre el acto biológico de defecación, el cortejo y acto copulativo y la reproducción:

[270] Hablamos de Última Cena porque la estructura formal de la obra es de dos actos y la transición entre acto y acto está marcada por el ritual de Nochevieja. Copi nos sitúa temporalmente en la transición de los años 1976-1977. Así, la presencia de animales abominables junto con el cordero domina la intriga durante todo el primer acto. Esta última cena simbólica nos recuerda la imagen bíblica de los apóstoles acompañando a Jesús de Nazaret en la Última Cena antes de su captura para ser juzgado y crucificado.

[271] *Dhabb*: técnica de sacrificio y ritual de la cultura musulmana utilizada para matar animales (vacas, corderos, aves, etc) a través de un corte limpio de las arterias y venas para evitar el sufrimiento y provocar la muerte rápida del animal.

AHMED.– Tiens, goûte-moi ça, Jean, c'est les couilles du serpent [...] Goutez ça, goûtez ça, ça c'est l'anus du serpent. Tu vois comment il est rond ? Les serpents n'ont qu'un seul trou, à part la bouche. C'est par la que ça baise et que ça pond les œufs. Regarde comme c'est élastique, un cul de serpent [...]

LUC.– On dirait un prépuce !

(Copi, *La tour...* 1978: 44-45).

Lo que para la serpiente es un órgano multifuncional, el ano, para los humanos se ha transformado en un mero órgano al que le han extirpado, en palabras de Preciado, “toda capacidad que no fuera excremental” (Preciado, 2009: 136). En efecto, el ano puesto a disposición del lenguaje heterosexual y de los “poderes públicos fue cosido, cerrado, sellado” (Preciado, 2009: 136). Así nace toda una teoría del “cuerpo privado” y de los “cuerpos sin ano” desarrollada por Preciado en el *Manifiesto contra-sexual* y en *Terror Anal*. Copi, por su parte, juega con los códigos del deseo que quedan implícitos en las palabras de Ahmed y Jean. La erotización del ano. Cuando el primero habla de: “anus”, “élastiques” y “trou”, Micheline se impone dirigiéndose al joven árabe homosexual: “Oh, mais quel obsédé. Tu aimes les culs à ce point ?” (Copi, *La tour...*, 1978: 45). Y, en cuanto al segundo, Jean imagina un “prepuce” al ver el ano elástico de la serpiente. Es decir, el ano se vuelve fálico en el imaginario de este personaje. De esta manera, el “agujero” de la serpiente no solo sirve para defecar, copular y poner huevos, pues también es el punto erógeno receptor y emisor de nuevos estímulos castrados desde el imaginario heterocéntrico. Ahmed utiliza, en lenguaje vulgar, el verbo “baiser”: “c'est par la que ça baise”, que traduce literalmente por “follar”. En este sentido, la serpiente, desposeída de razonamiento, es de algún modo personificada ya que estos réptiles no “follan” sino que copulan por instinto y obedecen a sus patrones biológicos de reproducción. El “ano”, esa parte erógena castrada del deseo y del placer que “está puesto fuera del alcance del juego social” (Hocquenghem, 2009: 80), esa parte de nuestro cuerpo significando tabú, represión, abyección, etc., se transforma entonces en un agujero elástico que se opone al “ano cerrado” y “sellado”; pues, el ano cerrado es “el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (Preciado, 2009: 136). Para los “Santos Padres” la serpiente es tan abominable como lo son tanto los deseos y actos sexuales no normativos como las identidades y sexualidades disidentes y fluidas.

De esta manera, Copi transgrede las fronteras que separa lo puro de lo impuro y desmitifica la última cena sagrada. Los animales son tan transgresores como los personajes. Por un lado, porque Copi pone en escena a cinco comensales

cuyo “señor”²⁷², Ahmed, un homosexual hijo de inmigrantes nacido en Francia, aparece acompañado de Jean y Luc, dos mariquitas gays, a Micheline, un travesti mitómano y Daphnée, una “heterosexual” drogada. Y, por el otro, porque Copi utiliza un menú muy particular y poco habitual en el ritual anual de la última cena: en efecto, aparece el “cordero”, animal sagrado representado al “cordero de Dios”, remplazado por la serpiente, animal tachado de abominable que aparece en la Biblia como bestia que incita al pecado. La serpiente es desmembrada. Y, sus partes internas y reproductoras son compartidas entre todos los comensales, “Goûte-moi ça, // goûtez ça, goûtez ça”, como si se tratase de aquel pan que Jesús compartió con sus discípulos.

La serpiente ya es castigada por el simple hecho de existir; es decir, por ser un reptil o animal que “camina sobre su vientre” (Douglas, 2007: 61). ¿Acaso Dios no fue coherente y compasivo cuando imaginó y creo a todas las especies? No es extraño entonces que la serpiente aparezca como la bestia que incitó a Eva para que esta pecara en el Paraíso. Bauman se refiere a este acontecimiento como una excusa para inspirar miedo y crear esa ambivalencia que la muerte genera a la vida de los humanos afirmando que la “inminencia de la muerte” llena la vida a rebosar de miedo primario: “podría incluso decirse que le mito etiológico del pecado original de Adán y Eva se construyó con el objeto de hacer tal miedo inteligible” (Bauman, 2007: 72). Y, respecto a Copi, el dramaturgo dice, bajo las formas del tango: “Nunca me ha llamado la atención // eso de Eva y la manzana” (Copi, *La sombra...*, 2002: 110). En efecto, en el imaginario del autor, esta afirmación bíblica del “pecado original” se desmiente: la manzana nunca ha sido el fruto prohibido sino el fruto robado por Adán y Eva:

¡En lugar de echarlos del Paraíso, tendría que haberlos encerrado en una jaula!
Lloriqueó, y abundantes lágrimas cayeron sobre las manchas de café de su barba.
“Y Además calumniaron a mi amiga la Serpiente –agregó–, que nunca les ofreció

[272] Decimos “señor” porque Ahmed es quien toma el control de la intriga y de todo lo que sucede durante la cena y después de ella. Además, este personaje, hijo de inmigrantes y viviendo en el entre dos cultural (Europa-Maghreb) y religioso (católico-musulmana) tiene una personalidad especial que lo diferencia de los demás: es solidario, respetuoso, tranquilo, sincero, humilde, ingenuo, sabio, sano... y, además, no tiene prejuicios respecto a la sexualidad y a las creencias religiosas. Su personalidad se opone a la de sus amigos y acompañantes europeos (y canadiense en el caso de Daphnée) que solo se interesan por el alcohol, las drogas y el lujo y se muestran como personajes con prejuicios, irrespetuosos (utilizan un lenguaje vulgar), mentirosos, interesados, ladrones y ambiciosos que contribuyen a generar el caos, ... Todos ellos ven en Ahmed un carisma especial y por eso, a menudo, buscan su protección: “protège-moi, s’il te plaît, protège-moi !” (Copi, *La tour...*, 1978: 15).

una manzana como pretenden; se la robaron después de haberla molido a palos con un bastón que improvisaron arrancando a pedrazos una rama de mi cerezo. Era el postre de su primera comida en el Paraíso (Copi, 2009: 81)²⁷³.

En esta cita, extraída de *La ciudad de las Ratas* de Copi, aparece el Dios de los Hombres personificado y arrepentido de haber sido permisivo con Adán y a Eva y poco compasivo con la serpiente. El Dios de los Hombres abandona la divinidad para utilizar la razón y la consciencia. El pecado se invierte y se duplica: robar y matar. No es la serpiente la que seduce a Eva para incitarla al pecado; primero, porque no vivía en el manzano y, segundo, porque jamás le ofreció una manzana. Los que originaron el pecado fueron Eva y Adán. Es decir, Eva no peca por haber comido una manzana sino por haberla robado y, particularmente, por haber matado salvajemente, junto con su cómplice Adán, a la serpiente (la única observadora y testigo del “pecado original”). En la novela *La guerre des pédés* (1982) Copi crea un personaje, especie de demiurgo, menos compasivo con Adán y Eva que toma una posición mucho más radical respecto al sexo biológico y sexualidad de estas figuras míticas para la religión católica. Se trata, en efecto, de Conceição do Mundo, o Concepción del Mundo, *un** joven *andrógino** e intersexual que “no solo echa a Adán y Eva del paraíso, sino que crea al Dr. Espíritu Santo, un cirujano que les intercambia los sexos y les inyecta cristal a las manzanas” (Moreno, 2017: 67). Todo este poder de invención y de genialidad copiana se convierte, finalmente, en un juego con el que se diluyen las “categorías dicotómicas de lo Puro y de lo Impuro, de lo Interdicto y del pecado, de la Moral y de lo Inmoral” (Kristeva, 1988: 26).

Como hemos podido constatar, en esos transespacios copianos no solo se produce una transgresión a partir del cuerpo sino también a partir de todos los elementos que componen ese espacio. Todo forma parte de una estrategia bien elaborada que Copi utiliza con ingenio y creatividad, aunque recargue la escena con elementos que inquieten: aparición de animales y otras bestias famélicas (unas) y metamorfoseadas (otras), que sorprendan: cuerpos inmortales y metales fusionados con seres vivos y, por último, que cautiven la atención del lector y del público: amalgama de acciones sucesivas y vertiginosas que contribuyen a generar la violencia con la que los personajes deben afrontar cada acontecimiento: explosiones,

[273] Copi es un personaje traductor que conoce la lengua “ratuna” y amigo Goüri; una rata que aprendió a escribir y a leer gracias a su amigo, y también profesor, Copi. Así, en la siguiente cita, nos encontramos ante la traducción del diálogo entre Goüri y el Dios de los Hombres que aparece en la novela epistolar *La cité des rats*, 1979, de Copi.

mutilaciones, heridas, suicidios, accidentes, crímenes, abortos, etc. Todos ellos intentando imitar una realidad que, en la mayoría de los casos, repugna. De esta manera, el texto, cargado de signos, deviene representación; y, así, tanto el escenario como el texto, afirma Patrice Pavis:

Constituyen el espacio donde se lleva a cabo una determinada práctica del conjunto de los profesionales del teatro que dan sentido a la realidad a través de un sistema de signos a la vez más estéticos (arraigados en un material o en un arte escénico) y políticos (que critican la realidad en vez de imitarla pasivamente) (Pavis, 1998: 58).

En esta laboriosa tarea de crear nuevos espacios de representación donde se generan nuevos discursos de índole social, político y de género y sexualidad, persiste un elemento cultural muy arraigado en la vida y obra de Copi: el tango. Si bien es cierto que ya hemos mencionado el tango en algunos apartados de esta parte de la tesis, especialmente en *Cachafaz* (porque la intriga se mueve a ritmo de tango y al compás de un buen bandoneón²⁷⁴), el tango copiano tiene, por un lado, un remanente cultural considerable y, por el otro, promueve un discurso radical sobre el género y la sexualidad (¿quién debe componer, cantar y bailar tango?). De esta manera, el espacio escénico da cabida al espacio discursivo de donde aflora uno de los ideales de Copi que consideramos más importantes y donde reside nuestro trabajo de investigación: generar desplazamientos dentro de las normas estáticas patriarcales a través de propuestas dinámicas donde la norma heterosexual no interfiera como tal en el género musical, en este caso el tango; danza y género musical hermético y poco o nada susceptible para ser interpretado con otras voces y otras figuras que no sean las masculinas. En efecto, el “tango narró siempre la historia de hombres binarios heterosexuales y representó a una sociedad falocrática” (Romero, 2019: 140).

[274] Según el *Diccionario Lunfardo*: el bandoneón es un “instrumento musical con fuelle plegable y teclado, accionado a aire, derivado del acordeón a piano, de origen alemán, inventado por Heinrich Band”. En Argentina y Uruguay llegó en torno a los años 1900; en principio, era un instrumento para tocar música religiosa, pero luego fue adoptado por los artistas del tango convirtiéndose en el instrumento inseparable del tango.

XV.1. Entre tango y estrategia: un “macho” inoportuno

El tango refleja, en cierto modo, el retorno a los recuerdos de una cultura; al sentimiento nacional argentino (y también uruguayo) que Copi podría sentir por su lugar de origen. Por ejemplo, ¿qué representa el tango en *La Vía Láctea*, el espacio estelar de *Loretta Strong*? Cuando Loretta “recoge sus recuerdos”, entre ellos aparece un lugar imaginado: “Orangina”, lugar que para ella representa: “le pays du tango !” (Copi, *Loretta Strong*, 1974: 32) y el lugar donde se supone es la posición donde habita la misteriosa Linda. Las “latitas” de gaseosa frivolizan el espacio argentino ya que Orangina viene a representar el país del tango: Argentina. Como es sabido, sostiene Amícola, Copi “está reutilizando en obras recuerdos de su infancia en los fastos de la mansión paterna dotando ese acervo de su memoria con un poder de exuberancia salida de las capas íntimas de la conciencia” (Amícola, 2012: 152). El remanente transcultural es una experiencia que llega por las propias vivencias; y, Copi sabe aprovecharlas y utilizarlas. No es coincidencia entonces que el tango, un gran referente cultural argentino, permanezca en el imaginario de Copi y esté presente no solamente por las páginas de *Loretta Strong* sino en diversas obras. Podríamos hablar, quizás, de nostalgia. Pero no la nostalgia producida por la lejanía que separa a Argentina de Francia (o la cápsula de Loretta Strong de Orangina), porque a Copi poco le interesaban las nacionalidades, sino por la impotencia de generar campos de acción y de resistencia social en un país que reprime las libertades individuales y de expresión en todos los aspectos de la vida: íntima, artística y profesional: “la répression y était (y est encore) pareille pour les machos et les pédés, plus forte encore pour les femmes” (Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 42-43). Copi pasa de la represión social y cultural (porque la estructura del tango se establece desde los dominios herméticos y patriarcales) argentina a la libertad personal y artística ofrecida por una sociedad efervescente como la parisina. Desde ese espacio, el francófono, resuena el tango. Un género musical mitificado. Un mito enmarcado dentro de los dominios masculinos: el “macho”. Un mito que, según Wittig, puede ser analizado desde un sistema de signos manipulado al mismo tiempo por un sistema de “opresión”: los “mitos heterosexuales” portadores de un “sistema de signos que utiliza figuras y, por tanto, puede ser estudiado” desde la “opresión” (Wittig, 2016: 57). En Copi ya vemos un tango deconstruido y subvertido por personajes transgresores que lo alejan del mito tanguero; pues ya no son solo hombres los que representan este canto y danza, sino también las mujeres y otros individuos con identidades y sexualidades disidentes. Por este motivo, no es

casual que el tango aparezca en obras que recrean los contextos argentino y uruguayo (excepto Orangina): *La sombra de Wenceslao, Tango-Charter* y *Cachafaz*.

El tango es fundamental y forma parte de una estrategia utilizada por Copi para desestabilizar la norma heteropatriarcal o el mito del “macho tanguero” en una época de crisis y de revolución sexual. Y, “si los códigos entran en crisis, hay tango y grotesco” (Romero, 2018: CDR0M). Y, además, existen opciones de ruptura y de crear fisuras dentro del pensamiento machista y de la norma heterosexual, aparentemente blindada, que constituyen el tango. En primer lugar, en *La sombra de Wenceslao*, quien canta y quien sabe bailar tango son las mujeres; Copi utiliza la voz de una mujer, la Voz de Titta (voz que se escucha a través de la radio), para animar a China a bailar:

VOZ DE TITTA.– Siglo veinte,
cambalache, problemático y febril,
¡el que no llora no mama
y el que no afana es un gil!
Todo es así, qué vamo’ a hacer...

CHINA.– Esperá que te enseñe a bailar tango. ¡Qué pajuerano! ¡No sabe bailar más que rancheras! Agarrame fuerte de la cintura, yo te llevo

(Copi, *La sombra...*, 2002: 116).

Las protagonistas son las mujeres. El hombre, en este caso Rogelio, el esposo de China, es relegado a un segundo plano como persona “pajuerana” (en lunfardo, término popular que designa a las personas forasteras y campesinas que ignoran las costumbres de la ciudad). En segundo lugar, en *Tango-Charter*, Pablo (quien no se reconoce como tal sino como “tango”: “¡Yo no tengo nombre, soy un tango! (Copi&Reim, 2012: 22)) es un trabajador del Hotel Tres Estrellas que sucumbe a la prostitución para mitigar la precariedad en la que vive aprovechándose de los turistas italianos Lei y Lui. Este particular personaje se muestra como un “macho argentino” machista que juega al sexo con hombres y mujeres y frivoliza el acto sexual, vaginal y anal, a través del agujero como único objeto-órgano de placer: “para mí, basta que haya un agujero, ¡qué importa si es chico!: yo le doy” (Copi&Reim, 2012: 25)²⁷⁵. En sus tangos se imprime ese lenguaje machista típico del ignorante heterosexual “buscavidas” que intenta cautivar a los turistas con sus dotes masculinas, en especial con su dote fálica:

[275] Original: “per me, basta che ci sia un buco, anche piccolo, ci do dentro” (Copi-Reim, 1980: 22).

Con el *chan-chan* de este tango
 las tengo a todas al pie,
 y con la boca babosa
 piden probar mi *bebé*.
 ¡Pero solo la más guacha será mía!
 ¡A las minas se las usa y se las tira!
 En esta tierra de indios, la cosa es muy conocida:
 el que la tiene más larga, la mete sin que le pidan...
 Romántica..."

(Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 22).

Herederero de una sociedad falócrata, Pablo ve en su “bebé”, es decir, su pene: “mira qué cacho de pija tengo” (Copi & Reim, *Tango-Charter*, 2012: 25), un artificio de poder, virilidad y dominio sexual sobre las mujeres y también hombres atraídos por el mismo sexo. Pablo busca un reconocimiento: el fálico; pues como dice Hocquenghem: “solo somos poseedores del falo por el reconocimiento de los demás” (Hocquenghem, 2009: 80). Y, en tercer lugar, en *Cachafaz*, la obra más simbólica si se trata de ruptura de los esquemas del macho tanguero, *Cachafaz* y *La Raulito* subvierten y deconstruyen el mito del tango a través del símbolo de la “flor”. En efecto, el macho inoportuno (que se desmarca de los esquemas heterosexistas) es el tango “flor de hermosura”, tal y como lo abordamos en capítulos anteriores cuando hablábamos de la “flor” como término que se opone al ideal de “macho tanguero”. El tango es idealizado y permanece como una ilusión de canto y de danza donde una transexual, *La Raulito*, se esmera por enseñar este arte magistral argentino a su prometido homosexual *Cachafaz*.

Curiosamente, treinta y dos años después de la muerte de Copi, sale en Argentina, lugar de origen del autor, un libro titulado: *Matar al macho. Varones deconstruidos, feministas y otras misoginias* (2019)²⁷⁶ (ensayo que ya hemos abordado algunas páginas anteriores). Título que nos inspiró no solo por estar dirigido y escrito por compatriotas de Copi, sino también porque una de las finalidades (además de las posturas feministas) es la del intento de deconstruir la figura del “macho” para desviarla de los márgenes del sistema binario, de la norma, del poder y del lenguaje heteronormativo. Una de las contribuciones más interesantes de este ensayo es la del poeta, traductor y cantante de tango, Walter Romero, con su “Tango y masculinidad: formas

[276] La realización de dicha investigación estuvo a cargo de dos argentinos: el psicoanalista Luciano Lutereau y el profesor y agente cultural Patricio Zunini.

del accidente” (pp. 133-145). Romero, traductor de Copi & Reim, *Tango-Charter*, comparte, quizás, la misma postura de Copi respecto a los ideales (imaginario) del mito que giran en torno a la noción del “macho”; pero no de cualquier “macho”, sino la del “macho” tanguero. La diferencia entre los dos autores, Copi y Romero, es el contexto-época y formas de expresión. Mientras Copi utiliza la escritura y el teatro para contribuir a la desmitificación del tango, Romero lo hace desde la experiencia personal, su implicación social y su versatilidad artística como poeta y cantante de tango. Romero es de los autores que afirma que “las letras de tango son una suerte de dramaturgia de conversión” (Romero, 2018: CDROM); pensamiento que le permite moverse libremente entre géneros literarios, estéticos y artísticos. Los dos artistas muestran una sensibilidad especial hacia lo nacional, cultural y artístico. Los dos franquean las barreras de la norma de dominación masculina. Por un lado, Copi desvirtúa al macho tanguero desde la imagen de la “flor” y lo hace a través de la escritura y el teatro: la palabra representada. Respecto a las flores, Hocquenghem afirma: “el lenguaje de las flores puede ser interpretado como las rosas²⁷⁷ de Genet, como la transfiguración de lo bajo en sublime” (Hocquenghem, 2009: 67). Y, por el otro, Romero, por su parte, se enfrenta a estos esquemas estereotipados del macho y reflexiona sobre esta arraigada noción en la sociedad actual argentina no solo a través de artículos y ensayos (que tienen que ver con identidades y sexualidades disidentes) sino también a través de su voz tanguera, lo que aporta originalidad a su investigación por su fuerte implicación y sensibilidad hacia el arte del tango: “cantar tango desde una sensibilidad gay o disidente implica desambiguar los contextos o poner en evidencia que las formas cantadas de enunciación y las marcas performativas deben ser revisitadas” (Romero, 2019: 142).

El Cachafaz de Copi tiene la ilusión de ser cantante de tango (pero también de bailararlo junto a la experta Raulito, su profesora de tango, entre otras cosas): “Pienso en la letra de un tango” // “Me prometiste un tango”, dice Cachafaz (Copi, *Cachafaz*, 1993: 18-84). Pero no cualquier tango, sino el tango de múltiples facetas y mensajes: el tango “flor de hermosura”, el “tango de matriz”, “el tango del pobre”, “el tango de independiente” “el tango flor ‘e la ralea”, el “tango, baile de machos”, y, en fin, el “tango de alegría”. Cachafaz ama el tango y se aleja de otro referente donde el “varón puede

[277] Hocquenghem hace referencia a *Miracle de la rose* (1946) de Jean Genet. Novela escrita en una de las prisiones más emblemáticas de París, La Santé, y una de las novelas autobiográficas más importantes de la segunda mitad del siglo xx. En ese espacio sórdido que se apodera de la libertad, donde el amor se conjuga con lo puro y extraño, crecen las flores como metáfora de esperanza, de seducción y de enaltecimiento de esos espacios lúgubres.

expresar con libertad sus sentimientos, y hasta se diría que son motivo de orgullo” (Zunini, 2019: 96): el fútbol. Pues Cachafaz no titubea al afirmar: “aquí no se juega al fóbol!” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 24). Comportamiento que nos permite pensar que Cachafaz se aleja al mismo tiempo, continuando con Zunini, de un “componente xenófobo y homofóbico tan constitutivo” como lo es el fútbol y lo que este deporte representa para la comunidad machista masculina en un contexto argentino.

Lamentablemente, los deseos artísticos de Cachafaz se cruzan con la ilusión de crear un mejor porvenir para todo un conventillo que intenta apaciguar el “hambre” con el “fiambre”. En efecto, como ya lo hemos mencionado anteriormente, la precariedad y el hambre conducen a la pareja y a todo el conventillo por la vía de la antropofagia (este acto debe ser entendido como reacción / comportamiento innato de supervivencia para evitar la muerte por inanición). De esta forma, el mito, en este caso el tango, revela también “las propias heridas de la sociedad que se hace necesario restañar” (Amícola, 2012: 133). En este cruce entre vida-supervivencia-muerte, los deseos e ilusiones de bailar y cantar tango se esfuman. La voz de Cachafaz nunca será escuchada porque la injusticia social lo ha condenado a morir. En este sentido, el deseo de Copi de *re-actualizar* el mito tanguero y de *re-formatear* el pensamiento machista que reproduce el lenguaje heteronormativo queda inacabado. Romero, por su parte, atisba con positivismo en el sector artístico y musical (donde lo social y político también están implicados) un cambio en la sociedad actual argentina o quizás un cambio de mentalidad menos hermética y más permeable: “El advenimiento reciente de intérpretes de extracción *queer* [...] está abriendo un camino para nuevas performances, letras, interpretaciones y arreglos musicales” (Romero, 2019: 144). En efecto, Romero propone erradicar los modelos “patriarcales y heteronormativos del tango para reconocerlo, más bien, con las señas de un *género fluido* [...] *para darle voz* a lo callado o lo negado” (Romero, 2019: 144). La faceta como cantante de tango legitima aún más su voz y su mensaje en pro de la diversidad. El tango ya no debe estar encasillado en un género en concreto. La música, como todas las demás artes, no debe promover modelos represores, al contrario, crear modelos que favorezcan, por un lado, la emancipación y, por el otro, la abolición del “macho” y la deconstrucción de los sistemas de dominación masculina. Acabar con el patriarcado y su hegemonía. En efecto, otras formas híbridas y fluidas aguardan tras la puerta esperando a que esta se abra completamente. Esta puerta abierta dará acceso, quizás, al jardín de las flores donde podríamos hallar a la “flor de hermosura” tan elogiada por Copi, o hallar “una literatura de la revancha” a través del tango como lo indica Romero.

Si Cachafaz volviera de las sombras, lugar a donde las Ánimas lo han llevado para “expiar” sus culpas, muy probablemente sería un excelente cantante de tango. Un cantante cuya voz representaría las voces de los “monstruos sociales” proclamando la libertad de expresión creativa y artística y la igualdad de los derechos en el sentido más estricto de la palabra. Si Cachafaz volviera de las sombras, la “flor” se personificaría en un cantante queer y, quizás, estuviera cantando el novedoso repertorio del *Buffo* (2018); disco de ruptura y de reivindicación “queer que rompe los estereotipos”²⁷⁸ de Walter Romero. Los ideales de Romero cuando afirma: “nuestros modos de disidencia deben fundar una tanguedad otra y reivindicar el tango como música de la alteridad, de la mezcla y de la diferencia” (Romero, 2019: 144), cristalizan igualmente los ideales de Cachafaz, el pardo del conventillo. Si Cachafaz hubiera podido vencer a la muerte y regresar de las sombras, hubiera sido el tanguero rompedor de los estereotipos patriarcales y también hubiera evolucionado con el paso de los años. Y, si Cachafaz hubiera vencido a las Ánimas, hubiera podido, quizás, escribir un tango, escribir sus memorias y “recoger la historia” para reconstruirla. La “deconstrucción del macho” es necesaria. Y, el hecho de que Copi lo intentara desde las fronteras transculturales, a través de Cachafaz y La Raulito, ha valido la pena.

Cachafaz se escribió en París en 1981 (contexto de donde se gestaron nuevos discursos y se motivaron fuertes movimientos activistas que emergieron como resistencia contra la opresión hegemónica del patriarcado), pero el contexto de la obra es el montevideano (cultura más hermética y represora muy parecida a la argentina). Las voces de libertad que se originaron desde el otro lado del Atlántico, Francia, resonaron en la cultura argentina con gran potencia a través de los personajes transgresores de Copi. Ahora es una transexual la que baila tango con orgullo y un homosexual el que lo idealiza; dos figuras, la transexual y el homosexual, que para la época de Copi eran motivo de odio y rechazo en Argentina. Esta fue la época y la forma en que Copi imaginó, muy probablemente, un verdadero tango: un “tango queer” bailado por La Raulito y Cachafaz al son de un buen bandoneón. Un tango sin fronteras, sin restricciones, un tango con formas más fluidas y dinámicas. Si Copi estuviera vivo, estaría contento de contemplar que los ideales de acabar con el macho, el machismo, la dominación masculina, la hegemonía del modelo binario de género y de sexo, la

[278] Esta entrevista que Walter Romero concedió a Ezequiel Obregón aparece publicada en *Leedor* (Buenos Aires) desde el 02 de septiembre de 2018 con el título: “Reivindico el tango queer que rompe los estereotipos”. Referencia en línea: <http://leedor.com/2018/09/02/walter-romero-reivindico-el-tango-queer-que-rompe-los-patriarcados/>

exclusión, el estigma, la xenofobia, la homofobia, etc., contemplados en su *Cachafaz*, se están haciendo realidad en la actualidad argentina. Una muestra de ello es reconocer que, como Walter Romero y otros muchos creadores y artistas argentinos, la unión en momentos de lucha y de resistencia son necesarias para deconstruir y desarticular todo un imaginario en torno a los mitos y sistemas que engendran represión. En definitiva, la alianza Copi-Romero, sinónimo de resistencia y subversión, se hace evidente cuando observamos que estos dos autores ven en la literatura, el arte dramático y la música una forma de generar nuevos discursos más permeables y abiertos a la diversidad identitaria y sexual. Romero bien podría ser el que cristalice las ilusiones e ideales de ruptura del “macho tanguero” promovidas por Cachafaz, esa “flor de independiente” que actúa libre e “independiente”, y por la noble Raulito; una de las parejas más controvertidas y subversivas elogiadas por Copi. Cachafaz y La Raulito ascienden, así, a un grado superior que los exalta y los diferencia de entre todos los demás personajes: *ell*s* son los únicos “semidioses de arrabal”.

XV.2. Copi o la abolición de las “jerarquías sexuales”

En los espacios imaginados por Copi se instaura un nuevo discurso que, o bien, hace reír al lector-espectador, o, que, por el contrario, expone al público a experimentar una situación incómoda respecto a la sexualidad. Se trata de la identidad sexual disidente y de las formas en que los personajes copianos vulneran las fronteras de lo “normal” y lo “bueno”, según el pensamiento heterosexual.

Como hemos podido constatar, Copi sitúa estratégicamente a sus personajes travestis, homosexuales, transexuales, bisexuales, asexuales, queers, etc., en espacios muy concretos y localizables. En realidad, cuando se trata de identidad y de revolución sexual, poco importa el espacio. La identidad y la sexualidad no tienen nacionalidad. Es decir, la identidad sexual disidente es algo que concierne a todas las sociedades, aunque existan “ataduras” culturales, que en muchos casos constriñen la libertad identitaria y sexual. Por ejemplo, de Buenos Aires y Montevideo a París, y de la capital francesa a Siberia y Alaska e incluso a la imaginada Vía Láctea, los personajes copianos intentarán abrir un espacio simbólico respecto a la identidad y la sexualidad e insertar, así, un discurso de resistencia y de combate frente al modelo heterosexual. De esta manera, desde esos espacios de “desviación” social, y también de opresión que Copi ha reservado para sus heroínas y héroes irreverentes, se construye una frontera simbólica que se resiste a la asimilación del modelo tradicional

heteronormativo y se entrecruza con la Teoría Queer. Recordemos que esta teoría, más amplia y radical dentro de los estudios gays, lleva “sus consideraciones a las comúnmente llamadas perversiones, desviaciones o sexualidades alternativas” (Gasparini, 2007: 252). Consideraciones donde incluimos a todos los personajes de Copi ya que todos ellos matizan el carácter social de la construcción de la sexualidad. Recordemos igualmente que la palabra ‘queer’ (raro, maricón, loca, bollera...) como insulto ha adquirido su valor de fuerza y de lucha en un contexto de repetición vinculado a la patología y a la anormalidad (Sáez) y emerge como una interpelación que plantea la cuestión del lugar que ocupa la fuerza y la oposición, la estabilidad y la variabilidad, dentro de la performatividad (Butler).

La noción queer como insulto, desconocida como teoría en los años de Copi, está vinculada, como dice Sáez, a los individuos descritos clínicamente como “raros” y “anormales”; es decir a los “monstruos” sociales viviendo su sexualidad en los márgenes de lo “normal”. De esta manera, Copi también plantea la “cuestión de lugar que ocupa la fuerza y la oposición” en esos espacios donde la performance, el cuerpo, encuentra su lógica. Los cuerpos que Copi pone en escena comunican, expresan emociones y sentimientos y transmiten un mensaje: rechazar y desestabilizar el modelo binario de género y de sexo establecido. Este rechazo-resistencia-lucha, Copi lo lleva a cabo a través de un lenguaje mordaz, corrosivo y soez y un humor negro particular, o un “humor homosexual” (Amícola, 2000: 86), que causa diferentes reacciones en el público²⁷⁹ que van desde la aceptación y agrado (algunos) al rechazo de otros (que consideraban este humor como “siniestro, inepto, indecente, odioso, asqueroso y deshonesto” en palabras de un crítico de *Le Figaro*) (Pron, 2017: 65-66). Entre lenguaje y humor, los personajes copianos dan rienda suelta a sus fantasías, locuras, delirios y extravagancias y ponen a nuestra disposición palabras, conceptos y frases para interpelar al lector-espectador. Wittig decía, a propósito de las palabras, que estas “yacen como un material bruto a disposición del escritor como la arcilla está disponible para el escultor” (Wittig, 2006: 98). Una hermosa imagen como metáfora de “creación” literaria y artística donde las palabras (como la arcilla) cobran significado cuando estas forman un todo al unirse entre ellas. Observemos en la siguiente recopilación de conceptos y frases de qué manera Copi degrada a

[279] El trabajo de investigación de la presente tesis no se centra especialmente en el humor particular de Copi pese a la considerable importancia que se merece este aspecto que tanto caracteriza al autor franco-argentino. Nuestro interés en este estudio es dosificar (y, no evadir) el humor de Copi para centrarnos en el tema que nos preocupara sobre las nociones trans como proceso y estrategia en la obra de este autor.

sus “seres queer” irreverentes a través del insulto, y cómo, en torno a este “estigma paralizante”, aparecen palabras y frases sueltas que la Teoría Queer introduce en su discurso; entre ellos el “matrimonio”, la “familia”, el “sexo” y la “política”, los roles establecidos hombre/mujer...:

Insulte... Yo también soy rara... ¿Vio qué raro es?... Ese muchacho no es *NORMAL*... Qué cosa rara... Estás en el clóset... Máscara... Inmoral... ¡Qué idiota enamorarse de un marica!... Confesión... Monstruo... Usted no puede comprender por qué soy así... Homosexual... Le petit travesti... Changer de sexe... Pousser les seins... Gouine... *ANORMAL*... Armoire... Sexe d’Homme... Et cette bizarre jeune fille ?... Armoires... Mâle... Lesbiennes... Homosexual... Hétérosexuels... Travesti... Pédale misogynne... Folles... Travelo... Femme... Placard... Perruque... Tu préfères en Homme ou en Femme ?... Monstres... El tipo me salió marica... Compadrito... Puta... **Donnetta**²⁸⁰ ... Sodomia... **Oumini... Maschione... È un Omosessuale represso, ecco cos’è! Una vecchia checca repressa!... Wanda-culanda... Visogna rimanere virili !... Vecchia Carampana... Culattone**... Soy un macho... Puto... Te quiero como sos... Cacos... Maricón... Puta... Hombres... Mujeres... Animales... Animalas... Las mujeres sin pito... La flor del Hombre... Soy un macho de veras... Ningún ser nace *ANORMAL*... La he pasado reprimida... Este hombre es un varón... Raulito, sos una mala porque no tenés matriz. ¡Siempre serás infeliz!... Hijos maricas... Identidad... Cambio de sexo... Seremos monstruos monstruosos... Mujeres con bigote... Amanerada... Las mujeres eran hombres... Gay... Fémina... Moustachu maso... Lesbienne... *NORMAL*... Le cancer gay... Pédé... Gigolo... Folle... Je suis folle, folle, folle, folle... Armoire... Si à la place d’un mannequin, j’avais eu un vrai homme comme ton père... Mon Armoire est privée... Travestis... Clochards... Les Homos... *ANORMAL*... Folle... Femelle... Pédés... Les Hommes... Efféminé... Bande de gouines... Lesbiennes maudites... Les Femmes... Fille ou Mec ?... Race

[280] En negrita aparecen las palabras y expresiones de la obra original (italiano) de *Tango-Charter* traducidas al español por Walter Romero: **Donnetta** = Mujercita; **Maschione** = Macho; **È un omosessuale represso, ecco cos’è! Una vecchia checca repressa!** = ¡Es un homosexual reprimido, eso es lo que es! ¡Una marica vieja y reprimida!; **Wanda-culanda** = Mariquita linda; **Visogna rimanere virili** = hay que mostrarse siempre bien macho; **Vecchia carampana** = Vieja loca; **Culattone** = Marica / depravado.

de femmes maudites... Putes... Fille ou Garçon ?... Sodomisé... Toi le *RÔLE* d'une Fille et moi celui d'un Garçon... Le mariage... Il matrimonio... ¡Yo por el compromiso estoy que me tiro pedos! Homosexuelle... Féminin... Folle... Sexe masculin... Homme banal... Femme moderne... Travesti... Créature... Placard... Je me demande si je n'aurais pas mieux fait de naître homosexuelle... L'homosexualité ne se transmet pas de père en fils... Il sesso è politico, caro moi! Como tutto quello che si mette sotto i denti!²⁸¹ ...

Peu importe

mon sexe,

il s'agit de *LIBERTÉ*...

[*Conceptos, términos y frases extraídos del corpus de esta tesis*].

Como podemos observar, esta recopilación de conceptos y frases extraídos de las doce obras que conforman nuestro corpus, empieza con la palabra “insulto”; término que nos remite al mismo tiempo al concepto “queer” o “raro”. Sin ir más lejos, observemos, a manera de ejemplo, cómo aparece un insulto, suerte de leitmotiv copiano, muy recurrente en todas sus obras: “marica / loca / *checca* / *pédé* / *pédale* / *travelo* / travesti / monstruo / anormal / homosexual...”. El insulto, suerte de “injuria”, puede interpretarse, en términos de Didier Éribon como una palabra utilizada como mecanismo de “poder” para generar diferencias entre lo normal / anormal o superior en inferior: “Ce que l’injure me dit, c’est que je suis quelqu’un d’anormal ou d’inférieur, quelqu’un sur qui l’autre a le pouvoir, et d’abord le pouvoir de m’injurier” (Éribon, 2000: 57). Insultar a alguien, denigrarlo y acusarlo por ser diferente es la forma en que el poder gana espacio. De esta manera, el acceso a la represión queda metafóricamente como una puerta abierta adoptada por la comunidad homófoba heterosexual para insultar, avergonzar, humillar, oprimir, acallar y condenar otras identidades y sexualidades alternativas como la del “maricón”, la “loca”, las “bolleras”, *l*s* “travestis”, *l*s* homosexuales, *l*s* transexuales, etc. Por esta razón, no es casualidad que los personajes de Copi reaccionen de forma contraria y combatan, hasta con

[281] Trad.: “¡El sexo es política, querido! ¡Como todo lo que tiene sentido en este mundo! (Copi & Reims, *Tango-Charter*, 2012: 44).

Observación: las palabras en negrita, cursiva y en versales nos invitan a reflexionar sobre las fronteras entre lo “normal” y lo “anormal” y a repensar el discurso heteronormativo desde la noción de distribución de roles sociales adquiridos por la asignación de género y el sexo biológico. Distribución y asignación que niegan la posibilidad de “libertad”; principio por el que los personajes irreverentes de Copi lucharan con uñas y dientes; y hasta con sus vidas si es necesario.

insultos, si es necesario, los sistemas de poder. Por ejemplo, la entrada triunfal de Evita en escena sorprende al público con su lenguaje soez e inesperado: “Merde. Où est ma robe de présidente ?” (Copi, *Eva Peron*, 1969: 7). Pero bien podríamos hacer alusión a algunas frases insidiosas, corrosivas, soeces, e incluso obscenas y escatológicas que impregnan toda la obra de Copi. Frases que pueden incomodar y provocar en el lector-espectador cierta aprehensión, pero que están ahí porque son necesarias para romper, por un lado, con los modelos convencionales de comportamiento ético y moral, y, por el otro, para desestabilizar, de alguna manera, la norma heteropatriarcal que exige esos comportamientos. A modo de ejemplo, citamos: “Vous me prenez pour un gigolo, espèce de vieille truie ?” (Copi, *Une visite...*, 1988: 23); “Tu parles du Sacré-Cœur ! Ici, c’est la Sacrée-Queue !” (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 302); “Me bajé la bambachita / y tu me mostraste la pija, / te calenté la bombilla / y me prendí a la manija” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 84); “Me voy a cagar encima” (Copi, *La sombra...*, 2002: 180); “Tu veux dire que tu n’as pas un cul pour mon sperme ? / Ta gueule, espèce de connasse de travelo de merde !” (Copi, *La tour...*, 1978: 8 y 70), etc. Pero no todos los personajes salen a la escena con tal desparpajo; pues hay algunos que optan por la prudencia y permanecer en el *armario*, como el caso de Alfredo en *Lamento por el ángel*; otros prefieren el silencio y la timidez y vivir en el misterio, como el caso de Irina en *L’Homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*; y, otros ni siquiera aparecen en escena, tan solo podemos leer sus cartas, como es el caso de Lucho en *La sombra de Wenceslao*. Todos estos personajes forman parte del “insulto”; es decir, del insulto “queer” donde están incluidos el “raro”, el homosexual, la loca y el travesti... los “anormales”, los “monstruos” que amenazan la norma, y, en fin, los seres que esta norma busca “callar” y “ocultar”.

Éribon no duda en afirmar que la expresión “vicio despreciable”, o formalmente “incalificable”, fue aprovechada por la institución de poder heteronormativa cuya “estructura opresora” obligaba (y obliga) a los homosexuales (todos los individuos considerados como desviados sexualmente) a callarse y a ocultarse: “la grande expression qui s’applique spécialement aux homosexuels, c’est l’obligation de taire et de cacher ce qu’ils sont” (Éribon, 2000: 85). Hocquenghem, por su parte, decía que la “homosexualidad es una fabricación del mundo normal” (Hocquenghem, 2009: 23), es decir, del mundo heterosexual concebido como natural; y, Butler corrobora esta idea afirmando que “gran parte del mundo heterosexual tuvo siempre necesidad de esos seres “queers”” (Butler, 2002: 313). Ese mundo “normal-natural = heterosexual” es el que Copi franquea y desestabiliza con la aparición de esos “seres queers” en escena. La inclusión de estas criaturas transgresoras, nos interpela y nos invita a reflexionar

sobre las “jerarquías sexuales” y a repensar el modelo binario de género y de sexo. En efecto, estos personajes debilitan el ideal heterosexual y lo hacen con un pensamiento liberador: “tu me préfères en homme ou en femme ?” (Copi, *La tour...*, 1978: 93) / “Las mujeres eran hombres!” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 88) / “Si je te désire en fille, je te désire en garçon” (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 337). Copi juega con el lenguaje y hace que la identidad y sexualidad de sus personajes patinen entre sí imposibilitando redefinirse por alguna en concreto. Para Wittig, el “lenguaje proyecta haces de realidad” (Wittig, 2006: 105), pero en este caso, hablamos del filtro que hay entre ficción y realidad. La realidad sobre las llamadas desviaciones o sexualidades alternativas puestas en cuestión durante el siglo xx, en especial los años setenta y ochenta, pasa a través de la mirada aguda de Copi; y, este se convierte en el creador de personajes que hablan desde su experiencia: lo que viven, lo que sienten; lo que sufren, lo que odian y rechazan, lo que desean, los que desertan del dominio heterosexual, etc. Por ejemplo, los deseos de Irina (*L’homosexuel...*) por cambiar de sexo, la forma de vida alegre de La Raulito (*Cachafaz*) en medio de la precariedad, los miedos de L. (*Le frigo*) y el rechazo a las terapias de psicoanálisis, la idea radical de Loretta (*Loretta Strong*) de sacar fuera de órbita y de aniquilar definitivamente al “macho”, etc.

Copi se apropió, a su manera (en esa época de revolución sexual y liberación homosexual), del insulto “loca”, “marica” y “raro” y travistió de forma muy particular el género y el sexo para poner en jaque la hegemonía del binarismo de género y de sexo. Conocedor del conflicto revolucionario y de los movimientos de liberación homosexual, Copi utilizó igualmente un vocabulario propio que la *Queer Theory* incorporó en su discurso radical para desestabilizar e intentar deconstruir el modelo binario de género y de sexo. Entre ellos, y como hemos podido constatar a lo largo de este capítulo, el intento de Copi por deconstruir los conceptos: hombre, macho, varón, viril, pene, mujer, virginidad, *vagino**, útero, fecundación, producción-reproducción, heterosexual, matrimonio, tecnología de género, etc., nos hace pensar en un Copi con un pensamiento avanzado para la época y que, lejos de ser un creador de pensamiento filosófico o sociológico, se arriesga a desafiar los sistemas convencionales de género y de sexo a través del espectáculo. En efecto, Copi nos muestra un abanico de términos que demuestran su interés por liberar a sus personajes de la opresión y dismantelar y abolir los esquemas tradicionales de género y de sexo poniendo en evidencia la existencia de otras sexualidades alternativas sobre la escena y generando, así, un espacio de fuerza y de resistencia particular. O, en palabras de Wittig, contribuir a “la destrucción de la heterosexualidad como sistema social basado en la opresión” (Wittig, 2016: 45).

Si los irreverentes personajes de Copi se resisten a participar y entrar en las jerarquías sexuales establecidas, entonces las fronteras imaginarias diseñadas por la antropóloga y feminista Gayle Rubin, nos sirven de ejemplo para resaltar el espacio por donde deambulan libremente esas “criaturas queer” copianas. Se trata de un diagrama muy representativo y simbólico donde Rubin pone de manifiesto los conceptos dicotómicos “bueno” / “malo” para insistir particularmente en las diferencias existentes entre el “sexo ‘bueno’” y el “sexo ‘malo’”. Rubin sostiene: “la “frontière” distingue ces comportements de tous les autres, qui sont compris comme l’oeuvre du diable, dangereux, psychopathologiques, infantiles ou politiquement répréhensibles” (Rubin, 2010: 161). Este es el diagrama donde Rubi construye los muros divisorios de la sexualidad titulado: “la jerarquía sexual: el combate por la redefinición de las fronteras”²⁸²:

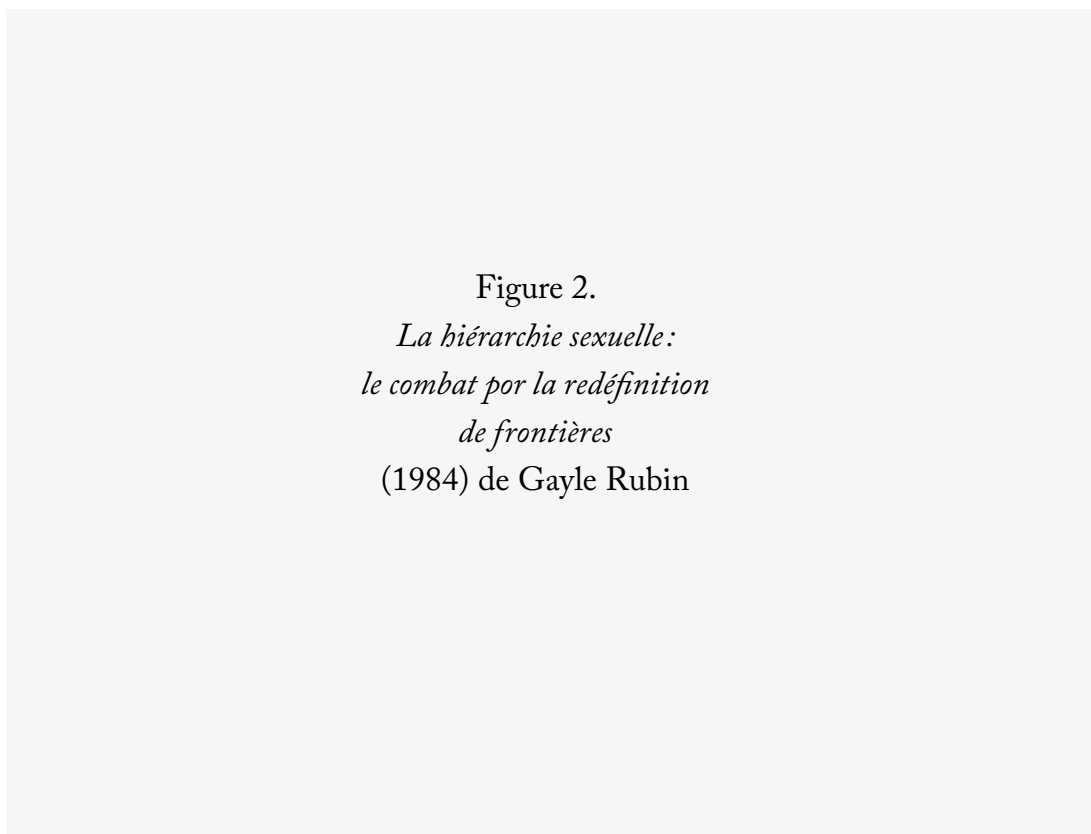


Figure 2.
*La hiérarchie sexuelle:
 le combat pour la redéfinition
 de frontières*
 (1984) de Gayle Rubin

[282] Este diagrama lo hemos extraído de la reciente edición de *Surveiller et jouir. Anthropologie politique du sexe* (2010). Este título es una antología de textos de Gayle Rubin en el que se incluye, en el capítulo III. “Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité”, publicado en 1984 con el título original en inglés: “Thinking Sex. Notes for a Radical Theorie of the Politics of Sexuality”.

Adrienne Rich decía que “si consideramos que la heterosexualidad es la inclinación natural”, “normal”, “saludable”, etc., entonces, el resto de vidas “se consideran desviadas, patológicas [...]” (Rich, 2001: 70) o, como lo indica el diagrama: “anormales”, “antinaturales”, “dañinas”, “pecaminosas” y “extravagantes” (Rubin, 2010: 161). Parece ser que la clave es la “opresión”, ya que para Wittig “es la opresión la que crea al sexo, y no al revés” basándose en que “solo hay un sexo que es oprimido y otro que oprime” (Wittig, 2016: 24). El sexo aparece junto a los conceptos considerados “buenos” o “malos”. El “sexo bueno” juega con ventaja; el peso de la historia. La historia de la sexualidad que creó, desde siempre, un campo blindado, aparentemente impenetrable y estratégicamente pensado por las instituciones de poder, la Iglesia y la Política especialmente. Dos instituciones sociales de poder encargadas de entregar al “sexo bueno” el poder suficiente para dominar sobre el “sexo malo” y situarlo como institución primordial dentro de la jerarquía sexual. Esto se traduce en “opresión”:

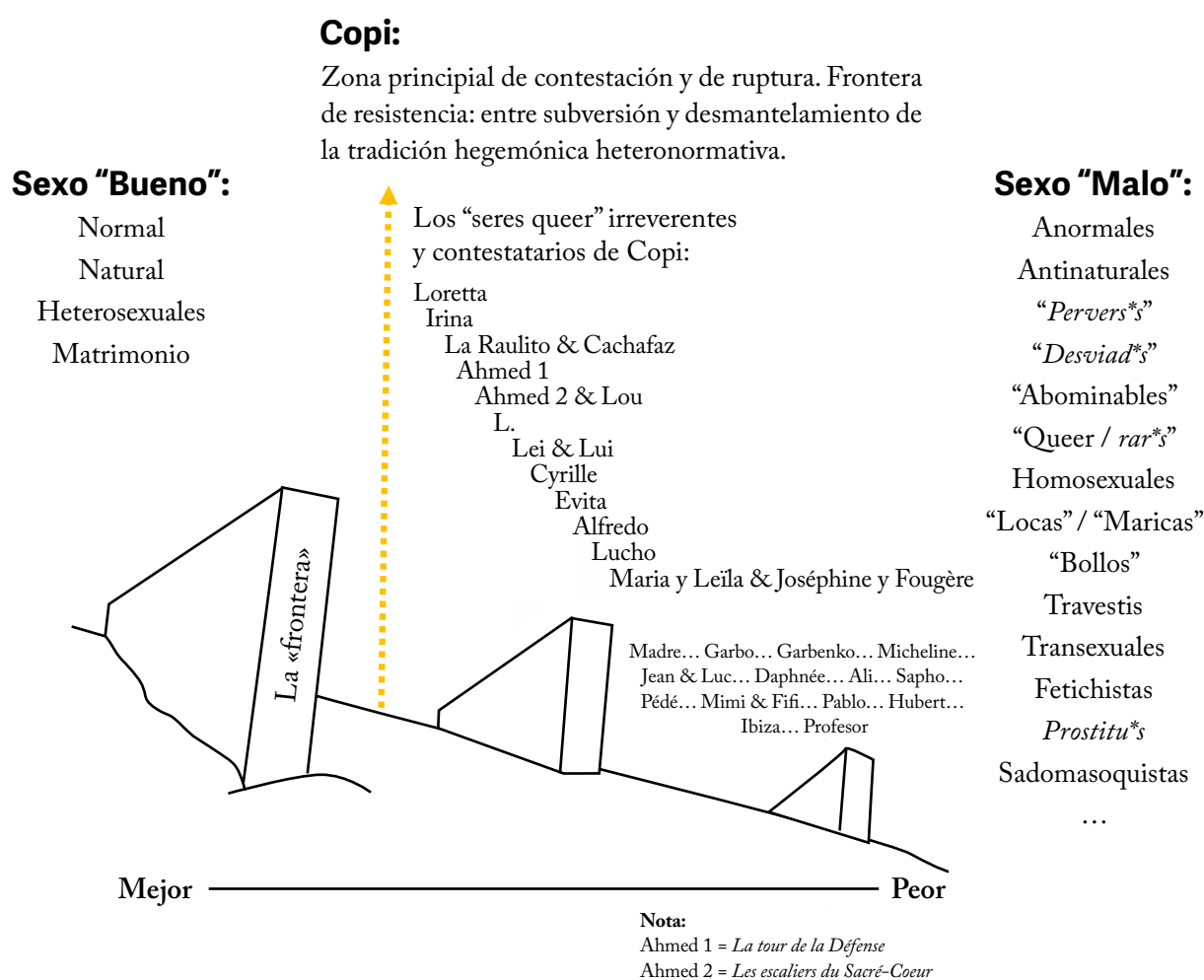
Le sexe est un vecteur d’oppression. Le système d’oppression sexuelle est transversal par rapport aux autres modes d’inégalité sociale, c’est-à-dire qu’il sélectionne les individus et les groupes en fonction d’une dynamique qui lui est propre. La notion de classe sociale, de race, d’ethnicité ou de sexe ne suffisent pas à rendre compte de cette oppression (Rubin, 2010: 179).

La “OPRESIÓN”, y en particular la “OPRESIÓN SEXUAL”, es el referente que hemos seguido a lo largo de esta tesis para hablar especialmente de la identidad y sexualidad de los personajes de Copi. No obstante, de forma transversal, el dramaturgo toca otros “modos de desigualdad social” que tienen que ver, como lo dice Rubin, con la clase social, la raza, y la etnicidad. Si Foucault hablaba de heterotopías de *desviación* y de *crisis*; espacios reservados para los individuos en estado de crisis, recordemos, igualmente, que Erving Goffman en su libro *Stigma. Notes on the Management of Spoiled Identity* (1963), incluía dentro de su campo de indagación, llamado “desviación social”, la homosexualidad. En efecto, los homosexuales aparecen en el mismo escalafón que los inmigrantes, las “prostitutas”, “drogadictos”, “delincuentes”, “criminales”, “bohemos”, “gitanos”, “vagabundos”, “borrachos”, etc. (Goffman, 1986: 165). Los personajes copianos ponen de manifiesto todos estos “vicios” y no dudan en comportarse como homosexuales que recurren a la prostitución, la criminalidad, la drogadicción y reproducir esos modos de vida precaria. Copi otorga a sus personajes esos espacios de vulnerabilidad y simula una sociedad “inquisidora”, ya que son las propias estructuras sociales las que finalmente hacen que estos “monstruos sociales” sean desviados hacia esos espacios simbólicos donde la vida, que se vive al

límite, colapse con la muerte. En *La tour de la Défense* de París, Jean, Luc, Micheline e incluso Daphnée hablan de las Tullerías como un espacio por donde deambulan o dan sus paseos nocturnos: “Je vais faire un tour aux Tuileries” (Copi, *La tour...*, 1978: 8) / “on ne peut pas draguer aux Tuileries, il y a les feux d’artifice” (Copi, *La tour...*, 1978: 27); y, donde se prostituyen o sirven de “acompañantes sociales”: “Tout le monde ne peut pas se permettre d’avoir le style gigolo, il faut être trapu” (Copi, *La tour...*, 1978: 13). En la misma ciudad, París, la transexual masoquista y fetichista L. salta de discoteca en discoteca borracha hasta la madrugada en busca de sexo: “J’ai traîné dans les boîtes jusqu’au petit matin, et chaque fois je suis rentré ivre mort, défoncé [...] Même les plus vieux gigolos ne veulent pas rentrer avec moi” (Copi, *Le Frigo*, 1983: 24). Y, sin ir mucho más allá de las Tullerías, en las escaleras del Sagrado Corazón, el joven Ahmed no solo se prostituye, sino que comparte las escaleras con lesbianas radicales y criminales y con algunos indigentes (y criminales también) que transitan igualmente por esos espacios: Fifi y Mimi; dos travestis que viven en guerra con los “maricones del meadero” de dichas escaleras: “Vous les travestis troupières, vous venez nous faire la guerre à nous, pédés pacifistes [...] ce que nous cherchons c’est simplement un garçon” (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 301). En Buenos Aires, la situación es la misma: Cachafaz y La Raulito recurren a la delincuencia (robar) y la criminalidad (y tampoco dudan en recurrir a la ingesta de carne de “milicos”, “curas”, “propietarios” y “alcahuetes”: “Le encajé una puñalada en la planta, otra en la espalda, cuatro tajos en la barba, después le abrí el corazón” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 40)) para intentar sobrevivir. En cuanto a Pablo, el macho tanguero de *Tango-Charter*, no solo toma a la pareja italiana, Ella y Él, como rehenes, sino que también se pone a su servicio y se ofrece como objeto sexual. Y, como no hacer alusión a las cuatro gemelas drogodependientes y [archi]criminales que solo viven para drogarse, matarse y regresar de la muerte para reincidir nuevamente en la drogadicción: “c’est l’heure de ma piqûre d’héroïne !” (Copi, *Les quatre...*, 1973: 11) / “Où est la morphine ? Tu as pris trop de cocaïne” (Copi, *Les quatre...*, 1973: 29). En efecto, además de matarse entre sí (“hay dieciocho muertes en escena, y las otras muertes trágicas”, decía Copi en Tcherkaski, 1988: 41) se dejan devorar por perros de Alaska: “Fais-moi dévorer par les chiens ! Emmène-moi dehors !” (Copi, *Les quatre...*, 1973: 32). Sin embargo, la muerte no es un hecho que infunde miedo en sus vidas, lo que realmente les preocupa es, quizás, vivir aisladas de la sociedad y en la precariedad. Estos actos y comportamientos, o “modos de vida”, cobran fuerza cuando los protagonistas son todos esos “seres queers” a los que la sociedad ha tachado como seres no normativos. Al ser considerados como seres que forman parte del “sexo malo”, indirectamente se

les está categorizando como seres “abominables” y “perversos” y desviando (o aislando socialmente) hacia otros espacios. Hablamos, sin ninguna duda, de los homosexuales, transexuales, travestis, intersexuales, sadomasoquistas, fetichistas... que, oprimidos por el “sexo bueno”, viven marginalizados y estigmatizados en el espacio de los condenados por vivir y experimentar su verdadera sexualidad y por rehusar a formar parte del sistema opresor heterosexual.

Para situar gráficamente a los “seres queer” de Copi como personajes irreverentes y contestatarios de ruptura frente a la norma, hemos retomado y alterado el diagrama de Rubin:



En efecto, observamos que en el imaginario de Copi se instaura todo un universo de resistencia donde l*s heroínas y héroes que toman posiciones en una zona de lucha y de resistencia contra la represión y la opresión de todo un sistema heteronormativo de vigilancia de la sexualidad que los condena en tanto que seres “anormales” y “antinaturales”. Es decir, observamos la postura frontal y radical de Copi frente

a la jerarquía sexual establecida. Como podemos ver, la jerarquía sexual se instaure desde una posición cómoda y privilegiada: el poder heterosexual. La oposición, la zona de contestación, la de los “anormales”, donde existen y permanecen los personajes irreverentes de Copi, está conformada por individuos que la sociedad considera *desviados*, “abominables” y tildados de “perversos patológicos” por sus inclinaciones sexuales. Condición que los degrada, estigmatiza y desfavorece. Desde esa zona de vulnerabilidad, Copi crea todo un universo transgresor y liberador donde lo “bueno” y lo “malo” se relativiza y se diluye. O, lo que Hickling llama, refiriéndose a Copi, como “aceptable” o “inaceptable”: “L’absence de frontière entre les règles et cadres conventionnels et le hors norme efface les limites entre l’acceptable et l’inacceptable” (Hickling, 2007: 58). Esta deconstrucción de la frontera debilita, al mismo tiempo, todo el imaginario heteronormativo ya que en el universo subversivo de Copi jamás se instaurará una frontera divisoria que potencie dichas jerarquías sexuales. Pues, la identidad de género, la sexualidad y la producción consciente e inconsciente de los deseos no entienden de límites entre “bueno” / “malo” y entre permisón, represión y opresión puesto que el deseo es como ese “fluido esquizofrénico” indefinible del que nos habla Deleuze. En efecto, las fronteras ya no tienen sentido porque las jerarquías sexuales ya no deben estar dominadas por un sistema binario de género y de sexo obsoleto. “Hembra y macho” ya no son suficientes, decía Fausto-Sterling en su estudio sobre los individuos intersexuales. En efecto, citando a la bióloga y feminista: “d’un point de vue biologique, il existe de nombreuses gradations entre la femelle et le mâle ; les critères varient selon les personnes, mais certains affirment que le long de ce spectre, on trouve au moins cinq sexes –et peut-être même plus” (Fausto-Sterling, 2013: 44). ¿Quién podría definir la sexualidad de Loretta Strong, de Irina (y de sus verdugos Madame Simpson, Garbo y el general Garbenko), de Ibiza, de las cuatro gemelas: Maria, Leïla, Fougère y Josephine, de Lucho, de los Ahmed, de Daphnée, de Lou y del bebé Ali? Probablemente, nadie. Deletreando a Rubin, mientras la mayoría de “sistemas de juicio sexual”: religioso, psicológico, feminista, etc., se preocupan por “determinar de qué lado de la frontera debe situarse una práctica determinada” (Rubin, 2010: 162), Copi franquea esta frontera, la derriba y libera a los géneros y a los sexos hacia otras posibilidades más complejas y de difícil entendimiento. En este sentido, siguiendo a Hickling: “Toutes les possibilités sexuelles sont explorées sans compromis [...] On ne sait jamais vraiment où l’on est et ce que l’on a vu ou compris” (Hickling, 2007: 58). En efecto, tanto el texto como el espacio teatral copianos nos invitan a repensar el cuerpo y la sexualidad de otra forma. El público es quien finalmente se queda con la percepción de un mensaje que funde y confunde los cuerpos,

los géneros y los sexos. Copi adora el caos y la violencia tanto como la confusión y la subversión; no acepta ni las jerarquías sexuales ni la existencia de las diferencias; rechaza las categorías de género y de sexo, así como los roles que estos representan en la sociedad; y, no quiere fomentar la construcción absurda e imaginaria de fronteras represoras y opresoras, porque, como dice el propio dramaturgo en *Les escaliers du Sacré-Coeur*, “poco importa mi sexo, solo se trata de libertad”. De ahí el interés del dramaturgo por deconstruir los roles establecidos, deconstruir el matrimonio a través de una Raulito trans que “por el compromiso estoy que me tiro pedos” (Copi, *Cachafaz*, 1993: 56) o Lou una lesbiana trans que se suicida después de haberse casado con Ahmed en las escaleras del Sagrado Corazón de París; deconstruir la tradición política a través de otra trans, Evita; deconstruir todo el imaginario que gira en torno a los mitos culturales que promueven ideas conservadoras y patriarcales como el “tango” y el “gaucho”; deconstruir los dogmas religiosos invirtiendo elementos muy concretos, el cordero por la serpiente, ofrecidos como manjar “divino” y “sublime” en la última cena que tuvo lugar en una de las torres de la Defensa; deconstruir la familia y la educación como instituciones de enseñanza y reproductoras de un lenguaje reductor y arbitrario; y, por último, deconstruir el imaginario heterosexual y aniquilar, particularmente, el dominio que el sexo masculino tiene sobre los demás sexos a través de una Loretta andrógina que nos enseña a ver el cuerpo como una nueva tecnología de género.

[Conclusión]

La “libertad”, término tan complejo como relativo, es uno de los derechos por el que los personajes copianos se disputarán en escena; y lo harán como si estuviesen en un *ring*. Lugar donde entregarán sus vidas por la libertad del cuerpo y la sexualidad si es necesario.

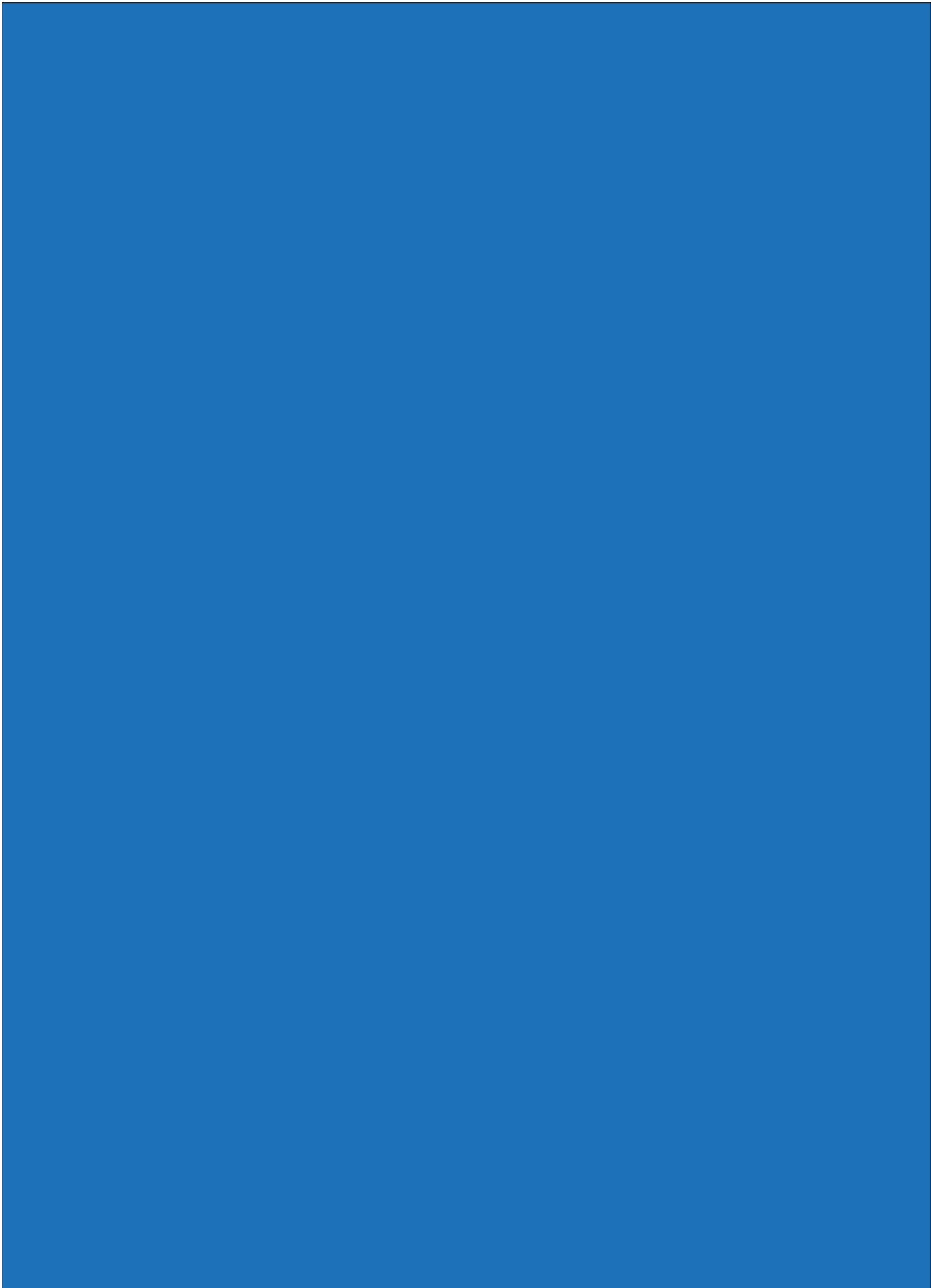
En esta tercera parte de la tesis hemos querido hacer alusión a la Teoría *Queer* como a la “sensibilidad *camp*” para aproximar el teatro de Copi a un discurso que floreció en los albores de una Francia “libre” y represora y opresora al mismo tiempo. Libre porque parecía que el arte no estaba delimitado, por lo tanto, “la dificultad de expresarse” no parecía ser un problema para los que realmente necesitaban expresarse abierta y libremente. Y, opresora y represora porque el sistema heterosexual instaurado como modelo, aparentemente inquebrantable, persistía como institución de poder y de dominación que, en términos de Preciado, “castaba”, toda posibilidad de libre pensamiento y de libertad sexual. Ese era, grosso modo, el panorama en torno a 1970 en Francia. Una época difícil en la que se abrió una especie de “caja de pandora”; el recipiente que, en la mitología griega, contenía todos los males. Es decir, “males” que, propulsados al siglo xx y xxi, puede traducirse como “perversiones” y desviaciones sexuales. Hablamos de individuos viviendo una sexualidad fluida y/o alternativa condenada a vivir en los márgenes del sistema normativo heterosexual: homosexuales (gays y lesbianas), travestis, transexuales, bisexuales, queers, etc.

Copi, como muchos otros célebres autores, se preocupó, a su manera, de poner en evidencia sobre la escena, por un lado, el complejo tema de la identidad y la sexualidad no normativas (transidentidad y transexualidad), y, por el otro, su inconformismo respecto a las categorías de género y de sexo establecidas. Sus personajes irreverentes y subversivos muestran no solo esa complejidad identitaria y sexual, sino también su inconformidad y rechazo negándose a formar parte de esas categorías que, al final de cuentas, favorecen la construcción de jerarquías sociales y sexuales. La apuesta de Copi por incluir el cuerpo, o, mejor dicho, transcuerpos, como artificio de denuncia y de resistencia sobre la escena: cuerpos travestis, cuerpos transexuales, cuerpos andróginos y cuerpos posthumanos, no desentona

en absoluto con los ideales discursivos queer. Desde todos los ángulos de la Tierra (Alaska, Siberia, Argentina, Uruguay, Francia y hasta La Vía Láctea), en espacios imaginados pero simbólicos, observamos a los subversivos personajes de Copi especialmente dispuestos a franquear, desestabilizar, deconstruir y dismantelar los sistemas de poder (política, educación, familia, iglesia...). Instituciones construidas dentro de los dominios de un lenguaje hermético heterosexual cuyo objetivo es el de reproducir un modelo binario de género y de sexo opresor y obsoleto. Desde estos espacios simbólicos, las heroínas y héroes copianos intentarán desmarcarse de esos sistemas de poder para intentar liberarse de la represión y opresión. Este desplazamiento generado por el rechazo a las categorías de género y de sexo y a las jerarquías sociales y sexuales establecidas se convierte en una metáfora de libertad. Una metáfora que permanece en ese universo particular y subversivo de Copi; lugar donde el dramaturgo somete a sus personajes a vivir al límite y poner a prueba sus capacidades biológicas (inanición) y a padecer altas dosis de violencia (pese al humor negro, y a veces infantil, con el que estos “monstruos sociales” se enfrentan a la tragedia final). Parece ser que la violencia extrema es la única manera para que estos individuos se liberen de las ataduras sociales, de los prejuicios, del estigma, en fin, de la opresión. En este sentido, el pequeño espacio escénico se convierte en un verdadero campo de experimentación muy bien aprovechado por Copi. Por una parte, los micro espacios se presentan como jaulas o prisiones donde el cuerpo es herido, mutilado, agujereado y fragmentado; y, por el otro, estos micro espacios se transforman simbólicamente en micro historias; historias diluidas o deconstruidas con tendencia a ser reconstruidas. Historias que guardan un pasado; un pasado doloroso, en algunos casos, y violento, en otros, que tienen que ver con la sexualidad y las representaciones del deseo por el mismo sexo. Razón de peso que nos ha motivado a hacer un análisis interpretativo de la identidad de género y de la orientación sexual de los personajes, así como del tratamiento que Copi hace del cuerpo y de cómo este cuerpo-transcuerpo aparece en escena. Análisis que nos ha permitido hacer alusión al diagrama de Rubin para poner en evidencia bajo qué parámetros sexuales están construidas estas fronteras que separan el “sexo bueno” del “sexo malo”, las diferencias entre permisón y represión y, fundamentalmente, mostrar gráficamente cuál es la postura que el dramaturgo toma respecto a las “jerarquías sexuales”.

“Las locas, maricas, bolleras” (Preciado), travestis, transexuales, bisexuales, asexuales, queers, etc., *Tod*s ell*s*, poniendo de manifiesto los ideales del Copi agudo y transgresor, ya han hecho su función: han salido en escena; se han exhibido; han

sufrido la violencia al límite y la precariedad extrema y se han enfrentado al estigma y al rechazo social; han experimentado los excesos y la exageración; han vivido en sus delirios y se han mostrado tal y como son; en fin, han dado rienda suelta a sus deseos y sus fantasías. Pero no han muerto... Pues “los monstruos de Copi están vivos, y somos nosotros (Pron, 2017: 66).



XVI. Conclusions Finales

L'Église, en Argentine, n'est pas séparée de l'État! Le divorce n'existe pas, la contraception et l'avortement sont interdits. J'ai entendu l'actuel Premier Ministre faire des déclarations contre les homosexuels. Comment parler d'homosexualité en Argentine? Les sexes y sont tellement imbriqués! D'ailleurs, que veut dire hétérosexualité?

(Copi, *Rio de la Plata*, 1984: 51-52).

Ser homosexual como soy yo, en un medio extremadamente cultural donde la gente no hace diferencia entre un homosexual o una lesbiana, un padre de familia, un chico o un mayor; porque también hay que ver que ser homosexual no es solamente eso; te pueden gustar los chicos de diez años o los hombres de noventa; como ser heterosexual no es solamente querer a una mujer y tener una familia, como las familias de corral, no es solamente eso.

(Copi en Tcherkaski, 1998: 52-53).

Creo que soy homosexual desde que tengo memoria, más o menos, sacando algunos periodos... Bueno, es un poco complicado, no se puede hablar de esto en un reportaje [...] En mayo 68 no tiré adoquines, porque, en realidad, no soy lo suficientemente fuerte para eso, pero hice todas las manifestaciones.

(Copi en Buteau, 1971: en Anexo 2).

Le monde se divise en objet et en sujet, en femme et en homme. Les hommes désirent des femmes, le désir des femmes n'a pas d'importance. Pour reclasser les homosexuels, on est obligé d'en passer par le système du semblable ou du différent (le troisième sexe) et en même temps semblable (il se subdivise en homme et en femme). Le discours de l'homosexualité parcourt sans arrêt la cage fermée de ces deux possibilités.

(Hocquenghem, 1972: 87).

Copi y Hocquenghem: deux amis intimes; deux figures iconiques de la décennie de 1970 qui n'ont pas caché leur homosexualité; deux auteurs qui ont expérimenté cette "osmosis parcial entre homosexualidad y vida social" (Hocquenghem, 1979: 166); deux auteurs célèbres et risqués qui, avec des approches différentes, ont eu la lucidité, la sagacité et finesse de voir, avec un esprit révolutionnaire, de libération sexuelle et homosexuelle, l'instabilité d'un système du pouvoir inefficace et obsolète qui imposait le modèle binaire de genre et de sexe; deux auteurs unis par les circonstances de la vie à une époque difficile et dans une société convulsionnée et répressive; et, deux auteurs qui ont brillé par leur absence lorsque la mort causée par les maladies liées au sida dévorèrent leurs corps et leurs vies.

Notre objectif n'est pas de faire une conclusion comparant Copi et Hocquenghem, mais d'utiliser un référent fondamental de la décennie de 1970 comme Hocquenghem pour ainsi resituer contextuellement Copi et l'introduire dans un discours révolutionnaire et subversif qui rompt avec l'ordre hétérosexuel établi. En effet, nous parlons, d'une part, d'une époque à laquelle les systèmes du pouvoir et de surveillance (notamment la psychiatrie et l'Église) continuaient de considérer l'homosexualité en tant que pathologie sexuelle, et, conséquemment, les homosexuels (et transgenres), en tant qu'individus « anormaux », « déviés », « rares », « pervers ». D'autre part, nous faisons allusion à une période où le fait d'être homosexuel (pédé, folle, gouine, queer, *butch*²⁸³, *Stone butch*²⁸⁴, entre autres) continuait d'être une insulte.

Rappelons rapidement que Guy Hocquenghem était philosophe, essayiste, écrivain et militant de la libération gay, principalement reconnu pour être un des co-fondateurs du FHAR en 1971; le Front Homosexuel d'Actions Révolutionnaires, mouvement très significatif pour la libération du « corps homosexuel » (Hocquenghem, 1979: 160), ainsi que pour les ultérieurs discours *queer*. Sa pensée libératrice et philosophique est recensée dans un de ses plus importants essais: *Le désir homosexuel* (1972). Dans ce texte, l'auteur, faisant des références continues à l'*Anti-Œdipe* de Deleuze et Guattari, nous parle aussi de « désirs » et « d'homosexualité », d'une « société phallocratique »; de « modes de hiérarchies » sociales, d'organisations pyramidales à

[283] Dans les notes en bas de page de Javier Sáez, traducteur du livre de Halberstam: *Trans*. A Quick and Quicky of Gender Variability* (2018), *Butch*: "es una categoría identitaria de la cultura lesbiana. Dentro de la subcultura butch-femme, la lesbiana butch representa una estética o una actitud muy masculina" (Sáez en Halberstam, 2018: 17).

[284] *Stone butch*, en accord avec Sáez, "es otra categoría identitaria lesbiana". "*Stone*" = "piedra"; lo que representa simbólicamente a una "lesbiana que no muestra sentimientos o emociones y que rechaza el contacto físico" (Sáez en Halberstam, 2018: 17).

partir du genre et du sexe ; et, de l'analyse du corps organique érigé en figure « phallique », dans laquelle l'auteur distingue entre corps « social » (ce qui est accepté : le phallus) et le corps « privé » (ce qui est rejeté et réprimé : l'anus). Ainsi, le phallus (hégémonie et pouvoir) s'oppose à l'anus (tabou) : « si le phallus est essentiellement social, l'anus est essentiellement privé » (Hocquenghem, 1972 : 60).

Il n'est donc pas étonnant que ce texte soit récupéré par les *théoricien.ne.s* queer, notamment par Paul B. Preciado, qui publie son texte foudroyant *Terror anal* (*La Terreur anale*) avec la version espagnole de *El deseo homosexual* (*Le désir homosexuel*) en 2009 (édition incluant le prologue de René Schérer, un des meilleurs amis de Hocquenghem). Preciado soutient que nous sommes, non seulement face au premier « texte terroriste » attaquant le « langage hétérosexuel hégémonique », mais aussi face au premier « diagnóstico crítico acerca de la relación entre capitalismo y heterosexualidad realizado por un marica que no oculta su condición de 'escoria social' y 'anormal' para empezar a hablar » (Preciado, 2009: 138). Et, Schérer, ajoute au prologue que « este libro es histórico [...] ha contribuido, quizá sin provocarlo de manera directa, a que la homosexualidad ya no sea contada como una patología sexual que deber ser curada » (Schérer, 2009: 9).

En ce sens, il faut également faire une brève référence au roman *Ève* (1987) dans lequel Hocquenghem crée un Adam, un romancier homosexuel de 40 ans, moribond à cause du sida, pandémie dont tout le monde parle. À Paris, Adam reçoit la visite d'Ève, une jeune et belle fille de 20 ans qui lui est inconnue. Tous deux quittent Paris pour aller vivre à Berry, où Anne (mère d'Ève et sœur d'Adam) et Judith habitent également. Adam et Ève tombent amoureux l'un de l'autre, ce qui rend Anne et Judith furieuses et pousse les deux amants vers des lieux inconnus : les Antilles, l'Argentine et l'Afrique. La fuite et la vie errante se transforment en une recherche de la vraie identité, car, en réalité, Ève n'est ni la nièce, ni la fille, ni la sœur d'Adam. Mais, ce qui est terrible, ce n'est pas le lien de sang qui les unit, mais le fait de devoir confronter l'agonie qui dérive du sida. Cette raison les ramène à Paris pour fermer le cercle où l'histoire de deux inconnus avait commencé. Adam, prostré à l'hôpital de la Pitié, attend, plein de « souffrance » (Hocquenghem, 1987 : 171), sa mort inéluctable.

Les coïncidences nous ont toujours fascinés. Mais non pas lorsque les rencontres, accompagnées d'aventures et anecdotes qui aident à tisser la mémoire et à changer la direction de l'histoire, terminent en souffrances et tragédies. Comme celles de Copi et Hocquenghem. Il est curieux de savoir qu'*Ève* est publiée en 1987, la même année que Copi écrit *Une visite inopportune* ; une autre histoire sur le sida

dont le personnage principal, Cyrille, en meurt. Adam et Cyrille partagent ce terrible fléau et ils y font face, chacun à sa manière, bien que les deux personnages montrent une sensibilité spéciale pour le théâtre et le travestissement. Les deux personnages meurent dans un hôpital parisien. Cependant, s'agissant de Hocquenghem et de Copi, la fiction surpasse toujours la réalité : les deux auteurs sont en train d'écrire sur « su propio proceso de enfrentamiento con la enfermedad »²⁸⁵, car tous les deux ont souffert des suites du sida et l'ont combattu, jusqu'à leur mort, dans un hôpital à Paris. Copi meurt la même année qu'il écrit sa *maladie inopportune* et qu'*Ève* de Hocquenghem est publiée. De son côté, Hocquenghem meurt en 1988 lorsque *Une visite inopportune* de Copi est publiée. L'histoire de deux auteurs célèbres qui se sont connus, marquée par les révoltes révolutionnaires et les luttes pour la liberté du corps et de la sexualité dans la décennie de 1970, se termine, lamentablement, avec un autre phénomène qui scandalise et révolutionne le monde dans la décennie de 1980 : « un nouveau mal qui répand la terreur, une nouvelle peste » (Danou, 1994: 105), « un châtement, une possibilité suicidaire, ou plus prosaïquement, un risque pris sous l'empire d'une révolte ou d'un désir de libération » (Povert, 1994: 411).

Copi et Hocquenghem se situent ainsi à l'avant-garde des auteurs abordant cette maladie dans leurs œuvres littéraires. Par rapport à Copi, Marcos Rosenzvaig le situe à l'intérieur de son livre *El teatro de la enfermedad* (2009) ; de son côté, Juli Leal, dans *Sida y Cultura* (1997), parle de : « Una visita inoportuna al boulevard del sida » (pp. 98-112). Quant à Hocquenghem, Gérard Danou dans *Le corps souffrant* (1994), dans le chapitre intitulé « L'homme de lettres et le sida » (pp. 103-130), s'appuie sur deux grands référents pour parler de littérature et de sida : Guy Hocquenghem et Hervé Guibert. Ainsi, aussi bien Copi que Hocquenghem, nous laissent un héritage sur « l'être homosexuel » (ou l'être non normatif en général, car il s'agit bien plus que des gays et des lesbiennes), sur les complexités qui tournent autour de l'identité, de la sexualité et les désirs, sur le corps homosexuel qui souffre et vit dans cette fluidité parfois « schizophrénique » des désirs.

« Être homosexuel » pourrait se définir comme la représentation du sujet dont l'objet de *désir* est l'individu du même sexe. Nous pourrions également suivre ici la définition de Paul B. Preciado lorsqu'il affirme que : « la homosexualidad es como un francotirador silencioso que pone una bala en el corazón de los niños, sin importarles que sean hijos de pijos o de progres, de agnósticos o de católicos integristas » (Preciado, 2019: 100). Les citations choisies, aussi bien celles appartenant à Copi que celles de

[285] Juli Leal se référant à *Une visite inopportune* de Copi : Leal, 1997 : 98.

Hocquenghem, font allusion, entre autres aspects, au *désir*: désir pour un « jeune » ou pour un « vieux », pour une « femme » ou pour un « homme », voire pour un « objet ». Comment définir donc ce désir ? Les désirs pourraient-ils être classés à l'intérieur d'une sexualité déterminée ? Où se situent les limites de la permission et la répression produites par ledit désir ? Le désir est-il arbitraire, comme l'affirme Hocquenghem ? : « le désir émerge sous une forme multiple [...] Tout comme le désir hétérosexuel, le désir homosexuel est un découpage arbitraire dans un flux ininterrompu et polyvoque » (Hocquenghem, 1972 : 12). Le désir est une pulsion inconsciente fortement liée à notre identité et à notre sexualité, difficilement définissable. Or, le désir est comme un fluide, une sorte de : « flujo esquizofrénico, irresistible, esperma, río, cloaca, blenorragia u ola de palabras que no se dejan codificar » (Deleuze et Guattari, 1985 : 138). Fluide qui, en partie, peut être lu sous le prisme de Zygmunt Bauman lorsque, dans son étude sur la « société liquide », reprend la mythique divinité grecque de la mer, Protée (dont le potentiel est de représenter le pouvoir du changement volontaire d'identité et d'aspect), pour parler de « protéophilie »²⁸⁶ en tant que : « 'deseo' y 'fascinación' por el cambio » ; un changement dans ce lieu où les : « ciudades ofrecen esa clase de variedad, de mutación constante, de oportunidad de aventura » (Bauman, 2008 : 30). Ce n'est donc pas par hasard que Protée symbolise cette « materia original que sirvió para crear el mundo » (Martin, 1998 : 112).

Le désir est aussi complexe que le *complexe d'Œdipe* lui-même : le problème de vouloir épouser sa mère et d'assassiner son père retombe sur la représentation du désir frustré qui ne peut pas s'accomplir du fait du sentiment de culpabilité, de péché et de moralité établis qui *castrent* ce désir. Le désir se reflète ici dans les sentiments et les émotions engendrés entre fils-mère et fils-père puis mère-père. Ce qui, soi-disant, constitue la famille. Et, que se passe-t-il avec les désirs se produisant entre homme-homme, femme-femme ou le reste des possibles manifestations de la sexualité : lesbiennes, gays, transsexuels, intersexuels, bisexuels, asexuels, mais aussi queers, folles, travestis ? Le désir se présente alors comme cette fluidité « schizophrénique » ; comme ce fleuve qui coule et se ramifie sans précédents et comme ce désir qui, dans les mots de Hocquenghem, personne ne pourra jamais éliminer : « personne n'éliminerait jamais la polyvocité du désir » (Hocquenghem, 1972 : 23). Le problème alors n'est

[286] Protée peut : « convertirse en un elemento, como la tierra, el agua o el fuego » (Martin, 1998 : 112). De même que la « protéophilie » suggère une fascination pour le changement, « la protéophobie » suggère la peur du changement. Les deux termes sont abordés et développés parallèlement par Bauman.

pas le désir en soi, mais plutôt ce que l'on désire. Si le sujet est un cisgenre²⁸⁷, une femme qui désire un homme, par exemple, rien ne se passe, tout simplement parce que la situation est considérée comme étant « normale ». Au contraire, si le sujet est un agenre²⁸⁸, un individu qui *désire* être en dehors des catégories de genre, ou une transsexuelle amoureuse d'un homme homosexuel, par exemple, ceci est condamné car considéré comme « anormal ».

Deleuze, dans l'émotive préface qu'il écrit dans *L'après-mai des faunes* (1974) de Hocquenghem, relevait déjà la complexité concernant l'identité de genre et la sexualité : « l'homosexuel ne serait-il pas celui qui en reste au même sexe, mais celui qui découvre d'innombrables sexes dont nous n'avions pas l'idée ? » (Deleuze, 1974 : 9). En effet, nous n'étions pas vraiment conscients des « innombrables sexes » et identités de genre qui pouvaient voir le jour. Jack Halberstam, *né** en 1961 comme Judith Halberstam, professeur d'études de Genre à l'université de Columbia et qui accepte qu'on l'appelle au masculin ou au féminin (Jack ou Judith) en est l'exemple. Dans son histoire s'inscrit un passé qui méconnaît l'existence d'autres genres, car en 1970 nul mot n'existe pour que l'on puisse le désigner ou l'identifier : « me he llamado a mí mismo o me han llamado con diversos nombres : queer²⁸⁹, lesbiana, bollera, *butch*, transgénero, *Stone butch* y *butch* transgénero » (Halberstam, 2018 : 17).

En effet, Halberstam exprime, avec la distance du temps, et, avec un ton nostalgique et, peut-être, d'impuissance : « si hubiera conocido el término 'transgénero' cuando era una adolescente en la década de 1970, estoy seguro de que me hubiera agarrado a él como a un chaleco salvavidas en un mar agitado, pero no había palabras así en mi mundo » (Halperstam, 2018 : 17). Malheureusement, le « gilet de sauvetage » n'a jamais existé dans cette « mer agitée » de la décennie de 1970. Il a fallu le chercher à la force. Ici, nous revenons à la fluidité du *désir* au travers de l'image que nous offre

[287] *Cisgenre*: "término relativamente reciente cuyo uso ahora se ha extendido para designar a las personas que tienen géneros compatibles con sus formas genitales". C'est-à-dire, "*Cis*- se refiere a las personas cuya identidad de género coincide con la identidad asignada al nacer" (Halberstam, 2018: 27).

[288] *Agenre*: "una persona puede ser andrógina, de género fluido, de género neutro [...] El concepto de "agénero" nombra un deseo de estar fuera de las normas de género, en lugar de la experiencia real de serlo" (Halberstam, 2018: 27-28).

[289] Rappelons qu'à cette époque (époque de l'enfance d'Halberstam et de la jeunesse de Copi) *Queer* est aussi un terme utilisé pour insulter les personnes non normatives et non hétérosexuelles considérées comme « rares » ou « anormales ». À cette période, on n'est pas encore face à une Théorie Queer bien établie. Notons également que Butler analyse « l'insulte » en tant qu'énoncé performatif.

l'immensité de la mer, espace liquide dont « l'agitation » apparaît comme métaphore du camp de bataille où l'on commence à lutter pour la liberté sexuelle. Dans cette « mer agitée » confluent et se diluent les identités, la sexuelle et la personnelle ; rien n'est ce qui paraît, car l'état de l'eau est en changement constant. Autrement dit, il n'est pas statique mais dynamique. Dans cette fluidité, les identités ne peuvent être assujetties car l'instabilité liquide ne le permet pas. L'instabilité qui les transforme en entités vulnérables, malléables et susceptibles de changement ; tout comme les vagues qui se construisent et se dissolvent, bien à un rythme paisible et harmonique, bien à un rythme violent et frénétique. Ainsi, la tranquillité qu'offre la quiétude de l'eau, où tout semble possible (la mer des désirs, des plaisirs, de la liberté, des rêves...), disparaît lorsque ce liquide, déchaînant sa furie avec violence et destruction, transforme la mer en un vrai océan de tragédies et de plaintes provoquant le chaos et la confusion. Dans ce profond bleu, il ne reste que les déchets produits par ce chaos qui s'origine à la surface : les identités et les sexualités déconstruites, les désirs, les plaisirs et les rêves confondus, frustrés ou castrés, une idée ambiguë de la liberté. Mais on y entrevoit également l'avènement des peurs et des pulsions de mort, beaucoup d'entre elles infusées par les privilégiés, celles et ceux qui ont eu le « privilège » d'être né.e.s en accord à la norme hétérosexuelle, ou selon Michel Foucault : « un privilège naturel, à la fois ontologique et éthique, est accordé, aux dépens de tous les autres, à cette relation duelle et hétérosexuelle » (Foucault, 1984 : 218).

L'identité ne se construit pas toute seule. De surcroît, nous avons une identité sexuelle et une identité personnelle et intime. À leur alentour gravitent les plaisirs (productions conscientes) et les désirs (production inconsciente). Le désir, nous rappelle Deleuze, est « *agencia, máquina y establece conexiones* » (Deleuze, 1974 : 9). Ce qui nous permet de connecter le *Moi* en tant qu'agent principal des pulsions²⁹⁰ de la vie et de la mort) avec l'extérieur et, dans le même temps, en termes de Hocquenghem, avec la construction d'un sujet : « la mise en œuvre de la différenciation entre le *moi* et l'extérieur, la construction d'un sujet, capable d'opérer suivant les lignes du même et du différent » (Hocquenghem, 1972 : 81). Bourcier, de son côté, suivant en cela les réflexions faites par Foucault sur les rapports entre identité sexuelle et identité personnelle, réalise une sorte de classification du « désir », du « plaisir » et de la « subjectivité » :

[290] Freud distingue entre pulsions de la vie (autoconservation et sexuelle) et pulsions de la mort. La pulsion sexuelle interagit avec les autres pulsions ; et, dans la pulsion de la mort il pourrait y avoir un possible degré de satisfaction de la *libido* au travers de la destruction et la violence. La libido, du latin *libido*, est une sorte d'énergie utilisée par les pulsions vitales associées avec le désir sexuel et la luxure.

« disons que le désir et le plaisir sont du côté de l'identité sexuelle, et que le plaisir et la subjectivité sont du côté de l'identité personnelle » (Bourcier, 1998 : 91). Par défaut, la connexion entre les deux identités, la sexuelle et la personnelle, n'est possible qu'à travers le plaisir. Nous pouvons modifier le plaisir, car nous sommes conscients de ce que nous voulons, tandis que les désirs ont leur origine dans l'inconscient et ils se manifestent, dans la majorité des cas, comme pulsions incontrôlables.

Il semblerait que, aussi bien les désirs que le plaisir, se soient codifiés et conformés (faussement) depuis longtemps dans l'homme et la femme (seul modèle de genre et de sexe « original », assez questionnable) comme une chose vraie et acceptable dans la mesure où ils ne se dévient pas de ce qui est « naturel » et « normal ». Cependant, lorsque ces pulsions instinctives (et pulsions sexuelles) se libèrent et surpassent les limites de cette norme, elles tendent à être réprimées. De cette manière, les deux identités, soumises à la répression/castration des désirs et du plaisir, collapsent entre elles provoquant le grand éclat/déconstruction des genres et des sexes. De cet événement émergent d'autres identités et d'autres sexualités fluides alternatives auxquelles la norme hétérosexuelle impose son hégémonie et son pouvoir. Comment inclure ces identités non normatives dans un langage hermétique hétéronormatif? Comment pourrions-nous *transposer* ou considérer de nouvelles formules pour la création d'un nouveau langage et ouvrir un espace idéal pour ces identités et sexualités en *transition*? Comment se prépare la société pour accepter ces « *trans-incorporations* » dont nous parle Preciado :

clítoris que crecerán hasta transformarse en órganos sexuales externos, cuerpos que mutarán al ritmo de dosis hormonales, úteros que no procrearán, próstatas que no producirán semen, voces que cambiarán de tono, barbas, bigotes y pelos que cubrirán rostros y pechos inesperados, dildos que tendrán orgasmos, vaginas reconstruidas que no desearán ser penetradas por un pene, prótesis testiculares que hervirán a cien grados y que podrán incluso fundirse en el microondas...” (Preciado, 2002: 75) [?]

Comment lutter contre le privilège hétérosexuel qui « opera de muchas maneras y dos de ellas son naturalizarse y afirmarse como lo original y la norma » (Butler, 2005 : 185), c'est-à-dire, se constituer en tant que les seules catégories de genre et de sexe possibles (Femme-Homme= vagin-pénis = féminin-masculin)?

Dans les citations introductoires qui ouvrent cette conclusion Copi pose la question : « que veut dire hétérosexualité? » et il considère également « qu'être homosexuel n'est pas uniquement ça » : le désir sexuel d'un homme pour un « jeune » ou un « vieux » est relatif et subjectif autant que le désir sexuel d'un homme pour une

femme. La sexualité est le point d'intersection entre hétéro- et « homo- ». Ce terme, impossible d'éviter lorsqu'on voit un dessin de Copi, quand on lit ses livres ou nous assistons à la mise en scène de ses pièces de théâtre, voire, quand on le voit représenter ses personnages ou quand il répond timidement à une interview. La sexualité, comme le soutient Spargo: « no es una característica natural o un hecho de la vida humana, sino una categoría construida a partir de la experiencia, cuyos orígenes son históricos, sociales, culturales más que biológicos » (Spargo, 2013 : 20).

L'objectif de notre recherche est d'approfondir dans les processus et stratégies *trans-* (*au-delà de...*) à partir des pièces élues du théâtre de Copi pour, ainsi, rapprocher son univers subversif particulier du discours queer. Nous arrivons, donc, sur ce point, au noyau de notre but principal abordé tout au long de la thèse : l'analyse de Copi à partir de l'expérience personnelle, intime, familiale, sociale, culturelle et historique pour comprendre dans quelle mesure ce processus évolutif (contexte sociopolitique et historique marqué par l'expérience de l'exil et de la vie errante), s'insérant autant directement qu'indirectement dans la mémoire, détermine transcendentement la manière de voir le monde et de comprendre la réalité. En conséquence, la première et deuxième partie de cette thèse doctorale présentent, d'une part, un parcours chronologique et historique de Copi, ainsi que la variété de son œuvre graphique, dramaturgique, romanesque, les récits, puis ses habiletés en tant qu'acteur dans des films et des campagnes publicitaires. D'autre part, l'étude aborde Copi à partir des complexes notions de trans : transterritorial ; *transterrado*; transculturel et *translinguistique* ; non pas pour créer une polémique autour de ses origines, françaises ou argentines, mais pour mettre en rapport des aspects liés avec l'expérience de vivre dans cette double culture. Ces connexions apparaissant, en quelque sorte, comme un élément récurrent, voire constant, dans presque toutes ses œuvres. Certaines des interviews réalisées à Copi (citées dans cette thèse : Esther Ferrer, Silvia Rudni, Michel Buteau, Giovane Sinistra, Michel Cressole, José Tcherkaski et Raquel Linenberg-Fressard), son projet inachevé d'un roman autobiographique (*Rio de la Plata*) et son œuvre multiforme (théâtre, roman, récit et dessins) émergent en témoignage d'un auteur dont la trajectoire personnelle et professionnelle ou artistique s'insère dans un contexte sociopolitique très concret : l'Argentine-l'Uruguay et la France. Trois pays et trois espaces unis à travers l'expérience de l'exil et du déracinement d'un Copi qui assume des risques (né dans une famille bourgeoise et politiquement engagée avec une idéologie politique contraire aux idées du dictateur argentin Juan Domingo Perón). L'Argentine, en écho avec Copi, signifie l'enfer ; l'Uruguay, sa bouée de sauvetage, puis un lieu de transition très prisé ; la France, son pays d'accueil et de « liberté », dans le

sens le plus large du terme : liberté personnelle et intime, professionnelle et artistique. Rappelons que Copi arrive à Paris en 1962 ; la difficulté de s'exprimer arrive après, avec les mouvements révolutionnaires qui se sont occupés de la liberté sexuelle.

La notion trans est l'interjection qui nous a permis de réunir, stratégiquement, cette expérience de l'entre-deux culturel et linguistique de Copi, de la manière qui suit : sur le plan formel de la thèse, le concept permet d'unir la première et la deuxième partie avec la troisième. Sur le plan thématique, cette notion rend possible l'union de l'expérience *transculturelle* de l'auteur en tant que processus complémentaire pour comprendre les idées de *transidentité* et *transsexualité* à partir des principaux personnages du corpus recensé et qui apparaissent dans l'œuvre dramatique de l'auteur. Ainsi, les trois parties ont pour point commun l'identité et la sexualité, aussi bien la réelle que la fictionnelle ou, autrement dit, la réalité de l'auteur lui-même et la réalité du monde imaginé que ses personnages habitent. Or, l'œuvre de Copi est, comme son amie intime Marilú Marini l'affirme : une œuvre de « gran conciencia de la realidad y, al mismo tiempo, de una persona que posee un caudal de ironía y de delirio metido en esa conciencia de la realidad » (Marini en Tcherkaski, 1998: 89). « Creo que soy homosexual desde que tengo memoria », disait Copi dans une interview qu'il a accordée à Michel Buteau en 1971. Mais, « être homosexuel » n'est pas facile, encore moins en Argentine (nous rappelle le franco-argentin) où « l'Église » et « l'État » s'érigent en deux institutions potentiellement réductrices de la liberté, spécialement, de la liberté sexuelle. Cette situation explique qu'Alfredo, l'homosexuel qui reste dans le placard, de *Lamento por el Ángel*, la seule pièce théâtrale représentée sur territoire argentin, se replie sur soi-même cachant son identité à cause des interdictions et de la répression de la société argentine. En France, cela n'a pas été non plus facile, mais il existait, au moins, la possibilité de s'exprimer ouvertement malgré les systèmes du pouvoir et de vigilance mis en place pour réprimer les idéaux de liberté et d'égalité sur le plan sociopolitique et législatif. « Comment parler d'homosexualité en Argentine » ou dans n'importe quelle autre partie du monde ?

Le monde, traduisant la citation de Hochquenghem, est divisé en « sujet » / « objet », puis en « femme » / « homme ». Hocquenghem disait : « Les hommes désirent des femmes, le désir des femmes n'a pas d'importance », de même que les désirs des homosexuels. La sexualité ne correspond pas à un lieu concret car elle est présente dans toutes les cultures. Ce sont donc les cultures et les systèmes qui la composent les éléments qui déterminent cette liberté sexuelle. Les hiérarchies sexuelles ont toujours existé. Il y a toujours un sexe dominant et, dans presque toutes les cultures, sinon toutes, le « mâle » est en mesure de détenir la position privilégiée.

Nous revenons ainsi au « privilège hétérosexuel » et au langage hétéronormatif écrasant et réducteur qui met en question et soumet l'individu non normatif (la femme incluse, puisque toujours soumise par la domination du système machiste patriarcal). Ces individus avec des sexualités alternatives ne se considèrent pas comme étant reconnus, mais au contraire discriminés, puisque leur sexualité continue d'être considérée une pathologie sexuelle. En effet, leurs identités et sexualités fluides ou « hors norme » sont forcées de passer par un double processus assimilatoire : d'une part, l'assimilation sociale et la lutte contre l'homophobie qui les stigmatise ; d'autre part, la lutte interne pour l'acceptation de la sexualité et le *coming out*. Les hétérosexuels mettent-ils aussi en question leur hétérosexualité ? Non ! Cependant, maintes fois, ils ont recours à l'hypocrisie qui les conduit à la contradiction. Les processus ne sont pas les mêmes, également pour les femmes qui se situent au-dessous du genre masculin. La position de pouvoir rend facile la prise de parole. L'homosexuel doit passer par un processus d'assimilation, de lutte contre les peurs et les homophobies intériorisées et déterminées par le contexte socioculturel. Quiconque n'est pas disposé à confronter, exprimer et faire visible sa sexualité. Dans ce combat contre la « normalisation », exigée par une société conservatrice et hermétique, beaucoup se perdent en cours de route ; non seulement parce qu'il y en a beaucoup qui préfèrent rester dans le *placard*, mais parce que les systèmes répressifs du pouvoir, ainsi constitués, semblent souvent être récompensés quand l'oppression emporte la vie de ces êtres qui gravitent dans les marges de la norme. Néanmoins, et malgré les disgrâces et infortunes que beaucoup ont souffert, le plus important c'est que finalement, vers les années 1970, on a trouvé la clé d'accès pour qu'une nouvelle *Histoire de la sexualité* (Foucault, 1976, 1984) et pour que *Le désir homosexuel* (Hocquenghem, 1972) soit pris en compte en tant que geste de liberté sexuelle et du corps.

Copi, lui l'a fait. Et il l'a fait à sa manière. D'ailleurs, très particulière. À travers les dessins de poulets et de filles sans « bananes »²⁹¹ ; une *Femme assise* qui pourrait être un homme²⁹² ; une *Liberett'* nymphomane, « perverse », risquée, grotesque, libérée et provocatrice qui tente de séduire les politiciens, le Pape, les immigrés palestiniens, les chômeurs...²⁹³ ; un *Conceição do Mundo* transgressif qui promeut une

[291] Voir: Copi *Les poulets n'ont pas de chaise* (1966) et *Les filles n'ont pas de banane* (1965-1979), entre autres bandes dessinées de l'auteur.

[292] Voir dans références bibliographiques : Delfeil de Ton (2014) « La dame assise de Copi, vous savez quoi ? C'est un homme ».

[293] Voir Thibaud Croisy (2014): *Copi; Vive les pédés et autres fantaisies*; p. 13.

nouvelle conception du monde et dirige *La guerre des pédés* (un des romans les plus subversifs de Copi); les « femmes avec bite » insolentes et d'autres histrioniques, les homosexuels réprimés et d'autres plus désinhibés, les lesbiennes *saphistes* radicales, folles et travestis défiants qui abondent dans son théâtre, etc., Copi, « la légende de l'homosexuel errant »²⁹⁴, a mis contre les cordes tout un système hégémonique normatif hétérosexuel. Dans cet univers particulier et spectaculaire, où les « hiérarchies sexuelles » (Rubin) se dissolvent, Copi met en question le sujet complexe de la féminité et de la virilité. Les hommes perdent leur hégémonie, la femme n'est plus femme, l'efféminé (la folle) contredit la norme hétérosexiste, le travesti jouit avec le jeu et le changement dans les rôles de genre et de sexe, etc. Quel est le « bon sexe » et le « mauvais sexe » ? Qu'est-ce que le vrai et le faux ? Mâle, femelle et troisième sexe sont-ils suffisants (Fausto-Sterling, 2013) ? De ce fait, avec la signature de Copi, est présenté tout un univers subversif contestataire et innovant sur l'identité et la sexualité, alors qu'elles étaient : « hirviendo a fuego lento bajo la prístina superficie de la respetabilidad burguesa decimonónica » (Spargo, 1999 : 19-20) française.

En effet, en France, à l'aube de *La société [éphémère] du spectacle* (1967), il a fallu attendre jusqu'aux révoltes sociales de 1968, spécialement les révolutions sexuelles du début de 1970, pour que la « parole homosexuelle » et une « présence homosexuelle » aient pu réapparaître sur la « scène publique » (Éribon, 2000 : 30). Sur cette « scène publique », la folle, (figure qui incarne l'esthétique *camp* très représentative dans l'œuvre de Copi, auteur avec une sensibilité *camp*), habitant un double stigma social par sa condition homosexuelle et sa posture efféminée, renverse toutes les valeurs morales établies et se décide pour une *performance camp*, ce qui lui permet de se libérer de toutes les chaînes et conventions sociales. La voix de la folle, selon María Moreno, qui parle de « Grageas para Copi », soutient : « la voz de la loca es corajuda : en un consenso de voces normalizadas por el género, exhibe su diferencia como provocación y desafío » (Moreno, 2017 : 70). Ces gestes symboliques seront reconceptualisés, quelques années après (concrètement, dans la décennie de 1980 et le début des années 1990), par les *théoricien.ne.s* queers (Butler, Preciado, Bourcier, Sáez, etc.). Ainsi, lorsque le FHAR, mouvement « nacido en París y en círculos izquierdistas estudiantiles y homófilos » (Huard, 2014 : 282), a commencé à : « taladrar paso a paso los discursos médicos, psiquiátricos, psicoanalíticos, mediáticos » (Preciado, 2009 : 138), la longue liste « d'êtres queers » irrévérents (ou « antisociaux » dans les termes de Huard) et subversifs de Copi (parmi ces personnages nous retrouvons :

[294] Voir Annexe 2: Copi, *Rio de la Plata*.

des riches, des pauvres, indigents, immigrés, athées, croyants, sodomites, *prostitué.e.s*, cannibales, voire des demi-dieux des bas-fonds) se manifestait déjà à l'intérieur de cet imaginaire transgressif du dramaturge.

Copi leur donne vie à travers une écriture foudroyante en faisant usage d'un langage cru où le formel et l'informel s'unissent et se mélangent, en même temps avec le grossier, l'obscénité et l'eschatologie, c'est-à-dire, avec l'abject. Néanmoins, cette crudité et violence avec laquelle les personnages s'insultent et se flagellent nous fait penser à des enfants qui jouent avec des châteaux de sable qu'ils créent et qui se dissipent avec la brise du vent ou qui se détruisent avec violence. La génialité de Copi est donc de nous mettre face aux situations les plus extrêmes, avec de grandes doses de violence et, dans le même temps, de nous faire sentir comme des enfants naïfs. Cet effet théâtral est ce qui nous permet de créer des liens affectifs et émotionnels envers ses personnages irrévérents, en même temps que, pour d'autres, il est aussi cause de répulsion. Dans ce processus créatif, le dramaturge utilise habilement l'ironie, cette « *figura retórica que desmiente el lenguaje* » (Vila-Matas: 2014: 77), pour nous mettre à la disposition des mécanismes représentatifs de son monde imaginé de l'identité et de la sexualité. Ainsi, l'auteur franco-argentin développe un style unique, une esthétique subversive ingénieuse²⁹⁵ et une poétique particulière qui nous submerge dans un jeu de vertige identitaire : a) théâtre en prose qui embellit les coins lugubres de *Les escaliers du Sacré-Coeur* où se donnent rendez-vous les travestis indigents, les « pédés » qui luttent contre les lesbiennes radicales, un mariage forcé entre un homosexuel et une lesbienne (ou « transsexuel* ») et la naissance d'un bébé sans identité de genre ; b) théâtre hybride qui prend la forme d'un tango chanté annonçant la précarité d'un petit couvent de Montevideo à travers un couple particulier et nullement conventionnel : Cachafaz, un homosexuel avec des homophobies intériorisées uni par le destin à La Raulito, une transsexuelle désinhibée et répudiée faute d'utérus ; c) monologues sur le modèle de la Phèdre de Racine par le biais d'une Loretta Strong androgyne, subversive, intrépide et capricieuse ; d) d'une L. solitaire accompagnée d'un frigo qui a des habiletés extraordinaires pour représenter, caricaturer et caractériser tous les personnages apparaissant sur la scène, et plus spécialement son psychanalyste la Doctoresse Freud, etc.

[295] Nous faisons référence au traitement que fait Copi autant du travesti que du travestisme, ainsi que de la figure de la « folle », pour jouer avec l'inversion sexuelle et, en même temps, pour diluer les frontières du féminin et du masculin.

Beaucoup de ces antihéros et antihéroïnes de Copi ont conquis les planches des salles parisiennes dans la même décennie de la révolution sexuelle²⁹⁶: Evita (*Eva Peron*, 1969) en 1970; Irina (*L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, 1971) en 1971; Maria et Leïla Smith et Joséphine et Fougère Goldwashing (*Les quatre jumelles*, 1973) en 1973; Loretta Strong (*Loretta Strong*, 1974) en 1974; et, Lucho (*La sombra de Wenceslao*, 1978) en 1978 (ce dernier cas est particulier car l'existence de Lucho dans la pièce se réduit à l'insulte « pédé », énoncée par son père Wenceslao, ainsi qu'à deux lettres envoyées de Buenos Aires à sa sœur China). Les autres personnages arrivent sur les scènes de Paris dans la décennie de 1980 et d'autres y arrivent dans la décennie de 1990, après la mort de Copi. Ainsi, Lei, Lui et Pablo (*Tango Charter*, 1980) sont présentés en 1980; Ahmed, Micheline, Jean et Luc et Daphnée (*La tour de la Défense*, 1978) en 1981; L. (*Le Frigo*, 1983) en 1983; Cyrille et Hubert (*Une visite inopportune*, 1988) en 1988; Amhed et Lou, Sapho, Pédé, Fifi et Mimi et Ali (*Les escaliers du Sacré-Coeur*, 1986) en 1990; et, Cachafaz et La Raulito (*Cachafaz*, 1993) en 1993. Et, Alfredo (*Lamento por el ángel*, 2015) présenté, de manière exceptionnelle, entre 1955 et 1956 dans un théâtre à Buenos Aires.

Un des rôles de ces personnages est de nous précipiter vertigineusement vers un questionnement continu sur l'identité et la sexualité. Des constructions imaginaires qui, dans l'écriture de Copi, nous renvoient incessamment aux points auparavant énumérés lorsque nous faisons référence à : a) l'incorporation des identités non normatives dans un langage hermétique hétéronormatif; b) la considération de créer de nouvelles formules dynamiques à l'intérieur de cet hermétisme hétérosexuel et produire, ainsi, un nouveau discours autour de ces identités et sexualités en état de *transition*; c) réaliser les « *transincorporations* » (Preciado) nécessaires pour terminer avec les insultes, les mythes, les tabous, les phobies et la stigmatisation envers les individus considérés comme « déviés » ou non normatifs; d) combattre le « privilège hétérosexuel » (Hocquenghem, Wittig, Rich, Rubin, Butler, Preciado, Bourcier, Éribon, Le Talec...); la déstabilisation des institutions du pouvoir qui agissent en tant que systèmes de vigilance du corps et de la sexualité; e) enfin, la déconstruction du système binaire de genre et de sexe obsolète ayant besoin d'être repensé et modifié; f) ... et ainsi, une longue liste qui peut être interprétée en termes de dénonciation lorsque l'on apprécie que les corps copiens se transforment en armes de pouvoir et de dénonciation. Le point de départ de Copi est que l'homosexualité « es una sexualidad que nace con la gente » (Copi en Tcherkaski, 1998 : 55).

[296] Voir: fiches de lecture du corpus dans Annexe 1.

En effet, le CORPS est l'arme potentiellement destructive utilisée par Copi avec intelligence créative et en tant qu'artifice pour déconstruire le modèle binaire de genre et de sexe et, spécialement, pour dénoncer les systèmes de répression et d'oppression. Ce corps apparaît en scène sous quatre formes concrètes : *corps travestis*, *corps androgynes*, *corps transsexuels* et *corps posthumains*. Dans le même temps, tous ces corps se présentent à leur tour en tant que corps queers, à savoir, des corps dont l'identité de genre et l'orientation sexuelle rend difficile leur classement et définition. Des corps qui se libèrent d'un langage normatif et que Butler qualifie « d'êtres queers ». Ces corps dont la sexualité est complexe n'ont nul besoin d'être expliqués, car, tout simplement, l'explication n'existe pas, puisque la sexualité se présente ainsi, sans aucune restriction, sans catégories et sans hiérarchies sexuelles. Comme il a été avancé au début de cette conclusion, les désirs éprouvés pour un sexe ou pour un autre sont comme « un fluide schizophrénique », un fluide qui se maintient en une sorte de mutation éternelle. L'abstraction de ces désirs incompris (« pervers ») gagne en importance quand Copi crée des personnages homosexuels : gays et lesbiennes, transsexuels homosexuels et hétérosexuels, bisexuels, asexuels queer, *autres...*, et quelques hétérosexuels qui vagabondent par ces espaces subversifs, et, si ce n'est pas le cas, le rôle de l'hétérosexuel se réduit au jeu des stéréotypes du machiste justicier et oppresseur qui considère inacceptable l'existence de ces « êtres anormaux » (Butler) ou « créatures anormales » à l'intérieur de la société.

Alfredo, un homosexuel locataire chez Madame Lisca à Buenos Aires, est le premier que la société conduit à vivre dans le *placard* parce que considéré comme étant « rare ». Dans cet espace intime et turbulent, le personnage se voit forcé de vivre avec ses peurs car « nadie sabe lo que es hundirse lentamente en la *abyección* » (Copi, *Lamento por...*, 2015 : 79). Dans le cas d'Evita, il s'agit d'un homme travesti en femme avec un cancer d'utérus (ce qui nous fait également penser à une Evita trans) qui porte le poids de la politique argentine en pleine époque de la dictature péroniste. La pression médiatique et politique la conduisant à tromper son peuple, qui l'idolâtre, à travers un *travestisme* et un jeu macabre d'échanges de corps entre elle et l'infirmière, qu'elle assassine avec Ibiza, son *ami** androgyne *dépourv** de sexe, pour mener à terme le plan de fuite : passer pour être morte : « comme si j'étais déjà morte. Comme si je n'étais plus qu'un souvenir de morte » (Copi, *Eva Peron*, 1969 : 80). Evita vit comme une trans travestie en homme dans l'Argentine répressive et imaginée par Copi ! Buenos Aires apparaît comme une société répressive et oppressive fouettée par la politique et les dictatures, mais, en même temps, elle signifie le « paradis du sexe » pour Lei et Lui qui arrivent de l'Italie dans un *Tango-Charter*. Un mariage

singulier dérivant d'un pacte entre une femme hétérosexuelle *homophobe* mariée avec un homosexuel *efféminé sadomasochiste*. La pression que la société italienne vit les pousse à chercher la liberté dans ce paradis du sexe ; lieu dans lequel sont éclipsés par le tango d'un certain Pablo qui joue à la séduction et à l'érotisme en offrant du sexe contre de l'argent : « podríamos coger tranquilamente los tres » (Copi&Reim, *Tango-Charter*, 2012 : 25).

Dans la pampa argentine vit la famille de Lucho, le « pédé » qui abandonne la maison familiale de son père Wenceslao pour commencer un nouveau futur à Buenos Aires. Pas très loin de Buenos Aires, dans un petit couvent précaire de Montevideo, un autre couple très particulier, Cachafaz, un homosexuel avec des homophobies intériorisées uni par l'amour et le tango à La Raulito, une transsexuelle qui rêve de *mariage*, non seulement ils sauvent le petit couvent de la famine, mais ils sont en plus jugés par un groupe de voisines et âmes qui haïssent le couple qu'elles considèrent un « couple maudit » (Copi, *Cachafaz*, 1993: 74), ainsi que la *honte* du couvent et de l'Uruguay, notamment La Raulito à cause de sa moustache, de ses chaussures à talon et du fait de ne pas *être* une femme et de ne pas avoir d'utérus.

Sur la scène parisienne apparaît également un grand éventail de personnages non normatifs. Ceux qui fêtent le dernier grand dîner du réveillon du Nouvel an avant que les flammes apocalyptiques, provoquées par les feux d'artifices, ne s'emparent de *La tour de la Défense* : Ahmed, un homosexuel arabe qui vit sa sexualité ouvertement ; Jean et Luc, deux gays efféminés attirés par les espaces de sexe que les Tuileries offrent ; Micheline, un homme mythomane travesti en femme ; et Daphnée, une bisexuelle canadienne capricieuse et amante du luxe qui est toujours sous les effets de la drogue. Ceux qui déambulent par *Les escaliers du Sacré-Cœur* : Ahmed, un « étrange » homosexuel qui se *marie* avec Lou, une « étrange » lesbienne avec qui il a un enfant : Ali. Mais dans les escaliers se produisent encore plus de rencontres qui se transforment en de vraies disputes. D'un côté, ces disputes, qui ont lieu à cause des « pissotières » des escaliers, se produisent entre les vieux indigents travestis (Fifi et Mimi) et les « pédés » (Pédé). D'un autre côté, les confrontations entre homosexuels (Ahmed) et lesbiennes (Sapho et sa bande de lesbiennes) avec des discours radicaux qui terminent en tragédie. Ces dernières ne pardonnent pas la vie à Ahmed après qu'il leur ait volé Lou, la mère qui se suicide après avoir donné naissance à Ali. Les parents étant morts, le bébé Ali restera sous les soins des lesbiennes et travestis. Dans un hôpital de Paris, Cyrille, un homosexuel moribond à la suite de la maladie du Sida, ouvert et passionné de l'art dramatique, attend *Une visite inopportune* avec son ami d'enfance, Hubert, lui aussi gay. La visite inopportune ce n'est pas la maladie mais la

mort qui apparaît travestie en chanteuse d'opéra italienne et personnifiée à travers un nom macabre : Regina Morti. Et, L., une transsexuelle solitaire accompagnée d'un frigo qui se soumet à des thérapies avec une psychanalyste stricte : la Doctoresse Freud. Une spécialiste en *psychanalyse* qui veut guérir L. de la *maladie* : « Ouvrez-moi, sale malade ! » (Copi, *Le Frigo*, 1988 : 22).

En Sibérie, la sexualité des trois transsexuelles opérées et ayant changé de sexe, Irina, Madre, Garbo, devient confuse et incompréhensible. *Tou(t)*s* se transforment en victimes et bourreaux des tourments produits par les désirs confus. La grossesse de la jeune transsexuelle (née homme et sans utérus) est interrompue par un avortement qui a lieu sur scène. Nous ne saurons jamais si Madre (Madame Simpson) est la même personne que l'oncle Pierre d'Irina ; de même que nous ne saurons pas non plus pourquoi Irina et Madre vivent ensemble. On a extirpé le vagin à Madame Garbo, la professeur.e de piano d'Irina, pour lui reconstruire un pénis ce qui sera une punition pour avoir tué son fils né avec une diversité fonctionnelle. Elle a maintenant un phallus avec lequel il ne s'identifie pas, mais elle est amoureuse de la jeune Irina. La complexité de ce personnage ne consiste pas à reconnaître ses organes sexuels, mais à comprendre sa sexualité. Les rares occasions où la timide Irina s'exprime : « Je me mets à poil dans les chiottes de la gare et il y a tous les cosaques qui viennent me sauter » (Copi, *L'homosexuel...*, 1971 : 43), elle nous communique ses goûts et ses désirs sexuels. Ceci crée de la méfiance et des sentiments d'inquiétude puisque la jeune transsexuelle est aussi l'objet de désir autant de la part de « Madre » que de celle de Garbo, deux bourreaux qui en même temps qu'ils éprouvent de l'amour envers elle, qui l'assiègent avec des questions ennuyeuses en rapport avec l'identité et la sexualité. Ceci pousse Irina à se couper la langue et crée ce spectacle de sang qui teint de rouge la lumineuse neige sibérienne à la fin de la scène.

Dans ce même blanc gelé, en Alaska, le spectacle de la mort circulaire teint de rouge la scène à travers *Les quatre jumelles*. Leïla et Maria Smith et Joséphine et Fougère Goldwashing, qui semblent des êtres posthumains sans identité de genre ni de sexe, se consacrent uniquement à reproduire cycliquement un *langage* hétéro-normatif construit et qui les identifie en tant que femmes.

Finalement, la particulière Loretta Strong de la Voie Lactée. Une femme, en apparence, androgyne qui a survécu à l'apocalypse de la Terre. L'astronaute communique constamment avec Linda avec qui elle laisse quelques fois entrevoir qu'elle a une relation ambiguë et spéciale : « j'ai jamais fait ça avec une femme, moi ! [...] Linda, on est même pas dans le même satellite [...] on ne peut pas baiser avec la voix » (Copi, *Loretta Strong*, 1974 : 13). Son corps est pourvu d'une nouvelle *technologie*

qui lui permet de se fragmenter et de se reconstruire et, ce qui est le plus important, elle possède une *vagine** et un utérus subversif qui lui donnent accès à la fécondation avec des métaux, sinon avec des rats et des chauves-souris qui envahissent sa petite capsule et pénètrent son corps ; technologie hors du commun qui permet à l'astronaute de *produire* et de *reproduire* des créatures étranges et hybrides entre humain-animal-métal-minéral. L'intrépide Loretta n'a pas besoin d'un *macho* pour mener à terme sa mission de semer son or à Bételgeuse.

La lecture des textes de Copi permet de mettre en lumière deux aspects spécialement effectifs que le dramaturge utilise pour dissocier les corps normatifs des non normatifs : d'une part, les corps qui ont une importance (Butler, 2002) et, d'autre part, les corps abjects, cette dernière notion étant, en accord avec Kristeva, « emparentado con la perversión » (Kristeva, 1988 : 25). C'est-à-dire, les corps qui ont une importance sont, dans le même temps, des corps abjects car tous émergent en tant que corps que la société a qualifié de « pervers » et « déviés », ainsi que des insultes : « pédé », « folle », efféminé, « gouine », « *butch* », « *Stone butch* », queer, travesti, etc. Preciado affirme que Butler désigne comme « performativité queer » : « la fuerza política de la citación descontextualizada de un insulto homofóbico y de la inversión de las posiciones de enunciación hegemónicas que este provoca » (Preciado, 2002 : 24). De ce fait, en suivant les idées de Preciado, toutes les insultes passent d'être : « un insulto pronunciado por los sujetos heterosexuales » (parce que les hétérosexuels ont besoin d'identifier ces corps comme étant des corps abjects) pour devenir « auto-determinación contestataria y productiva de un grupo de 'cuerpos abyectos' que por primera vez toman la palabra y reclaman su propia identidad » (Preciado, 2002 : 24).

Dans cette tentative de « réclamer leur identité », « les monstres queer » de Copi auront constamment recours aux insultes qui les dégradent socialement pour les répéter, jusqu'à mille fois si besoin, insistant, précisément, dans l'inversion de l'insulte et en les retransformant ainsi en concepts contestataires, de résistance et de combat pour la liberté du corps et de leur sexualité. L'insulte surpasse les limites de l'éthique et de la moralité, en même temps que Copi franchit les frontières géographiques, linguistiques et culturelles. La versatilité de Copi donne cette touche d'originalité à toute son œuvre, dominant, stratégiquement et avec habileté, la terminologie autant française, qu'espagnole (l'espagnol *porteño* d'Argentine, inclus), italienne ou anglaise²⁹⁷.

[297] Copi utilise l'anglais dans certaines œuvres (*Le Frigo y Tango-Charter*), spécialement dans *La tour de la Défense* dans laquelle l'époux de Daphnée, est un personnage qui représente un américain professeur de philosophie à l'université de Cambridge à Boston qui ne sait pas parler français. Toutes les interventions sont en anglais.

Rien n'importe que ses personnages soient à Paris, à Buenos Aires, en Uruguay, en Sibérie, en Alaska ou jusque dans les constellations de la Voie Lactée, car tous ont la pulsion de répéter les mêmes insultes : (français) travelo, pédé, pédale, pédale misogyne, folle, petit travesti, homosexuel, lesbiennes, gouine, anormal, bizarre; salope, (espagnol) *raro, extraño, marica, estúpido, puta, puto, maricón, pardo*; (italien) donnetta (pédé), *omosessuale* (homosexuel) *represso* (réprimé), *vecchia checca* (vieux pédé), *Wanda culanda* (joli pédé), *carampana* (grossière / vulgaire), *culattonne* (offensif: gay); (anglais) *bitch* (pute). Les mots, tel que Wittig l'affirme : « en su disposición, en su orden, en sus relaciones mutuas, toda la nube de constelaciones, se activan, se desplazan, se pliegan o se reorientan en muchas direcciones. Y cuando aparece de nuevo, el cambio estructural en el lenguaje hace que tengan otro aspecto distinto » (Wittig, 2016: 109). En effet, les mots gagnent en importance quand ils commencent à prendre forme et s'érigent en tant que concepts qui peuvent marquer profondément à l'intérieur d'un discours politique et social contre un système hermétique normatif. Ce qui est intéressant c'est le fait d'avertir que ceux qui prononcent ces énoncés sont les mêmes sujets qui produisent l'abjection à l'intérieur de l'imaginaire répressif et oppressif du sujet hétérosexuel qui les prononce en tant qu'élément d'offense.

Les corps qui ont une importance acquièrent chez Copi le pouvoir suffisant pour s'approprier de certains codes que le langage hétérosexuel possède comme *hypercodifiés* pour, ainsi, les subvertir. « De pronto... ¡necesitaba ser igual a todo el mundo en lo peor que tenía de mí mismo para comunicarme, para aferrarme a algo para no estrellarme contra las paredes de una ciudad muerta » (Copi, *Lamento por...*, 2015 : 79). La « ville morte » représente la société même, une société sexuellement oppressive, stratégiquement organisée et codifiée avec un langage hermétique inefficace qui ne permet pas de créer (ou du moins, de le faire facilement) des solutions plus perméables pour ces individus qui vivent une sexualité fluide ou alternative. Du moins, c'est ce que les personnages de Copi transmettent. Alfredo, par exemple, pour ne pas choquer brutalement contre cette « ville morte », « il avait besoin d'être comme tout le monde ». Nonobstant, et malheureusement, la solution a été pour lui de rester dans le *placard* jusqu'aux derniers jours de sa vie.

À travers des personnages « abjects », Copi nous offre une possibilité de déconstruire ces codes hégémoniques. Il suffit d'observer comment ces anti-héroïnes et anti-héros de Copi se disposent à attaquer de manière explicite, d'autres implicitement, les institutions du pouvoir : la Justice, la Politique, la Famille et

l'Éducation, l'Église, voire certains mythes culturels. Le corps est comme un *socius* (Deleuze), un corps avec lequel le monde est organisé, où les structures sociales sont établies et où s'instaure une société phallocrate (Hocquenghem). Wittig nous rappelle aussi que : « lo que está en el centro de la historia y de la política es el cuerpo social constituido por las personas » (Wittig, 2016: 97). Le corps représente un tout dans la mesure où les organes sexuels et reproducteurs agissent en accord à la norme. Si ce n'est pas le cas, le corps devient un monstre et une menace pour le système binaire de genre et de sexe. Il semblerait que l'imaginaire de Copi, sans prétentions de l'auteur et, peut-être, grâce à la vision aiguë de la réalité, à sa sensibilité gay et au contexte dans lequel s'inscrit son œuvre, puisse s'insérer dans un discours avant-gardiste sur le corps, l'identité personnelle et sexuelle.

Marta Segarra, faisant allusion à Copi, et notamment à *El baile de las locas*, soutient que : « la ficcionalidad del sexo no implica que este carezca de un *verdadero* peso en las vidas humanas y en los cuerpos » (Segarra, 2014: 103). En effet, Copi fragmente le corps et réalise une distribution logique des parties quand il distingue les organes sexuels : féminins : vagin / *vagine**, utérus-matrice (et même avec la virginité)²⁹⁸ ; et masculins : *verge*, *bite*, pénis, queue, testicules (en y incluant le sperme, en tant que fluide indispensable pour la reproduction) et les organes périphériques : seins, nez, bouche... et le reste du corps. En ce sens, reprenant et paraphrasant l'idée de Preciado lorsqu'il affirme que : « solo como sexuado el cuerpo tiene sentido, un cuerpo sin sexo es monstruoso » (Preciado, 2002: 105), nous observons que le philosophe distingue entre : a) organes sexuels comme simples reproducteurs sexuels de l'espèce et « producteurs de la cohérence du corps », b) et organes périphériques impossibilités de quelconque pouvoir pour : « reconstruir el cuerpo como sexuado » (Preciado, 2002: 105). C'est-à-dire, que le corps nécessite des organes très précis, les organes sexuels et reproducteurs, pour représenter un *Tout* dans cette totalité du corps. Et, que ce passe-t-il avec les autres corps qui ne peuvent pas produire et reproduire l'espèce humaine et avec les corps qui ne se reconnaissent pas et ne s'identifient pas

[298] Rappelons que dans *Les escaliers du Sacré-Cœur*, Ahmed, amoureux de Lou et avec qui il se marie et ont un fils, désire sa virginité : « Je veux ta virginité » (Copi, *Les escaliers...*, 1986: 338). Dans *Cachafaz*, les femmes qui critiquent tant Cachafaz et La Raulito par leur condition de parias homosexuels sont contre-attaquées par un Cachafaz qui les fait sentir comme des femmes sexuellement réprimées : « Si las mujeres mintieron sobre su virginidad, su fortuna y abolengo para llegar al altar, tampoco olvidemos que para nos esposar abandonaron el sueño de ser puta de un sultán » (Copi, *Cachafaz*, 1993: 52); et dans *Eva Peron*, Copi joue avec l'ironie comparant la virginité de Marie de Nazareth avec la virginité d'Evita : « Evita vierge Maria » (Copi, *Eva Peron*, 1969: 25).

avec leur organe sexuel (vagin / pénis), ni avec l'identité de genre qui leur a été assignée (femme / homme = féminin / masculin) ? Où situons-nous les personnages de Copi : la transsexuelle Irina qui rêve d'une grossesse ; la transsexuelle Raulito qui veut se marier avec son aimé ; la transsexuelle L. qui ne pourra jamais écrire la dernière lettre de ses mémoires à cause du psychanalyste qui s'occupe de son « anormalité » ; l'homme avec cancer d'utérus travesti en Evita ; à l'androgynisme Loretta Strong qui possède un utérus 3D qui produit et reproduit des créatures inimaginables et qui donne l'impression de réaliser des masturbations cybernétiques avec Linda, avec des lingots d'or et même avec des frigos ; les homosexuels, bisexuels, travestis et pédés qui jouissent avec les testicules et l'anus élastique d'un serpent pendant le grand dîner du réveillon du Nouvel an ; les travestis indigents, homosexuels et lesbiennes qui se disputent dans les escaliers du Sacré-Cœur ; etc. ?

Actuellement, il commence à être facile de les situer et de les localiser grâce à des études de spécialistes qui ont décidé de rendre visibles ces différences symboliques (mais aussi réelles) qui se créent autour de ce qui se considère comme « le bon sexe » et « le mauvais sexe ». En effet, nous faisons référence aux apports de Rubin lorsqu'il montre, au travers d'un diagramme, comment se construit et se distribue la sexualité dans ces « hiérarchies sexuelles » et comment sont situés les « bons sexes » (ce qui reste normal, naturel, sain, divin = hétérosexuel = mariage = procréateur) face aux « mauvais sexes » (anormal, contre-nature, maladif, vicieux, abominable = homosexuels, travestis, transsexuels, sadomasochistes, *prostitué.e.s*, etc.). Au milieu de ces deux frontières s'érigent comme deux châteaux de bataille, déambulent, en écho avec Rubin, « des couples hétérosexuels non mariés », les hétérosexuels qui participent dans des orgies et « masturbations », des couples homosexuels, gays et lesbiennes durables, « lesbiennes qui draguent dans les bars », « homosexuels qui fréquentent des saunas » (Rubin, 2010 : 161) et les lieux de *cruising*, etc. Ainsi, les personnages / corps de Copi représentent toujours une menace pour la norme qui les surveille avec méfiance. Les corps deviendront, dans les termes de Preciado, des « recitaciones subversivas de un código sexual » qui se montrent comme des « bromas ontológicas », « imposturas orgánicas » et « mutaciones prostéticas » (Preciado, 2002 : 105). Les corps sont des « récitations », comme les textes, dans lesquels on peut lire ou écrire une histoire. Ou, pour être plus exactement, réécrire une autre histoire différente à l'histoire construite autour de la sexualité hétérosexuelle et narrée comme étant vraie. Les corps, comme les espaces, sont dynamiques, changeants. Les corps mutent. Ils cherchent d'autres possibilités et d'autres significations divergentes de celles qui ont été enregistrées. Ces corps s'opposent à l'hermétisme et au statisme.

Dans ces «récitations subversives», le théâtre de Copi nous propose une relecture totale du corps allant du plus simple au plus complexe, du plus biologique à l'impensable. D'une part, apparaissent des corps qui avortent, qui «chient», «pissent» et vomissent (Irina dans *L'homosexuel...*), des corps qui pètent (La Raulito dans *Cachafaz*), des corps qui s'évanouissent (Daphnée dans *La tour...*), des corps qui crient (Micheline dans *La tour...*, Loretta dans *Loretta Strong*, L. dans *Le Frigo* et Irina dans *L'homosexuel...*), des corps qui rient et se moquent de la politique (Eva dans *Eva Peron*), des corps qui se masturbent (Loretta dans *Loretta Strong*), etc. D'autre part, les corps qui reproduisent des actes performatifs: des corps qui fécondent, produisent et reproduisent des êtres (Loretta dans *Loretta Strong*), des corps qui rêvent avec le mariage et le narguent (La Raulito dans *Cachafaz*, Ahmed dans *Les escaliers...* et Regina Morti et Cyrille dans *Une visite...*), des corps qui jouent à «l'honneur familial» (Cyrille et Hubert dans *Une visite...*) et des corps ménopausiques (L. dans *Le Frigo*), entre autres. Finalement, dans cette idée imaginée par Copi de la transgression du corps, tous ces corps sont représentés par le biais de personnages précaires et tourmentés qui souffrent, des personnages voués à la prostitution et au suicide; certains personnages sont violés, d'autres blessés et mutilés dans leurs sexes; apparaissent aussi des personnages dont les corps sont déchirés par des agents externes et d'autres qui tendent à la fragmentation. En définitive, des corps abjects. Des corps fragiles et vulnérables. Des corps exposés au regard de l'*autre* qui les juge et les condamne comme s'il s'agissait d'un laboratoire social répressif qui ne fait autre chose qu'accélérer la fin tragique des personnages.

Avant la FRAGMENTATION TOTALE DU CORPS, Copi sectionne certaines parties essentielles très significatives et symboliques: mutilation / extirpation de la langue (Irina), des cordes vocales (Loretta); la gorge (Loretta et les quatre jumelles), les seins, le vagin, le clitoris et le cerveau (Loretta), le pénis (Stevne Morton), etc. Les personnages qui ne se mutilent pas se blessent. Ce sont comme des corps vulnérables exposés à d'autres agents externes: ils sont coupés, frappés, brûlés, accidentés, ils se tuent eux-mêmes, etc.

Copi nous submerge ainsi dans un *transespace* symbolique dans lequel l'identité et la sexualité restent dans un état de transition éternel et ont besoin de migrer vers d'autres lieux et d'évoluer d'une autre manière. Un espace imaginé où les corps puissent narrer leur histoire. Ou, autrement dit, lire leur histoire, même si celle-ci est inventée. C'est précisément cette idée que Copi nous propose sur scène: imaginer les histoires qui peuvent être racontées par ces corps blessés et fragmentés. On peut observer ceci dans le texte de *Loretta Strong* lorsque le corps de l'astronaute

éclate en petites molécules d'or. Les éclatements fragmentent son corps, ceux-ci, à leur tour, fragmentent sa mémoire, ses souvenirs, son histoire... en définitive, son identité personnelle et sa sexualité. Pendant que Loretta Strong tâche de rassembler ses souvenirs et L., dans *Le Frigo*, d'écrire ses mémoires, Cyrille éprouve de la peur face à un passé tourmenté qui n'est pas complètement explicité dans l'œuvre : « Je n'ai pas peur de mourir, mais de vivre coincé dans mes souvenirs » (Copi, *Une visite...*, 1988 : 43). Des raisons qui nous conduisent à penser la fragmentation du corps comme la fragmentation de l'histoire et de la mémoire. Ceci devient, pour les personnages de Copi, la recherche de l'identité désirée, parfois refusée. Si Copi déconstruit l'identité des personnages, il le fait parce qu'il considère également que des causes déconstruisant cette identité existante. Dans le théâtre de Copi, les corps se fragmentent ou déconstruisent parce qu'ils en ont besoin. Ils se déconstruisent pour tenter, si cela est possible, de se reconstruire. Et, en ce sens, Copi contribue à la dénaturalisation du corps normatif pour, ainsi, créer d'autres corps non normatifs. Si le corps social constitué par des personnes se trouve au centre de l'histoire et de la politique (Wittig, 2006) et, si le « sexe est politique » (Copi, 1986), alors le corps fragmenté symbolise aussi la fragmentation de ces institutions du pouvoir promues par des systèmes de répression et d'oppression hétéronormatifs qui exercent un poids considérable sur les personnes.

Dans l'univers à l'envers de Copi, et ceci parce qu'il renverse les valeurs éthiques et morales établies, la première institution qui s'effondre est l'hétérosexuelle. En effet, la domination des hétérosexuels, les sujets privilégiés (Foucault, 1994 et Butler, 2002), et notamment l'hégémonie masculine, sont transgressés avec de grandes doses de violence. Loretta Strong ou Loretta Forte, par exemple, représente le geste le plus significatif de subversion lorsque dans sa capsule minuscule se produit l'inimaginable : la chute de l'empire masculin. L'astronaute ne doute pas à anéantir le « mâle » qu'il assassine dans la première didascalie, ceci avant même de commencer à déclamer son long et, en même temps, confus monologue. Steve Morton est mort ! Mais l'intrépide Loretta est aussi cannibale et n'hésite pas à dévorer quelques parties de ce corps masculin, parmi elles, le cerveau. Cet acte nous fait penser que Loretta ne dévore pas uniquement la mémoire et l'histoire masculine, mais aussi la mémoire qui édifie la pensée hétérosexuelle (Wittig, 2006). De plus, le cadavre est aussi partagé avec les créatures qu'elle engendre ; Loretta observe attentivement comment une chauve-souris dévore l'organe reproducteur masculin, le phallus de Steve Morton. Par ailleurs, cet acte lui apprend comment elle doit se reproduire avec des bêtes faméliques qui déchirent simultanément ses seins, son clitoris et son utérus. Mais

Loretta ne s'arrête pas là, non seulement elle élimine la figure masculine sur la scène, elle décide aussi d'avoir *une vagine** et non pas un vagin. Le grand trou qui suppose, non seulement le déplacement à l'intérieur d'un langage hégémonique et arbitraire qui règle grammaticalement les genres et les sexes des mots, mais aussi, et surtout, *la vagine** qui donne accès à l'utérus; cavité où se produisent les actes performatifs de production et reproduction des espèces. Utérus/Matrice qui fait partie de la capsule (Lemoine-Luccioni, 1983, Haraway, 1995 y 1999) pour la création de bêtes hybrides; une espèce de *xénogenèse* (Octavia Butler, 1989-1990) dont les créatures semblent être sorties d'un film de science-fiction. Son utérus devient, ainsi, un organe reproducteur cybernétique, ou une imprimante 3D (Preciado, 2019) de technologie pointe, et son corps post-humain nous invite à repenser le corps en tant qu'une nouvelle « technologie de genre et de sexe » (De Lauretis, 1987).

Si l'institution hétérosexuelle perd son hégémonie et ses privilèges, alors, les autres institutions qui fondent leurs bases sur cette idéologie conventionnelle de répression et d'oppression qui s'érige sur un langage strict et hermétique, entrent en crise. Ce n'est donc pas par hasard que Copi met en lumière un ensemble d'institutions hégémoniques, voire mythes politiques et culturels, qui perdent leur pouvoir:

a) la *Justice*, par exemple, devient injustice lorsqu'on accuse un Cachafaz de créer un « abattoir de viande humaine ». En effet, l'injustice apparaît dévorée par les faméliques habitants du petit couvent de Montevideo. Cachafaz et La Raulito, ainsi que le Chœur de Voisins et Voisines, ont recours à l'anthropophagie pour mitiger la faim et tuent et mangent des « policiers », des « prêtres », des « propriétaires », voire des « entremetteurs ».

b) Par rapport à la *Politique*, celle-ci apparaît comme une plaisanterie quand nous observons qu'Evita démythifie son propre mythe: Eva, image politique argentine, première dame de l'Argentine, épouse du dictateur argentin, est un homme transsexuel travesti en Evita (et non pas une femme) avec la volonté de narguer tout un pays pour sortir indemne de son cancer d'utérus et du jeu macabre de cadavres. Mais la politique concerne aussi d'autres sujets en rapport avec l'inégalité sociale et l'éducation (des thèmes que Copi met en évidence dans des contextes très précis à travers de *Cachafaz* (Montevideo), *La sombra de Wenceslao* (la zone rurale argentine et de Buenos Aires), *Tango-Charter* (Buenos Aires) et l'immigration et la prostitution (des sujets récurrents qui peuvent être analysés notamment à partir de *La tour de la Défense*, *Les escaliers du Sacré-Coeur* et *Tango-Charter*).

c) Par rapport à la *Famille*, aucune trame de notre corpus ne se développe dans un environnement familial, à l'exception de *La sombra de Wenceslao* qui se situe entre

le conventionnel et le non conventionnel : Wenceslao, marié avec Hortensia, maintient des rapports extra-maritaux avec Mechita. Cette relation est le présage de la séparation des époux à travers la mort et la fragmentation de la famille. Les personnages des autres trames de notre corpus semblent être dépourvus d'une histoire familiale. Peut-être, ne veulent-ils pas s'en souvenir. Et si cette histoire est évoquée, uniquement quelques traces de certains moments très concrets apparaissent. Par exemples sont : Cachafaz est traité de « *pardo* » parce qu'il est le fils d'une pute et il est né dans une « roselière ». Quant à son aimée, La Raulito, nous savons uniquement qu'elle/il a un oncle policier avec lequel elle/il est en dette : le changement de sexe dans le document d'identité. L., dans *Le Frigo*, vit tout seul, mais il a une mère avec un « cœur artificiel », dépensière qui vit dans l'excès et les drogues, puis un père qui le sodomisait quand il/elle était *un.e* enfant. Cyrille et Hubert ne veulent pas se souvenir de leur passé tourmenté : peut-être parce que tous deux ont « déshonoré » la même femme, Adeline, la sœur d'Hubert. Cyrille parce qu'elle a abusé d'Hubert et d'Adeline, Hubert parce qu'il a été accusé de violation et d'inceste. Dans *Les quatre jumelles*, Joséphine et Fougère Goldwashing ne se souviennent que de la pauvreté et la violence de leur enfance. Et, dans *Tango-Charter* Lei et Lui transmettent uniquement ce que l'on éprouve lorsqu'on vit dans une société italienne sexuellement répressive, tandis que Pablo, le *macho* argentin, leur montre ce que c'est que vivre dans le vrai « paradis du sexe » à Buenos Aires.

Face à ces familles déconstruites, où les parents abusent de leurs fils « efféminés » ou ils les traitent de « pédés » et de « gouines », Copi nous propose un nouveau modèle de famille et un nouveau paradigme éducatif : un ensemble de personnes qui ne s'organisent pas en fonction des modèles typifiés : père et mère = *fil.le.s*. C'est le cas d'Ali, le bébé qui naît d'une mère (Lou) qui se suicide quand elle lui donne naissance, et d'un père (Ahmed) assassiné par des lesbiennes. Les désirs de Lou, avant de mourir, sont principalement ceux de défaire et/ou altérer les catégories de genre et de sexe de son bébé, qu'Ahmed nomme Ali : « Il ne sera pas un homme ! Il ne sera ni fille ni garçon ! Je le sais, il est la somme de toutes les addictions ! » (Copi, *Les escaliers...*, 1986 : 359). Lou, la lesbienne, ou le transsexuel hétérosexuel²⁹⁹, est conscient(e) de l'existence de l'identité et la sexualité fluides ; raisons suffisantes pour motiver un discours contestataire contre le modèle binaire de genre et de sexe qui castre les autres sexualités alternatives. Les

[299] Rappelons que Lou naît femme, mais elle s'est toujours identifiée comme étant un garçon. Se reconnaissant comme garçon, elle/il est attiré(e) par les femmes, c'est-à-dire, son orientation sexuelle est hétérosexuelle. Le vagin, instauré comme organe reproducteur féminin, c'est ce qui condamne Lou à se marier et à avoir un enfant avec Ahmed. Ces raisons expliquent les mauvaises rencontres entre Sapho et sa bande de lesbiennes ; des rencontres qui terminent en haine, puis en tragédie.

idées de Lou semblent appartenir à une école de femmes lesbiennes combattantes éduquées par la mythique Sapho de Lesbos ; figure reprise, non seulement par Copi, mais récupérée aussi par Wittig en raison de son caractère *saphique*³⁰⁰ de décrire ses sentiments, son « amour » et son désir sexuel efféminé à travers la poésie et la musique. Sapho de Copi, la lesbienne la plus radicale et contestataire que le dramaturge ait créée, s'engage, avec les travestis indigents, Fifi et Mimi, à donner à Ali la meilleure éducation. La pièce se termine dans cette décision cruciale de l'adoption. Le bébé sera ainsi éduqué dans un nouveau concept de *famille* et d'*école* ; dans lequel l'école ne « sea una fábrica de machitos y de maricas, de guapas y de gordas y de listos y atrasados » (Preciado, 2019 : 189). Ali, incarnera, en effet, les idéaux des lesbiennes furieuses et des travestis modernes, bien que vieux et indigents. Rappelons que Loretta Strong, lorsque la chauve-souris dévore le pénis du professeur Steve Morton, connote la présence du professeur et de l'élève qui observe attentivement. De cette manière, Loretta nous fait comprendre qu'elle apprend à se reproduire. Mais elle ne le fait pas avec un autre membre masculin humain, mais avec d'autres formes impossibles : des lingots d'or, des boudins, des frigos, des rats, des chauves-souris, etc.

d) *L'Église*, une autre institution de surveillance de la sexualité fondée sur les interdictions et la répression qui semble perdre son potentiel oppresseur. Copi disait : « yo nunca creí en Dios y tampoco en lo que dice la gente » (Copi en Tcherkaski, 1998 : 63). Le dramaturge semble posséder la solution pour démythifier quelques-uns des concepts que l'Église a codifiés, cette solution est : sa pensée libre, ainsi que son écriture et l'ironie. En tant qu'actes subversifs, nous retrouvons ces éléments cités, d'une part, dans *La tour de la Défense* lorsque dans le dernier dîner le 31 décembre 1976, « le mouton d'agneau », symbolisant « l'agneau de Dieu », ayant été brûlé dans le four, est rapidement changé contre un boa constrictor qui vient d'avaler un rat. Dans cette scène, qui pourrait bien évoquer « Le dernier dîner » du Christ avec ses disciples, Copi joue avec les animaux « sacrés » (agneau) et les animaux, notamment les Lévitiques, que la Bible considère impurs et abominables (Douglas, 2007), parmi lesquels le serpent et le rat. Les personnages Jean, Luc et Micheline, à l'exception d'Ahmed, reproduisent ces gestes de dégoût et de répugnance. Cependant, une fois le corps du serpent farci de rat, est démembré et servi, le dégoût et la répugnance se convertissent en un met exquis, « delicioso, sublime, divino », et plus spécialement

[300] *Saphique*: de Sapho; nous ne faisons pas référence à la forme et au style du vers de la poésie classique, mais plutôt à la force sémantique des mots que Sapho employait pour exprimer ses sentiments, émotions et désirs.

« [el] ano elástico » et les « testículos » (Copi, *La tour...* 1978 : 45), à savoir, les organes sexuels et reproducteurs de l'animal. Concrètement avec l'anūs (ce « centre érogène universel » (Preciado, 2002) caché et hors des limites anatomiques imposées par la « différence sexuelle »), Copi utilise l'ironie et crée un jeu entre l'abject, la scatologie et le sexuel : « les serpents n'ont qu'un seul trou à part la bouche. C'est par là que ça baise et que ça pond les œufs. Regardez comme c'est élastique, un cul de serpent » (Copi, *La tour...*, 1978 : 45). Le serpent s'oppose à l'agneau, et Copi subvertit les paroles bibliques du Dernier Dîner sacré lorsque, selon les disciples Saint Marc et Saint Matthieu : « Jésus prit du pain; et, après avoir rendu grâces, il le rompit, et le leur donna »³⁰¹. L'Ahmed de Copi, rompt aussi le serpent et le donne à ses convives dans son Dernier Dîner : « Tiens, goûte-moi ça [...] Goûte-moi ça, goûte-moi ça, [...] Goûtez ça, goûtez ça » (Copi, *La tour...*, 1978 : 44-45).

En effet, pour Jean et Micheline sont réservés les « testicules » et pour Luc « le cul élastique ». Le serpent et le rat sont deux des animaux favoris de Copi, ceux qui se répètent le plus dans l'ensemble de son œuvre. Mais, dans ce cas précis, le serpent est celui qui nous renvoie au « péché originel », dans cette rencontre au paradis entre le serpent et Ève. Un autre exemple qui peut être cité est « La voix de Tita » que China écoute à la radio, (China est la fille de Wenceslao et le personnage le plus fidèle à Dieu), on entend dire : « Nunca me ha llamado la atención eso de Eva y la manzana [...] ; Ya no sé por qué es que yo vivo al revés!... al revés... al revés... al revés... » (Copi, 2002 : 110). Effectivement, pour Copi, tout est à l'envers puisque le serpent n'a séduit ni incité personne ; le serpent n'a été que la victime d'une Ève et de son complice, Adam : des menteurs et des voleurs impitoyables, sauvages et violents³⁰². Et, d'un autre côté, dans *Cachafaz*, l'Église compte de nombreuses adeptes, parmi elles, le Chœur de Voisines et La Raulito, la transsexuelle qui fait preuve de sa dévotion pour la Vierge de Fatima. Nonobstant, le combat contre Dieu et le ciel est livré par Cachafaz contre les Âmes. Cachafaz est condamné, non seulement à la suite d'avoir « tué un humain », mais aussi parce qu'il a donné à manger de cette chair interdite à tout un *conventillo* pour le sauver de mourir par inanition. Le pardon est le salut de Cachafaz (la seule façon de se libérer de la mort, selon le Chœur des Âmes), mais pas pour le salut de La Raulito qui est condamnée pour n'avoir pas de matrice, pour n'être ni femme ni homme et pour avoir un pénis et une moustache :

[301] Voir dans la Bible le Dernier Dîner décrit par Saint Marc, verset 14:20; et Saint Matthieu, verset 26:26.

[302] Voir Copi (2009): *La ciudad de las ratas*; pp. 81-82.

«la Raulito repelente queda fuera de las sombras : en nuestro reino no entran más que hombres y mujeres, las mujeres con bigotes se quedan en la tranquera » (Copi, *Cachafaz*, 1993 : 78). Cachafaz a deux options : entrer tout seul, sans La Raulito, au royaume des âmes ou rester sur la Terre et mourir calciné par les flammes de l'enfer. Cachafaz ne doute pas et il prend parti pour son aimée et contre un « dieu rapace » et un « dieu pourri » (Copi, *Cachafaz*, 1993 : 72). En qualité de « demi-dieu du bas-fonds » (Copi, *Cachafaz*, 1993 : 72), Cachafaz gagne la bataille, et avec La Raulito, se dispose à dévorer Dieu : « comamos dios! Terminemos con el cisma entre curas y ateísmo! Sabemos por experiencia que las ánimas no muerden, qué nos importa si existen! » (Copi, *Cachafaz*, 1993 : 72).

e) Finalement, la déconstruction d'un mythe culturel fortement enraciné dans la culture argentine, le tango. Genre musical qui, selon Romero : « narró siempre la historia de hombres binarios heterosexuales y representó una sociedad falocrática » (Romero, 2019 : 140). Dans les souvenirs de *Loretta Strong* le pays du tango n'est pas l'Argentine mais Orangina. Dans *la sombra de Wenceslao* celle qui danse le tango est une femme, China, et non pas un homme. Mais dans *Cachafaz*, ceux qui vont vraiment subvertir cette danse et vont révolutionner tout un couvent sont Cachafaz et La Raulito. Tandis que Cachafaz s'inspire pour écrire son propre tango, La Raulito « déguenillée » est la spécialiste dans l'exécution de cette danse. Néanmoins, la société du petit couvent n'est pas préparée pour voir comment le mythe du tango se dilue dans ce « théâtre hybride de tango chanté » (Marnas) ou dans ce « sainte policial en verso » (Alan Pauls, 2017 : 25), par le biais de deux figures non hétérosexuelles : un homosexuel et une transsexuelle. De cette façon, les « fleurs » du couvent, Cachafaz et La Raulito, dansent au rythme du tango l'injustice et l'indifférence sociale, la famine, la précarité, le refus, le stigma... et, enfin, leur tragédie.

La tragédie de tous les personnages de Copi est : de se soumettre à l'indifférence et au stigma social, le refus, l'insulte et le rire pour agir en qualité d'êtres rares, étranges, « êtres queers », créatures « anormales » et « déviées » et par leur condition de corps parias sortis de ces contextes d'extrême précarité et de vulnérabilité ; ceux qui ne se trouvent pas dans cette situation, comme Evita, se soumettent à la répression personnelle et à la pression familiale, politique et médiatique. Tous.tes les héroïnes et les héros de Copi meurent exposés devant notre regard, à l'exception d'Evita qui réussit à fuir de ce qui l'opprime, Ahmed et Micheline qui décident, à la dernière minute, à ne pas sortir à l'extérieur de *La tour de la Défense*, Ali qui promet un nouveau discours sur la sexualité fluide, Lucho qui n'a pas de voix dans *La sombra*

de *Wenceslao* et finit comme un « pédé » invisible, Lei et Lui qui seront toujours les otages d'un Pablo sodomite qui se prostitue pour de l'argent dans un hôtel précaire à Buenos Aires et Loretta Storng et les quatre jumelles qui meurent grâce à la technologie de leurs corps post-humains, technologie qui leur permet de se fragmenter, tuer et reconstruire. Enfin, la tragédie de ces personnages particuliers n'est pas de cesser d'exister ou de disparaître de la scène, mais de souffrir le stigma et l'indifférence sociale qui les juge et les condamne en vie ; c'est-à-dire, dans cette réalité littéraire ou cette représentation théâtrale du monde qu'ils cherchent à représenter. Copi a su créer pour ces personnages des histoires justes dans des contextes précis. Ses « êtres queers » imaginés se confronte à eux-mêmes dans ce tourbillon d'identités complexes et diffuses et dans des espaces réduits et étouffants. Ces espaces symboliques simulent l'oppression externe qui pèse sur leurs corps. Les personnages de Copi résistent cette pression dans la mesure qu'ils peuvent. Ils tentent tous de le faire. La majorité meurt dans cette tentative. D'autres s'enfuient. Et d'autre contredisent les lois naturelles. Mais tous sont des êtres subversifs.

Dans cette voie vers la fin de la déconstruction totale des modèles hégémoniques de genre et de sexe, Copi ajoute les derniers ingrédients à son théâtre subversif et déstabilisateur des catégories de genre et de sexe : le travestisme et la sensibilité *camp* (en tant que stigma et non en tant qu'esthétique) ; deux armes de dénonciation à partir desquelles ses personnages abjects³⁰³ sont projetés. Deux concepts repris et reconceptualisés par les *théoricien.ne.s* queer pour, ainsi, produire une pensée postmoderne sur la sexualité non normative et attaquer (à travers un discours politique radical) l'hégémonie hétéronormative. Les corps abjects (Preciado) copiens : « pédés », « folles », « gouines », « transsexuelles », « queers », « autres ». Et le travestisme qui est un des référents par excellence caractérisant l'œuvre particulière de Copi. Butler soutient que le travestisme est subversif dans la mesure où il reflète une image / « structure imitative » du genre hégémonique, mais aussi parce qu'il : « desafía la pretensión a la naturalidad y originalidad de la heterosexualidad » (Butler, 2005 : 85). Copi utilise le travestisme pour montrer la puissance du texte, du corps et cette violence poétique qui le caractérise, mais aussi comme stratégie pour souligner la confusion des sexes et mettre en

[303] N'oublions pas que l'abjection, dans ce cas, est représentée par tous ces corps « rares » ou ces « gouines », dans les termes de Preciado, prononcés en tant qu'insultes par les sujets hétérosexuels. Kristeva nous rappelle que l'écrivain : « fascinado por lo abyecto, se imagina su lógica, se proyecta en ella, la introyecta y por ende pervierte la lengua –el estilo y el contenido –. » (Kristeva, 1988: 25).

question « l'originalité de l'hétérosexualité ». Evita est un homme trans. Michelin est un homme mythomane travesti. L., Cyrille, Loretta, les jumelles et La Raulito prennent plaisir à se travestir. Tous ces personnages participent à un jeu / théâtralisation de la sexualité. Ce qui reste original ce n'est pas l'hétérosexualité, mais les apparences, car, à travers le travesti, sont insinuées, sur le plan physique et psychologique, autres sexualités alternatives. Ainsi, les hommes travestis cherchent à s'approprier des caractéristiques féminines pour les subvertir et créer la confusion des rôles sexuels. L'art et l'artifice sont pour Copi le jeu avec l'étrangeté et les apparences corporelles et sexuelles.

Sous ces apparences que le travestisme cache, le théâtre de Copi nous montre une vision pratique et poétique des choses par le biais de sa sensibilité *camp*. Sans entrer dans les détails du *camp*, compris en termes d'artifice esthétique (art de vivre, manière d'agir, expression esthétique et politique (Sontag, 2016, Povert, 1994), dans notre recherche nous nous sommes centrés notamment sur deux figures qui conceptuellement sont essentiellement liées au *camp* et sont revisitées et reconceptualisées par la Théorie queer : la « folle » et « l'androgynie ». Copi montre une sensibilité envers ces deux figures, peut-être, par le choc que celles-ci produisent sur le public et parce que la *performance camp* est aussi une forme de « contestación social » (Goldberg, 2006 : 213) et une manifestation publique contre l'homophobie. La « folle » théâtralise la féminité avec l'excès des mots : « Je suis folle, je suis folle. Folle. (Evita, en *Eva Peron*)), Je suis folle, je suis folle, je suis folle, je suis folle (L. en *Le Frigo*) ». Il y a même des personnages qui changent le genre des mots pour le plaisir, comme les folles Jean et Luc qui se réfèrent l'un(e) à l'autre toujours au féminin, ou encore Loretta qui parle d'*une vagine** et non pas d'*un vagin*. Cependant, cette décision n'est pas donnée volontairement, car transformer le langage signifie également avoir recours à des gestes symboliques de résistance face au langage hégémonique hétérosexuel. Copi cherche, peut-être, non seulement à confronter son public, mais aussi tout un système hétérocentrique qui voit avec dégoût le goût pour l'exagération et la mimésis de la femme. L'androgynie, pour sa part, nous renvoie à l'apparence du corps. Des corps androgynes qui nous obligent à déambuler et à chuter dans la confusion identitaire et sexuelle. Si la culture *camp* est une culture de l'excès, Copi transforme cet excès en exhibition et il le fait par le biais de ses personnages travestis (presque tous), « pédés » ou « folles » et lesbiennes ou « gouines » qui luttent pour gagner un espace public et politique. En ce sens, nous reprenons les paroles d'Alan Pauls quand il soutient que : « las tres hipertrofas radicales

que lo volverán irreductiblemente único: *todo se ve* (hipervisibilización), *todo se dice* (hiperverbalización), *todo sucede aquí y ahora* (hiperpresentificación) » (Pauls, 2017: 19).

En effet, Copi est apparu maintes fois sur scène ; ou, comme son ami Christian Bourgois le rappelle lorsqu'il décrit que Copi apparaissait avec son *zizi* découvert pour représenter son monologue *Loretta Strong*. C'est le théâtre de Copi. Un théâtre où tout peut être vu sur scène ; un théâtre où tout peut être dit, même si parfois le message est confus, un théâtre où tout arrive : « ¡ahora! ¡ya! », en termes d'Alain Pauls quand il parle dans *Copi. La hora de los monstruos* (Pauls, 2017 : 9-28). Tous les personnages copiens se déshabillent face à leurs histoires déconstruites et à la fluidité de leurs désirs. Des identités en *transition* qui se dirigent vers d'autres possibilités *au-delà de l'identité* (*transidentité*) et *au-delà de la sexualité* (*transexualité*). C'est-à-dire, au-delà de ce qui est établi et de la norme. Ces anti-héroïnes et antihéros ne craignent pas les mots et sont spontanés, à l'exception de la timide Irina avec ses difficultés pour s'exprimer. Dans ce théâtre de Copi, les corps travestis, corps transsexuels, corps androgynes et corps post-humains deviennent visibles et éclosent avec force à une époque déterminante pour la libération sexuelle et homosexuelle. Face à la répression et oppression sexuelle des années soixante-dix et quatre-vingt ces corps/personnages ne se plient pas à la norme.

Ils ne le feront jamais ! Parce qu'ils y sont présents en qualité de personnages irrévérents et contestataires qui rient, en pleine tragédie, des catégories hégémoniques répressives. Le théâtre de la liberté identitaire et sexuelle que Copi nous propose, devient alors un *body art* (ou art corporel) consistant à utiliser le corps avec violence et à : « infligirle maltratos a fin de transgredir la frontera entre lo real y la simulación » (Pavis, 1998 : 57). Ce qui explique la réaction du public qui se soumet à une : « experiencia real, con sus contradicciones explosivas » (Ubersfeld, 1978 : 302), c'est cette transgression entre la fiction et la réalité pour, de ce fait, expérimenter une autre réalité, qui en littérature, se construit de manière créative. En effet, Ubersfeld se réfère à une expérience théâtrale où le spectateur vit cette expérience comme un exorcisme ou comme un exercice, voire les deux en même temps.

Cette expérience est celle qui nous mène à penser le théâtre de Copi comme étant un théâtre d'*avant-garde* queer, car dans son univers transgresseur tout est *queerifié* à travers la *performance* « d'êtres queers » qui abordent et débordent la scène. Comment Copi aurait-il pu imaginer que l'insulte « queer » allait caractériser tous ses personnages « bizarres » et « étranges » considérés comme des êtres pathologiquement « anormaux » et « pervers » ? Tatiana Santana, actrice argentine qui a gagné gagné quatre des cinq Prix Hugo auxquels elle était nommée pour son travail comme

directrice de la mise en scène de *Cachafaz* de Copi (2013), nous disait à l'interview qu'elle nous a accordée en février 2016³⁰⁴ :

INTERVIEWER :

El universo mágico y “transgresor” a la vez de Copi rompe con las fronteras del tiempo y abre muchos frentes que deben tratarse. En la actualidad se lucha, mediante la sensibilización y normalización, contra temas tabúes que tienen que ver con la identidad y la libertad de expresión : la homosexualidad y transexualidad.

¿La elección de la obra surge, quizás, por una necesidad social en concreto?

TATIANA SANTANA:

Yo creo que uno no elige las obras, sino que ellas están en el aire, nos eligen y nosotros las materializamos. Y están en el aire justamente porque es la sociedad la que las eleva con su pensamiento, con sus necesidades, sus ansias de recibir las. Sin duda, la sociedad necesita de la claridad, la crudeza, la genialidad de un artista como Copi. Él sigue el ritmo de nuestros tiempos donde necesitamos velocidad y condensación; en pocas palabras logra un contundente análisis universal, captando varios aspectos de la realidad en un solo párrafo.

Al momento de estrenar la obra, yo estaba profundamente impactada porque sus palabras resonaban día a día y, de ninguna manera, se escuchaban como dichas o escritas treinta años atrás. Un ejemplo claro de esto es que en mi país se comenzaba a respetar y separar los géneros en la comunicación oral con el “todos y todas” y él, tan visionario, ya en el año 1981 separaba a los hombres y mujeres en “animales y animalas”. O, cuando la ley de matrimonio igualitario estaba en pleno auge, él ya había celebrado el casamiento de *Cachafaz* y *La Raulito* y dividió a las mujeres en “mujeres con pito” y “mujeres sin pito”.

(Interview réalisée le 14 mars 2016).

Cependant, Copi n'attend pas 1980, quand il écrit *Cachafaz*, pour parler de « femmes avec bites » et de « femmes sans bites ». Il avait déjà créé en 1971 ces êtres alternatifs en pleine ébullition de la sexualité et des insultes : « homosexuel », « gouine », « queer », etc. à travers *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* dans lequel le dramaturge soumet la contradictoire Irina à se couper la langue au milieu de la scène. Sur scène apparaissent toutes les transsexuelles avec « bite » et sans « bite » afin de la transgresser et faisant de leurs corps le centre d'une protestation. « No es fácil reconocer

[304] Nous avons réalisé l'interview pour la communication intitulée : « Un argentino de París, Cachafaz de Copi » présentée au II Congrès Internacional de Théâtre Hispanique Siècle XXI nommé *Teatro Hispánico Nuevas Tendencias*, et organisé par Isabelle Reck et Carole Egger à l'Université de Strasbourg du 15 au 18 mars 2016.

este teatro porque el escenario es tan grande como el mundo» (Preciado, 2019 : 194), mais nous pourrions reconnaître que le théâtre de Copi nous propose, dans cette décennie de 1970, une : « pedagogía queer capaz de trabajar con la incertidumbre, con la heterogeneidad » (Preciado, 2019 : 192), et notamment, avec la subjectivité des désirs et de la sexualité comme des processus dynamiques et non fermés.

Actuellement, ces processus dynamiques ont permis que la sexualité soit comprise différemment, ainsi que d'ouvrir des espaces en dehors de la portée des normes établies, ou, peut-être, vers *La conquista del cuerpo equivocado*, comme Miquel Missé nous propose. Néanmoins, du travail reste à faire. Certains trans, comme Preciado, vivent le corps trans comme « une maison vide » ou comme « un apartamento de alquiler sin mueble alguno, un lugar que no me pertenece, un espacio sin nombre » (Preciado, 2019 : 227). Il faudra, peut-être, attendre que les mutations se produisant dans les corps transgresseurs imaginés par Copi, ces corps qui continuent leurs processus de *transformation* et/ou mutation dans ces espaces subversifs, aient un effet futur (bien « qu'incertain »), et qu'ils émergent en miroir dans lesquels nous contempler. Tel que le dramaturge lui-même disait : « Loretta Strong, c'est peut-être vous ! »³⁰⁵. Cette exclamation reprise dans le volume de Jorge Damonte, intitulé *Copi* (1990), dans lequel le dramaturge nous interpelle et nous laisse entrevoir que nous pourrions tous être cette Loretta Strong : la « cosmonaute intrépide » de La Voie Lactée, le personnage le plus complexe créé par Copi. Un *cyberboy*, sorte de créature étrange, androgyne et *contra naturam* qui défie toute logique, raisonnement et compréhension humaine. Copi a toujours été intéressé par l'ambiguïté, par le mélange de natures humaines et de ces interjections entre homme et femme, animal et machine (*cyborg*). Et, Loretta qui est une fusion de tous les éléments, car sa technologie contribue à déstabiliser l'idéologie de la nature humaine et à rompre « l'équation nature = hétérosexualité » tant évoquée par Preciado et *tout.e.s* les *théoricien.ne.s* queers et postféministes contemporaines.

Quand Le Talec soutient qu'après la mort de Cocteau en 1963 une époque disparaît et fait de Copi son successeur³⁰⁶, bien qu'avec une vision différente de l'ho-

[305] Voir dans références bibliographiques : Copi (1990): "Loretta Strong...", dans Jorge Damonte; *Copi*.

[306] Citant Le Talec : « En octobre, le 11, meurt Cocteau : c'est une époque qui disparaît avec lui, celle d'une homosexualité élitiste, brillante, intellectuelle, créatrice, mais vécue sur un mode individuel. Une relève bien différente s'annonce : c'est en 1963, aussi, que Raul Damonte Botana arrive en France ; il deviendra célèbre pour ses dessins et ses pièces sur l'homosexualité et la folie, sous le pseudonyme de Copi » (Le Talec, 2008 : 190).

mosexualité, il reconnaît que l'arrivée de Copi en France, suppose une nouvelle étape qui atteint, non seulement le théâtre, mais aussi l'intérêt pour un auteur polyvalent, flexible, hybride (conscient de la réalité sexuelle qu'il vit, son homosexualité), qui met en échec la traditionnelle « histoire de la sexualité ». Une histoire inacceptable, dans toutes les acceptions du terme, dans son monde subversif et à l'envers. Ainsi, le théâtre de Copi est un terrain d'expérimentation et d'opérations où une bataille entre l'histoire et le présent, le passé et le présent et l'espoir se livre. Le centre d'opérations de cette bataille est alors commandé à l'aide de tous les personnages copiens dissidents du système sexe-genre qui, dans leurs passés scéniques transitoires, se soumettent à des doses élevées de violence accompagnées d'un humour noir déchirant (sans pour autant arriver à un théâtre de la cruauté tel qu'exposé par Artaud dans *Le théâtre et son double* (1938), car les personnages copiens agissent comme des enfants candides qui veulent reconstruire des histoires pour qu'elles soient narrées). La violence que Copi crée pour ses personnages est analogue à la violence que le sujet hétérosexuel décharge sur les individus avec des identités et sexualités alternatives.

En définitive, au-delà de nos intentions de vouloir découvrir un auteur comme Copi, peu abordé en France et récupéré en Argentine grâce aux études de César Aira, nous voudrions proposer que cet auteur franco-argentin commence à être abordé et étudié dans le contexte universitaire, espagnol et français, depuis une perspective des études queers, de genre et de sexualité. Le traitement que fait Copi de la sexualité déborde la sexualité même, et la pousse vers un au-delà. Il la sublime en même temps qu'il la détruit, car la sexualité a été forcée de se déconstruire et de passer par toutes les étapes de la violence, la répression et l'oppression promues par l'insulte « queer » pour commencer à se reconnaître. Voilà l'héritage de l'un des personnages qui combat, dès la décennie de 1970, avec acharnement pour l'émancipation du corps et de la sexualité, l'abolition des hiérarchies sexuelles, la déstabilisation des systèmes du pouvoir et de surveillance qui soumettent la sexualité. Monique Wittig avait raison lorsqu'elle affirmait que : « escribir un texto que tenga entre sus temas la homosexualidad es una apuesta [y también] ausmir un riesgo ». D'un côté, parce que le sujet de l'(homo)sexualité, thème polémique et complexe dans le contexte de Copi, peut concentrer toute l'attention du public (ce qui, en termes de Copi, est une abstraction (Copi dans Buteau, 1971, en Annexe 4)); et, d'un autre côté, parce que « l'objectif de l'écrivain » qui « quiere ante todo crear una obra literaria », qui devienne, peut-être, une œuvre contestataire (Wittig, 2016 : 88). En ce sens, cette idée de Wittig reprend notre idée de situer Copi comme étant un écrivain qui a pris le parti du théâtre subversif et dont le noyau se situe autour du corps et de la sexualité. Parti pris en 1970,

comme il a été mentionné dans la première partie de notre thèse, qui a eu comme conséquence un attentat dans une des premières représentations d'*Eva Peron* de Copi au théâtre L'Épée de Bois à Paris. Le problème n'était pas le fait de mettre en scène Eva Peron, mais de la travestir en utilisant un corps masculin trans avec un cancer d'utérus qui contredit, dans le même temps, la sexualité d'Evita. Cette transformation du corps et ce désordre identitaire et sexuel, parodiant une image politique argentine, a provoqué l'abjection du public (cependant pas de la totalité) à une période cruciale pour la politique argentine, ainsi que pour la sexualité et la liberté du corps qui s'annonçait avec force en France.

Copi a compris que le corps, assujéti au langage hégémonique que : « proyecta haces de realidad sobre el cuerpo social, lo marca y la a forma violentamente » (Wittig, 2016 : 105), devait être libéré. Et, dans cette lutte pour la libération, Copi a pris des risques en abordant l'[homo]sexualité chaque fois qu'il imaginait et qu'il créait, un par un, ses personnages irrévérents et révulsifs. Personnages disposés à représenter dans la scène copienne des sujets et des polémiques à une époque de conflit autour de la sexualité. En effet, ces « êtres queers » ont été créés pour décoder le langage hégémonique, déconstruire le modèle binaire de genre et de sexe, puis causer la confusion identitaire et sexuelle et faire naître un profond désordre de la sexualité.

La sexualité a été toujours réprimée, dans l'attente d'être libérée, et Copi, effectivement, la libère à sa manière. L'auteur, peut-être sans en être conscient, a pu penser que son œuvre pouvait seulement intéresser un public qui n'était attiré que par l'esthétique, son humour particulier et le rire que les « folles », les travesties, les homosexuels, les transsexuelles, les êtres queer... qui abondent dans son œuvre, pouvaient déclencher, laissant de côté l'autre partie du public particulièrement intéressée dans les analyses des codes sexuels que ces « êtres » étranges engendrent et libèrent à plaisir³⁰⁷. « Nuestro amigo Molière moderno no olvidó ningún ingrediente »³⁰⁸, a dit Hocquenghem en faisant référence à Copi après sa mort; Copi, son ami, son confident, celui qui a su déchiffrer *Le désir homosexuel*

[307] Rappelons que Copi est un auteur qui commence à être revisité à partir de cette perspective. Hernán Costa nous parle, dans un petit livre, de *Una metáfora inoportuna: El cuerpo degradado en el teatro de Copi* (2017); Marcos Rosezvaig s'est aussi intéressé à ces sujets en rapport avec la sexualité et la transsexualité dans *Copi: sexo y teatralidad* (2003); et le directeur de cinéma queer Anthony Hickling a également abordé Copi dans ces deux mémoires de recherche en France.

[308] Voir Hocquenghem, « Copi soit-il », dans Copi (1988) : *Une visite inopportune*; p. 83.

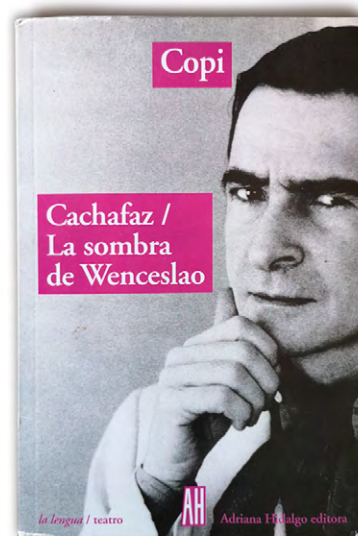
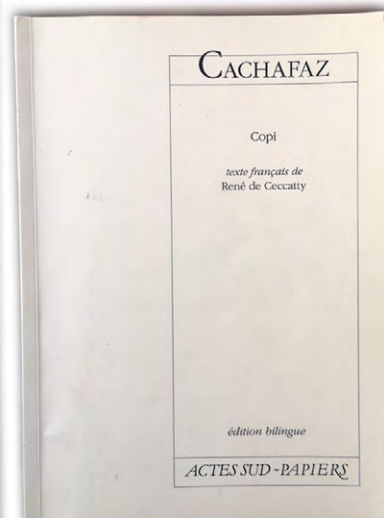
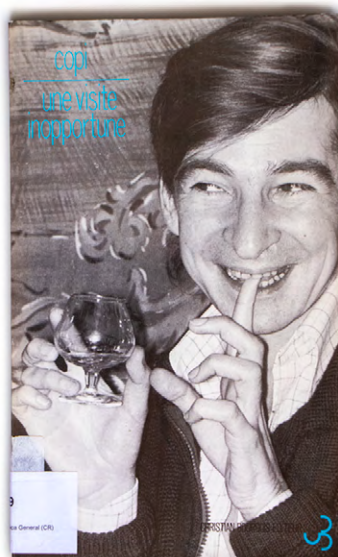
(le premier texte philosophique et «terroriste» qui attente contre l'hégémonie et le privilège hétérosexuel (Preciado, 2009: 138)), celui qui a su lire cette *Société du spectacle* (1967) dans laquelle était immergée la société française, car comme le dit Vila-Matas, *Paris no se acaba nunca* (2003); celui qui a su créer en même temps un: «humor naïf y malvado, lúcido, satírico, absurdo y teñido de una poesía sonámbula» (J. Sternberg en Copi, 1988: 89), etc.

«Merci à Copi pour son bombardement de symboles sur nos affreuses affaires courantes: il lave les vitres et dégage le reflet» (S. Zimmer en Copi-Lavelli, 1973: 30); pour avoir situé au centre de la dramaturgie l'identité et la sexualité; pour s'être servi du théâtre pour créer ces petits et symboliques textes qui pourraient bien être interprétés comme de vrais manifestes contre-sexuels; pour avoir créé: «un mundo de microesperanzas, donde reina la duración corta, un tiempo que recomienza una y otra vez desde cero» (Aira, 1991: 103); pour avoir utilisé l'ironie comme: «artefacto potente para desactivar la realidad» (Vila-Matas, 2014: 33) et pour avoir désarticulé le langage hétéronormatif; pour promouvoir un message de liberté et d'espoir dont l'expression, dans ce bref et petit espace théâtral, est rendue possible par l'art dramatique; pour avoir contribué à ce que l'insulte bizarre / queer cesse d'être une insulte stigmatisante «paralysante»; pour avoir créé tous ces êtres irrévérents et répugnants qui font tellement parler de l'identité et de la sexualité. Les «monstres sociaux» continuent vivants, ils sont présents, toujours en lutte et se résistent à accepter les catégories de genre et de sexe et les hiérarchies sexuelles. Ils sont immortels malgré leurs morts tragiques sur scène. Leurs messages contestataires performent profondément la poitrine du sujet hétérosexuel, spécialement le «macho/mâle» dominant. La résistance, telle que définie par Didier Éribon, ce n'est pas la projection de nous-mêmes dans un futur hypothétique et incertain, mais la manifestation, possible dans le présent et d'une séparation radicale de la norme (Éribon, 2000: 83).

La fin des trames ne résoudre pas le destin de ces «êtres queers» de Copi ni leur sexualité, mais ils resteront là pour nous rappeler qu'ils sont et continuent d'être des corps souffrants, stigmatisés et non conformistes: le corps de Loretta ne cessera jamais de se fragmenter en mille parties; les quatre jumelles ne s'arrêteront jamais dans la roue de la vie et de la mort; Cachafaz et La Raulito ne pourront jamais danser les dernières mesures du tango; Alfredo ne sortira jamais du placard; Lou et Ahmed ne ressusciteront pas pour voir Ali éduqué par les escaliers du Sacré-Cœur sous l'influence de Sapho et de son école de *Saphistes* et de travestis indigents; Lucho ne sera jamais visible dans la pampa argentine; les Italiens, Lui et Elle, ne sauront pas si un vol charter les mènera de retour à Venise; Evita continuera à être parmi nous

comme trans travesti après avoir fui la police et les médias; L. continuera à narguer sa psychanalyste, la Doctoresse Freud; Ahmed et Micheline commenceront une nouvelle vie; Jean, Luc et Daphnée ne ressusciteront jamais des cendres dispersées dans les tours de la Défense; et Cyrille, ne sera plus obligée de travestir la mort et de lutter contre le sida dans un hôpital de Paris.

Copi a été un grand maître en matière de morale et il a été conscient que personne ne naît « anormal ». « COPI SOIT-IL » (Hocquenghem, 1988 : 81).



XVII. Bibliografía

XVII.1. Copi

XVII.1.1. Primeras ediciones del corpus utilizado

Obras escritas en lengua francesa:

- COPI (1969): *Eva Peron*. París: Christian Bourgois. (87 p.)
- COPI (1971): *L'homosexuel et la difficulté de s'exprimer*. París: Christian Bourgois. (119 p.).
- COPI (1973): *Les quatre jumelles*. París: Christian Bourgois. (41 p.)
- COPI (1974): *Loretta Strong*. París: Christian Bourgois. (41 p.).
- COPI (1978): *La tour de la Défense*, Christian Bourgois. (93 p.).
- COPI (1983): *Le frigo*. Paris: Persona. (60 p.).
- COPI (1986): *Les escaliers du Sacré-Cœur*. París: Christian Bourgois. (100 p.).
- COPI (1988): *Une visite inopportune*. París: Christian Bourgois. (96 p.).

Obras escritas en español:

- COPI [1981] (1993): *Cachafaz*. Paris: Actes Sud-Papiers. Version bilingüe. Trad. René de Ceccatty, trabajo en colaboración con Facundo Bo. (89 p.).
- COPI [1977] (2002) [Contiene]: *La sombra de Wenceslao; Cachafaz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo (188 p.). [Versión francesa: Copi (1999): *La sombra de Wenceslao*. París: Théâtrales. (188 p.).
- COPI [1954-1955] (2015) [Contiene]: *Lamento por el Ángel; La sombra de Wenceslao; La Copa del Mundo; Cachafaz*. Buenos Aires: El cuenco de Plata. (252 p.).

Obra escrita en italiano:

COPI & REIM (1980): *Tango-Charter*. Milán: Moizzi. (63 p.)

Versión en español argentino:

COPI & REIM (2012): *Tango-Charter*. Buenos Aires: Mansalva. Trad. Walter Romero. (72 p.).

XVII.1.2. Ediciones posteriores

COPI (2018) [Contiene]: *La journée d'une rêveuse; Eva Peron; L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer; Les quatre jumelle; Loretta Strong; La pyramide; La tour de la Défense; Une visite inopportune*, en *Théâtre*. París: Christian Bourgois.

COPI (1999) [Contiene]: *Les quatre jumelle; Loretta Strong, La tour de la Défense*. París: Christian Bourgois.

COPI (1993): *Eva Peron*. París: Christian Bourgois.

COPI (1999): *Une visite inopportune*. París: Christian Bourgois.

COPI (1986) [Contiene]: *La journée d'une rêveuse; Eva Peron; L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer; Les quatre jumelle; Loretta Strong*, en *Théâtre I*. París: Christian Bourgois.

COPI (1986) [Contiene]: *La pyramide; La tour de la Défense; Le Frigo; La nuit de Madame Lucienne; Les escaliers du Sacré-Cœur*, en *Théâtre II*. París: Christian Bourgois.

COPI (1973) [Contiene]: *La journée d'une rêveuse, Eva Peron, L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. en *Théâtre*. París: Christian Bourgois.

XVII.1.3. Otras obras de Copi consultadas y utilizadas**Novela:**

COPI (2009): *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

COPI (1982): *La guerre des pédés*. París: Albin Michel.

Cómic:

COPI (1982): *La guerre des pédés*. París: Albin Michel.

COPI (1971): *Copi*. París: Union Générale.

XVII.1.4. Referencias: Copi creativo & Copi-actor

Vídeos:

COPI [Plaisir du Théâtre]. (1983, octubre 17). *Copi à propos de sa pièce Le Frigo* [Archivo de vídeo, duración: 1 min. 19s]. Recuperado de <https://www.ina.fr/video/I10089416>.

Películas:

GODARD, Jean-Luc (1993): *Je vous salue Marie* (1h 16m). París: Ciné Vidéo Film, Col. Films de ma vie. 1 videocassette: ½ pouce VHS. [Film escrito y realizado por Jean-Luc Godard; foto Jean-Bernard Menoud; música Bach, Dvorak; con Myriem Roussel, Thierry Rode, Philippe Lacoste, Juliette Binoche. Copi actor, entre otros].
 SOUKAZ, Lionel y Hocquenghem, Guy (1979): *Race D'Ep* (90 m.).

Cortometrajes:

SOUKAZ, Lionel [Vimeo]. (1982). *Copi je t'm* [Archivo de vídeo, duración: 4 min.]. Recuperado de <https://vimeo.com/75373143>.

Anuncios Perrier:

COPI [Ina. fr]. (1984). *Perrier, c'est fou!* [Archivo de vídeo, duración: 1 min. 31 s.]. Recuperado de <http://player.ina.fr/player/embed/PUB3372530090/919119/3edef48ed5bfaf843cdfb5bc3bb29cf5/wide/0>.

COPI [Dailymotion]. (0 min. 60s). *80 Perrier, c'est fou!* [Archivo de vídeo, duración 0 min. 60 s.]. Recuperado de: <https://www.dailymotion.com/video/x2twi4>.

XVII.1.5. Entrevistas concedidas por Copi

BUTEAU, Michel (1971): “La sentida” entrevista a Copi, en *Soy; Pagina12*. Buenos Aires [en Anexo 4].

COPI Y CARDIN, Alberto (1977): “La Coupe du Monde”, en Copi. París: Christian Bourgois; pp. 23-26 [Entrevista por Alberto Cardin a Copi, director de la puesta en escena de su propia obra de teatro: *La Coupe du Monde*, en 1978].

CRESSOLE, Michel (1983): “Le théâtre exaltant”, entrevista a Copi, en *Le Frigo*. París: Persona, pp. 51-60.

FERRER, Esther: “Provocar la risa no es un trabajo divertido”, en Raúl Damonte Taborda, Copi [en Anexo 3].

- FRESSARD-LINENBERG, Raquel (1985) “Habla Copi”, en *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Sae*. Rennes: Universidad de Rennes II.
- RUDNI, Silvia [1967] (1997): “El humorismo es cosa seria. Entrevista a Copi” en Néstor Aguilera, M^a. Soledad Boero et al., *Generaciones perdidas (I). Tramas, para leer la literatura argentina*, Córdoba, Vol. III, N° 7, pp. 59-70.
- TCHERKASKI, José (1998): *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna. Col. Carne y Hueso. [Entrevista a Copi en 1981].
- SINISTRA, Giovane (1978): Copi: un vero snob che disegna, escribe testi et da l’attore di se stess.

XVII.2. Referencias sobre estudios basados en la obra de Copi

XVII.2.1. Referencias generales

- AGUILERA, Néstor, Boero, M^a. Soledad et al. (1997): “Generaciones perdidas (I)” en *Tramas; Para leer la literatura argentina*. Córdoba, Vol. III, N° 7.
- AIRA, César (1991): *Copi*. Buenos Aires: Viterbo.
- AIRA CÉSAR (2017): “MINIATURIZACIÓN, minimalismo y barroco. El Copi de César Aira (Fragmentos*)”, en *La hora de los monstruos; Copi*. Barcelona: Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, pp. 29-44.
- AMICOLA, José (2000): Camp y postvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido. Buenos Aires: Paidós.
- ARIAS, Alfredo (2008): *L’Écriture Retrouvée*. París: Rocher.
- BARBÉRIS, Isabelle (2010): *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*. París: PUF.
- BARBÉRIS, Isabelle (2014): *Les mondes de Copi. Machines folles et chimères*. París: Orizons.
- BARÈGE, Thomas (2013): “Une visite inopportune de Copi: un testament français ? Lecture intertextuelle”, en Françoise Morcillo y Catherine Pélage, *Littératures en mutation. Écrire dans une autre langue*. Orléans: Paradigma, pp. 159-172.
- BARLIER, Michel (1985): “En répétant la répétition”, en *L’Avant Scène Théâtre, María Casarès, La nuit de Madame Lucienne de Copi*. París, Centre Dramatique National d’Aubervilliers, N° 773, pp. 11-12.
- BATAILLE, Georges (1973): “L’Anus Solaire”, en *Copi-Lavelli*. París: Gallimard; Festival de Otoño, pp. 49-50.
- BÉNICHOU, Maurice (1999): “Nous, ses oiseaux”, en *Le Nouvel Observateur, Arts-Spectacles*, París, p. 62.

- BOURGOIS, Christian (1990): “Je me souviens de Copi”, en *Copi*. París: Christian Bourgois ; pp. 5-6.
- BRIZIO, Giorgio S. (1980): [Programa de mano publicado en *Avanti!* El 21 de febrero de 1980], [Fuente: fondos de documentación del IMEC; consultado el 27 de junio de 2017].
- CELIK, Olivier (2006): « Théâtre à jouer, théâtre pour jouer », entrevista con Marcial Di Fonzo Bo y Élise Vigier, en *Copi, Loretta Strong / Le Frigo*. París, *L'Avant-scène théâtre*, N° 1204, pp. 61-64.
- CELIK, Olivier (2006): « Théâtre à jouer, théâtre pour jouer », en *Copi, Loretta Strong / Le Frigo*. París, *L'Avant-scène théâtre*, N° 1204, pp. 3-6.
- CIXOUS, Hélène (1973): “...”, en *Copi-Lavelli*. París: Gallimard; Festival de Otoño, pp. 52-56.
- COLETTE, Godard (1990): “Copi le voyageur”, en *Copi*. París: Christian Bourgois; pp. 37-42.
- CONFORTÈS, Claude (2000): *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. París: Nathan.
- COURNOT, Michel (1988): “Copi n'est plus”, en *Copi: Une visite inopportune*. París: Christian Bourgois, pp. 78-80.
- CROISY, Thibaud (2014): “Mais si, Bibine, les pédés font leur strip !”, en *Copi, Vive les pédés et autres fantaisies*. París: Olivius, pp. 5-14.
- CROISY, Thibaud (2017): “Copi ou les métamorphose du mauvais esprit” en Guillaume Désanges y François Piron: *Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français*. París: La Découverte, pp. 170-179.
- CROMBECQUE, Alain (1999): “Un prince italien”, en *Le Nouvel Observateur. Arts-Spectacles*, París, p. 63.
- DAMONTE, Jorge (1990): “Copi, mon frère”, en *Copi*. París: Christian Bourgois ; pp. 7-9.
- DE CECCATTY, René (2007): “Copi et la fiction du néant”, en *Alternatives Théâtrales 92: Le corps travesti*. Bruselas: Dirección General de la Culture y de la Comunicación; pp. 16-18.
- DE CECCATTY, René (2007): “La zone invisible d'Alfredo Arias”, en *Alternatives Théâtrales 92: Le corps travesti*. Bruselas: Dirección General de la Culture y de la Comunicación; pp. 19-22.
- DI FONZO BO, Marcial (2017): “Copi en argentino”, en *Copi vive*. Buenos Aires: TNA (Teatro Nacional Argentino).
- DIALASTRA, Alberto (1967): “Ternura y crueldad en Copi”, en *Siempre*, N° 123, [Consultado el 23 de junio de 2017 en el IMEC].

- EDWARDS, Matthew J. (2017): *Queer Argentina: Movement Towards the Closet in a Global Time*. Nueva York: Macmillan.
- EDWARDS, Rodolfo (2014): *Con el bombo la palabra. El peronismo en las letras argentinas. Una historia de odios y lealtades*. Buenos Aires: Planeta.
- GASPARINI, Pablo (2006): “Exil et déplacements linguistiques : sur le “début français” de Copi et de Bianciotti” en Claire Joubert, *Travaux et documents, le texte étranger travaux 2006-2007*. París: Université Paris VIII, Vincennes Saint-Denis, pp. 121-162.
- GASPARINI, Pablo (2007): *El exilio procaz: Gombrowicz por la Argentina*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- GASPARINI, Pablo (2013): “De lo poético como desmadre de la lengua: sobre *L’Uruguayen* de Copi” in Marsal, M., Diniz, A., et al., *Estéticas migrantes*, Niterói, Comunitá, pp. 50-56.
- GODARD, Colette (1980): *Le théâtre depuis 1968*. París: JC Lattès.
- GODARD, Colette (1996): *Jérôme Savary, l’enfant de la fête*. París: Rocher.
- GODARD, Colette (1998): “Lo que ve Copi”, en José Tcherkaski: *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, p. 145.
- GRAHAM-JONES, Jean (1998): “*La pasarela* de José Ramón Enríquez o, Copi en miniatura”, en Colecciones *Tramoya*. Veracruz: Universidad Veracruzana, Col. 826, N° 55, pp: 119-125.
- HAZERA, Hélène (2018): “Michel Cressole, perdue la boussole”, en Michel Cressole; *Une folle à la fenêtre. Chroniques de l’Autre Journal 1990-1992*. Montpellier: GayKitschCamp; pp. 45-70.
- HOCQUENGHEM, Guy (1988): “Copi soit-il”, en *Copi; Une visite inopportune*. París: Christian Bourgois, pp. 81-83.
- HOPENHAYN, Silvia (1998): “¿Quién no le teme a Copi?”, en *Teatro 4.7*. París, pp. 12-15.
- JITRIK, Noé (1996): “No toda ruptura es ruptura de la página escrita”; en Gonzalo Aguilar (coord.): *Informes para una Academia; La crítica de la ruptura en la literatura latinoamericana*. Buenos Aires: Instituto de Literatura Hispanoamericana, pp.
- JITRIK, Noé (2003): “Prefacio”, en Marcos Rosenzvaig; *Copi: Sexo y Teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.
- LAVELLI, Jorge (1998): “Teatro y erotismo”, en José Tcherkaski: *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, p. 149.
- LE TALEC, Jean-Yves (2008): *Folles de France; repenser l’homosexualité masculine*. París: La Découverte.

- LINK, Daniel (2017): *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- MARINI, Marilú (1998): “Marilú” en Silvia Hopenhayn, ¿Quién no le teme a Copi? París, Théâtre 4.7, p. 15.
- MARTEL, Frédéric (1999): *In The Pink and the Black: Homosexuals in France Since 1968*. Stanford: Stanford University Press.
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2006): “Ni es cielo ni es azul... Simulación y parodia en la literatura latinoamericana: Copi y Eva Perón”, in María C. Santana Quintana: *Literatura Pop: Consideraciones en torno a una tendencia literaria*. Valencia: Aduana Vieja, pp. 88-144.
- MATEO DEL PINO, Ángeles (2010): “Un argentino de París o la teatralidad del simulacro: Copi”, en RACO, *Teatro Hispanoamericano*, pp. 209-220.
- MEZIERES, Myriam (1990): “La Pyramide”, en Copi. París: Christian Bourgois; pp. 71-77 [Mezères habla de su experiencia como actriz al lado de Copi, con quien actuó en La Pyramide de Copi, puesta en escena por el propio autor en 1975].
- MONTELEONE, Jorge (2017): “El domicilio del destierro”, en *Copi vive*. Buenos Aires: TNA (Teatro Nacional Argentino).
- MORENO, María (2017): “Compre nacional: compre Copi”, en *Copi vive*. Buenos Aires: TNA (Teatro Nacional Argentino).
- MUSLIP, Eduardo (2009): “Prólogo”, en *Copi, La ciudad de las Ratas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata. Trads. Guadalupe Marando, Eduardo Muslip y María Silva, pp. 5-13.
- NEGRONI, María (2017): “El domicilio del destierro”, en *Copi vive*. Buenos Aires: TNA (Teatro Nacional Argentino).
- PAULS, Alan (2017): “¡Esto! ¡Ahora! ¡Ya!”, en *La hora de los monstruos; Copi*. Barcelona: Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, pp. 9-28.
- PERLONGHER, Néstor [1996] (2008): *Prosa plebeya: ensayos, 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue.
- POVERT, Lionel (1994): *Dictionnaire gay*. París: Jacques Grancher. Dir., Coll., Alain Pozzuoli.
- PRON, Patricio (2007): “Un argumento sobre su excepción: acerca del travestismo de Eva Peron en la pieza teatral de Copi”, en *Anales de Literatura Hispanoamericana*. Madrid: Universidad Complutense. Vol. 36, pp. 269-281.
- RIVA, Émmanuelle (1999): “Un enfant désespéré et libre”, en *Le Nouvel Observateur: Arts-Spectacles*, París, p. 62.
- ROSENZVAIG, Marcos (2003): *Copi, sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.

- ROSENZVAIG, Marcos (2003): *Copi, simulacro de espejos*. Málaga: Universidad de Málaga.
- ROSENZVAIG, Marcos (2008): “Il grottesco e la caricatura”, en Stefano Casi; *Il teatro inopportuno di Copi*. Pisa: Titivillus.
- ROSENZVAIG, Marcos (2009): *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Biblos.
- RUIZ GUIÑAZÚ, Magdalena (2012): *Secretos de familias*. Buenos Aires: Sudamericana.
- SADOWSKA-GUILLON, Irène (1985): “Le théâtre de la fidélité”, en *L’Avant Scène Théâtre, María Casarès, La nuit de Madame Lucienne de Copi*. París, Centre Dramatique National d’Aubervilliers, N° 773, pp. 8-9.
- SALAS, Hugo (2017): “La aventura de las copias de Eva Perón”, en *Copi vive*. Buenos Aires: TNA (Teatro Nacional Argentino).
- SATGÉ, Alain (1996): *Jorge Lavelli. Des années soixante aux années Colline; un parcours en liberté*. París: PUF.
- SAVARY, Jérôme (1987): “Il a parlé de la mort toute sa vie” en Libération ;, *On a perdu l’original*. París: Culture Libération. 15 de diciembre de 1987, N° 397, p. 37. [Consultado en el IMEC el 22 de junio de 2017].
- SAVARY, Jérôme (1999): “Un rat était amoureux de lui”, en *Arts-Spectacles*. París, *Le Nouvel Observateur*, p. 62.
- SEGARRA, Marta (2014): “Copi: el desmantelamiento de la diferencia sexual y de otras diferencias”, en Marta Segarra: *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, pp. 101-107.
- SOUQUET, Lionel (2018): “Homo, folles, trav, trans et ‘barbarie destructrice’ chez Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland et Vecchio”, en José García Romeu y Nicolas Balutet (Eds.); *Lo “trans-” y la ficción hispanoamericana contemporánea*. Toulon: Université de Toulon, revista *Babel*, Littératures plurielles, pp. 127-152.
- SOUQUET, Lionel (2015): ““Politique sexuelle” et “sexe non humain” dans la littérature hispano-américaine postmoderne: Arenas, Copi, Lemebel, Puig, Sutherland, Vallejo”, en Mariannick Guennec (dir.); *Entre jouissance et tabous, représentations des relations amoureuses et des sexualités dans les Amériques*. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, pp. 133-144.
- SOUQUET, Lionel (2013): “Copi: l’Immoderato cantabile d’un Argentin francophone”, in Françoise Morcillo y Catherine Pélage, *Littératures en mutation. Écrire dans une autre langue*. Orléans: Paradigma, pp. 131-158.
- STERNBERG, Jacques (1988): “Première rencontre avec Copi”, en *Copi; Une visite inopportune*. París: Christian Bourgois, pp. 81-83.

- VÁZQUEZ, Laura (2009) “La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio” en *Comunicación y Medios*. Chile: Universidad de Chile, n°19, pp. 129-145.
- VENEZIANI, Antonio (2012): “Copi-Reim, un tango, una rosa, Trieste libre, viva María...”, en Walter Romero (trad.): *Copi & Reim, Tango-Charter*, Buenos Aires, Mansalva.
- WEISS, Jason (2003): *The Lights of Home: A Century of Latin American Writers in Paris*. Nueva York: Routledge.
- ZUMMER, Simone (1973): “Le discours souterrain”, en *Copi-Lavelli*. París: Gallimard; Festival de Otoño, pp. 7-47.

XVII.2.2. Referencias en línea

- BLANC, Natalia (2012): “Copi en París: el artista que se hizo solo”, en *La Nación*. Buenos Aires [Consultado en línea: <https://www.lanacion.com.ar/1531488-copi-en-paris-el-artista-que-se-hizo-solo>; 10/ 12/ 2017].
- BRAVO, Guillermo (2013): “Gas no tóxico”, en *Soy*; suplemento para *Página12*. Buenos Aires [Consultado en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-3103-2013-09-20.html>; 15/02/2019].
- CROISY, Thibaud (2013): “Le temps d’un été, Copi libère “Libé””, en *Le Monde Diplomatique* [Consultado en línea: <http://blog.mondediplo.net/2013-07-14-Le-temps-d-un-ete-Copi-libere-Libe>; 09/11/2014].
- DE TON, Delfeil (2014): “La dame assise de Copi, vous savez quoi ? C’est un homme”, en *BibliObs*. París [Consultado en línea: <https://bibliobs.nouvelobs.com/bd/20140318.OBS0254/la-dame-assise-de-copi-vous-savez-quoi-c-est-un-homme.html>; 26/07/2015].
- HICKLING, Antony (2008): “Queer Copi ou Copi queer”, en Blogspot: *Le collectif des yeux*. París [Consultado en línea: <http://collectifdesyeux.blogspot.com.es/2008/01/queer-copi-ou-copi-queer.html>; 13/11/2017].
- LE TANNEUR, Hugues (2012): “Les quatre jumelles de Copi”, en *Théâtre online.com, Spectacle* [Consultado en línea: <https://www.theatreonline.com/Spectacle/Les-quatre-jumelles/36112>; 16/02/2014].
- LOGIE, Ilse (2013): “Geografías ficcionales: El Uruguay de Copi”, en *Cuadernos LIRICO: Argentina y uruguay: lecturas del país vecino en la literatura rioplatense contemporánea (siglos XX y XXI)* [Consultado en línea: <https://doi.org/10.4000/lirico.985>; 08/12/2016]

- LUPPI, Juan Pablo (2015): “El escritor uruguayo y la imaginación. Una tragedia bárbara de Copi en argentino”, en *Catedral Tomada. Revista de crítica Literaria Latinoamericana*. Buenos Aires, Nº 5, Vol. 3. [Consultado en línea: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5819160>; 03/12/2017].
- MARINI, Marilú (2017) “Copi reinventó el idioma”, en *Clarín, Revista Ñ*. Buenos Aires [Consultado en línea: https://www.clarin.com/revista-enie/escenarios/copi-reinvento-idioma_0_r1i8cntm-.html; 27/06/2017].
- MONTELEONE, Jorge (2012): “Copi: un argentino universal”, en *La Nación*. Buenos Aires [consultado en línea: <https://www.lanacion.com.ar/1531438-copi-peripecias-de-un-clasico-alternativo>; 29/03/2018].
- NOY, Fernando: “El original y la Copi”, en *Página12*. Buenos Aires [Consultado en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/subnotas/1666-145-2010-10-18.html>; 01/03/2016].
- PINSÓN, Néstor: “Biografía de El Cachafaz”, en *TodoTango* [Consultado en línea: <http://www.todotango.com/creadores/biografia/175/El-Cachafaz/>; 07/11/2015].
- RABEUX, Jean-Michel (2011): “Les quatre jumelles”, en *Théâtre Contemporain.net* [Consultado en línea: <https://www.theatre-contemporain.net/spectacles/Les-quatre-jumelles-5593/>; 16/02/2014].
- ROCA, Federico (2008): “La posteridad de las ratas (Buscando a Copi)”, en *Dramaturgia Uruguay* [consultado en línea: <http://dramaturgiauruguay.uy/la-posteridad-de-las-ratas-buscando-a-copi/>; 19/02/2019].
- SOTO, Moira (2018): “La Venus Roja: Salvadora y Copi, reunidos y potenciados”, en *La Nación*, Espectáculos / Teatro. Buenos Aires [Consultado en línea: <https://www.lanacion.com.ar/2141148-la-venus-roja-salvadora-y-copi-reunidos-y-potenciados>; 13/06/2018].
- TARCUS, Horacio (2001): “Las caricaturas del joven Copi”, en *Clarín* [consultado en línea: <http://old.clarin.com/suplementos/zona/2001/07/08/z-00615.htm>; 28/01/2016].
- VAZQUEZ, Laura (2015): “Copi: el fuera de campo”, en *Revista Latinamericana de Estudios sobre la Historieta*, 30. La Habana [consultado en línea: https://www.tebeosfera.com/documentos/copi_el_fuera_de_campo.html; 28/12/2018].
- VILLAGARCÍA, Martín (2012): “El teatro del desastre”, en *El intérprete*. Buenos Aires [Consultado en línea: <https://elinterpretador.wordpress.com/2012/01/03/el-teatro-del-desastre/>; 09/11/2017].

XVII.2.3. Tesis consultadas

- BARBÉRIS, Isabelle (2007) : Copi : le texte et l'espace. *Mimésis parodique, mise en scène de soi et subversion identitaire dans les années parisiennes (1962-1987)*. Paris : Université Paris Nanterre. Dirigida por: Jean-Louis Besson.
- FRESSARD-LINENBERG, Raquel (1988): *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Sae*. Defensa: Rennes, Universidad de Rennes II. Dirigida por Albert Bensoussan. [La tesis contiene una entrevista que la autora realizó a Copi en 1987].
- JUNG, Ursula (1990) : *Le système de l'énonciation théâtrale : œuvres de Marivaux, Dubilard, Anouilh, Molière, Copi et Pirandello*. Defensa: Ruhr-Universität Bochum (Alemania). Dirigida por. Udo L. Figge, Ruhr-Universität y Michel Corvin, Universidad Sorbonne Nouvelle, París III.
- LUCIO, Danièle (1994): *L'Écriture de la mort dans le théâtre de Copi: dans La tour de la Défense (1978), Une visite inopportune (1988)*. Defensa: París, Universidad Sorbonne Nouvelle, París III. Dirigida por Michel Corvin.
- PRON, Patricio (2007): *"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*. Defensa: Göttingen: Georg-August Universität. Dirigida por Manfred Engelbert y Sabine Schlickers [Consultar en línea: <https://ediss.uni-goettingen.de/handle/11858/00-1735-0000-0006-AED1-E>; 09/11/2017]
- ROSENZVAIG, Marcos (2003): *Ser e identidad en el teatro de Copi*. Defensa: Málaga: Universidad de Málaga.

XVII.2.4. Referencias audiovisuales sobre Copi

- MORENO, María, Tcherkaski, José y Muslip, Eduardo [Canal Encuentro]. (10/07/2010). *Biografías de Liteartura: Copi* [Archivo de vídeo, duración: 26min. 47s]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pb2MLD8c68Y>.
- MUSLIP, Eduardo [La máquina de Pensar]. (27/10/2011). *La producción narrativa, dramática y gráfica de Copi: Las metamorfosis de la identidad* [Archivo de vídeo, duración: 45min. 02s]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=FIYbnGPhC24>.
- ARCHIVOS DiFilm [DiFilm]. (27/12/2014). *Raúl Damonte "Copi" viviendo en París y muestra en Galería 1966* [Archivo de vídeo, duración: 9min. 20s]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=nkt9iTBMoX0>.

- MONTELEONE, Jorge, Link, Daniel y Salas, Hugo [Tv Pública Argentina]. (13/08/2017). *Copi en los 7 locos* [Archivo de vídeo, duración: 17min. 08s]. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=pb2MLD8c68Y>.
- PRON, Patricio [Barcelona Cultura; La Virreina Centre de la Imatge]. (05/11/2016). *Copi. La hora de los monstruos* [Archivo de vídeo, duración: 2min. 57s]. Recuperado de: <http://ajuntament.barcelona.cat/lavirreina/es/recursos/la-hora-de-los-monstruos/26>.
- RABEUX, Jean-Michel [Théâtre Contemporain.net]. (19/11/2011). *Les quatre jumelles. Entretien avec Jean-Michel Rabeux*³⁰⁹ [Archivo de vídeo, duración: 2min 42s]. Recuperado de: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Les-quatre-jumelles-entretien-avec-Jean-Michel-Rabeux>.

Cortometraje:

- HICKLING, Antony [Youtube]. (2009): *Birth I* [Archivo de vídeo, duración: 2min. 43s]. Recuperado de: https://www.youtube.com/watch?v=P_XmH6axKms. [Cortometraje con un solo actor donde el cineasta Hickling se inspira en la obra de teatro *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* de Copi para aproximar la pieza a la teoría *queer* con una estética puramente *queer*].

XVII.2.5. Referencia relevante en torno a la obra de Copi

- DARGNIES, Sélogène y Quentin, Lionel [en Matthieu Garrigou-Lagrange, France Culture; Une vie, une œuvre]. (13/07/2013). *Copi, l'homme debout (1939-1987)* [Archivo de audio, duración: 58min.]. Recuperado de: <https://www.franceculture.fr/emissions/une-vie-une-oeuvre/copi-l-homme-debout-1939-1987>. [Encuentro organizado el 3 de julio de 2013 para hablar sobre la vida y obra de Copi. El evento contó con la participación del hermano menor de Copi: Federico Botana; amigos íntimos: Jorge Lavelli y Marilú Marini; una gran autora contemporánea conocedora de su obra teatral: Isabelle Barbéris; reconocidos directores de teatro: Thibaud Croisy y Jean-Michel Rabeux; un gran director de cine y fundamental para los años de la revolución sexual de los años setenta: Lionel Soukaz; y dos prestigiosos periodistas de *Le Nouvel Observateur*: Delfeil de Ton y Serge Lafaurie].

[309] Para ver un extracto de la puesta en escena de *Les quatre jumelles* de Copi por Rabeux, ver el siguiente: <https://www.youtube.com/watch?v=tYltkyevRps>.

XVII.2.6. Referencia discográfica sobre tango queer (CD)

ROMERO, Walter [voz], Kvitko, Diego [guitarra] y Enríquez, Adrián [piano] (2018). *El buffò!!* (1ª ed.) [CDROM]. Buenos Aires: PAI Records.

XVII.3. Diccionarios biográficos y libros de literatura francesa que incluyen a Copi

CONFORTÈS, Claude (2000): *Répertoire du théâtre contemporain de langue française*. París: Nathan.

LARIVIÈRE, Michel (1997): *Homosexuels et bisexuels célèbres*. París: Delétra. Prefacio de Pierre Bergé; dibujo de Jean Cocteau.

LE TALEC, Jean-Yves (2008): *Folles de France; repenser l'homosexualité masculine*. París: La Découverte.

LEBOVICI, Elisabeth (2017): *Ce que le sida m'a fait. Art et activisme à la fin du XXe siècle*. París: La Maison Rouge y JRP/Ringier.

VIART, Dominique y VERCIER, Bruno (2008): *La littérature française au présent*. París: Bordas.

VILA-MATAS, Enrique [2003] (2014): *París no se acaba nunca*. Barcelona: Penguin Random House.

XVII.4. Diccionarios / Enciclopedias que incluyen a Copi

AIRA, César (2001): *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé.

ARON, Paul, Saint-Jacques, Denis y Viala, Alain (2002): *Le dictionnaire du littéraire*. París: PUF.

COUROUVER, Claude (1985): *Vocabulaire de l'homosexualité masculine*. París: Payot.

DUBATTI, Jorge (2012): *Cien años de teatro argentino. Desde 1910 a nuestros días*. Buenos Aires: Biblos.

JITRIK, Noé (2000): *Historia Crítica de la Literatura Argentina*. Buenos Aires: Emecé. Vol. 11; La Narración gana la partida.

PAVIS, Patrice (1998): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós. Trad. Jaume Melendres.

PHILIPPE, Cousin (2000): *SM ; L'encyclopédie du sadomasochisme*. París: La Musardine.

POVERT, Lionel (1994): *Dictionnaire Gay. Littérature, Cinéma, Télévision, Show-Biz, Peinture, Musique, Photo, etc...* París: Jacques Grancher.

XVII.5. Referencias Bibliográficas de soporte teórico

XVII.5.1. Primera y segunda parte de la tesis

AIRA, César (2001): *Diccionario de autores latinoamericanos*. Buenos Aires: Emecé.

ARON, Paul, SAINT-JACQUES, Denis y VIALA, Alain (2002): *Le dictionnaire du littéraire*. París: PUF.

BATAILLE, Georges (1957): *La littérature et le mal*. Paris : Gallimard.

BATTISTESSA, Ángel J. (1958): “Prefacio”, en José Hernández: *Martín Fierro; El gaucho Martí Fierro; La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Peuser, pp. 13-30.

BAUMAN, Zygmunt (2006): *Confianza y temor en la ciudad. Vivir con extranjeros*. Barcelona: Arcadia. Trads. Josep Sampere y Enric Tudó.

BAUMAN, Zygmunt (2017): *Retropía*. Barcelona: Paidós. Trad. Albino Santos Mosquera.

BAUMAN, Zygmunt [2008] (2009): *El arte de la vida. De la vida como obra de arte*. Barcelona: Paidós. Trad. Dolors Udina.

BAUNMAN, Zygmunt [1988] (1992): *Libertad*. Madrid. Alianza. Trad. Adriana Sandoval.

BELLINI, Giuseppe (1985): *Historia de la Literatura Hispano-americana*. Madrid: Castalia.

BENEDETTI, Mario (1984): *Desexilios y otras conjeturas*. Madrid: El País.

BERGER, Peter y Luckmann, Thomas [1966] (1998): *La construcción social de la realidad*. Buenos Aires: Amorrortu. Trad. Silvia Zuleta.

BERGSON, Henri [1955]: *Bergson: Mémoire et vie*. París: PUF [textes escogidos por Gilles Deleuze].

BORGES, Jorge L. (1985): “Prólogo”, en Robert Louis Stevenson: *La isla de las voces*. Madrid: Siruela.

BREUIL, Cristina (2006): “La escritura o las islas movedizas del (des)exilio”, en Emmanuel Larraz (dir.), *Exilios / desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad. Escrituras y expresiones artísticas del exilio*. Dijon: Hispanística XX, pp. 261-283.

BUENO, Gustavo (1996): *El mito de la cultura*. Barcelona: Prensa Ibérica.

- CASTAGNINO, Raúl H. (1963): *Sociología del teatro argentino*. Buenos Aires: Nova.
- CASTAGNINO, Raúl H. (1981): *Circo, Teatro gauchesco y Tango*. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- CHÂTELET, Gilles (1998): *Vivre et penser comme des porcs; de l'initiation à l'envie et à l'ennui dans les démocraties marchés*. París: Exils.
- DEBORD, Guy [1967] (1995): *La société du spectacle*. París: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles [1966] (1968): *Le bergsonisme*. París: PUF.
- DELEUZE, Gilles y PARNET, Claire (1977): *Dialogues*. París: Flammarion.
- DELRUE, Élisabeth (2006): "Repercusiones de exilios/desexilios en la consciencia colectiva", en Emmanuel Larraz (dir.), *Exilios / desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad. Escrituras y expresiones artísticas del exilio*. Dijon: Hispanística XX, pp. 109-124.
- DERRIDA, Jacques (1994): *Force de loi*. París: Galilée, Coll. La philosophie en effet.
- DÉSANGES, Guillaume y PIRON, François (2017): *Contre-cultures 1969-1989. L'esprit français*. París: La Découverte.
- DESPLENCHIN, François (2013): *L'identité dans l'exil clinique auprès de sujets migrants, la question de l'indentité dans la psychanalyse*. Marsella: Université Aix-Marseille, U.F.R. des Lettres et Sciences Humaines. Dir. Benjamin Jacobi [Tesis].
- DOUGLAS, Mary [1966] (2007): *Pureza y peligro. Un análisis de los conceptos de contaminación y tabú*. Buenos Aires: Nueva Visión. Trad. Edison Simons.
- ÉRIBON, Didier (2000): *Papiers d'indentité. Interventions sur la question gay*. París: Fayard.
- FRANÇOIS, Cecile (2006): "Exilio y desexilio en el díptico de F. Solanas", en Emmanuel Larraz (dir.), *Exilios / desexilios en el mundo hispánico contemporáneo: los caminos de la identidad. Escrituras y expresiones artísticas del exilio*. Dijon: Hispanística XX, pp. 321-339.
- FREUD, Sigmund [1900] (1985): *La interpretación de los sueños*. Barcelona: Planeta Agostini.
- FREUD, Sigmund [1923] (1981) "Le moi et le ça", in *Essais de psychanalyse*. París: Payot.
- GAOS, José (1966): "La adaptación de un español a la sociedad hispanoamericana", en *Revista de Occidente*, Madrid, N° 38, pp. 168-178.
- GAOS, José [1963] (1982): *Confesiones de Transterrado*. México: UNAM, Tomo VIII, pp. 544-558.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999): *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.
- GOFFMAN, Erving [1959] (1971): *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Buenos Aires: Amorrortu. Trads. Hildegarde B. Torres Perrén y Flora Setaro.

- GOFFMAN, Erving [1967] (1970): *Ritual de la interacción*. Buenos Aires: Tiempos Contemporáneos. Trad. Floreal Mazia.
- GURRUTXAGA, Ander (1996): “El vínculo comunitario en la tardía modernidad: de la tradición a la sociedad privada”, en Josetxo Beriain y Patxi Lanceros: *Identidades culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 63-78.
- HERNÁNDEZ, José (1958): *Martín Fierro: El gaucho Martín Fierro* [1872]; *La vuelta de Martín Fierro* [1879]. Buenos Aires: Peuser. Cord. Julio M. Ferrari.
- KRISTEVA, Julia (1980): *Pouvoirs de l'horreur*. París: Seuil.
- KRISTEVA, Julia (1988): *Étrangers à nous-mêmes*. París: Fayard.
- LUDMER, Josefina (1988): *El género gauchesco: un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana.
- MARDONES, M^a. José (1996): “La identidad religiosa en la modernidad actual”, en Josetxo Beriain y Patxi Lanceros: *Identidades culturales*. Bilbao: Universidad de Deusto, pp. 45-62.
- MOROS PEÑA, Manuel (2008): *Historia natural del canibalismo. Un sorprendente recorrido por la antropofagia desde la antigüedad hasta nuestros días*. Madrid: Nowtilus.
- NEGRONI, María (2016): *Exilium*. Madrid. Vaso Roto.
- ORTIZ, Fernando [1963] (1973): *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Barcelona: Ariel.
- PERIS LLORCA, Jesús (1997): *La construcción de un imaginario nacional. Don Segundo Sombra y la tradición gauchesca*. Valencia: Tirant lo Blanc.
- PRECIADO, Paul B. (2002): *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Opera Prima, Col. Pensamiento.
- RAMA, Ángel [1982] (1987): *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo XXI.
- REY DE GUIDO, Clara y GUIDO, Walter (1987): *Cancionero rioplatense (1880-1925)*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (2001): «Les genres littéraires d'hier à aujourd'hui», en Marc Dambre et Monique Gosselin-Noat (dir.); *L'Éclatement des genres au XXe siècle*. París: Presses de la Sorbonne Nouvelle, pp. 11-20.
- SHAYEGAN, Daryush (1989): *Le regard mutilé. Schizophrénie culturelle: pays traditionnels face à la modernité*. París: Albin Michel.
- SOLDEVILA, Ignacio y FERNÁNDEZ, Dolores (1999): *Max Aub: veinticinco años después*. Madrid: Editorial Complutense.
- SPARGO, Tamsin [1999] (2013): *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa, Col. Encuentros Contemporáneos, Trad. Gabriela Ventureira.

- STEINER, George [1971] (1973): *Extraterritorial. Ensayos sobre literatura y la revolución lingüística*. Barcelona: Barral. Trad. Francisco Rivera.
- TODOROV, Tzvetan (1995): *La vie commune. Essai d'anthropologie générale*. París: Seuil.
- VILLORO, Juan (2011): "Identidades fronterizas", en Néstor García Canclini (Dir.); *Conflictos interculturales*. Barcelona: Gedisa.
- VIÑAS, David (1995): *Literatura argentina y política: De los jacobinos porteños a la bohemia anarquista*. Buenos Aires: Sudamericana.

XVII.5.2. Tercera parte de la tesis:

- AGACINSKI, Sylviane (2008): *Drame des sexes*. París: Seuil.
- BADINTER, Elisabeth (1992): *X Y; De l'identité masculine*. París: Odile Jacob.
- BARROS, Marcelo (2019): "Consideraciones jurásicas sobre los límites de la 'deconstrucción'", en Luciano Lutereau y Patricio Zunini: *Matar al macho. Varones deconstruidos, feministas y otras misoginias*. Buenos Aires: Letras del Sur, pp. 47-75.
- BARTHES, Roland (1984): *Le bruissement de la langue*. París: Seuil.
- BELLEBEAU, Brigitte (2012) « Judith Butler », en Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas y Arnaud Alessandrin: *La Trans-Yclopédie. Tout savoir sur les transidentités*. París: Ailes sur un Tracteur, pp. 181-184.
- BERNARD, Michel (1995): *Le corps*. París: Seuil.
- BERTINI, Marie-Joseph (2009): *Ni d'Ève, ni d'Adam. Défaire la différence des sexes*. París: Max Milo.
- BLACKLEDGE, Catherine [2003] (2005): *Historia de la vagina. Un territorio virgen al descubierto*. Barcelona: Península. Trad. Zoraida de Torres Burgos.
- BONNY, Pierre (2018): *Le sida fétiche. Une approche psychanalytique de la prévention auprès de sujets gays*. Rennes: Presse Universitaires de Rennes.
- BOURCIER, Sam (1998) « Queer politiks. Intro-mission: » en *Q comme Queer*, París: Zoo, Les Cahiers Gai Kitsch Camp, N° 42, pp. 93-106.
- BOURCIER, Sam (2017): *HOMO Incorporated. Le triangle et la licorne qui pète*. París: Cambourakis.
- BOURDIEU, Pierre (1998) *La domination masculine*. París: Seuil.
- BUTLER, Judith [1993] (2002): *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires: Paidós. Trad. Alcira Bixio.
- BUTLER, Judith [1997] (2004): *Le pouvoirs des mots. Politique du performatif*. París, Amsterdam. Trad. Charlotte Nordmann.

- CARDON, Patrick (2018): “Précis de follosophie”, en Michel Cressole; *Une folle à la fenêtre. Chroniques de l’Autre Journal 1990-1992*. Montpellier: GayKitschCamp, pp. 71-75.
- CRESSOLE, Michel (2018): *Une folle à la fenêtre. Chroniques de l’Autre Journal 1990-1992*. Montpellier: GayKitschCamp.
- COLIN, Jean-Paul (1990): *Dictionnaire de l’argot*. París: Larousse.
- CUSSET, François (2002): *Queer critics; La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*. París: PUF.
- DANOU, Gérard (1994): *Le corps souffrant. Littérature et médecine*. Seyssel: Champ Vallon.
- DE LAURETIS, Teresa (2000) [1987]: «La tecnología del género», en *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas, 33-69.
- DE LAURETIS, Teresa (2012): «Panteridad: vivir en un cuerpo dañado», in *EU-topías*. Valencia, Departamento de Teoría de los Lenguajes, Vol. 4, 9-18.
- DE LAURETIS, Teresa (1987): Technologies of Gender. Essays on Theory, Film, and Fiction. en *Diferencias: etapas de un camino a través del feminismo*. Madrid: Horas y horas, 33-69.
- DEBORD, Guy [1967] (1992): *La Société du Spectacle*. París: Gallimard.
- DELEUZE, Gilles (1974): “Préface”, en Guy Hocquenghem; *L’après-mai des faunes: volution*. París: Grasset & Fasquelle, pp. 7-17.
- DELEUZE, Gilles y Guattari, Félix (1972): *L’anti-Œdipe*. París: Minuit.
- DESPENTES, Virginie (2019): “Prólogo”, en Paul B. Preciado: *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama, pp. 9-15.
- ECO, Umberto (2012): *Construir el enemigo*. Barcelona: Lumen.
- ECO, Umberto [1977] (1986): *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Barcelona: Círculo de Lectores.
- ELLIS, Havelock [1897] (2016): *La inversión sexual en las mujeres*. Madrid: Amistades Particulares.
- ERIBON, Didier (2000): *Papiers d’identité. Interventions sur la question gay*. París: Fayard.
- ESPINEIRA, Karine, Thomas, Maud-Yeuse y Alessandrin, Arnaud (2012): *La TRANS-cyclopédie. Tout savoir sur les transidentités*. París: Des Ailes sur un Tracteur.
- ESPINEIRA, Karine, Thomas, Maud-Yeuse y Alessandrin, Arnaud (2013): *Corps trans Corps queer*. París: L’Harmattan.
- ESPINEIRA, Karine, Thomas, Maud-Yeuse y Alessandrin, Arnaud (2013): *Transidentités. Histoire d’une dépathologisation*. París: L’Harmattan.
- FAUSTO-STERLING, Anne [1993] (2013): *Les cinq sexes. Pourquoi mâle et femelle ne sont pas suffisants*. París: Payot.

- FOUCAULT, Michel (1976). *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*. París : Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*. París: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel (1984). *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*. París: Gallimard.
- FOUCAULT, Michel [1984] (1994): “Des espaces autres”, en Michel Foucault: *Dits et écrits: 1954-1988*. París: Gallimard. Tomo. IV (1980-1988), pp. 752-762. Dirs. Daniel Defert y François Ewald.
- GASQUET, Axel (2002): *L'intelligentsia du bout du monde. Les écrivains argentins à Paris*. París: Kimé.
- GOFFMAN, Erving [1977] (2002): *L'arrangement des sexes*. París: La Dispute. Trad. Hervé Maury.
- GOLDBERGM, Roselee [1988-2001] (2006): *La performance. Du futurisme à nos jours*. París: Thames & Hudson.
- GONTIER, Fernande (2006): *Homme ou femme ? La confusion des sexes*. París: Perrin.
- HADERBACHE, Ahmed y Monleón, Ana (1997): *Sida y Cultura*. Universitat de València: Artes Gráficas Soler.
- HALBERSTAM, Jack [2017] (2018): *Trans*: Una guía rápida y peculiar de la variabilidad de género*. Madrid-Barcelona: Egales; Trad. Javier Sáez.
- HARAWAY, Donna J., (1999): “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles”, en *Política y Sociedad; La des/reconstrucción del agente social*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Vol. 30, pp. 121-163. Trad. Elena Casado.
- HARAWAY, Donna J., (2004): *Testigo_Modesto@ Segundo_Milenio. Hombre-Hembra C_Conoce_Oncorotón R. Feminismo y tecnociencia*. Barcelona: UOC. Trad. Elena Torres.
- HARAWAY, Donna J., [1991] (1995): “Manifiesto para cyborgs: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX”, en Donna J. Haraway: *Ciencia, cyborgs, y mujeres. La reinvencción de la naturaleza*. Madrid: Cátedra, pp. 251-311. Trad. Manuel Talens.
- HAVELOCK, Ellis [1897] (2016): *La inversión sexual en las mujeres!*: Barcelona: Amistades Peligrosas.
- HOCQUENGHEM, Guy (1972): *Le désir homosexuel*. París: Universitaires.
- HOCQUENGHEM, Guy (1974): *L'après-mai des faunes: volution*. París: Grasset & Fasquelle.
- HOCQUENGHEM, Guy (1979): *Race D'Ep !: au siècle des images de l'homosexualité*. París: Hallier.

- HOCQUENGHEM, Guy y Preciado, Paul B. (2009): *El deseo homosexual / Terror Anal*. Barcelona: Melusina.
- HUARD, Geoffroy (2014): *Los antisociales. Historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975*. Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia.
- HYVRARD, Jeanne (1989): *La pensée corps*. París: Des Femmes.
- KAUFMANN, Jean-Claude (1998): *Corps de femmes, regards d'hommes. Sociologie des seins nus*. París: Nathan.
- KOSOFKY SEDGWICK, Eve [1990] (2008): *Épistémologie du placard*. París: Amsterdam. Trad. Maxime Cervulle.
- LACAN, Jacques (1978): *La métáfora de la vida*. Buenos Aires: Homo Sapiens. Trad. Hugo Acevedo.
- LAPOUJADE, David [2014] (2016): *Deleuze. Los movimientos aberrantes*. Madrid: Cactus. Trad. Pablo Ariel Ires.
- LASZLO, Ervin (2008): *El cosmos creativo: hacia una ciencia unificada de la materia, la vida y la mente*. Barcelona, Kairós.
- LE BRETON, David (2003): *La peau et la trace. Sur les blessures de soi*. París: Métailié
- LEMOINE-LUCCIONI, Eugénie (1983): *La robe. Essai psychanalytique sur le vêtement*. París: Seuil.
- MASSACCESI, Mariana (2019): “Romper el statu quo de la desigualdad. Los varones y el empoderamiento de las mujeres”, en Luciano Lutereau y Patricio Zunini: *Matar al macho. Varones deconstruidos, feministas y otras misoginias*. Buenos Aires: Letras del Sur, pp. 122-130.
- MONDIMORE, Francis Mark [1996] (1998): *Una historia natural de la homosexualidad*. Buenos Aires: Paidós. Trad. Mireille Jaumà.
- MONNEYRON, Frédéric (1990): “Écritures américaines de l'androgynie”, en Cahiers de l'Hermétisme: *L'androgynie dans la littérature*. París: Albin Michel; pp. 80-97.
- PANE, Gina (2003): *Lettre à un(e) inconnu(e)*. París: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts.
- PERALTA, Jorge Luis (2017): *Paisajes de varones. Genealogías del homoerotismo en la literatura argentina*. Barcelona: Icaria.
- PRECIADO, Paul B. (2002): *Manifiesto contra-sexual; prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Ópera Prima.
- PRECIADO, Paul B. (2009): “Terror Anal: Apuntes sobre los primeros días de la revolución homosexual”, en Guy Hocquenghem y Paul B. Preciado: *El deseo homosexual / Terror Anal*. Barcelona: Melusina, pp. 133-174.
- PRECIADO, Paul B. (2019): *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona: Anagrama.

- RICH, Adrienne [1986] (2001): *Sangre, pan y poesía. Prosa escogida 1979-1985*. Barcelona: Icaria. Trd. María Soledad Sánchez.
- ROGER, Alain (1990) “L’androgynie ou la supercherie superbe. Autocritique”, en Cahiers de l’Hermétisme: *L’androgynie dans la littérature*. París: Albin Michel; pp. 141-152.
- RULLEAU, Claudine (2002): “Coran et sexualité. Extraits du textes coranique choisis”, en *Confluences Méditerranée*, N° 41, 23-25.
- RUBIN, Gayle (2010) [1984]: “Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité”, en Gayle Rubin, *Surveiller et jouir. Antropologie politique du sexe*. París, Epel, 135-224.
- SÁEZ, Javier (2008) [2004]: *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid: Síntesis.
- SALLES, Ricardo (2003): “Aristóteles, estoicos y aristotélicos: una disputa en torno a la naturaleza del tiempo y del cambio”, en *Tópicos*. Guadalajara (México): Universidad Panamericana, N° 25, 47-57.
- SARTRE, Jean-Paul (1943): *L’être et le néant*. París: Gallimard.
- SAUVAGNARGUES, Anne [2004] (2006): *Deleuze. Del animal al arte*. Buenos Aires: Amorrortu. Trad. Irene Agoff.
- SEGARRA, Marta (2014): *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina.
- SONTAG, Susan [1961] (2010): *L’œuvre parle*. París: Christian Bourgois. Trad. Guy Durand.
- SPARGO, Tamsin [1999] (2004): *Foucault y la teoría queer*. Barcelona: Gedisa. Trad. Gabriela Ventureira.
- STEINBERG, Sylvie (2001): *La confusion des sexes. Le travestissement de la Renaissance à la Révolution*. París: Fayard.
- TODOROV, Tzvetan (1989): *Nous et les autres. La réflexion française sur la diversité humaine*. París: Seuil.
- VALÉRY, Paul (1943): “Réflexions simples sur le corps”, en *Formes et Couleurs 3*; Lausanne.
- WITTIG, Monique (1969): *Les guérillères*. París: Minuit.
- WITTIG, Monique (1973): *Corps lesbien*. París: Minuit.
- WITTIG, Monique [1992] (2016): *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Barcelona/ Madrid: Egales. Trads. Javier Sáez y Paco Vidarte.
- ZABUNYAN, Elvan, Besse, Chrystel, Fontan, Arlette, Gaillard, Françoise y Bertini, Marie-Joseph (2003): *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*. París: Dis Voir.
- ZAHED, Ludovic Lofti Mohamed (2011): *Révoltes extraordinaires. Un enfant du Sida autour du monde*. París: L’Harmattan.

ZAIMMAN, Claude (2002): “Ensemble et séparés”, en Erving Goffman, *L'arrangement des sexes*. París: La Dispute, pp. 9-37.

XVII.5.3. Consultas en línea

- BUSTELO, Mariana (2006): “La palabra migrante: escritores argentinos en búsqueda de un terreno propicio para la creación”, en *Amérique Latine Histoire et Mémoire*. Les Cahiers ALHIM; [Consultado en línea: <https://journals.openedition.org/alhim/1492>; 20/11/2014].
- DE LAURETIS, Teresa: «Género y teoría queer», en *Mora (Buenos Aires)* [Consultado en línea: http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2015000200004&lng=es&tlng=es; 18/10/2017].
- DOZ-SCHIFF, Claire (1989): “Je, Nous et les Autres; Kristeva et Todorov face à l'altérité”, en Juliette Minces; *Hommes & Migrations*. Persée, n° 1127, pp. 53-56 [Consultado en línea: https://www.persee.fr/issue/homig_1142-852x_1989_num_1127_1; 09/02/2018].
- SAXE, Facundo Nazareno (2011): “Vidas queer, vidas precarias: algunas consideraciones sobre la evolución de la performatividad en el pensamiento de Judith Butler”, en *Memoria Académica*, Buenos Aires [Consultado en línea: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.4908/ev.4908.pdf; 16/01/2019].

XVII.5.4. Teatro y estética

- ALIAGA, Juan Vicente (1999): *Sangre y fuego*. Valencia: Generalitat Valenciana.
- ALIX, Christophe (2011): “Le kitsch et la transgression: le cas des fluides corporels sur scène”, en *Théâtre Public: Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines*. París: Théâtrales; N° 202, pp. 86-89.
- BEAULIEU, Jean-Philippe y Aoberhuber, Andrea (dirs.) (2011): *Jeu de masques. Les femmes et le travestissement textuel (1500-1540)*. Saint-Étienne: Publications de l'Université Saint-Étienne.
- BIET, Christian (2007): “Homosexualité des berges et mariage lesbien. De l'usage du travestissement théâtral, en France, au XVII siècle”, en *Alternatives Théâtrales 92: Le corps travesti*. Bruselas: Direction Générale de la Culture et de la Communication; pp. 76-78.
- DÍAZ, Sylvain (2011): “Oser le kitsch, oser le théâtre”, en *Théâtre Public: Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines*. París: Théâtrales; N° 202, pp. 112-113.

- LAERMANS, Rudi (2011): “Déconstruire le maniérisme médiatique”, en *Théâtre Public: Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines*. París: Théâtrales; N° 202, pp. 80-84.
- PECORARI, Marie (2011): “...quelques réflexions sur le kitsch du personnage de théâtre”, en *Théâtre Public: Kitsch et néobaroque sur les scènes contemporaines*. París: Théâtrales; N° 202, pp. 93-95.
- PLANA, Muriel (2012): *Théâtre et féminin. Identité, sexualité, politique*. Dijon: Universitaires de Dijon.
- RECK, Isabelle (coord.) (2003): *Sexe(s) en scène(s)*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.
- SAADA, Serge (2007): “La tension ambivalent”, en *Alternatives Théâtrales 92: Le corps travesti*. Bruselas: Direction Générale de la Culture et de la Communication; pp. 81-83.
- SCARRY, Elaine (1999): “La estructura de la tortura: la conversión del dolor real en ficción de poder”, en Juan Vicente Aliaga: *Sangre y fuego*. Valencia: Generalitat Valenciana, pp. 144-277.
- UBERSFELD, Anne [1977] (1993): *Semiótica teatral*. Murcia: Cátedra Universidad de Murcia/Signo e Imagen. Trad. Francisco Torres M.
- URVOY, Martin (2007): “Parfois, il suffit d’un costume. Le théâtre des Lucioles de Marcial Di Fonzo Bo, Pierre Maillet et Élise Vigier”, en *Alternatives Théâtrales 92: Le corps travesti*. Bruselas: Direction Générale de la Culture et de la Communication; pp. 23-24.
- VASSEROT, Christilla (2002): *Le corps grotesque*. Carnières-Morlanwelz: Lansman.

XVII.5.5. Otros diccionarios

Mitología

- MARTIN, René [1992] (1998): *Dictionnaire de la Mitología Clásica*. Madrid: Espasa Calpe.

Diccionarios en línea:

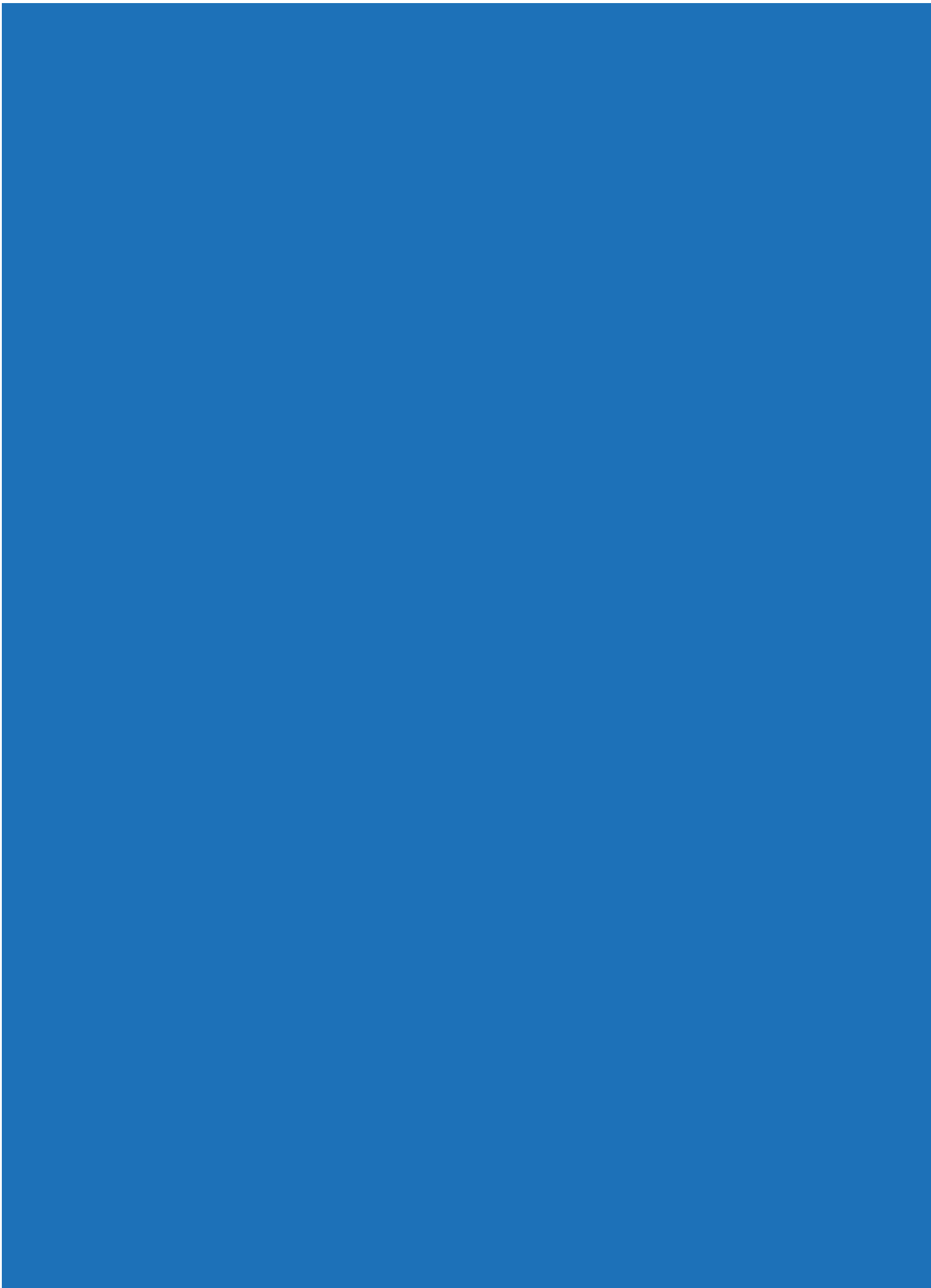
Diccionario Lunfardo en *Todotango*: <http://www.todotango.com/comunidad/lunfardo/?i=A&s=all>

Diccionario de la Real Academia Española

Diccionarios etimológicos:

El castellano: <http://www.elcastellano.org/palabra.php>

Dechile: <http://etimologias.dechile.net/>



XVIII. Anexos

XVIII.1. Anexo 1. Ficha técnica de lectura

Algunas Aclaraciones:

Siguiendo las pautas oportunas de Umberto Eco en *Cómo se hace una tesis* (1989), la ficha de lectura es un “perfeccionamiento de la ficha bibliográfica” (Eco, 1986: 151). Eco nos habla de la oportuna información que debe aparecer en dicha ficha (indicaciones bibliográficas precisas; datos sobre el autor; breve resumen; y comentarios personales) que sirve como complemento de “perfeccionamiento” para la bibliografía. Sin embargo, nuestras fichas de lectura, sin alejarse de este orden formal, se centrarán especialmente en dar algunas pautas esenciales que faciliten la comprensión de la lectura y favorezcan el oportuno desarrollo que se propone en esta tesis sobre transculturalidad, transidentidad y transexualidad. Nuestra ficha de lectura incluirá así las siguientes referencias: 1. 1ª publicación; 2. 1ª primera representación; 3. Estructura formal de la obra (actos, escenas, monólogo); 4. Si nuestra finalidad en esta tesis está relacionada con los *Procesos y estrategias Trans-*, entonces consideramos oportuno añadir el nombre, la identidad y la sexualidad (si aparece explícita) de *l*ºs personajes no normativos que nos interesa tratar en esta tesis; 5. Referencia del espacio donde se desarrolla la intriga; 6. Resumen; 7. Una cita crítica; 8. Una cita del autor, si la hay, o si no, una cita destacable de la obra; 9. Algunas palabras clave. Estos elementos nos servirán de referencia y de guía para entrar en el complejo y particular universo de Copi y comprender algunos aspectos que se desarrollarán a lo largo de esta tesis.

OBSERVACIÓN: las fichas de lectura seguirán un orden cronológico de escritura y no temático.

Lamento por el ángel (Un ángel para la señora Lisca)

1ª PUBLICACIÓN: COPI (2015): *Copi, Teatro 4: Lamento por el ángel, La sombra de Wenceslao, La copa del mundo, Cachafaz*. Buenos Aires: Cuenco de Plata.

1ª REPRESENTACIÓN: (c. 1955-1956). Ya hemos hablado de las discrepancias respecto a la primera representación (ver nota al pie nº 12: *Un ángel para la señora Lisca*: p. 17).

ESTRUCTURA FORMAL: obra en III actos; sin escenas; 84 pp. En esta primera publicación aparecen dos versiones del III acto y una escena que Copi “escribió aparte”³¹⁰.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: Alfredo: un joven homosexual de 24 años sumido en el *clóset*; y el Profesor: una “loca” amante del violín que intenta conquistar, o quizás, ayudar a Alfredo a salir del *armario*.

ESPACIO: el interior de la casa de alquiler de Madame Lisca en Buenos Aires.

RESUMEN: En casa de Sra. Lisca, una mujer europea y una odalisca, viven Alfredo, un joven homosexual de provincia y un viejo Profesor “maricón” que, en palabras de Copi: “le poursuivait, le dégoûtait, et en même temps le troublait” (Copi en Cressole, 1983: 54). Pero también vive Susana, la hija de la Sra. Lisca, una joven enamorada de Alfredo. La intriga gira en torno a Alfredo, una persona solitaria y misteriosa que lleva una doble vida. Entre la apariencia de mostrar un interés por la Sra. Lisca y la relación extraña con Susana, Alfredo vive en el *armario* junto con los recuerdos de un amor con un joven que terminó en tragedia. ¿Alfredo podrá finalmente sobrevivir a la presión social y liberarse de su propio *armario*?

CITA CRÍTICA DE ALAN PAULS: *Lamento por el Ángel* es también la obra de Copi en la que el destino parece tener todo el tiempo del mundo para hacerse oír, y se hace oír a expensas de los personajes, a la vieja usanza, de la tragedia, martirizándolos, dejándolos a la intemperie o empujándolos al suicidio. Si salen del clóset, los anómalos de *El ángel* lo hacen a pesar de sí mismos, como quien se delata o se deja sorprender *in fraganti*, víctimas de una suerte de fatalidad [...] que solo sabe expresarse por la violencia y el desastre (Paul, 2017: 16).

CITA DESTACABLE DE LA OBRA:

“Hay que saber decidirse en la vida. Los grandes hombres que han construido la civilización, si uno los estudia, no es más que eso: han sabido decidirse en la lucha por la vida, contra viento y marea” (Copi, *Lamento por...* 2012: 112).

PALABRAS CLAVE: **Identidad; Homosexualidad; Placard; Represión; Libertad.**

[310] Según la editorial Cuenco de Plata “Se han incluido además dos versiones del tercer acto: en primer lugar, debido a la duda sobre cuál fue la definitiva, y en segundo, dada la posibilidad de que Copi se haya sentido obligado a tamizar en una segunda versión referencias a la homosexualidad de Alfredo, demasiadas explícitas para la época. También por estas razones ha sido incluida una escena que Copi escribió aparte” (2015: 9)

Eva Peron

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1969): *Eva Perón*. París: Christian Bourgois.

1ª REPRESENTACIÓN: 02 de marzo de 1970 en el Teatro de L'Épée-de-Bois de París. Puesta en escena de Alfredo Arias, director del TSE argentino. Actores: Facundo Bo (Evita), Marucha Bo (Mère), Jean Claude Drouot (Peron), Philippe Bruneau (Ibiza), Michèle Moretti (Infirmière). Decoración a cargo de Roberto Plate; y vestuario a cargo de Juan Stoppani³¹¹.

ESTRUCTURA FORMAL: obra sin actos y sin escenas.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: Evita, hombre travestido de mujer representando la primera dama de Argentina. Ibiza, personaje asexual *amigX* de Ivita.

ESPACIO: La habitación principal de la Casa Rosada de Buenos Aires.

RESUMEN: Evita, esposa de Perón, está enferma de cáncer y su destino está trazado por tal enfermedad. No obstante, ella nunca muere en escena porque de moribunda pasa a ser una estratega asesina: en efecto, utiliza el cuerpo de su enfermera para poner en escena el simulacro de su propia muerte a través del juego de intercambio de cadáveres. Al final, Evita huye de la escena y todos la creen muerta. Lo que perdurará en el imaginario del argentino no es su cuerpo sino su imagen.

CITA CRÍTICA DE ALFREDO ARIAS: Je pensais qu'un fil imperméable était tendu entre la France et l'Argentine. Ne pouvant d'ailleurs s'en prendre à nous directement, Peron a payé un groupe d'extrême droite pour nous agresser. Un de ces hommes, que notre attaché de presse Alain Crombecq, était parvenu à arrêter le soir de l'intrusion, sera défendu lors du procès par Jean-Marie Le Pen. Paradoxalement, je crois que cette histoire a été l'occasion de réhabiliter le personnage d'Eva Peron en Argentine, le scandale a été prétexte à un grand cérémonial, des messes étaient dites en sa mémoire dans la cathédrale de Buenos Aires (Arias, 2008: 110).

CITA DESTACABLE DE LA OBRA:

“Pour me faire plair. Tu vois comme c'est agréable. Cherche dans la grande malle, là. La robe blanche. Il y a la perruque qui va avec dans un sachet de plastique [...] Fini la comédie ! Espèce d'impuissant. Mets ta robe” (Copi, *Eva Peron*, 1969: 69).

PALABRAS CLAVE: **Travestismo; Identidad; Violencia; Subversión; Enfermedad; Política.**

[311] En esta primera representación encontramos algunas discrepancias: por un lado, la fecha de representación; en la base de datos de la BnF [ver en línea: http://data.bnf.fr/39493162/eva_peron_spectacle_1970/] aparece el 06/03/1970, mientras que Barbéris (2007), Tcherkaski (1998), Arias (2008) y en Pauls, Aira, Pron y Moreno (2017) aparece el 02/03/1970. Y por el otro, respecto a los personajes: tanto en la BnF como en Arias, Marucha di Bo hacía de Infirmière; en Arias, Marcel Bozzonet, hacía de Ibiza; y en la BnF, Michèle Moretti, hacía de Mère.

L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1971): *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. París: Christian Bourgois.

1ª REPRESENTACIÓN: 06 de diciembre³¹² de 1971 en La Resserre, Teatro de La Cité Internationale en París. Puesta en escena de Jorge Lavelli. Actores: Copi (Madame Garbo); Raymond Jorudan (Madre); Marian Eggerickx (Irina); Jacques Maire (Oficial Garbenko); Jacques Coutureau (General Pouchkine).

ESTRUCTURA FORMAL: obra sin actos; 14 escenas.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: Irina (joven transexual de hombre a mujer); Madre o Madame Simpson (transexual de hombre a mujer); Mme Garbo (transexual de mujer a hombre); y Garbenko (¿militar homosexual, bisexual, heterosexual?).

ESPACIO: el interior de una barraca situada en la estepa siberiana.

RESUMEN: En la gélida Siberia, Irina es una tímida joven transexual que sostiene una relación muy particular con Madre, otra transexual (las dos iniciaron su reconstrucción genital en Casablanca, Marruecos), y con su profesora de piano, Madame Garbo (una mujer castrada de su sexo biológico). Irina, con *dificultad de expresión*, se convierte en víctima de dos martirizadoras que la quieren y se la disputan, al mismo tiempo, conduciéndola finalmente a la mutilación de la lengua.

CITA DE LA CRÍTICA DE ANTONY HICKLING: Ces personnages transsexuels sont bisexués, ils ont eu physiquement les deux sexes mais ont aussi gardé psychologiquement leurs deux sexes. Ils ne vivent plus de sexualité mais au travers d'une communication transversale sexuelle, dans laquelle s'établit une multiplicité de connexions et de flux. L'histoire peu conventionnelle de cette pièce nous conduit vers une atmosphère « Queer ». Désirs, plaisirs, fantasmes et angoisses se basculent (Hickling, 2007: 50).

CITA DE COPI-LAVELLI³¹³:

En Sibérie où elles ont été déportées pour avoir changé de sexe, Irina et sa mère, Mme Simpson se penchent sur le passé. Qui est le père de l'enfant dont Irina s'imagine être enceinte ? Peut-être Mme Simpson ou Mme Garbo, professeur de piano d'Irina dont elle est follement amoureuse. Mais la Sibérie, c'est le sexe et Irina se coupera la langue (Copi-Lavelli, 1971).

PALABRAS CLAVE: Identidad fluida; Transexualidad; Libertad; Dificultad de expresarse; Abyección; Violencia y Subversión.

[312] Fecha que corresponde a la investigación exhaustiva de Isabelle Barbéris. Pero en Tcherkaski (1998) y en los fondos del TNS (Théâtre National de Strasbourg), consultados en 2014-2015), aparece como primera representación: octubre de 1971, sin precisar el día. Por último, en Stefano Casi (2008), la fecha indicada es el 05 de diciembre. En todos coinciden con el director de teatro y los actores.

[313] Copi y Lavelli sintieron la necesidad de revelar algunos detalles de la obra para favorecer la comprensión de la misma en su primera representación.

*Les quatre jumelles*³¹⁴

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1973): *Les quatre jumelles*. París: Christian Bourgois.

1ª REPRESENTACIÓN³¹⁵: 21 de octubre de 1973, Festival de Otoño, Teatro Le Palace de París. Puesta en escena de Jorge Lavelli; actrices: Myriam Mézières (Joséphine Goldwashing), Daisy Amias (Maria Smith), Liliane Rovère (Fougère Goldwashing), Anna Prucnal (Leila Smith).

ESTRUCTURA FORMAL: obra sin actos; sin escenas.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: las gemelas ricas: Maria y Leila Smith y las gemelas precarias: Joséphine y Fougère Goldwashing. cuatro cuerpos asexuados jugando a matarse y a revivir.

ESPACIO: el interior de la casa de las gemelas Maria y Leila Smith situada en Alaska.

RESUMEN: En la lejana Alaska, las gemelas Goldwashing se encuentran con las gemelas Smith. El encuentro se produce el día en que Maria ofrece a Leila un perro de Alaska como regalo de aniversario para que la devore. El encuentro augura una convivencia difícil y parece ser que imposible. Las tensiones se liberan bajo los efectos de heroína, morfina, cocaína, etc. El presente anuncia episódicas muertes sin límites.

CITA DE LA CRÍTICA DE SIMONE ZIMMER: Face aux prénoms ordinaires de Maria et Joséphine, Fougère avec Leila, ce sont les noms exotiques, anormaux. Fougère dira qu'elle a un sale caractère. Et comment ! *Le Larousse* précise qu'elle abondait à l'époque carbonifère, dans les pays chauds et humides (comme elle doit être misérable, ici) qu'on l'appelle mâle par erreur car elle est en réalité asexuée, plus exactement doublement sexuée [...] Autant dire qu'elle ne s'est pas reconnue de (son) sexe, ainsi qu'il en va de Leila (Zimmer, 1973: 43).

CITA DESTACABLE DE LA OBRA:

À deux ans ma sœur m'a ébouillanté le visage, à six ans elle m'a cassé une jambe, à dix ans elle m'a perforé le vagin avec un tuyau d'arrosage... (Copi, *Les quatre...*, 1973: 39).

PALABRAS CLAVE: **Identidad; Sexualidad; Muerte; Violencia y Subversión; Neocapitalismo.**

[314] Según Copi, "título incorrecto en francés; en francés se debería llamar "Las dos gemelas"; es como una contorsión del idioma francés, que muchas veces hago de gusto, porque eso sacude; porque es como en la Argentina cuando hablamos con italianismos" (Copi en Tcherkaski, 1998: 39).

[315] Esta primera representación cuenta con la publicación de un breve texto de 63 páginas titulado *Copi-Lavelli*. El documento recoge el siguiente índice: 1. "Jorge Lavelli, par Carlos Fuentes"; 2. "Le discours souterrain, par Simone Zimmer"; 3. "Les quatre jumelles, par Jorge Lavelli"; 4. "Un conte à découvert, par Simone Zimmer"; 5. "L'Anus solaire', par Georges Bataille"; 6. "... , par Hélène Cixous". El texto se imprimió en Gallimard el 19/03/1973 en la colección: Festival d'Automne (Paris) (nº 5).

Loretta Strong

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1974) *Loretta Strong*. París: Christian Bourgois.

1ª REPRESENTACIÓN³¹⁶: 31 de mayo de 1974; Teatro Gaîté-Montparnasse. Puesta en escena, decorados y vestuario bajo la dirección de Javier Botana³¹⁷. Actuación de Copi.³¹⁸

ESTRUCTURA FORMAL: monólogo sin actos y sin escenas.

PERSONAJE NO NORMATIVO: Loretta Strong; criatura andrógina; especie de cuerpo posthumano que pertenece a otra tecnología de género y de sexo.

ESPACIO: El interior de una minúscula capsula suspendida en la Vía Láctea.

RESUMEN: Después del apocalipsis en la Tierra, la astronauta Loretta Strong se encuentra en La Vía Láctea. La astronauta quiere sembrar oro en Bételgeuse y para ello necesita reproducirse. Sin embargo, Loretta acaba de matar a Steve Morton. Difusamente comunica con una tal Linda, con Hombres Simios, plutonianos, venusianos, etc. ¿Cómo fecundarse? Las criaturas hacen su aparición: ratas, murciélagos que hablan, peces-cacatúas, etc. Todas desgarran su cuerpo, su clítoris especialmente, y otras la penetran. Así, Loretta se reproduce de las formas más extrañas: se introduce lingotes de oro y hasta un frigorífico. Es el nacimiento de nuevas criaturas metamorfoseadas: murciélagos dorados con ojos de rubí y otros metales vivientes que vuelan. Entre fecundación, reproducción y alumbramiento Loretta explota, se fragmenta en pepitas de oro, recoge su cuerpo y vuelve a vivir. Su aparato reproductor “femenino” ya no es una vagina sino *un vagino**. El órgano reproductor ha perdido su esencia. La sociedad que quiere instaurar Loretta escapa a la razón, la lógica, la naturaleza.

CITA DE LA CRÍTICA DE MARCIAL DI FONZO BO: Il y a une organisation cosmique dans les textes de Copi: l'expérience physique de Loretta suit pas à pas l'histoire de l'univers, à partir du big-bang originel jusqu'à l'explosion finale. Loretta Strong est une métaphore de la mort. Celle de Copi, celle de l'acteur, celle de l'humanité [...] Cette pièce, ainsi, n'est plus hantée par la présence d'un seul homme, mais prend soudain la forme d'une synthèse de l'effervescence créatrice d'un artiste, un concentré de création nourri par tout ce que Copi a de plus mystérieux et de plus obsessionnel (Di Fonzo Bo en Celik, 2006: 62).

PALABRAS CLAVE: Identidad; Sexualidad; Memoria; Violencia; Subversión; Tecnología de género.

[316] Copi es Loretta Strong; así empieza una gira internacional: el 28 de julio de 1975 se volvió a representar en París en el Teatro Campagne Première; en el verano de 1976, se representó en Nueva York, en La Mama, en este caso contó con la colaboración de Roberto Plate; en mayo de 1977, vuelve a representarse en París, en el Théâtre d'Édgar; en 1978 se representó en el Salón Diana de Barcelona; y en diciembre de 1978 y 1979, Copi hizo una gira por Italia que empezó en el Teatro Gerolamo de Milán (esta gira por Italia hizo también que Copi conociera al escritor y dramaturgo italiano Ricardo Reim, con quien escribe *Tango-Charter*).

[317] Javier Botana: tío de Copi.

[318] En 1977 podemos ver en vídeo (el inicio de la obra) cómo Copi interpreta los diferentes personajes de *Loretta Strong*. Trabajo en colaboración con de Lionel Soukaz: <https://www.dailymotion.com/video/x3t74p>; [Vídeo de Gilles Daude, 1977 (2' 03s)].

La tour de la Défense

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1978): *La tour de la Défense*. París: Christian Bourgois.

1ª REPRESENTACIÓN: 27 de octubre de 1981; Théâtre Fontaine en París. Puesta en escena de Claude Confortès; decoración a cargo de Agostino Pace, con la colaboración de Juan Stoppani. Actores: Bernadette Lafon (Daphnée); Jean-Pierre Kalfon (Luc); Pierre Clémentin (Jean); Rémy Germain (Micheline); Salah Al Handari (Ahmed); Michel Cressole (reemplazo de Luc).

ESTRUCTURA FORMAL: dos actos; sin escenas.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: Jean y Luc (homosexuales afeminados); Micheline (travesti mitómano); Ahmed (homosexual sin prejuicios); y Daphnée (mujer viviendo una “heterosexualidad” cuestionable).

ESPACIO: interior de un lujoso apartamento de una de las torres de la Defensa de París.

RESUMEN: En un lujoso apartamento de una de las torres de la Defensa, una pareja de homosexuales, Jean y Luc, recibe la visita de su vecina Daphnée, una canadiense “heterosexual” enamorada de una “loca” (Luc) estando casada con un americano con el que tiene una hija, Katia; Michelin, un travesti mitómano; y Ahmed; un francés nacido en Lyon que conserva algunas tradiciones musulmanas. El encuentro casual coincide con el Año Nuevo, transición anual entre 1976 y 1977; momento especial que se verá afectado por una serie de accidentes en serie, apariciones terroríficas de bestias inesperadas, una última Cena improvisada y, en especial, la desaparición y aparición del cuerpo de Katia que anticipa el fatídico destino de los personajes.

CITA DE LA CRÍTICA DE ISABELLE BARBÉRIS: Pièce trash qui travestit les codes consensuels du vaudeville et du théâtre de boulevard, *La tour de la Défense* nous fait pénétrer dans l'appartement d'un couple d'homosexuels, inspiré du salon alternatif de Michel Cressole, journaliste de Libération et alter ego de Guy Hocquenghem, qui se tenait rue Mazet à Paris. La pièce parodie ces réunions que fréquentaient Copi, l'égérie transsexuel Marie France, l'intellectuel mondain Christian Belaygue, la Gazoline Hélène Hazera et Daphnée, une icône des nuits parisiennes qui menait une vie aussi déjantée que le personnage du même nom dans la pièce (Barbérís, 2014: 107).

CITA DESTACABLE DE LA OBRA:

Tu me préfères en homme ou en femme ? // Avec les lunettes en homme avec la perruque en femme (Copi, *La tour...* 1978: 93).

PALABRAS CLAVE: **Identidad; Sexualidad; Violencia; Subversión.**

La sombra de Wenceslao

1ª PUBLICACIÓN³¹⁹: COPI [1999]: *L'ombre de Wenceslao*. París: Théâtrales. Trads. Jorge Lavelli y Dominique Poulange 56 p.

2ª PUBLICACIÓN: COPI (2002): *Cachafaz; La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 188 p.

1ª REPRESENTACIÓN³²⁰: 28 de junio de 1978; Encuentros Internacionales de Arte Contemporáneo, Gare de la rue Porte Neuve, París; Traducción de Pablo Vigil y Jérôme Savary; puesta en escena de Jérôme Savary; int. Marcia Moretto, Pablo Vigil, Héctor Malamud, Ricardo Mosner.

ESTRUCTURA FORMAL: tragicomedia en dos actos y treinta y dos escenas.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: Lucho (¿homosexual, transexual, bisexual, intersexual asexual...?).

ESPACIO: la pampa argentina; el interior del “rancho” de Mechita en Diamante; el interior del rancho de Wenceslao; Paraná, Buenos Aires y las imponentes Cataratas del Iguazú.

RESUMEN: En la pampa argentina vive Wenceslao, un gaucho arruinado, casado con Hortensia y enamorado de Mechita (otra mujer). Tiene dos hijos: China, joven estudiante de danza que desea con anhelo continuar su vida en Buenos Aires; y Lucho, un “marica” homosexual que se fue a estudiar medicina a la capital, y al que su padre rechaza por su aparente homosexualidad. Lucho será el único heredero de Wenceslao ya que este, después de enfrentar la violencia de la naturaleza llega a las Cataratas del Iguazú para morir.

CITA DE LA CRÍTICA DE JORGE LAVELLI: [Copi] met en scène des personnages solitaires, perdus dans l'adversité de la nature. Ce sont des êtres sensibles, attachés aux exigences primitives de la sexualité et des sentiments. Des hommes projetés dans une éternelle errance (comme tous les personnages de Copi) et cherchant à atteindre le bonheur (Lavelli en Copi, *L'ombre de Wenceslao*, 1999: 7).

CITA DESTACABLE DE LA OBRA:

¿Y pa' qué se fue al Rosario ese estúpido? [...] ¡Ese muchacho me salió compadrito! ¡La culpa es de la madre, que lo mandó a estudiar a Buenos Aires! ¡Ese tipo me salió marica! ¡Lo único que faltaba, puta carajo, una tormenta!” (Copi, *La sombra...*, 2002: 78).

PALABRAS CLAVE: **Sexualidad; Gaucho; Tradición; Errancia; Violencia; Subversión.**

[319] Como ya lo hemos anunciado anteriormente, *La sombra de Wenceslao* fue escrita en español rioplatense en 1978. No obstante, las publicaciones póstumas se hicieron primero en versión francesa (1999) y luego en versión original donde esta pieza aparece publicada junto con *Cachafaz* en 2002.

[320] Otros autores, como Barbéris (2007), Tcherkaski (1998) o en los archivos del TNS, apuntan el Festival de la Rochelle celebrado en julio de 1978 como la primera representación de esta obra.

Tango-Charter

1ª PUBLICACIÓN: COPI y REIM (1980): *Tango-Charter*. Milán: Moizzi, 63 p. [La única obra de teatro de Copi escrita en lengua italiana y junto a otro gran dramaturgo italiano como Ricardo Reim. La primera traducción al español (argentino) estuvo a cargo del distinguido catedrático de la Universidad de Buenos Aires y artista Walter Romero³²¹].

1ª REPRESENTACIÓN : 23 de enero de 1980; Teatro Parnaso, Roma. Puesta en escena de Ricardo Reim y su compañía “I Re di Maggio” fundada junto con Benedetto Margiotta. Decoración y vestuario a cargo de Federico Wirne. Int. Federico Wirne (Lei), Gino Gagna (Lui), Lorenzo Scarcella (Pablo).

ESTRUCTURA FORMAL: obra sin actos; sin escenas.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: Lui (Él), viejo homosexual que vive en el armario; Lei (Ella), “heterosexual” convencional que deja de serlo cuando da rienda suelta a sus instintos sexuales; Pablo un “macho” bisexual de la pampa que no tiene reparos en satisfacer los deseos sexuales o bien de las mujeres o de los hombres.

ESPACIO: una modesta habitación en el Hotel *Tre Stelle* de Buenos Aires.

RESUMEN: En una precaria y estrecha habitación de un modesto hotel de Buenos Aires tiene lugar el encuentro de dos turistas italianos, *Lei* y *Lui*, que llegan en un chárter para ver el Mundial de Fútbol; y el porteño tanguero, Pablo, que está acostumbrado a lidiar con extranjeros. En este pequeño lugar, los burgueses italianos, seducidos y desconfiados al mismo tiempo por los “servicios” particulares del anfitrión, se verán confrontados, por un lado, a desvelar sus secretos más íntimos: deseos sexuales y fetichistas, orgías, abortos, adopciones, drogas, etc., y por el otro, a vivir, a ritmo de tango, bajo el secuestro, el sexo fácil y la tortura. En este lejano paraíso, donde el fútbol se entremezcla con golpes militares, revoluciones y miseria social, también afloran las identidades y las sexualidades. Así, Buenos Aires se convierte, para *Lei* y para *Lui*, en un espacio de libertad sexual y de expresión; libertad que nunca pueden encontrar en su país de origen. ¿La pareja cogerá un nuevo chárter de regreso a Italia?

CITA DE LA CRÍTICA DE CÉSAR AIRA: Lo que más impacta de este texto es la idiotez total y aberrante de los personajes por perpetuarse en su propia aniquilación. Porque nos hacen sospechar que están jugando, sin siquiera saberlo ellos mismos (Veneziani, 2012: 8).

CITA RELEVANTE DE LA OBRA:

MIO figlio! Lo farò venire in Sudamerica perché diventi un vero uomo! Con te, a Milano, diventerebbe un culattone... Già me lo vedo nella Pampa, con una rosa in bocca, in groppa a un cavallo bianco: “Sellate il suo cavallo dalla bianca criniera! Sellategli il suo pony! (Copi y Reim, 1980: 29).

PALABRAS CLAVE: **Identidad; Sexualidad; Libertad; Tradición; Violencia; Subversión.**

[321] Copi & Reim (2012): *Tango-Charter*. Buenos Aires, Mansalva. Trad. Walter Romero, 76 p.

Cachafaz

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1993): *Cachafaz; Tragédia barbare en deux actes et en vers*. París: Actes Sud-Papiers. Versión bilingüe: español argentino-francés, Trad. René de Ceccatty, 91p. [1981: fecha de escritura de la pieza].

1ª REPRESENTACIÓN: 05 de noviembre de 1993; Théâtre National de la Colline, París. Puesta en escena de Alfredo Arias; decoración a cargo de Roberto Plate; vestuario de Françoise Tournafind. Actores: Kallé Silva (Raulito), Rodolfo de Souza (Cachafaz), Roberto Navarro (Agente de Policía), Susana Lastreto (La Vecina), Federico Guérin (El Vecino).

ESTRUCTURA FORMAL: dos actos; sin escenas. Obra escrita en verso y en octosílabos.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: La Raulito (mujer transexual); Cachafaz (macho del cañaveral y “bisexual” de la pampa).

ESPACIO: modesta vivienda dentro de un conventillo de Montevideo.

RESUMEN: En un conventillo de Montevideo la flor despliega todos sus encantos y se transforma en la flor del tango, la “flor de hermosura”, la “flor de independiente” y la “flor del pobre”. Se trata de Cachafaz, un “macho” porteño homosexual y La Raulito, una transexual irreverente. La singular pareja es vista como la “vergüenza del Uruguay” y criticada por las mujeres del conventillo y las ánimas por su condición sexual. La experiencia de la inanición los conduce a la antropofagia; el plato fuerte lo conforman aquellos que pertenecen a la sociedad de los mejores alimentados: “policías”, alcahuetes”, “curas” y “propietarios”. En los límites entre vida y muerte y “hambre” y “fiambre”, Cachafaz y La Raulito dan de comer a todo un conventillo. La antropofagia es condenada, pero también lo son las sexualidades fluidas, en especial las mujeres con “pito” y sin matriz. Motivos que aceleran la tragedia de una pareja cuya vida se apaga al mismo tiempo que se toca el último compás de un tango.

CITA DE LA CRÍTICA DE RENÉ DE CECCATTY: Dans *Cachafaz* [Copi] imite les ritournelles de l'opérette et les duos d'amour de l'opéra, les tragi-comiques et les apartés mélodramatiques. Mais ce n'est pas pour autant une farce. Car à travers les excès de la situation théâtrale et sous les flots de sang, Copi avait en tête, aussi, un certain tableau social. Les monologues politiques de *Cachafaz* ont sans doute un effet comique par leur style et leur ton, mais leur contenu même ne peut qu'émouvoir. Et la passion qui unit les deux amants, accablés par la police et les voisines, n'est pas seulement une caricature (Ceccatty, en Copi, *Cachafaz*, 1993: 6).

CITA DE COPI: Tengo dos obras escritas que me gustaría que Lavelli pudiera montar en Argentina si encontramos el dinero, lo que espero podamos hacerlo sin llamar al rey, sin convertirnos de nuevo en virreinato, aunque si fuera por los jesuitas... uno de ellos es furiosamente antimilitarista; es durante una huelga de mataderos, y se mantiene la huelga matando vigilantes; luego se vende su carne como de reses. Pasa en 1920 en Montevideo (Copi en Ferrer: en anexo 3).

PALABRAS CLAVE: **Identidad; Sexualidad; Antropofagia; Violencia; Subversión.**

Le Frigo

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1983): *Le Frigo*. París: Persona.

1ª REPRESENTACIÓN : 07 de octubre de 1983; Festival de Otoño de París en el Théâtre Fontaine. Puesta en escena de Javier Botana. Decoración y vestuario a cargo de Juan Stoppani. Actor: Copi (interpreta los seis personajes)³²². Después de este Festival, Copi realizó un ciclo (1984) de esta pieza representándose, primero en Inglaterra, Londres, y luego en otras ciudades francesas.

ESTRUCTURA FORMAL: Monologo; sin actos; sin escenas.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: *L.* una mujer “solitaria” y “vulgar transexual”.

ESPACIO: apartamento donde vive *L.* y el interior del frigo.

RESUMEN: En un pequeño apartamento vive *L.*, una “persona extremadamente solitaria”, mujer transexual y sadomasoquista que fue modelo de una *boutique gay*. El presente de *L.* es el de escribir sus memorias. Ejercicio psicológico que hace que el personaje se enfrente con su pasado y nos desvele así sus secretos, sus miedos y sus fantasías. No obstante, *L.* acaba de recibir un frigo que Madre envía a su casa para conmemorar su cincuenta aniversario. El preciado regalo heredado de la abuela de *L.* se convierte en un elemento perturbador e inquietante. ¿Se abrirá el frigo durante toda la intriga? ¿Qué hay dentro de él? Parece ser que la vida de *L.* no ha sido nada fácil desde su nacimiento. Como tampoco será fácil escribir la última palabra de sus memorias.

CITA DE LA CRÍTICA DE ÉLISE VIGIER: Copi est un auteur qui pose sans cesse la question du jeu. Pour lui, tout est jeu et par là, pour des acteurs, c'est absolument jouissif [...] Le frigo est un objet dont il a voulu la présence sur scène à ces côtés quand il a appris qu'il était malade du sida et qu'il allait mourir. Si le frigo est une métaphore de la mort, c'est encore une fois un objet avec lequel Copi offre la possibilité de jouer (Vigier, 2006: 61-62).

CITA DE COPI: Le Frigo peut être parfaitement joué par un ou six acteurs. C'est construit sur le fait qu'ils ne sont jamais ensemble. Tous entrent à tour de rôle. Ils existent dans l'entrée, l'ascenseur, sur le balcon, dans la partie cachée de l'iceberg de la maison imaginaire de *L.* (Copi en Cressole, 1983: 57).

CITA DESTACABLE DE LA OBRA:

Je n'ai même pas eu le temps d'écrire mes mémoires ! Qu'est-ce que j'ai fait ? Je n'ai rien fait ! J'ai traîné dans les boîtes jusqu'au petit matin, et chaque fois je suis rentré ivre mort, défoncé jusqu'à la moelle, couvert de coups de martinet, inondé d'urine jusqu'aux chaussettes, mais seul, toujours seul [...] Tout le monde sait que je ne suis pas normal ! (Copi, 1983: 24).

PALABRAS CLAVE: **Identidad; Sexualidad; Memoria; Frigo; Violencia; Subversión.**

[322] Referencias audiovisuales en línea de Copi interpretando sus personajes: 1. <https://www.dailymotion.com/video/x20rnj> (1' 58s); 2. <https://www.dailymotion.com/video/x20rnj> (43'); 3. Resumen de Copi en INA.fr: <http://www.ina.fr/video/I10089416>; (1' 19s).

Les Escaliers du Sacré-Coeur

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1986): *Les escaliers du Sacré-Coeur*. París: Christian Bourgois, pp. 294-375.

1ª REPRESENTACIÓN³²³ (PÓSTUMA): Enero de 1990; Théâtre d'Aubervilliers, París. Puesta en escena de Alfredo Arias; decoración a cargo de Roberto Plate. Int. Facundo Bo, Zobeida, Marilú Marini, Wally Chatout, Larry Hager, Chloel Jouval, Nathalie Kiener, Alain Salomon, Stéphanie Schwartzbrod.

ESTRUCTURA FORMAL: dos actos; escrito en versos heptasilábicos.

PERSONAJES NO CON NORMATIVOS: Mimi y Fifi (dos travestis adultos pobres y marginados); Lou (una joven de 16 años bisexual, lesbiana, transexual, asexual, etc?); Ahmed (un joven árabe de 16 años, ¿homosexual, bisexual, heterosexual?, que no cuestiona la sexualidad de su adorada Lou); Pédé (homosexual “pacifista” de 50 años); Sapho (joven lesbiana que lidera su grupo de *saphistes* radicales); Ali (hijo de Lou y Ahmed cuya identidad y sexualidad se reafirmará en un futuro incierto).

ESPACIO: Las escaleras del Sagrado Corazón de París.

RESUMEN: En las escaleras del Sacré-Coeur florece de manera extraña una historia de amor entre Lou, una francesa lesbiana, y Ahmed, un joven árabe de la Goutte d'Or. El entorno de la pareja se ve condicionado por el lugar donde se encuentran y por los particulares personajes que lo transitan: dos viejos travestis pordioseros, un grupo de lesbianas radicales, un policía negro y una rica Solitaria. Como fruto de esta unión amorosa, se activa el reloj que sincroniza el gran acontecimiento de nacer (el nacimiento de Ali) y anuncia el trágico final al que está destinada la vida: la muerte de sus congéneres.

CITA DE LA CRÍTICA DE CÉSAR AIRA: Para mí la más sublime y conmovedoras de sus obras. Comienza y termina con Gigi³²⁴, las “viejas travestis” del cuento; ellas sobreviven a la aniquilación final [...] se quedan con el niño que han tenido los dos amantes. El niño mágico, el hijo de los dos amigos ... Aquí en la cumbre de su arte, que es su magia, Copi renuncia a sus poderes de taumaturgo. No hay transformaciones: los amantes son un muchacho y una chica que se aman, tienen un hijo, y mueren (Aira, 1991:121).

CITA DE COPI: “Je l’ai écrite en vers heptasyllabiques, cherchant à exprimer le sentiment que j’éprouve quand j’écoute une chanson française. Il me paraît intéressant d’en faire une lecture interprétant tous les personnages sans décor ni costumes” (Copi, 1984: ver Anexo 6).

PALABRAS CLAVE: **Identidad; Sexualidad; Libertad; Violencia; Subversión.**

[323] Cabe recordar que la primera lectura de esta pieza se realizó el 06 de noviembre de 1984 en el Teatro de la Bastille de París por Copi.

[324] No comprendemos por qué Aira utiliza Gigi en vez de Mimi; pues durante toda la obra no hay alusiones referenciales a Gigi aunque los dos travestis tienen códigos personales e íntimos de comunicación y se intercambian a menudo sus nombres utilizando Alice o Dulcinée. O también son llamados como Madame Puces y Miss Dreyfus.

Une visite inopportune

1ª PUBLICACIÓN: COPI (1988): *Un visite inopportune*³²⁵ París: Christian Bourgois, 73 p.

1ª REPRESENTACIÓN (PÓSTUMA): 16 de febrero de 1988; Teatro Nacional de la Colline Petit Théâtre, París; Puesta en escena de Jorge Lavelli con la colaboración de Dominique Poulange; decoración y vestuario a cargo de Louis Bercut. Int. Michel Duchaussoy (Cyrille), Catherine Hiégel (Infirmière), Jean-Claude Jay (Hubert), Philippe Joiris (Giornaliste), Judith Magre (Regina Morti), Jean-Luc Moreau (Professeur Verutudeau).

ESTRUCTURA FORMAL: sin actos; treinta y tres escenas.

PERSONAJES NO NORMATIVOS: Cyrille (homosexual); Hubert (homosexual); Journaliste (o Jean-Marc), hijo de Hubert o de Cyrille con identidad y sexualidad indefinida.

ESPACIO: Habitación de un hospital de París.

RESUMEN: Cyrille, un homosexual enfermo de sida ingresado en un hospital de París, recibe la visita de su íntimo amigo Hubert; la de un Journaliste; y la más *inopportune* de todas: la muerte. Muerte que al mismo tiempo será personificada y ridiculizada a través de una robusta y mala cantante de ópera italiana Regina Morti. En una *mise en abyme*, Cyrille, con la ayuda del Professeur Vertudeau, médico especializado en sida, pone en escena su enfermedad y su muerte. La enfermedad y la muerte sirven al mismo tiempo de cortina para ocultar otros secretos de la vida de dos homosexuales, Cyrille y Hubert, que en su juventud fueron protagonistas de actos “deshonrosos” e incestuosos.

CITA DE LA CRÍTICA DE MICHEL COURNOT: *Une visite inopportune* a reposé. Elle reste bien sûr la vie, le dernier jour, dans sa chambre d'hôpital, d'un acteur qui meurt de SIDA. Mais l'énergie de cet acteur est devenue plus évidente. Il secoue, provoque, encourage, tout ce qui lui tombe sous le poignet. Il y a chez Copi une très grande discrétion devant ce sujet-bateau, sujet-gâteau, qu'est la mort. Au moyen d'écart de dialogue, Copi fait basculer cette comédie-farce de la mort vers une fête de l'amitié, et en premier lieu de l'amitié qui attache les homosexuels (Cournot en *Une visite inopportune*, 1988: 93-94).

CITA RELEVANTE DE LA OBRA:

Je voulais me débarrasser au plus vite de mon personnage. Quand le rideau est tombé, avant de regagner votre loge, il y a un instant où vous n'êtes personne [...] J'ai l'air d'un clown ! [...] Mon cher Hubert, vous êtes la seule personne au monde à qui je dois mes excuses [...] Une nuit de printemps dont l'année échappe à ma mémoire, j'ai déshonoré votre famille en la personne de votre sœur Adeline. Notre amitié a fleuri sur les ruines de ce scandale, mais je sais à quel prix vous avez payé cette amitié (Copi, *Une visite...* 1988: 62-63).

PALABRAS CLAVE: **Identidad; Sexualidad; Travestismo; Enfermedad; Incesto; Violencia; Subversión.**

[325] Cabe recordar que *Une visite inopportune* fue la última obra escrita por Copi.

XVIII.2. Anexo 2. Transcripción del manuscrito *Río de la Plata de Copi*

FONDO BIBLIOGRÁFICO: IMEC

FECHA DE CONSULTA: 22/06/2017

MANUSCRITO: prefacio de un proyecto de novela autoficcional: Río de la Plata / Río de la Plata

AÑO DE ESCRITURA: agosto de 1984

*Cuaderno I*³²⁶

Río de la Plata

El espejo del diablo

América la hermosa

Le retour de l'exil

La novela del exilado

Entre el clavel y la rosa, América la hermosa

L'Argentin errant

Soliloque

Ma vie à Buenos Aires

América antigua

El exilado excéptico en conserva

La maldad y la fealdad

Imposible retorno

Del exilio

Le sexe argentin

Le sexe en Argentine

Banda oriental

Le rêve d'Américo Vespuccio

* * * * *

[326] Copi utilizó dos cuadernos. Las líneas separan las páginas del manuscrito. Empezaremos a enumerar aquellas que el propio autor marcaba cuando empezó a escribir el prefacio. El inicio de cada cuaderno, comportan palabras que el autor imaginaba como posibles títulos para la obra, o quizás, imágenes conceptuales que quería tratar dentro de dicha obra.

La transcripción la hemos hecho literal, sin hacer correcciones gramaticales. El manuscrito se publicó en el libro que el hermano de Copi, Jorge Damonte, tituló: *Copi*, en 1990, en París: Christian Bourgois.

Juan Lagarto Muñoz
Le lézard
El lagartija
La légende de l'homosexuel errant
L'exilé de deux mondes
La plume de l'exilé

* * * * *

Dalia Pochita Camposanto
Venganza la del tiempo
Las brisas del Plata
La vengeance celui du temps
Les brises du Plata
Les argentins de Paris
Souvenirs, mémoires d'Argentine
Souvenirs d'argentine
La nostalgia argentina
L'écrivain argentin
Le retour du renard
L'Argentin est un renard solitaire
Le chat et le renard
Les solitudes argentines
Mémoires argentines
Souvenirs de deux villes

* * * * *

Buenos Aires
La reina del Plata
Mémoires argentines
Conspirations argentins

* * * * *

Cuaderno II

El uruguayo cultivado
 Las ondas del Plata
 Santa María de los Buenos Aires
 La luna del Plata / La lune du Plata
 La muerte de César Bruto
 Verde luna
 El viento sobre el mar
 Los tientos de mi pasado hoy los traigo en mi maleta
 Vu de la lune
 Mon père innocent
 César Bruto en Mont Martre
 Los restos de mi pasado
 Si va a París en octubre no dejes de ver el Lubre (Carlos Warnes)

* * * * *

Verde que te quiero verde,
 Verde viento, verdes ramas,
 El barco sobre el mar
 Y el caballo en la montaña

* * * * *

Puerto de Buenos Aires
 La picaresca del Plata
 La picaresca porteña
 El poncho de Vicuña
 Pile ou face
 La picaresque du Rio de la Plata
 Confessions argentines
 Las confesiones argentinas
 La sexualité au Rio de la Plata à Buenos Aires 1955-1962
 Mémoires d'Argentine
 Les flambeux de l'oubli

* * * * *

COPI
RIO DE LA PLATA
PRÉFACE

Je m'exprime parfois dans ma langue maternelle, l'argentine, souvent dans ma langue maîtresse, la française. Pour écrire ce livre mon imagination hésite entre ma mère et ma maîtresse. Quelle que soit la langue choisie, mon imagination me vient de cette partie de la mémoire qui est molle et particulièrement sensible aux fléchées cachées dans

1

les phrases anonymes. Voyageur et voyeur, mon expression prend la forme de scènes fugaces telles l'amour sous un réverbère la mort fatale ; nourrir de sensibilité du Rio de la Plata j'en garde l'exigüité des décors ; les voyages m'ont appris que peu de vêtements bien assortis font l'assurance et le crédit de l'exilé. Exilé ?

2

Ce mot est sorti tout seul de la pointe de mon stylo, suivi d'un point d'interrogation. Si jamais je devais dire quoi que ce soit sur l'exil je me garderais bien d'écrire à la première personne. Et s'il est vrai que j'ai eu peur de mettre les pieds en Argentine depuis 1969, ce n'est plus le cas. Nous sommes en août 1984, le Dr. Alfonsín est

3

président constitutionnel de l'actuelle République, je pourrais rentrer à Buenos Aires quand je veux. Mais mise à part ma mère, qui me rend souvent visite à Paris, j'y ai gardé si peu d'amis. J'ai vécu à Buenos Aires entre 1955 et 1962, j'avais entre quinze et vingt-deux ans ; pour moi le souvenir de cette ville reste étroitement lié à celui de mon père,

4

mort là-bas il y a trois ans. Je crains d'en ressentir une nostalgie trop poignante, trop argentine, qui me gênerait mon séjour. Je crois avoir nagé presque tous mes tangos dans les sables mouvants de l'oubli au cours des quinze années où je fus assez mal vu dans les milieux intellectuels d'une part, à cause d'une pièce de théâtre jouée à Paris en 1969

5

dans laquelle la presse argentine crut bon et utile de voir un insulte à la mémoire de Madame Eva Peron, d'autre part mal vu par le pouvoir en place, comme tous mes frères, dont deux habitent aujourd'hui à Paris et un autre au Mexique. Je suis, je le sais toujours par la presse, enfin autorisé à la vente dans les librairies de Buenos Aires,

6

à la grande joie de mon éditeur espagnol. Si la situation politique n'avait pas été celle que l'on connaît, j'y aurais gardé des liens plus étroits. Mes amis argentins vivent en Europe, aux États-Unis, en Amérique Latine, mais ceux de ma jeunesse, quand j'intégrais un petit mouvement avant-garde argentine, deux seuls sont restés là-bas, Paco Silva et Horacio Swarger.

7

Seulement deux ! Les autres sont nomades, comme moi. Nous nous retrouvons au fil des années en petits comités dans les mêmes capitales (New-York, Paris, Milan, Rome, Amsterdam, Barcelone, Madrid, etc.) fondant des journaux confidentiels, vendant des colifichets dans les ramblas, jouant dans des spectacles, exportant dans des galeries parfois

8

associés mais le plus souvent seuls, répugnant à intégrer un mouvement artistique. Nous changeons de continent, de métier, de mode de vie et d'habitudes sexuelles au moins une fois de notre vie, si ce n'est trois ou plus. Descendant d'immigrants, nous en avons gardé la facilité d'adaptation et le goût du déguisement et de l'aventure.

9

Avec un penchant conséquent à la solitude et à l'association d'honneur, pas vraiment maffiosi mais sectaires. L'Argentin(e) drague systématiquement du regard son interlocuteur quoique son intention ne soit toujours pas d'établir un rapport amoureux. Les hommes sont réputés séducteurs parmi les femmes de toutes les capitales, bien que les hommes les prennent

La femme argentine, elle, perd beaucoup de son charme à l'étranger

10

souvent par des homosexuels.

Latine et indienne, elle pense au mariage et à la politique et cherche, têtue, les deux chez le même partenaire. Déçue, elle rentre au pays. À moins d'arriver à Paris déjà mariée. Selon ses chances elle deviendra mannequin de haute couture ou psychanalyste, toujours dans des métiers amalgamant la

11

culture et la couture, le plus souvent femmes dominatrices d'un exilé anonyme. Deuxième figure du couple : on se débarrasse de son conjoint argentin, bien que la séparation ne soit pas toujours suivie d'une tentative de cohabitation avec le.... de Paris. Les ex-amoureux de la calle Florida deviennent des amis et font nid à part, même si dans la plupart des cas c'est

12

un nid ou campe un seul oiseau homosexuel ou une avaleuse de tranquillisants. Si on a des enfants on les envoie s'élever au grand air de pampas avec leur grand maman. Ils nous reviennent passer les vacances à Paris sans savoir lire ni compter mais doués d'une forme physique qui fait se retourner les passants, le petit Diego jouant au foot-ball dans

13

la cour de l'immeuble a cassé les caveaux de deux étages, il dévore une côte de bœuf à chaque repas et se plaint de manquer de son *Rilo de dulce de leche* quotidien, je le renvoie en Argentine. Alors que le petit Didier, que María Marta a conçu de sa liaison avec Jean-Claude, est si bien élevé. À trois ans il fait déjà son lit tout seul, à six ans il

14

aura un robot pour faire son lit. C'est dans la différence d'éducation entre deux pères qu'on mesure la distance entre deux mondes. Mais quel père sportif ne rêve d'être petit cultivé surdoué et vice versa ? J'appartiens de la quatrième à la sixième génération d'immigrants espagnols et italiens dans l'Argentine orientale

15

et en Uruguay, teintés de sang indien. De sang d'indienne, plutôt. J'ai deux (ou trois ?) grands-mères indiennes et un seul ancêtre indien vraiment par hasard : un

bébé échappé au massacre d'une tribu orientale de l'Uruguay, que mes grands-parents espagnols Botana élèvent comme un des leurs et qui a épousé leur fille

16

et pris leur nom, m'a-t-on raconté dans ma famille. De cette époque je ne connais que quelques anecdotes teintées de l'héroïsme des guerres et des conquêtes, pas si lointaines dans le temps mais un siècle là-bas contient encore cinq générations. Tous les argentins ont quelque d'indien, si ce n'est pas le sang par le mimétisme propre à tout animal dans

17

Dans ces vastes espaces. Les juifs d'Europe centrale s'y plaisent à se traiter de « paissanos » entre eux, à porter le poncho et danser le « Pericón Nacional » alors que les vrais gauchos, pour descendre en ville, croient de bon ton de s'habiller en rabbins. De cette nébuleuse les constellations les plus fortes restent l'espagnole (des basques aux andalous) l'italienne (des génois

18

aux siciliens), les turcs et les arabes (qu'on appelle tous « turcos »), un nuage de sang anglais dans le mabé, un zerbe de citron allemand et point ou presque de noirs, qui font leur apparition en Uruguay et s'étendent sur Brésil. La véritable mère ancêtre, l'indienne, est ignorée ou cachée, sa langue est oubliée. Elle se manifeste dans les

19

silences, dans une façon de regarder l'infini, dans la manie de l'hygiène : la mort nous vient des microbes qu'« ils » nous ont amenés, bien que nous « leur » avons payé de la syphilis. Qu'« ils » ont attrapé en violant « nos » trompeaux de *llamas*. Nous ne touchons jamais aux llamas, c'est un animal sacré. On tien la penicilline pour miracoleuse, souvent elle l'est. La

20

médecine occidentale, répandue par l'Église, fait prendre toute pilulle pour une hostie. On a une sainte honneur des suppositoires bien que chacun sache faire une piqûre, les avorteuses sont populaires et courtisées par les notables. Tous de mon enfance à Montevideo il était de bon ton de se faire recoudre une virginité chez son avorteuse une semaine avant le mariage.

21

J'ai passé presque toute mon enfance en Uruguay, je suis venu pour la première fois à Paris en 1952, à l'âge de douze ans. J'y ai fait la cinquième dans les cours Chauvot, rue Louis David. Mon père, bien qu'argentin, était Consul Uruguayent à Reims. C'était un titre honorifique que le président Colorado de l'époque, Don Luis Batlle Berres, otorguait aux exilés des

22

dictatures militaires latino-américaines. Combien moins nombreux étions les exilés de l'époque ! Emmerveillés par la culture, les exilés politiques devenaient peintres ou écrivains, c'était une façon de chanter leurs pays que les milieux cultivés du monde entier préfèrent aux façons des terroristes. Ou encore aux bonnes manières de l'exilé « à patte blanche », celui qui

23

S'est vu poursuivi dans son pays seulement parce qu'il appartenait à une profession de tradition libérale et qui ne rêve que de rentrer en Argentine. Il ne se mélange pas aux gens du pays où il déjeune, aussi sympathique aux gens des espagnols qu'une lady anglaise. Ceux-là, depuis la démocratie, sont en train de rentrer peu

24

à peu, craignant de se retrouver là-bas dans une situation économique catastrophique mais sous la terreur du passé. Une page est tournée, me dis-je, mais mon métier consiste principalement à trouver les pages, ce ne sera ni la première ni la dernière page de tournée devant mes yeux, mais l'histoire. L'argentin, dont

25

l'histoire est contemporaine du Roman, se plaît à la découper en chapitres précis aux titres rimbombants tels « Eva Peron », « Les mères des disparus », « La guerre des « Salomines » que leur font bon an mal an une place respectable dans les journaux du monde entier. Le détachement et l'ironie avec lesquels je pense au

26

Rio de la Plata, qui est après tout mon berceau, sont récents. C'est pendant mes années d'interdiction que j'ai le plus écrit en argentin et toujours des grands charmes. La persecution de mes frères, la mort violente de quelques proches de ma famille

m'avaient fait imaginer le Rio de la Plata comme un Purgatoire duquel j'éprouvé encore la vague culpabilité d'avoir échappé.

27

Sans une égratignure, si ce n'est celles de l'âme. Je me demande quelle aurait été ma vie là-bas si le hasard n'avait fait qu'à l'âge de vingt-deux ans, pendant que je pensais des vacances à Paris, mon père ne s'asile dans l'Ambassade uruguayenne en Argentine, poursuivi par je ne sais plus par quel régime. Il trouva un bon prétexte pour me couper les vives. C'était

28

l'été 63, je me mis à vendre des croquis sur le pont des Arts, c'était près de l'éditeur Jean-Jacques Pauvert où je passais montrer mes dessins à Jean-Pierre Castelnau, il téléphona à Serge Lafaurie qui préparait la maquette du *Nouvel Observateur*. J'y suis resté dix ans à dessiner une femme assise hebdomadaire. Paris m'a bien reçu, on jouait en même temps

29

mes pièces de théâtre. Mon père fut bien content de m'avoir forcé à faire quelque chose à l'étranger pour gagner ma vie. Ses illusions de m'aider à faire une carrière politique en Argentine à son image (ce pour quoi je fus conçu) avaient échoué avant la première tentative, de même que pour mes deux frères. Les jeux furent faits dès la naissance de mon cadet Juan Carlos,

30

le jour même où il arrivait de la clinique dans les bras de ma mère la police envahi la maison, mon mère réussit à s'enfuir. J'avais six ans. Ma mère, mes deux petits frères et moi nous exilâmes à Montevideo quelques jours avant le 17 octobre 1945, date de la Révolution Péroniste, dont la violence se déchaîna en partie contre le journal radical de ma famille

31

« critique ». Mon père nous rejoignait une dizaine de jours plus tard, après avoir trouvé le Río de la Plata couché au fond de la cale d'un bateau de contrebandiers. Il avait, dans son voyage, changé plusieurs fois de passeport, il possédait une jaune moustache qu'il gardait dans la pochette de sa veste et qu'il mettait selon le personnage qu'il voulait se

32

composer devant les douaniers qui connaissaient bien sa photo. Il était content d'avoir conservé, pendant son aventure, une cravatte dont lui avait fait cadeau ma mère. Il me parut plus détendu que jamais, presque triomphant, mon père, qui avait l'habitude de l'exil, le considérait comme une période de la vie où l'homme s'épanouit en liberté. Mais ma mère et nous enfants,

33

Même si nous comprenions que nous avions échappés à la mort ou à quelque chose qui lui ressemble, une vie aussi, celle que nous avons vécue en Argentine, nous échapperait pour toujours. J'ai souvent éprouvé ce sentiment, parfois d'une façon poignante et à des occasions disparates, comme une scène de théâtre au moment des saluts. Le départ d'un bateau est triste pour celui qui reste

34

sur le quai, pour celui qui part c'est un peu la mort, comme dans le refrain. Mes parents, bien soutenus par la « inteligencia » uruguayenne, achetèrent à Montevideo une maison de deux étages à toit de channe à côté de l'Hôtel Carrasco, en face de la mer. Nous passions y six mois de l'année à courir entre les vagues et la plage en compagnie d'une famille de chiens. Pour suppléer

35

à l'éducation plutôt paysanne que nous donnaient les bonnes uruguayennes nos parents nous poussaient à pratiquer des métiers artistiques. Chez nous il y avait une bibliothèque importante, un atelier de peinture et de sculpture et un four à céramique. Mon argent de poche dépendait de mes promesses littéraires, quoique je préférais le dessin humoristique que mon père abhonnait / allhonnait.

35

Un sonnet bien tourné me valut à dix ans une bicyclette avant que mon père Jorge ne découvre que j'avais plagié deux vers à Garcia Lorca. Pendant que ma mère sculptait des cadres de miroir en argile et mon père faisait de la peinture à l'huile et au couteau, moi, j'écrivais des laborieuses pièces de théâtre inspirées d'Eugène O'Neill (que mon père vénérât) et mon père

36

Juan Carlos dessinait à moitié couché sur le large trottoir devant chez nous, entouré de nos chiens. C'était des journées d'un calme extraordinaire, on entendait le bruit

des vagues. Chez nous on n'écouté jamais de musique. Les disques étaient rares, ils arrivaient gondolés du Brésil après deux mille kilomètres de route. La radio argentine, où on ne passait que de la musique folklorique du Nord Argentin, la seule à délecter le Général Peron, était bannie. Dans la bibliothèque jamais un roman argentin n'a trouvé sa place, tous nos yeux étaient fixés sur les écrivains du Nord. Nous voyions bien que le péronisme n'allait pas s'arrêter du jour au lendemain, nous chances de rentrer en Argentine devenaient chimériques.

37

Forts de notre Consulat Uruguayen à Reims, nous immigrâmes à Montparnasse début cinquante. Paris était, ou nous le croyions, la Capitale des arts de l'époque. Mon père, qui signait ses tableaux Taborda (c'est le nom de ma mère) connut un relatif succès. Il y fit deux expositions et un de ses portraits fut acheté par le Musée d'Art Moderne de Paris. Quant à

38

Reims, mon père s'y rendait une fois l'an commander la consommation de champagne du Gouvernement Uruguayen, bien sobre à l'époque. J'adorais déjà Paris, mais le plaisir décida un beau jour de laisser tomber sa carrière de peintre et de rentrer au Rio de la Plata faire la Révolution contre Peron avec toute la famille. Après avoir porté des bleu-jeans noirs

39

et de chemises à carreaux achetées à la Toile d'Avion sur les Champs Élysées, je me retrouvai, à l'âge de quinze ans, transportant des armes en compagnie de mon père sur le fleuve Uruguay, qui sépare en langue partie l'Argentine du Brésil. De cette année où je fus le témoin de maints faits politiques de mon père je ne dirai rien qui puisse compromettre ceux qui sont toujours en

40

vie et encore moins les morts. Notre Révolution *libertadora* triomphante, nous nous réinstallâmes à Buenos Aires en 1955. Mes parents se séparèrent illico. Ma mère, athée et fille d'anarchistes, se fit militante catholique chez les pellerins / pèlerins d'Emaüs. Mon père fonda un hebdomadaire politique à tendance radicale qui appuya le Docteur Frondizi

41

lors de ses élections comme président de la République en 1957. Mes deux frères, plus petits que moi, furent envoyés faire leurs études chez les jésuites. Je me retrouvai, à l'âge de seize ans, débarrassé des ans et des et des autres dans l'immense ville de Buenos Aires. Ayant appris quelques finesses de petit parisien, je me dédiai beaucoup à l'aventure sentimentale et au voyeurisme racial. La répression

42

y était (y est encore) pareille pour les machos et les pédés, plus forte encore pour les femmes. La prostitution, bien qu'éradiquée des mœurs, est pourtant interdite et à l'occasion sévèrement punie, le sexe prend les mille formes de l'imagination et de l'astuce. La drogue est continuelle, les rues fréquentées la nuit comme le jour, les moyens de transport bondés et propices aux attachements.

43

Les vibrations de ces petits bar[s] peints de tous les couleurs qu'on a appelle « colectivo » font tressaillir les fesses de tout le monde, on dirait que c'est inventé pour nous exciter. Les rares salles de cinéma où on ne fasse pas l'amour dans le balcon sont connues de tout le monde, c'est les cinémathèques. Le porno n'a jamais fait de percée, il est partout. Isabel Sarli, star indiscutable du genre, dont

les photos nues envahissaient les murs et les pagiers des journaux de New-York en 1968, n'a jamais été considéré en Argentine que comme une fille d'immigrants italiens un peu rondelette / rondeletette à qui il arrive des aventures hilarantes, telle se faire violer par une dizaine de bouchers quand elle est rentrée dans un abattoir acheter un croissant. Les argentins, peu racistes et se médisant

44

avec joi, le sont souvent par obéissance à leur secte. Les militaires gradés poursuivent et humilient les indiens, bien que le sang indien court abondamment dans leurs veines malgré les lunettes noires et les uniformes d'opérette nazi qu'ils affectionnent. Il se creuse vite des différences de classe dans le même groupe ethnique dont l'écart de revenus est parfois immense, selon la chance

45

Proverbiale de l'immigrant. L'accès à une class raciale plus aisée se fait avec autant de naturel qu'une faillite. Mon père fit fortune deux fois dans sa vie et mourut sous laisser autre chose qu'une pension du Sénat à ma mère. J'ai un cousin d'origine

yougoslave qui était employé des Postes argentins en 1960, je l'ai retrouvé récemment de passage

46

à Paris, il possède deux yachts et plusieurs boutiques de mode. La contrebande est une industrie, et ceci pour toute l'Amérique Latine. On parle l'espagnol depuis le Nouveau Mexique jusqu'au Pôle Sud, les accents sont faciles à imiter et les races mélanges, il est facile de déguiser sa nationalité, un peu moins son origine raciale. Les explosions politiques à répétition forcent à des

47

larges groupes de population à changer de pays comme on saute sur les muries. C'est le destin de l'Indien, cousin pauvre de cousins plus pauvres que lui et ignorent tout de leurs vies parallèles. En découvrant l'Amérique, Christophe Colomb se crut arrivé aux Indes. Bien que rond le monde était plus vaste, il ignorait l'Océan Pacifique. De là le nom d'Indien duquel on

48

baptise l'aborigène de l'endroit et qui la classa, tel une malédiction, pour les siècles des siècles. Les exodes font partie de ce Continent dont les vraies frontières sont la Forêt Amazonienne, la cordillère des Andes et les Océans Pacifique et Atlantique qui le circoncent. On prend ses migrations internes avec beaucoup de patience. Il faut dire, en décharge du Colonel

49

Pinochet et de ses collègues, que beaucoup de ces catastrophes sont d'ordre naturel telles les tremblements de terre, les sécheresses et les inondations. Mais aussi la colère de Dieu traduite par l'ambition des prêtres que l'on trouve, tels des mouches, aussi bien posés sur les uniformes des militaires que sur le Caca des tortures politiques, courtisant riches et pauvres pour gonfler les

caisses de leurs innombrables affaires en Eternelle Faillite. Ils sont influents (buscar) dans toutes les couches de la population. Tout homme politique, syndicaliste ou militaire a un discret confesseur ou ami curée à travers lequel il règle ses affaires avec l'Église. Le confesseur du Général Camps, tristement célèbre, a été inculpé récemment pour avoir participé à des

50

Tortures sur des prisonniers. Il n'est pas le seul prêtre dans sa situation. Si le vieux fantôme de Marx mettait jamais un pied en Argentine c'est la classe du clergé qui *s'accomoderait le plus vite à une situation à la russe. L'Église, en Argentine, n'est pas séparée de l'État ! Le divorce n'existe pas, la contraception et l'avortement sont interdits. J'ai entendu l'actuel Premier Ministre faire des

51

déclarations contre les homosexuels. Comment parler d'homosexualité en Argentine ? Les sexes y sont tellement imbriqués ! D'ailleurs, que veut dire hétérosexualité ? Les garçons restent souvent dormis dans le même lit que leur copain du même âge, alors que les filles font la même chose de leur côté. Dans les familles nombreuses, attentives au danger d'inceste entre frère et sœur, on relâche

50

l'attention quand il s'agit d'enfants du même sexe, quand il s'agit de cousins au camarades de foot on n'y songerait même pas à la possibilité. On est traité dans sa famille comme un assexué durant toute sa vie. La majorité est reconnue à l'âge de vingt-deux alors qu'on vote à dix-huit. Quand un vote. On signale du doigt la fille de la mercière qui joue au basket-ball et on ignore que

53

son fils de douze ans passe sa journée à sautiller sur les talons de sa sœur. Grace a se silence raciste ? (tout le monde à quelque chose à cacher) l'homosexuel trouve, dans sa jeunesse, une place privilégiée dans la famille. Il est considéré comme le plus doué ou celui qui a les idées les plus modernes, tient conseil sentimental pour les jeunes et

54

supporte le bavardage des vieux, il travaille plus jeune et dans un poste mieux rémunéré que les autres, il soutient souvent ses parents en échange de ce péché qu'on passe sous silence et de ce silence qui passe pour absolution. Les rencontres sexuelles fortuites qu'on appelle « aventuras » prennent fatalement un côté sentimental. On bavarde dans un bar sirotant un Cinzano avant de rentrer au meublé ou on fume une

55

cigarette appuyé au mur avant de s'engouffrer dans un terrain vague mais aucun sexe n'arrive sans préambule : un échange de regards langoureux et l'aveu de son désarroi

au sein de son entourage. Il s'agit d'une fille influencée par la radio théâtre ou d'un vrai prolétaire indien rêvant de soie et de blondeur. Ces confessions brèves et sincères sont le préambule d'une passion qui va durer moins

56

D'une heure mais d'une relative violence, si on essaie de la faire rentrer dans les mœurs sexuelles occidentales. Le sadisme n'y a point de place, la limite est nette : c'est réservé[e] à la police et à l'armée. Mais je ne mettrais pas les mains sur le feu en ce qui concerne les masochistes. On se tient par les quatre membres, on se suce et on se mord. Les porteños de

57

tous les âges ont souvent des bleus dans le cou que l'on cache sous un foulard ou que l'on fait passer pour des piqûres d'insectes. Il est co[u]tume, pour les femmes, de moduler des hymnes d'extase durant l'amour, l'homme marmonne quelque refrain de tango où égrenne des vers polisses suivant les mille figures de son emploi. Le plaisir est exprimé oralement,

58

les coïts font penser à un concert de perroquets et de pumas. Ces chants d'amour on les entend partout dans la ville quand on se promène la nuit et même le jour, surtout à l'heure de la sieste. Quand je fais l'amour avec un sujet européen je me garde bien d'exprimer mes sentiments en rugissant ou même en sifflotant, cette particularité les choque, encore plus

59

les morsures. Pourtant, cet échange de propos incohérents nous donne une température plus exacte du désir de l'autre que le thermomètre banal d'un pénis rose. –Quand mon amant français me fait l'amour, me dit une fois une peintre d'origine argentine, je ne sais jamais à quoi il pense. J'essayai[s] de minimiser la gaffe lui suggérant que c'était son état de concentration

60

dans le partage égalitaire du plaisir qui le rendait muet, il parlerait probablement plus tard de l'expérience. –Mon ami est sourd-muet, me répondit-elle, sans ça je n'y accorderais la moindre importance. Ça fait vingt ans que je n'ai pas fait l'amour

avec une argentine, j'ai perdu l'habitude de cette expression orale de l'amour. C'est certainement par ces chants faits de

61

liber de phrases que les jeunes indiennes et les mains mûrs d'expriment, plutôt que par le dialogue entre deux langues qui ignorent tout des racines de l'autre. Cette cérémonie qui perpetue le viol possède un about : elle exclue le mariage. Le couple argentin, dès le mariage, ne se parle plus. Le romantisme siroupeux des fiançailles interminables sur le person aux

62

yeux de toute la famille ont épuisé toute possibilité de dialogue, on s'est assez dit qu'on sera ensemble pour la vie, ce n'est plus la peine d'en parler puisque nous y sommes. On se marie le plus souvent avec quelqu'un d'un autre quartier mais du même statut social dont les deux familles se sont assuré[e] leur amitié et leur alliance en toute occasion, même contre'eux. Ils arrivent

63

souvent au mariage sans savoir eu d'expérience sexuelle commune, bien que l'une et l'autre font couramment l'amour dans leur quartier depuis l'âge de douze ans. Si bien elle va s'assagir pour devenir mère (on tout du moins elle le fera croire) lui va continuer à mener la même vie d' « aventuras » d'avant. Innocente Argentine ! C'est l'occasion

64

de la naissance du fils de son frère ou sœur que l'homosexuel quitte la maison familiale, le nouveau né est déjà installé dans son ex-chambre de célibataire qu'on remplit de jouets d'enfant, c'est leur façon tribal de lui donner congé. Envol tardif pour un oiseau dont l'excentricité et les chants d'honneur ne sont festoyés qu'en famille. Après avoir représenté l'Enfer, la famille

devient un Paradis Perdu. Ou un Enfer Perdu, mais en tout cas Perdu. L'exil est décrété selon un quota déterminé par la natalité du groupe, par le nombre des morts et de ceux qui ne sont pas encore morts, de ceux qui sont à l'armée ou fuite et qui nous envoient leur[s] nouveaux nés, etc. C'est de même au niveau national : l'Argentine, résolument réticente à l'immigration depuis un demi-siècle,

65

se débarrasse, dans la même période, les chassant ou les suppriment, d'une bonne partie de la troisième et quatrième génération d'immigrants européens désormais libre pensants. Pauvre Uruguay ! Étouffant entre le géant Argentin et le colo[s]se Brésilien, l'Uruguay était peuplé dans mon enfance de trois millions d'habitants, aujourd'hui, au bout du tunnel de la dictature, d'un peu plus de la moitié. Exilé de

66

sa famille, on cherche une famille de recharge dans La cour d'un extrémisme quelconque. On rentre dans les Arts ou en Politique en rupture de famille. Chaque famille est un temple édifié en l'honneur de la Déesse Famille. Le pouvoir en place ne fait que donner suite à cet exil. Il y a deux exils, l'intérieur et l'extérieur. Le troisième c'est la mort. Il y a aussi deux ennemis

67

à part la mort : l'intérieur et l'extérieur. Quand on parle d'ennemi intérieur on ne sait pas s'il s'agit du diable qui nous possède, d'un opposant politique ou d'un ver solitaire. L'ennemi extérieur est d'autant plus redoutable qu'on ne l'a jamais vu. Dans le Rio de la Plata on a rarement aperçu un impérialiste, les blonds y sont descendants des gringos, quant

68

aux blonds des pays de l'est même pas dans les films. On aime la blonde française et suédoise grace au cinéma, pas la blonde américaine trop plantureuse, trop vulgaire. L'homme politique du Rio de la Plata se sert de tous ses atouts virils pour mener à bien ses compagnes : gomina, pancho, moustache bien fourrie et enbonpoint qui se laisse deviner, tel un reir de

69

femme la dort la pointe serait le nombril, débordant un peu la ceinture. Il affectisme se montrer en public en public suçan un cigare, un maté ou un whisky. La femme, en politique, doit se contenter d'une tenue plus saxo[n]ne, tenant son sac, ses lunettes ou ses notes à la main. Eternelle marionnette, elle chante les louanges de son maître. Toute femme

70

est considérée en Argentine comme partageant les opinions de son mari, plutôt les exaltant, jamais comme ayant une opinion à elle. On reconnaît aux femmes politiques l'arrogance et la témérité du mâle comme vertu, jamais l'intelligence. La sensibilité n'est accordée qu'aux mères et selon le nombre de fils disparus. Tout être vivant doit prouver sans cesse qu'il

71

n'est pas fils de pute dans les deux sens du terme : l'intérieur et l'extérieur. La troisième c'est la mort. Béate Argentine ! Ce roman n'est en rien autobiographique mais c'est dans les ondes du Rio de la Plata que mon imagination s'apprête à naviguer, dans une période entre mille neuf-cents cinquante et soixante après Jésus-Christ, près de cinq siècles après sa découverte

par le navigateur portugais de Magallanes, dont il me vient à la mémoire quelques phrases de son journal jour même où il quitta le dangereux Golfe de dans l'Atlantique [du] Sud pour s'interner dans les courbes suaves du fleuve aux mille réflets : « Suivant les hémisphères je vois la Lune côte pile ou côté face, mais elle roule toujours dans le

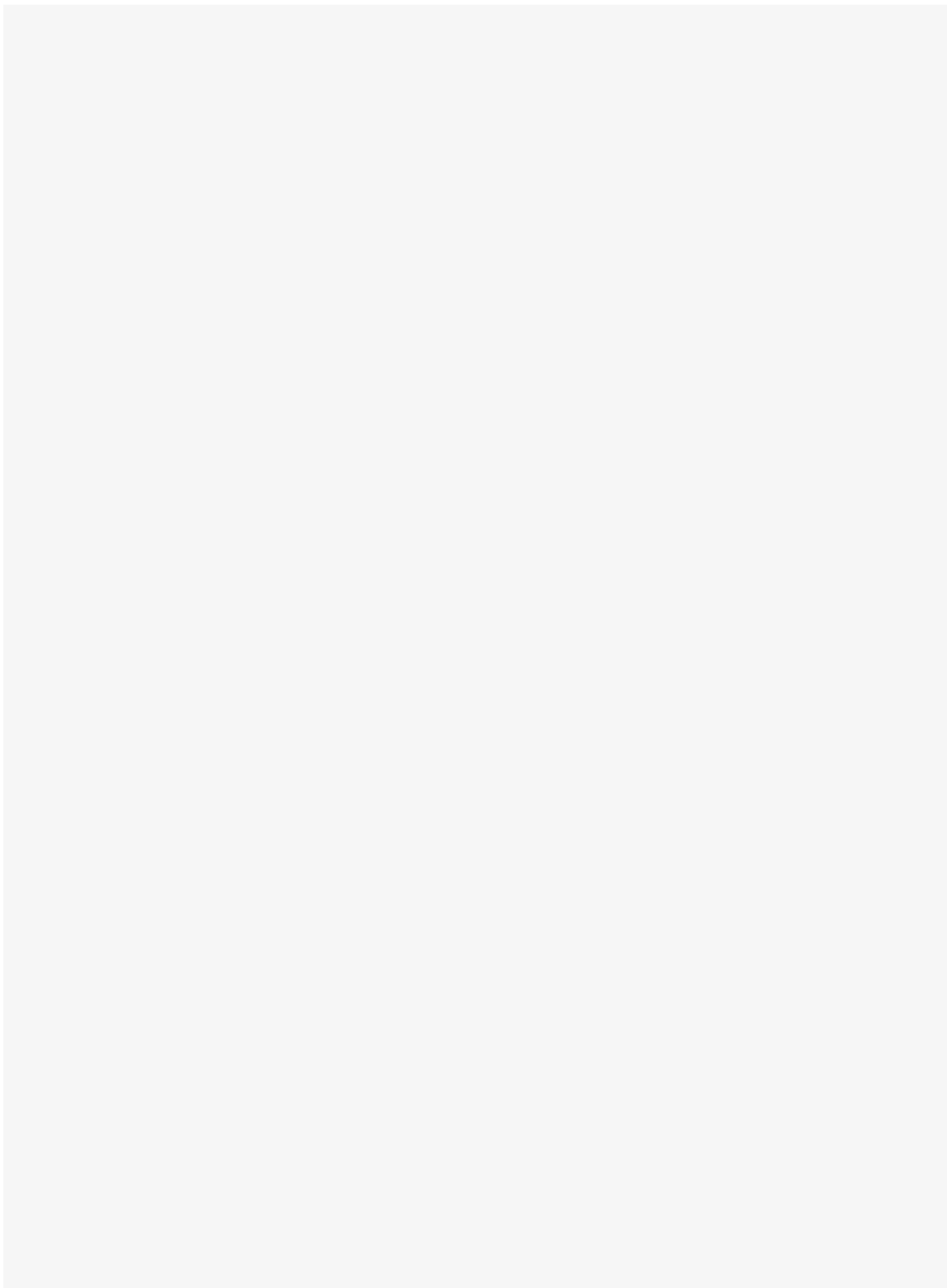
72

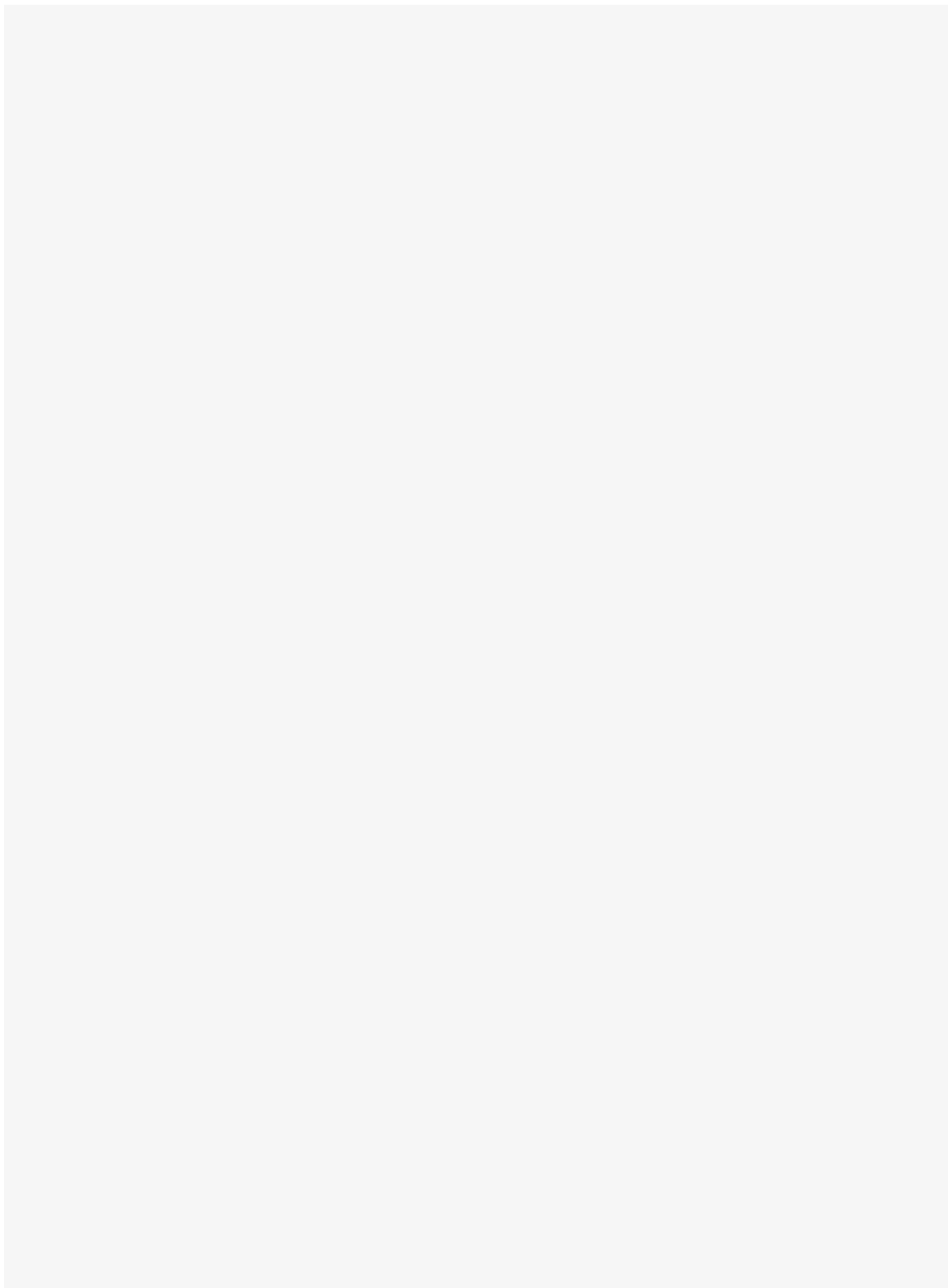
même sens. Pour suivre sa trajectoire sur la Mer il faudrait que les terres n'existent pas. »

Paris, août 1984

73

XVIII.3. Anexo 3. Entrevista de Esther Ferrer a Copi





XVIII.4. Anexo 4. Entrevista inédita de Michel Buteau a Copi: *La mujer sentida*

AUTOR: Copi

ENTREVISTADOR: Michel Buteau

FECHA DE LA ENTREVISTA: 1971

TRADUCCIÓN: Guillermo Bravo³²⁷

[327] Guillermo Bravo está preparando una tesis sobre la biografía de Copi. Su interés por recopilar todos los datos sobre este autor lo condujo a este texto de Michel Buteau difícil de rastrear en versión original (francés). Según la página *Soy* publicada en *Página12*, en Buenos Aires, el viernes 20 de enero de 2012, la traducción se publica como una “Entrevista inédita: La mujer sentida”. El encabezado de la entrevista arroja la siguiente información: “Copi concedió esta entrevista en el año 1971 en París al entonces estudiante universitario Michel Buteau que preparaba su tesis sobre la historieta en Francia. El autor, quien para entonces era muy reconocido como dibujante por su tira *La mujer sentada*, que se publicaba en *Le Nouvel Observateur*, responde aquí, casi como un monólogo, a preguntas sobre su vida y la de su personaje. Ver en línea: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/soy/1-2292-2012-01-20.html>. Cabe decir que para nosotros lo importante es la fecha en que Copi concedió esta entrevista: 1971.

XVIII.5. Anexo 5. Transcripción del manuscrito de un *sketch* de Copi no publicado

FONDO BIBLIOTECARIO: IMEC (Caén, Francia)

FECHA DE CONSULTA: 17/06/2017

FECHA DE ESCRITURA: desconocida

Esta pequeña obra forma parte de un *sketch* sin título que nunca se ha publicado y que hemos querido transcribir.

PERSONAJES: Mendigo
Jorge

XVIII.6. Anexo 6. Transcripción de un documento de mano para la lectura de *Les Escaliers du Sacré Cœur* de Copi en 1984³²⁷

Les Escaliers du Sacré-Coeur

Pièce en II actes, écrite en français et en vers entre 1982 et 1984. Et publiée par Christian Bourgois en 1986.

Lecture de la pièce : 1984 (un mois de lecture). Copi a lit son pièce pendant tout le mois de novembre au Théâtre de la Bastille.

1990 : mise en scène de la pièce au Théâtre d'Aubervilliers, par Alfredo Arias, avec Marilu Marini, Fernando Bo, Larry Hager, Bas Dhem, Wally Chetout, Stephanie Shwartzbord, Alain Salomón et Zobeida; décors de Roberto Plate et costumes de Patrick Libreton.

Un extrait de 3 minutes de cette pièce fait partie du film *Père et fille* de Christine Pascal, produit par Robert Boner et la société suisse Cine Manufacture.

[327] Documento extraído y transcrito de los archivos del IMEC el 20/06/2017.

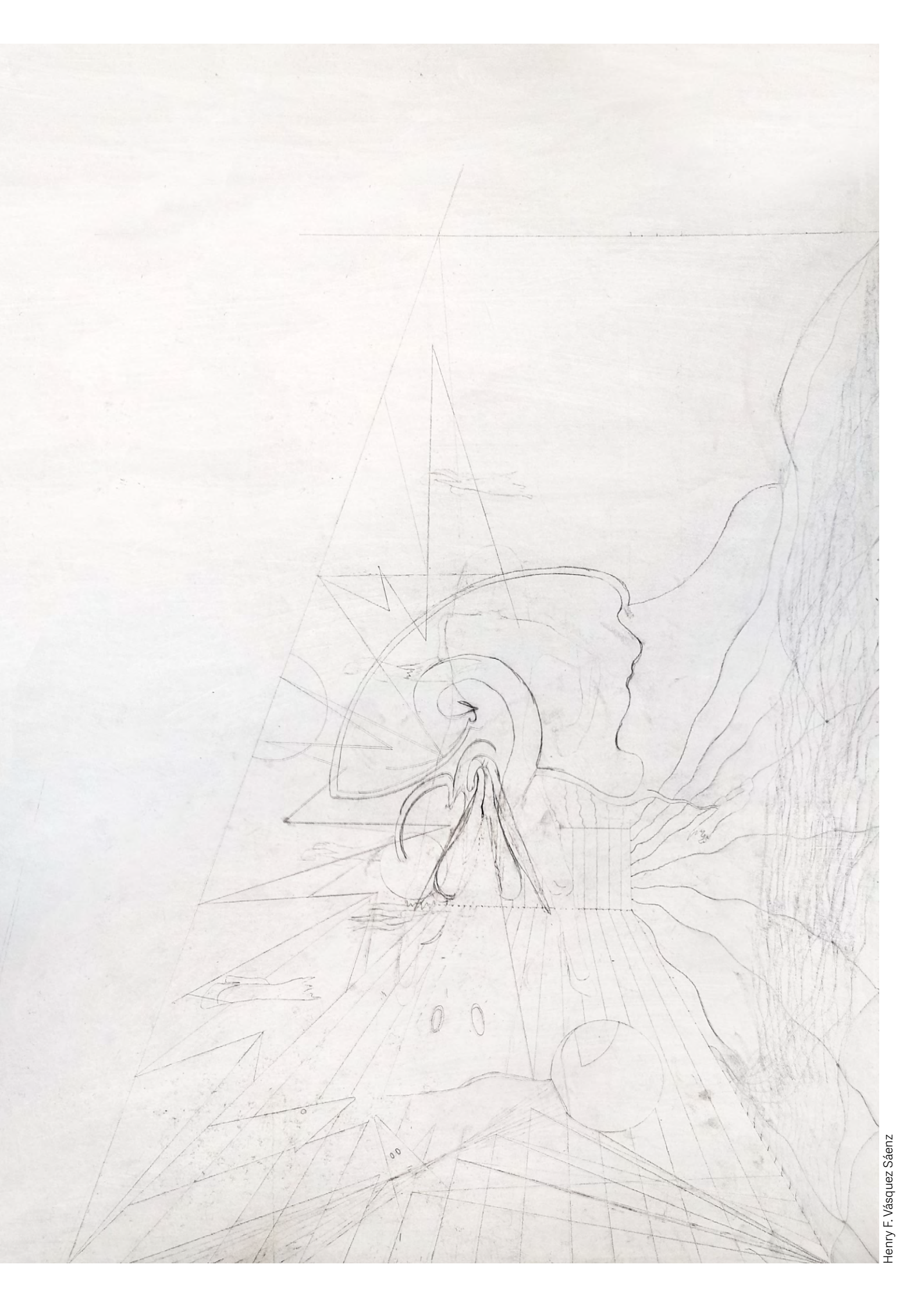
XVIII.7. Anexo 7. *Libération*

FONDO DOCUMENTAL: IMEC (Caén, Francia)

FECHA DE CONSULTA: 19/06/2017

TIPO DE DOCUMENTO: Titular de prensa en *Libération* la mañana siguiente de la muerte de Copi en París (recordemos que Copi falleció el 14/11/1987. Aquí aparecen las opiniones de algunos reconocidos autores, cercanos a Copi, que hemos considerado las más oportunas para esta investigación.

REFERENCIA DEL DOCUMENTO: Culture; *Libération*: “Copi: on a perdu l’original”. París, martes 15 de diciembre de 1987, N° 397 (p. 37).



Henry F. Vásquez Sáenz

Le théâtre de Copi : Processus et Stratégies *trans-*. Une approche Queer.

(Logo ED)

Résumé

Le théâtre de Copi nous transporte dans un univers imprégné de violence et de transgression, deux traits majeurs de la création de cet auteur singulier qui s'expose dans des prises de risques constantes, personnelles et artistiques. Il fait de son théâtre écrit à Paris, au cours des années soixante-dix, un espace où se joue la lutte pour la liberté du corps et de l'(homo)sexualité. Copi, artiste multiforme, contestataire et antisystème, n'eut de cesse de combattre et de déconstruire dramaturgiquement le langage hégémonique oppressif hétérosexuel. L'objectif de notre recherche sera d'aborder l'oeuvre de Copi à partir des processus et des stratégies *trans-* pour analyser comment les concepts de *transculturalité*, de *transidentité* et de *trans(s)exualité*, imbriqués thématiquement à travers l'expérience du voyage, de l'exil et de l'errance, se transforment en un processus d'apprentissage (perception de la réalité) que Copi utilisera magistralement comme stratégie de représentation dans sa production littéraire et sa création artistique. Ses "monstres" ou ses "êtres queers", "bizarres", "anormaux" (des travestis, des homosexuels, des folles, des transexuels, des bisexuels, des queers, etc.), errent librement dans son univers imaginaire subversif pour nous rappeler qu'ils furent stigmatisés et victimes de l'insulte "queer", selon Judith Butler "paralysante", et prononcée, dans les termes de Paul B. Preciado, par des "sujets hétérosexuels".

Mots-clés: Théâtre ; Identité ; Sexualité; Queer; Copi.

Abstract

Copi's theatre leads straight to a universe full of violence and transgression; two highly distinctive features of a unique author who exposes himself dealing with complex topics and polemics such as sexuality in a decade (the 1970's) in which the revolutionary spirit tends to fight for freedom of bodies and for (homo)sexuality. Copi was one of those rebel authors, anti-system who showed his opposition to the hegemony of the oppressive heteronormed language. Our goal in this study is to understand Copi's works from *trans-* strategies and processes, in order to analyse how the concepts of *transculturality*, *transidentity* and *trans(s)exuality*, interlinked to the experience of travel, exile, restless wandering transform into a learning process (perception of reality) that Copi uses as a representative strategy in his literary production and artistic creation. His « monsters » or « queer people », « weirdos », « abnormal » (drag artists, homosexuals, pussies, transsexuals, bisexuals, queers and others, etc.) wander freely around in his subversive imaginary universe to remind us that they once were stigmatized and called « queer », which is according to Judith Butler is a paralyzing insult and pronounced, in Paul B. Preciado's terms, by « heterosexual subjects ».

Key words: Theater; Identity; Sexuality; Queer; Copi.