



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Imágenes carnales, palabras políticas : el rescate del cuerpo y la experiencia interior en la obra de Copi

Autores (en el caso de tesis y directores):

Ana Laura López

Margarita Martínez, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2011

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Imágenes carnales, palabras políticas

*El rescate del cuerpo y la experiencia interior en la obra
de Copi*

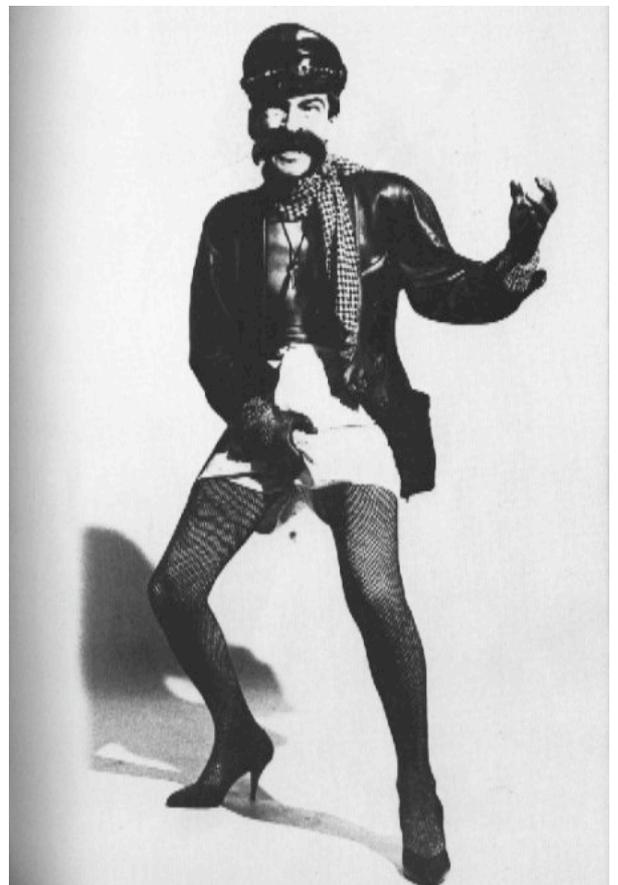
Ana Laura López

DNI: 29.122.299

Tutora: Margarita

**Tesina de Licenciatura
Carrera de Ciencias de la Comunicación
Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires**

Octubre de 2010



ÍNDICE

A modo de introducción	03
1. PEQUEÑA FICHA TÉCNICA SOBRE COPI	07
2. ALGUNAS DE SUS OBRAS	08
2.1- Teatro	08
2.2- Novelas	10
3. SE DICE DE COPI... ..	13
3.1- <i>Copi</i> . Por César Aira	13
3.1.1- <i>Copi no es Borges</i>	17
3.2- <i>Copi: sexo y teatralidad</i> . El Copi de Marcos Rosenzvaig	21
3.3- Lo que le dice la carne a Daniel Link	26
4. LA MULTIPLICACIÓN DE LOS CUERPOS	28
4.1- El cuerpo se vuelve letra	32
4.1.1- <i>Del cuerpo, a la letra; de la letra, al cuerpo</i>	34
4.2- Pequeño relato como botón de muestra de la invisibilización del cuerpo	36
5. PADRE DE MONSTRUOS: COPI Y LOS MONSTRUOS MORALES.....	40
5.1- Lo grotesco del monstruo.....	41
5.1.1- <i>El monstruo incestuoso</i>	43
5.1.2- <i>El monstruo antropófago</i>	44
5.2- Monstruos cínicos	47
5.2.1- <i>El silencio del monstruo</i>	49
6. AL RESCATE DE LA CARNE PERDIDA:	
EL CUERPO EN LA OBRA DE COPI.....	53
6.1- Aliar el sexo a la muerte.....	53
6.1.1- <i>Permítaseme un paréntesis: la impotencia o cuando el continuo se detiene</i>	55
6.1.2- <i>El poder de la sangre y la carne</i>	58
6.2- Puntos de fuga.....	62
A modo de conclusión	66
Bibliografía consultada	69

Querido maestro:

Sepa disculpar que tome prestado el estilo de novela epistolar que supo adoptar en *La ciudad de las ratas* y en *El uruguayo*, pero creo que, en cierta forma, es a usted a quien me dirijo al escribir esta tesina. Claro que ya está muerto y mal podría aprobar o desaprobar mi trabajo; que sería mejor que me dirigiera a quien va a evaluarla, o a aquellos que eventualmente pudieran leerla. Pero prefiero escribirle a usted porque necesito sentir que, a través de esta correspondencia ficticia, me disculpo por pensar sobre su persona y su obra cosas que, probablemente, usted no hubiera pensado ni le hubiera importado considerar. Porque, si me he tomado todo este trabajo, no ha sido sólo para recibirme de Licenciada en Ciencias de la Comunicación, sino también con el fin de demostrar que usted no escribía para homosexuales, ni buscaba ser un transgresor por el simple hecho de serlo y acabar coronado en el firmamento de aquellos que piensan que, a mayor cantidad de groserías, deyecciones y exhibiciones de cuerpos desnudos, más de vanguardia es el artista (de todos modos, lamento informarle que, si esa era su intención, le salió bastante mal. Pero me temo que el rescate que parece estar haciéndose de su nombre en la actualidad tiene todos los visos de ir en la dirección de banalizar su obra, para convertirla en lo antes dicho. Ojalá me equivoque).

Releo este primer párrafo y descubro que he puesto la palabra “demostrar”. “Demostrar”... qué ajena me resulta esta palabra a mí, que no me considero ni remotamente una mujer de ciencia. Prefiero escribir ficciones, así que diré que me encuentro elaborando esta ficción discursiva llamada tesina; ficción con la que me propongo producir un efecto de verdad por el cual, una vez concluida la lectura, se acuerde conmigo en que lo que usted pretendía, maestro, era recuperar el cuerpo a través de sus experiencias más íntimas: placer y dolor (y su mutua imbricación). Y que por eso escribía y dibujaba desde el lugar de la anomia, porque fue a través de lo monstruoso que intentó romper con la normalización a la que busca someternos el poder. Lo anormal aparece, entonces –y disculpe, querido maestro, si me equivoco-, como punto de resistencia. Rescate del cuerpo que tiene, por lo tanto, un sentido político.

No, querido maestro. Usted no escribía sólo para gays. Yo no soy homosexual y, sin embargo, su obra me conmueve y me dispara infinidad de sentidos, porque su experiencia interior volcada en papel le habla a mi experiencia interior de muchas otras cosas más interesantes que la homosexualidad. Puede que varios, al analizar su trabajo, hayan perdido de vista el bosque por quedarse contemplando el árbol. Ya volveré sobre esto. Pero lo que a mí me impresiona de su obra es la manera en la que logró poner en letra cuerpos desbordados y desbordantes. Sus obras no son escandalosas porque estén llenas de gays,

travestis y transexuales. La homosexualidad y el transgénero operan como paisajes, o como puntos de apoyo, a partir de los cuales aborda otras cuestiones. Usted sólo se sirvió de esos cuerpos ambiguos (como el de La Raulito, que no se sabe si es travesti, transexual o “mujer con pito”) para reponer en el terreno de la letra muerta lo desbordante propio del cuerpo. Ahí está su apuesta política más escandalosa: el cuerpo que escapa constantemente al aprisionamiento de las palabras y de las clasificaciones conceptuales, recuperando así el terreno de la experiencia interior.

Y aquí me detengo un momento, maestro, porque hablar de “experiencia interior” cuando se hace ciencia lo obliga a uno a deshacerse en justificaciones metodológicas. Yo sólo me limitaré a citar a Georges Bataille, cuando en *El erotismo* afirma:

Ahora bien, un estudio que se quiera científico, reducirá la participación de la experiencia subjetiva; pero yo, por método, hago lo contrario y reduzco la participación del conocimiento objetivo [...]. De la experiencia interior que no puedo tener, ni tampoco representarme hipotéticamente, no puedo sin embargo ignorar que, por definición, fundamentalmente, implica un sentimiento de sí [...]. Pero el sentimiento de sí varía necesariamente en la medida en quien lo experimenta se aísla en su discontinuidad. Ese aislamiento es más o menos grande en función de las facilidades ofrecidas a la discontinuidad objetiva, y en razón inversa a las posibilidades ofrecidas a la continuidad. Se trata de la firmeza, de la estabilidad de un límite concebible, pero el sentimiento de sí varía según el grado del aislamiento. La actividad sexual es un momento de crisis del aislamiento. Esa actividad es conocida por nosotros desde fuera, pero sabemos que debilita el sentimiento de sí, que lo cuestiona. Hablamos de crisis: se trata del efecto interior de un acontecimiento objetivamente conocido. Aún conocida objetivamente, la crisis no introduce menos por ello un dato interior fundamental¹

Hablar de usted, querido maestro, es hablar de un verdadero artista de la crisis. Lenguaje procaz, humor, sexualidad desbordante y muerte son las vías por las que abre al cuerpo para romper su aislamiento y ponerlo en comunicación con los *otros* (los *otros* dentro de la historia pero, fundamentalmente, los *otros*-lectores). Todo ello emparenta su teatro, su prosa y sus dibujos a ciertos aspectos de Sade. O, como lo definió una amiga, a la que debo la impresión de buena parte de su obra, que circula en Internet: “es como un Sade, pero mucho más simpático”.

De todos modos, intentar definir o clasificar su trabajo es una labor imposible, pese a la tentación o la necesidad de sujetarlo conceptualmente, que surge al preguntarnos por usted.

¹ Georges Bataille: “Capítulo IX: La plétora sexual y la muerte”, en *El erotismo*; Buenos Aires, Tusquets, 2006; Pág. 105.

Por eso acuerdo con la observación de Laura Vázquez, cuando en su artículo “La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio”, afirma:

Asimismo quisiera destacar, que aunque los estudios realizados sobre la vida y obra del autor insisten sistemáticamente en resaltar el carácter inclasificable de su obra artística (Aira: 1991; Amícola: 2000; Rosenzvaig: 2003; Link: 2003), por otro lado han tendido a la clasificación o categorización de su obra a un lado u otro de su producción. De allí que los conceptos se han fijado de manera pendular: o se ha resaltado el “carácter híbrido” de su expresión o se ha ponderado cierta zona de su producción sobre las otras: “teatro dibujado”, “teatro cómic” y “novela cómic” (Rosenzvaig, 2003); “escritor insólito” (Link, 2003); “Copi no sabe dibujar” (Aira, 1991)².

No sé si pueda prometerle no caer en esto, sólo intentar no hacerlo. O, por lo menos, partir de la base de que usted era uno con su obra y que, por lo tanto es inútil intentar cualquier tipo de clasificación. Porque, ¿usted qué era, maestro? ¿Dibujante? ¿Escritor? ¿Dramaturgo? ¿Actor? Usted era un apasionado y no creo encasillarlo por decir esto. Creaba para mantenerse vivo y, al darle vida a sus obras, moría un poco cada vez.

Copi no era un buscador conciente del éxito, y esto también es interesante. Copi, ¿qué hacía? Escribía. ¿Por qué? Dibujaba. ¿Por qué? Porque sino se tenía que pegar un tiro, y así también se suicidaba cuando hacía sus excursiones en busca de amantes indiscriminados. Sabía qué estaba buscando o estaba jugando con su vida. No es casual que muera de Sida a los 48-49 años. Por eso, si hoy se lo intenta explicar, hay que explicarlo desde la pasión³.

Y fue desde la pasión que logró establecer una comunicación con sus lectores y espectadores. Sexo y muerte están allí, en sus obras, para hablarnos de cuerpo a cuerpo.

Marcos Rosenzvaig hace notar que “No hay un trabajo sutil, un pulido de la palabra, porque el acento está puesto en la narración y en el ritmo”⁴. Lejos de los estilos refinados y la escritura de manual, usted vomitaba historias con el acento puesto en la acción o, mejor dicho, en los cuerpos puestos en acción. Y esos cuerpos, sobre los que recaen las más sorprendentes desgracias, son los que hacen “que pase algo”, los que movilizan experiencias en el lector. Sus historias nos permiten asomarnos a todas aquellas cosas

² Laura Vázquez: “La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio”. Extraído de http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_antteriores/numero_anterior18/nivel2/editorial.htm

³ José Tcherkaski: “El teatro de Copi produce un profundo desorden. A modo de introducción”, en *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Bs. As.; Galerna, 1998; Pág. 23.

⁴ Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*; Buenos Aires, Editorial Biblos; 2003; Pág. 18

silenciadas por la ley, la moral, la religión y vivirlas, un poco al menos, desde la seguridad de nuestro lugar de lectura.

Estos libros suelen estar hechos a base de las desgracias de su protagonista y de las amenazas que sobre él pesan. Sin sus dificultades, sin su angustia, sin su vida no tendría ningún atractivo, nada apasionante que llevase a vivirla a través de la lectura. El carácter gratuito de las novelas, el hecho de que el lector esté evidentemente al abrigo del peligro impiden habitualmente verlo así, pero gracias a ellas vivimos por procuración lo que no tenemos energía para vivir nosotros mismos⁵.

Al referirse a la obra de Rembrandt, John Berger afirma que:

Sus mejores cuadros apenas ofrecen nada coherente al punto de vista del espectador. Lo que hace este es interceptar (espiar) los diálogos que se producen entre las partes dispersas, y estos diálogos son tan fieles a la experiencia corpórea que le hablan a algo que todos llevamos dentro. Frente a sus obras, el cuerpo del espectador recuerda su propia experiencia interior [...]. Son imágenes carnales. La carne del *Buey desollado* no es una excepción, sino algo característico en él. De revelar una interioridad, será el cuerpo, aquello a lo que tratan de llegar los amantes cuando se acarician y en el momento del coito. En este contexto, esta última palabra toma un significado más literal y más poético: *coire*, «ir juntos»⁶

Estos diálogos fieles a la experiencia corpórea requieren de una poética particular: una poética de la carne. Carne que se abre, se ofrece y se muestra. Carne que se desborda y se comparte. La interioridad se revela mediante el provocador rumor de los tejidos y eso usted lo sabía bien, maestro.

La invisibilización del cuerpo va de la mano con la soledad que experimentamos en la actualidad. La búsqueda de felicidad por medio del consumo sólo subraya el vacío y el sufrimiento que nos desgarran.

Retomar el cuerpo no es sólo exhibirlo, sino modular sus formas y amplificar sus partes en función de revelar una experiencia interior. Y si dicha experiencia interior se comunica sin palabras, haber logrado recuperar el cuerpo mediante la escritura lo convierte en un genio.

Por eso, quisiera tomarme el atrevimiento de hablar sobre su obra. Aunque, también, voy a considerar qué dijeron otros antes.

⁵ Georges Bataille, a propósito de la novela policial: "Capítulo VII: Matar y sacrificar", en *El erotismo*; Buenos Aires, Tusquets, 2006; Pág. 92.

⁶ Berger, John: "Rembrandt y el cuerpo" en *El tamaño de una bolsa*; Buenos Aires, Editorial Taurus, 2004; Págs. 117 - 118.

De todas las cosas que leí, los libros de César Aira –*Copi*-, Marcos Rosenzvaig –*Copi. Sexo y teatralidad*- y el artículo de Daniel Link, “La carne dice”, publicado en la revista Zigurat, aparecen como los más citados por todos los que alguna vez escribieron algo sobre usted. Aira abrió el camino a poco de su muerte, maestro, cuando su obra era una rareza en su tierra natal. Rosenzvaig ahondó en cuestiones vinculadas a la homosexualidad y la búsqueda de la identidad y Link, centrándose en *Cachafaz* principalmente, hizo foco en la puesta en escena de la carne. Y si he decidido traerlos yo también a cuento es porque sus planteos me resultan relevantes para marcar las proximidades y distancias que con ellos tengo.

Y luego, si me permite, voy a exponer algunas cosas que pienso sobre usted y su obra. Cómo es que se produce el rescate del cuerpo; la alianza entre sexo y muerte; la muerte como punto de fuga y la creación de monstruos morales, como resistencia ante la normalización del poder. Sepa disculpar si no concuerda con algo (o todo) de lo que aquí diga. Puede que me equivoque, pero nada está hecho con mala intención. En tal caso, hágame un favor: agarre un lápiz, vaya tachando lo que escribo y así todo habrá desaparecido de su memoria al concluir la lectura. A fin de cuentas, es mucho mejor leerlo directamente a usted. Hasta luego, querido maestro.

1

PEQUEÑA FICHA TÉCNICA SOBRE COPI

Su verdadero nombre era Raúl Natalio Roque Damonte y nació en Buenos Aires el 22 de noviembre de 1939. Su padre, político y pintor, fue Raúl Damonte Taborda y su madre era la hija menor de Natalio Botana. El apodo de Copi le fue dado por su abuela, Salvadora Onrubias, dramaturga y una importante figura del anarquismo y feminismo argentinos, que tuvo una fuerte influencia en su nieto. Lo bautizó así porque, cuando se lo mostraron por primera vez, dijo que parecía un copito de nieve, por lo blanco.

Tras el ascenso del peronismo, debieron exiliarse en Uruguay y luego se marcharon a París, donde Copi se instaló definitivamente en 1962 (sólo regresó a la Argentina en dos oportunidades: en 1968 y poco antes de morir, en 1987)

Comenzó vendiendo sus dibujos en la calle, y luego los publicó en *Twenty* y *Bizarre*, de donde pasó a *Le Nouvel Observateur*. Allí creó su más famoso personaje de comic: “La mujer sentada”.

Pero Copi también incursionó en la dramaturgia y en la actuación. Su primera pieza teatral es de 1968: *La journée d'une rêveuse*, a la que siguieron otras diez.

La novela *L'Uruguayen*, de 1972, marca el inicio de su producción narrativa. Publicó cinco novelas: *Le Bal des Folies* (1976), *La Vida es un Tango* (1979, la única escrita en

castellano), *La Cité des Rats*, de 1979, *La Guerre des Pedes* (1982) y *L'Internationale Argentine* (1987), más dos recopilaciones de narraciones cortas, *Une Langouste pour deux* (1978) y *Virginia Woolf a encore frappé* (1984).

Murió en París el 14 de diciembre de 1987, a los cuarenta y ocho años, enfermo de SIDA⁷.

2

ALGUNAS DE SUS OBRAS

2.1- Teatro

De las once obras teatrales escritas por Copi, *Eva Perón* y *Cachafaz* son las que más trascendencia han adquirido.

La primera, estrenada en 1970 en París, llevó a Copi a la cima del escándalo. Por profanar la santidad de Eva Perón, aun del otro lado del Atlántico, debió pagar las consecuencias: el teatro sufrió un atentado y a Copi se le prohibió regresar a la Argentina hasta 1984.

Se trata de unas pocas horas dentro de la casa de una Evita agonizante y caprichosa, que tiene mejores planes para sí que los que la historia oficial la ha deparado. Encerrada junto a su madre, Perón, Ibiza (una suerte de asistente y confesor) y una enfermera (representación en miniatura del pueblo peronista), sigue de cerca los preparativos de lo que será su propia muerte. Pero, a último momento, la historia da un giro inesperado: habiéndola hecho vestir como ella y con la ayuda de Ibiza, Evita asesina a la enfermera y se va, mientras su madre y Perón velan, sin saberlo, el falso cadáver. A todo esto se suma un aditamento que magnifica el escándalo: si bien en el texto nada hace referencia a ello, el papel de Evita era encarnado por un travesti.

Cachafaz, por su parte, data de 1980 y es una de las pocas obras de Copi en castellano. Escrita en verso y con estilo gauchesco, es la historia de un compadrito rioplatense –Cachafaz- y de su amante travesti –La Raulito- que, tras matar, descuartizar y comer a un vigilante, dan rienda suelta a una seguidilla de asesinatos de policías, de cuyos cuerpos se proveen para paliar el hambre del conventillo uruguayo en que habitan. Las ánimas los condenan al infierno por sus crímenes y aunque ambos (apoyados por el coro de vecinos) logran burlarlas, no pueden escapar de las balas de la policía, que vuelve a buscarlos una vez perdida la protección de un tío comisario de la Raulito.

⁷ Fuente César Aira: *Copi*. Rosario; Beatriz Viterbo Editora; diciembre de 2003; Págs. 12-14

Otra obra con estilo gauchesco es *La sombra de Wenceslao*, de 1978. “Hay dos clases de tiempo”, le dice Don Wenceslao a su hija, China, “el tiempo que hace y el tiempo que pasa; el tiempo que pasa no importa”⁸. Y eso es *La sombra de Wenceslao*: la historia de lo que el tiempo hace con Wenceslao y su amante, Mechita, por un lado y con Rogelio -hijo de ambos- y la China, su prometida y medio hermana, por otro. Mientras, el tiempo que pasa discurre en medio de grandes lluvias que todo lo arrasan.

Wenceslao, un hombre del tiempo de antes, se ha dado cuenta de que ya está viejo y desea pasar sus últimos días con Mechita. Por su parte, Rogelio espera casarse con La China y ella quiere triunfar en el mundo del espectáculo sin importar cómo.

Rogelio y la China viajan a Buenos Aires, donde él se recibe de abogado gracias al dinero que le pasa el viejo Largui, un constante e incansable pretendiente de Mechita. La China, en tanto, no duda en deshacerse de todo el que se interponga entre ella y la fama: primero, su madre; luego, su hijito recién nacido y, por último, el propio Rogelio. Finalmente, ella misma muere, al quedar en medio de un tiroteo en pleno derrocamiento de Perón.

La otra historia, la de Wenceslao y Mechita, los lleva hacia Misiones, donde se instalan. Luego de compartir un tiempo juntos, Wenceslao decide que ha llegado el momento de morir: le dicta sus memorias al loro de Mechita y se cuelga. Pero luego de un tiempo, su sombra regresa a despedirse de Mechita. “¿Volverá tu sombra, Wenceslao?”, le pregunta ella. “Casi seguro, viejita mía, casi seguro”, responde él.

Para terminar con las obras de teatro que se abordarán en este trabajo, cabe mencionar *El homosexual o la imposibilidad de expresarse*, de 1971 y *Una visita inoportuna* de 1985.

En el caso de *El homosexual o la imposibilidad de expresarse*, dos mujeres, la Señora Simpson e Irina, a las que se les implantó un sexo de mujer y que dicen ser madre e hija, viven en Siberia, lugar al que fueron deportadas por un crimen que nunca se revela. Todo lo que Irina tiene para decir, lo expresa con su cuerpo: se embaraza, aborta, se defeca, se quiebra y, finalmente, se corta la lengua para nunca más tener que responder a las inquisidoras preguntas de la Señora Simpson y de la señora Garbo, su profesora de piano; una mujer a la que le fue implantado un sexo de hombre y que se ha enamorado de Irina.

Con *Una visita inoportuna* Copi demostró que su sentido del humor era indestructible. Si Molière murió durante las representaciones de *El enfermo imaginario*, Copi hizo de su SIDA la puesta en escena de su muerte imaginada (o, mejor dicho, deseada) y dejó este mundo antes de su estreno. Conciente de que su fin no estaba lejos y “feliz”, por ser un

⁸ Copi: *La sombra de Wenceslao*; Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000; Pág. 137.

vanguardista del HIV ("Yo soy tan vanguardia que me agarré sida primero que nadie"), Copi escribió esta pieza en la que muestra los sucesos que tienen lugar en el segundo cumpleaños del SIDA de Cirilo, un actor internado en un hospital que, más que hospital, parece una suite de lujo. Con un exceso inexplicable de vida, comparte manjares y minutos con su enfermera, su amigo, Huberto; un joven periodista, que dice venir a entrevistarlo, pero que resulta ser un sobrino de Huberto; el Profesor, médico del hospital y fanático de las lobotomías y Regina Morti –La Reina de los Muertos-, que no es otra que la mismísima muerte, que viene a buscarlo bajo la forma de una ridícula cantante de ópera. Lo absurdo es que Regina se ha enamorado de Cirilo, pero él, fiel a sí mismo, se rehúsa a ser llevado por ella y decide morir en los brazos de su amigo.

2.2- Novelas

El uruguayo es la primera novela de Copi. Escrita en 1972 bajo la forma de novela epistolar, narra las crónicas de un hombre que, por motivos desconocidos, se ha instalado en Uruguay y le escribe a alguien al que, indistintamente, llamará "maestro" y "viejo boludo". La riqueza simbólica de la obra no admite reducción alguna pero, si tuviera que arriesgar dos palabras sobre ella serían "plasticidad" e "infinitud". Una historia que nunca acaba, porque se modula y se extiende como el lenguaje mismo: los uruguayos inventan palabras y cada palabra es un lugar. Pero, como dicen que a las palabras se las lleva el viento, todas pueden desaparecer de la noche a la mañana y con ellas, los uruguayos, capaces de morir y resucitar; de ser tragados por la arena que lo invade todo, para luego reaparecer como si nada hubiera ocurrido.

El baile de las locas es una novela de amor y muerte, escrita en 1976. Copi se enamora locamente de Pietro, un italiano de gran atractivo físico, aunque mal dotado sexual e intelectualmente, que quiere convertirse en mujer. El conflicto se desencadena cuando entra en escena Marilyn: una mujer que simula ser un travesti imitador de Marilyn Monroe, que logra seducir a Pietro y alejarlo de Copi. La relación se convierte en una obsesión de tres que, a lo largo de los años, se torna cada vez más compleja, impidiendo la unión plena entre ambos hombres. Finalmente, Pietro muere dos veces a manos de Copi: la primera, como resultado de un conmovedor encuentro sexual, en el que la emotividad y el amor desbordante de uno por el otro se materializan en la profunda penetración que Copi realiza con su brazo en el ombligo de Pietro, al punto de acariciar su corazón. La segunda, en el recuerdo, al quedar petrificado en una novela; convertido en letra muerta. A lo largo de toda la novela, Copi se debate entre escribir para olvidar y demorar su escritura (pierde

sistemáticamente sus manuscritos y debe recomenzar una y otra vez), para mantener vivo a Pietro un poco más.

La ciudad de las ratas y *La guerra de las mariconas* son dos novelas que fueron publicadas en forma serializada en la revista Hara Kiri. La primera, en 1978 y la segunda, en 1980.

En *La ciudad de las ratas*, Copi, un escritor parisino aburguesado, encuentra las cartas de Gourí, una rata con la que, tiempo antes, había trabado amistad y decide traducirlas y publicarlas.

En ellas, Gouri le cuenta de cómo se vio impedido de volver a verlo, luego de que Copi se quebrara unas costillas, cosa que lo mantuvo encerrado en su departamento, sin poder bajar a buscarlo. Y de cómo se hizo amigo de Råka, una rata de mundo, con el que montó un negocio de lombrices enharinadas para las palomas. Y de la Reina de las ratas y sus dos hijas, con las que se casaron y a las que debieron proteger de los ataques del niño café con leche, que resultó ser niña y llamarse Nadia, o Vidvn, en idioma de rata y con la que se quedaron cuando su madre murió ahogada en el Sena. También le cuenta de Mimile, un buen hombre con malos hábitos y problemas con la ley y la memoria; del Dios de los hombres, anciano, impotente y senil, que se oculta en una iglesia; del Diablo de las ratas, que les ordena fundar la ciudad de las ratas y hace que la Isla de la Cité se desprenda, llevándose consigo a ratas y presidiarios. Y, finalmente, de cómo huyeron con Råka y uno de sus hijitos recién nacidos, para volver a su negocio de lombrices enharinadas y ser una familia.

La ciudad de las ratas es una aventura vista de abajo, de afuera, tal como Copi entendía a la rata: “por fin he encontrado la dimensión en la que se mueven las ratas. Todo visto desde abajo: es una cuestión de escala”⁹

Respecto de *La guerra de las mariconas*, Copi (que, al igual que en la vida real, es dibujante) y su pareja, Pogo Bedroom, nunca imaginaron lo que les esperaba al contratar los servicios de Conceição Do Mundo -una travesti bellísima- y Vinicia Da Luna -otra travesti, que se hacía pasar por su madre y que, a lo largo de la novela, se hará llamar Vinicia o Vinicio, según la vestimenta que adopte-. Pogo sólo quería una sesión de sadomasoquismo y, sin embargo, terminó siendo brutalmente atacado y desfigurado, cosa que lo arrastró al suicidio.

Copi, por su parte, seducido por Conceição -que no era travesti, sino hermafrodita- y engañado por Vinicio, acabará siendo parte de una revuelta de amazonas travestis que,

⁹ Frase de Copi citada en el artículo de Diario Perfil “Cómo mirar todo desde abajo”, de Eduardo Muslip, correspondiente a la edición del 13/12/09.
<http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0426/articulo.php?art=18698&ed=0426>

dispuestas a conquistar el mundo, lo destruyen. Se exilian en la luna –Copi, Conceição, Vinicio, la madre de Copi y las Amazonas-, donde Vinicio se propone fundar una nueva civilización; un reino de terror. Finalmente, entra en escena una organización homosexual que rescata a Copi y pone fin a los delirios de Vinicio.

La vida es un tango, de 1979, es la única novela que Copi escribió en castellano y recorre tres momentos en la vida de su protagonista, Silvano Urrutia. En el primero, Silvano, joven maestro entrerriano, es el flamante ganador de un concurso literario organizado por el diario *Crítica*. El premio: un puesto como redactor. Pero al viajar a Buenos Aires, descubre que nada es como lo imaginaba y, en menos de 24 horas, se ve envuelto en un romance con la estrella de cine nacional Yoli de Parma y en un crimen antisemita, por lo que debe huir del país.

En el segundo momento, encontramos a Silvano varios años después, en París, con un hijo y el amor de dos mujeres a cuestas (su esposa, Arlette, y una amiga, Solange). Cansado de Europa y abandonado por su mujer, decide volver a su patria justo cuando estalla el Mayo Francés. El amor por sus mujeres y la revolución se extinguen en tan sólo un día, al igual que en su primer aventura y, finalmente, regresa a la Argentina.

Y el tercer y último momento, tiene lugar en su Entre Ríos natal. Silvano es ya un anciano y justo el día de su cumpleaños número cien recibe la visita de dos de sus amores: Yoli y Solange. Creyéndolas fantasmas, Silvano huye para morir en compañía de sus más hermosos recuerdos.

Y para concluir, escrita poco antes de su muerte, *La internacional argentina* es la historia de un escritor argentino radicado en París (otra vez llamado Copi), que es convocado por un multimillonario negro, ex estrella del polo, para formar parte de las filas de una organización llamada “La internacional argentina”. ¿El objetivo? Llevar a Copi a la presidencia de la República Argentina, tomando como bandera antiguos poemas suyos, de los que el poeta, sin embargo, reniega. Las intrigas políticas e internas familiares se confunden, dando lugar a dramas de lo más grotescos, que van desde los asesinatos del embajador argentino en Francia y su puma, hasta la revelación de que Copi en verdad es un judío, nacido en un campo de concentración, fruto de una relación entre su madre y un suboficial nazi.

SE DICE DE COPI...

Los personajes polémicos suscitan páginas y páginas de análisis. Copi no es la excepción aunque su escasa difusión hace que estas páginas aun no sean tantas y estén circunscritas a un círculo reducido de lectores.

Como mencionaba más arriba, tres autores se han convertido en referencia obligada para todo aquel que pretenda abordar la obra de Copi: me refiero a César Aira, Marcos Rosenzvaig y Daniel Link.

Quisiera retomar a continuación algunos de sus planteos, para analizarlos en función de mi propio abordaje y señalar los acuerdos y desacuerdos que con ellos tengo.

3.1. *Copi*. Por César Aira

El libro de César Aira se compone de cuatro conferencias dictadas en el Centro Cultural Ricardo Rojas perteneciente a la UBA en 1988, en el marco del ciclo “Cómo leer a...”, en el que se abordó la obra de distintos autores. En dichas conferencias, Aira propuso una lectura cronológica de las novelas y piezas teatrales de Copi, teniendo en cuenta que eran relativamente desconocidas en Argentina por aquel entonces.

Su principal eje de análisis fue el tratamiento de tiempo y espacio; dimensiones estas que dan lugar, según Aira, a cuatro temas principales: a) el paso del tiempo al espacio; b) las inclusiones de unos mundos dentro de otros; c) la distancia entre autor y lector; d) la velocidad.

[...] el pasaje del tiempo al espacio; las inclusiones; y la distancia, la distancia entre autor y lector, que se franquea con un pasaje del tiempo al espacio, previamente incluidos uno en el otro [...]. Copi nunca demora mucho. Esa es otra de sus cualidades (y de sus temas): la velocidad. A la que se une la facilidad¹⁰.

La importancia de lo espacio-temporal tiene una íntima vinculación con los orígenes teatrales que Aira destaca en Copi. A diferencia –como veremos luego- de Marcos Rosenzvaig, que sitúa el dibujo como punto de partida de su producción y como aquello que le otorga un rasgo distintivo al cruzar el cómic con el teatro y la novela, Aira detecta la presencia de criterios teatrales que subyacen y atraviesan la totalidad de su obra.

¹⁰ César Aira: *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003; Págs. 23-24.

Copi ya era famoso como dibujante y dramaturgo, lo que nos tienta a considerar *El uruguayo* como un umbral entre cómic-teatro y la novela. Claro que hay un umbral previo entre cómic y teatro. Los dibujos de Copi ya eran un proto-teatro, pero al parecer el teatro propiamente dicho estuvo antes. No sólo biográficamente (había escrito y representado piezas en su adolescencia en Buenos Aires) sino porque sus cómics postulan una idea teatral, a contracorriente del cómic que ha prevalecido, de tipo cinematográfico con montaje temporal y espacial. Copi adhiere al tiempo real y al punto de vista fijo. El umbral entre cómic y teatro es débil, entonces, menos marcado que el pasaje al relato. Pero esta diferencia de intensidad indica apenas una puesta en perspectiva, que puede variar según el punto de vista. Porque son precedencias flotantes. El umbral, los umbrales, están dentro de la obra de Copi y la constituyen. Y el cambio de un medio a otro es apenas uno entre una proliferación de pasajes: entre los sexos, entre lo humano y lo animal, entre el niño y el adulto, entre la vida y la muerte.¹¹

El teatro es, entre otras cosas, espacio y tiempo: cuerpos puestos en acción, desarrollo, movimientos, desplazamientos. Sin embargo, Aira no lleva mucho más allá esta enunciación de los principios teatrales de la obra de Copi. Su foco se sitúa en la aceleración del tiempo y la miniaturización del espacio y en cómo ambos constituyen un continuo, por la proximidad de las cosas y la velocidad de los sucesos.

Respecto de *El baile de las locas*, dice Aira:

Hay una escala de proximidad: de la mirada, que presupone una distancia, al olor, que la disminuye, y de ahí al tacto, que la anula: la historia terminará cuando Copi llegue a tocar el corazón de Pietro.¹²

El cuerpo, desde esta perspectiva, queda desmembrado simbólicamente, mediante una jerarquización espacial de aquello que, en verdad, se da en simultáneo y con el firme propósito de abrir lo que está cerrado. Mirada, olfato y tacto van en esa dirección, no como “escalada de proximidad”, sino como un juego constante e indisoluble de sentidos que se abren en pos de lograr una unión con el otro.

Aunque detecta los “yeites” teatrales de Copi, Aira parece dar vueltas en torno a lo corporal, pero lo elude, escapándose por el eje tiempo-espacio.

El espacio se hace pequeño, el tiempo se acelera. Todo se colma. Las cosas se pegan.

La posibilidad se pega al acto. De ahí el extremismo de Copi (y también la fluida facilidad con la que opera). Los personajes no vacilan, ni siquiera ante lo más horrible: todo lo que es posible hacer, lo hacen.

¹¹ *Ibid.*, Págs. 14-15.

¹² *Ibid.*, Pág. 55.

[...] Copi en cambio, utiliza el presente como escalera al pasado, como 'tiempo real', al modo del teatro, que expresa todas las dimensiones temporales, y las traduce, por ser presente, a una modalidad espacial.¹³

Ciertamente el ritmo en Copi es vertiginoso pero, sin que esto signifique una desvalorización del análisis, podemos plantear que el continuo no está construido desde dicha aceleración (al menos no sólo desde ella), sino por la puesta en escena permanente del cuerpo y sus experiencias más íntimas.

El continuo está vinculado a lo teatral, sí, pero porque el teatro es ante todo cuerpo y es esta preponderancia de lo corporal en Copi lo que establece la continuidad, la imposibilidad de división y la comunicación. En palabras de Antonin Artaud,

La peste toma imágenes dormidas, un desorden latente, y los activa de pronto transformándolos en los gestos más extremos; y el teatro toma también gestos y los lleva a su paroxismo. Como la peste, rehace la cadena entre lo que es y lo que no es, entre la virtualidad de lo posible y lo que ya existe en la naturaleza materializada. Redescubre la noción de las figuras y de los arquetipos, que operan como golpes de silencio, pausas, intermitencias del corazón, excitaciones de la linfa, imágenes inflamatorias que invaden la mente bruscamente despierta. El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos; y he aquí que entre nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalienta los símbolos realizados.

Esos símbolos, signos de fuerzas maduras, esclavizadas hasta entonces e inutilizables en la realidad, estallan como increíbles imágenes, que otorgan derechos ciudadanos y de existencia a actos que son hostiles por naturaleza a la vida de las sociedades.

Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroica y difícil.¹⁴

Rescatar el hallazgo de Aira sobre la existencia de elementos teatrales a lo largo de la obra de Copi no implica situarlo a un extremo de la cadena de su producción y catalogarlo de dramaturgo/actor porque, como ya dijimos, es completamente inútil intentar clasificarlo. Lo que en verdad sucede es que el pilar principal del teatro, aquello que lo liga a la vida por medio de esas imágenes "que operan como golpes de silencio, pausas, intermitencias del

¹³ *Ibid.*, Pág. 56.

¹⁴ Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Córdoba, Editorial Fahrenheit, 2006; Pág. 27

corazón, excitaciones de la linfa, imágenes inflamatorias que invaden la mente bruscamente despierta”¹⁵, es el mismo que sostiene la obra de Copi: esto es, el cuerpo. El teatro, tanto como la peste –como señala Artaud- subvierte el orden de la razón y pone en escena imágenes dormidas que habitan en nosotros y que, de despertar, serían capaces de poner en cuestión todo orden social, fundado en la jerarquización y clasificación. El cuerpo funciona, entonces, como el umbral constitutivo de la obra de Copi: umbral entre sexos, entre lo animal y lo humano, entre la vida y la muerte. Es un punto de pasaje entre géneros a los que les aporta características propias.

A diferencia de lo que sucede en el absurdo o lo onírico de otros autores, de Kafka en adelante, los personajes de Copi son eficaces, pueden actuar con éxito en contra (o a favor, casi siempre a favor) de lo que sucede, disponen de una técnica, un *know-how*, una suerte de adaptabilidad mágica; más que soñadores, parecen sonámbulos. Es como si el continuo realidad–ficción fuera benévolo con ellos, quizás porque tienen la práctica del transexualismo y el cambio de soporte. Copi anti-onírico. En él no se trata nunca del personaje de la realidad extraviado en el sueño, sino más bien del hombre del sueño (por ejemplo el sueño de ser mujer, o artista) dominando todos los flujos caprichosos de la realidad.¹⁶

La adaptabilidad es otro de los elementos propios del teatro que recorre la obra de Copi. Que los personajes vayan “a favor de lo que sucede” implica una aceptación y acomodación, que permite que la historia avance desde la acción misma. No hay intelectualización, ni explicación, ni realismo: pura acción, que parte de un acto primero de adaptación y que hace aparecer a cada cosa, por más absurda que resulte, como perfectamente lógica y posible. Lejos de significar “hacer cualquier cosa”, en la improvisación teatral todo vale en tanto es fruto de una adaptabilidad de los participantes, que a partir de su decir “sí”, toman la propuesta del otro y la desarrollan haciéndola crecer. Si uno niega, la acción concluye y lo mismo sucede si se introduce un cuestionamiento a la propuesta, porque fuerza a la justificación racional de la acción y esta se detiene. Cuando Copi acepta la propuesta de Sigampa para ser presidente de la República Argentina, *La internacional argentina* puede seguir; o cuando conciente proteger a Conceição do Mundo, *La guerra de las mariconas* tiene lugar. No se trata de una aceptación pasiva y complaciente, sino de un hacerse cargo y una transformación; un operar activamente sobre lo inexorable.

En Copi encontramos un desborde de sentido que fluye desde el continuo que produce la adaptabilidad. Adaptación como una experiencia corporal llevada a las letras.

¹⁵ *Ibid.*

¹⁶ César Aira: *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003; Pág. 45.

3.1.1. Copi no es Borges

Al leer el libro de Aira, uno se queda con la impresión de que existe en él un dejo de desilusión porque Copi no es Borges. Tal vez, no tan severa como es la decepción de Raúl en *La internacional argentina* (“-He leído toda su obra –me dijo-, ¡y comparado con mi padre no es usted más que un simple escritorzuelo!”¹⁷), pero sí existe una suerte de comparación constante, como si Borges fuera la medida de todas las cosas; la Meca de la literatura argentina. Allí donde Copi lo desconcierta, Aira busca la respuesta en Borges. Justamente Copi, que reescribe la literatura argentina y vuelve a la gauchesca como si Borges no hubiera existido¹⁸; que puso en claro que intelectualidad y visceralidad no son opuestos ni excluyentes, sino que, allí donde el cuerpo avanza con sus verdades experienciales, ahí donde hay acción nace una reflexión; que escribió desde el borde (desde el borde de sus personajes sucios, canallas y excluidos, que nada tienen que ver con los orilleros borgeanos, contruidos con su asepsia tan inglesa; pero también desde el borde de la literatura, que parece organizada en torno a Borges, como núcleo mítico intocable).

Al comparar a Copi con Borges, Aira reproduce el sistema hegemónico de la literatura argentina, que lo ubica como centro organizador de todas sus partes. O, como afirma Daniel Link en “La carne dice”, literatura “que durante mucho tiempo pudo confundirse con el vasto sueño misógino de un hombre ciego y cosmopolita”¹⁹. Y, sin embargo, Copi es Copi, inclasificable e incomparable. Tal vez por eso busca en él una metódica; una técnica particular y minuciosa –como sí tuvo Borges, que partía de un sustento teórico y era un corrector obsesivo de sus textos - y encuentra en la miniaturización del espacio, con su consecuente aceleración del tiempo, la respuesta de dónde se sitúa Copi dentro de la literatura y respecto de Borges.

Hemos definido a Copi como un barroco, un artista de mundos incluidos unos en otros como teatros sucesivos que terminan, en uno de sus extremos, en la miniatura subatómica de la indeterminación y el compacto.

[...]

En el escamoteo del espacio que produce la miniatura (y que es característica del barroco, que “no deja la más mínima libertad de espacio para poder uno volverse a otros

¹⁷ Copi: *La internacional Argentina*; Barcelona, Anagrama, 2000; Pág. 22

¹⁸ En “La carne dice”, Daniel Link afirma:

Está la tragedia griega y está Copi, y en el medio no importaría qué hubo porque no hace falta.

[...]

Y, por cierto, está la gauchesca, como origen de la literatura argentina, y después está Copi, una vez más, como si nada hubiera sucedido [...]. En el contexto de la literatura argentina, cada movimiento estético supone necesariamente dos pasos: ignorar al escritor ya canónico y volver a la gauchesca. Borges existe como si no hubiera existido Lugones, pero vuelve a la gauchesca; Lamborghini, Zelarayán o Copi escriben como si no hubiera existido Borges, pero vuelven a la gauchesca. “La carne dice”; Revista *Zigurat*, Bs. As., Ed. La Crujía, 2003; Pág. 108.

¹⁹ Daniel Link: “La carne dice” en Revista *Zigurat*, Bs. As., La Crujía, 2003; Pág. 104.

pensamientos", dice Ungaretti sobre la *Fedra* de Racine) el tiempo se acelera; entre las cosas que se acercan hasta tocarse están la posibilidad y el acto: no queda nada entre ambos. "Basta pensarlo, para que se realice". De ahí el Copi niño, extremista y renacentista. En este aspecto Copi está en las antípodas de Borges, en quien se da, como génesis del tiempo y del mundo, una separación excesiva entre la posibilidad y el acto.²⁰

"Copi es barroco"; "Copi está en las antípodas de Borges". Sin embargo, Copi no parte de un método, sino de su imperiosa necesidad de escribir; de una regurgitación apasionada de su adentro; de la exteriorización de sus propias experiencias. Copi recupera una concepción de cuerpo por la que hombre y mundo son un todo y, en virtud de eso, los límites de lo posible se ensanchan, el espacio entre los cuerpos se reduce y el tiempo se acelera. No parte de una decisión conciente de miniaturización y aceleración como un método para crear historias. Copi pone el cuerpo, aun en palabras, y deja que sea él el que hable. Y, como cada cuerpo está entretelado o interpenetrado con el mundo, las historias que cuenta son, ahora sí, las de un mundo en pequeño que se despliega a un ritmo vertiginoso. Cambiando la concepción de cuerpo y mundo, cambia la noción de espacio y tiempo. Se vuelven cíclicos, retornan siempre sobre sí mismos para poner todo de cabeza; ser uno y su opuesto sin contradicciones; nacer, morir y resucitar; recordar y olvidar. Lo grande contenido en cada detalle; el universo, en cada hombre; la eternidad, en cada segundo. Todo es posible.

Copi era un artista nato, con su pasión como único método de producción.

Al respecto, cabe considerar lo dicho por José Tcherkatski, en *Habla Copi. Homosexualidad y creación*:

Efectivamente, Copi era un relator desmesurado tanto en sus obras teatrales como en sus novelas y dibujos.

Podemos pensar que no era un corrector obsesivo de su obra; por el contrario vomitaba sus creaciones, las creaba en su condición de actor o las recreaban los directores que montaban sus obras.

Una de las características interesantes de Copi como creador es que carecía (no le importaba, no era por desconocimiento) de todo sustento teórico de la creación.

[...] Creo que esto es Copi. Copi es la desmesura. He leído con atención el trabajo de César Aira sobre Copi. Me pregunto: ¿Copi pensó alguna vez todo lo que pensó Aira? Estoy seguro de que no lo pensó.²¹

²⁰ César Aira: *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003; Págs. 96-97.

²¹ José Tcherkaski: "El teatro de Copi produce un profundo desorden. A modo de introducción", en *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Bs. As.; Galerna, 1998; Págs. 17-18

Copi no pensaba sino desde su cuerpo. Incluso, a la hora de escribir lo que fuera, se hacía fotografiar por su hermano caracterizado como cada uno de los personajes de la pieza, a fin de poder visualizarlos y, así, continuar escribiendo.

Copi recrea la experiencia corporal en su escritura, porque desde allí parte. Cuando uno intelectualiza está explicando, estructurando, cerrando. El cuerpo, como materia desbordante, abre permanentemente y, en ese abrir, encontramos una multiplicidad de sentidos. Por desentrañar el misterio de su genio, Aira no hace otra cosa que caer en la intelectualización de la obra de Copi, con lo cual se aleja de él y se acerca a Borges.

Así, al analizar *El uruguayo* y preguntarse “¿Qué es el Uruguay?”, responde: “Borges jamás lo llamó Uruguay, siempre ‘banda oriental’”; “La ontología del Uruguay la hizo Borges”; “el Uruguay se ajusta a la teoría borgeana del realismo”.²²

Pero Copi no es Borges (afortunadamente) y para él Uruguay es el espacio de la libertad, la infancia y la creación, cosas que aparecen fuertemente en su novela.

Mi padre, que estaba acostumbrado al exilio, lo consideraba un período de la vida en el que el hombre se abre a la libertad [...]. Mis padres, apoyados por la ‘inteligencia’ uruguaya compraron una casa de dos pisos, con techo de paja, al lado del Hotel Carrasco, frente al mar. Pasábamos seis meses del año corriendo entre las olas, acompañados por una familia de perros. Para reemplazar la educación más bien rudimentaria que nos daban las mucamas uruguayas, nuestros padres nos empujaban a practicar actividades artísticas. En casa había una biblioteca importante, un atelier de pintura y escultura, un horno de cerámica [...]. Los días eran de una calma extraordinaria, oíamos el ruido de las olas.²³

Y uno puede encontrar en estas palabras a Lambetta, corriendo por la playa, jugando a buscar trozos de madera en el río y sacudiéndose el agua sobre Copi. O la quietud de un territorio desierto; o las infinitas posibilidades de creación de objetos, lugares, lenguajes.

Por último, quisiera destacar -por lo llamativo que resulta- una valoración que hace Aira de tres de las obras de Copi: la novela *La internacional argentina* y la obra de teatro *Una visita inoportuna*, por un lado, a las que considera “malas” y los cuentos de *Virginia Woolf a encore frappé*, por otro, de los que dice que son demasiado buenos y que, por ello, no parecen de él.

L' internationale argentine, su última novela, no es muy buena. Yo diría que es el último y definitivo homenaje que podía hacerle Copi a su patria: escribir una novela mala. No es mala, por supuesto, porque él no podía escribir mal. Por muchos motivos

²² César Aira: *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003; Págs. 20-21.

²³ Copi: “Prefacio para la novela Río de la Plata”; París, agosto de 1984.

puede resultar conmovedora, pero es una renuncia a su estilo a favor de un 'estilo nacional'. El continuo se marchita, o se traba en un nudo, al aplicarse a una temática deliberada (como aquí lo argentino, o el Sida en su última obra teatral, que tampoco es buena) [...]. En cuanto a los cuentos de Virginia Woolf a encore frappé, el motivo de que no los tratemos es el opuesto: son demasiado buenos [...]. Son tan buenos que es como si dejaran de ser Copi²⁴.

Según Aira, entonces, cualquier cosa que escape al supuesto "estilo Copi" no merece ser considerada por demasiado mala o demasiado buena. Este estilo que él describe está dado por el continuo construido a partir de la miniaturización del espacio y aceleración del tiempo que, al parecer, no están presentes en estas tres obras. En el caso de las dos primeras, por "atarse" a un tema en particular ("lo argentino", "el Sida"); en la última, por salirse del sistema Copi, para formar parte del sistema general de la humanidad.

De por sí, el solo hecho de considerar que *La internacional...* es un homenaje de Copi a su patria o, lo que es más, asignarle a Copi la Argentina como patria merecería una extensa discusión.

Siempre me he considerado como un argentino de París, es decir, como un ser apolítico y apátrida, pero no exactamente como un exiliado; he hecho, sino mi fortuna, al menos mi vida en Europa. Nunca he experimentado, debo confesarlo, la menor añoranza por Buenos Aires. Los tangos me dejan tan indiferente como las javas²⁵.

Creo que, más que un homenaje, *La internacional...* es un desmembramiento del "ser nacional"; una exhibición paroxística de sus partes; una lupa puesta sobre mitos y héroes nacionales para dejarlos en ridículo y una visión profética de la Argentina post-alfonsinista.

En cuanto a *Una visita inoportuna*, Copi comparte en ella los últimos instantes de su vida, tal como él los imagina: burlando a una muerte patética que lo viene a buscar y muriendo en brazos de quien él quiere y cuando él lo decide.

Copi construye el continuo con la exhibición de las experiencias interiores volcadas al mundo a través del cuerpo, ya sea el cuerpo de la Nación, desmembrado y vuelto a armar en París, o de su propio cuerpo enfermo, que logra burlarse de la muerte.

El "estilo Copi" de la miniaturización y la aceleración no es más que una construcción del propio Aira, por lo que creo que la descalificación de estas piezas responde a su inadecuación a la hipótesis de trabajo que postula.

²⁴ César Aira: *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo Editora, 2003; Págs. 90-91.

²⁵ Copi: *La internacional Argentina*; Barcelona, Anagrama, 2000; Pág. 17

Comparto, entonces, con Aira el papel central del continuo en la obra de Copi, pero me aparto del modo en que él lo considera. Desplazo, así, el eje espacio-tiempo como articulador, a favor del cuerpo, como principio más abarcador.

3.2. Copi: sexo y teatralidad. El Copi de Marcos Rosenzvaig

El libro de Marcos Rosenzvaig, publicado en 2003, nació como su tesis de doctorado en filología. Proveniente del campo de las letras y con una fuerte formación teatral (estudió teatro en Rumania y Polonia en el grupo Cricot, de Tadeusz Kantor), Rosenzvaig propone en su trabajo adentrarse en el enigma de Copi: la multiplicidad de signos presentes en su obra y el misterio de la identidad sexual.

A diferencia de Aira, Rosenzvaig sitúa el cómic como el punto de partida de la producción de Copi y esto no sólo le imprime un ritmo vertiginoso a toda su obra, sino que da origen a dos nuevas estéticas que le son propias y que surgen a partir del cruce con el teatro y la literatura: “teatro-cómico” y “novela-cómico”.

Copi no fue un investigador del teatro o alguien que llegó a la dramaturgia desde el laboratorio teatral. Fue un dibujante de cómics en su primera juventud, y desde ese vértigo de la imagen llegó al teatro y a la novela para imprimirle a ambos géneros un aspecto único y peculiar, una estética que llamaré ‘teatrocómico’ y ‘novelacómico’.

Un teatro dibujado que sucede con la velocidad de los dibujos. No hay descanso, todo es un continuo separado entre cuadro y cuadro, entre dibujo y dibujo. Copi dibuja con los actores, y esta manera de concebir el teatro lo hace ser creador de un lenguaje.²⁶

Otra diferencia entre Aira y Rosenzvaig es que, a pesar de que Rosenzvaig también contempla el tratamiento que hace Copi de tiempo y espacio, el eje de su análisis será la homosexualidad y la pregunta por la identidad.

Esta perspectiva, que en sí misma constituye uno de los tantos abordajes posibles, acaba por obturar la lectura al supeditar todo lo que en Copi hay de anómalo y escandaloso a una problematización de lo gay. Pese a que en varias ocasiones Rosenzvaig abre caminos de exploración que contemplan la extensa complejidad simbólica de Copi, luego acaba limitando las profundas implicancias de sus planteos a la cuestión homosexual.

Y así como afirma: “No apreciaríamos la belleza de la obra sino la sexualidad de la obra, y toda obra para que se precie de tal es más abarcadora que las hojas de parra del

²⁶ Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*; Buenos Aires, Editorial Biblos; 2003; Pág. 17.

Génesis”²⁷; o también: “Copi hace de lo ilegal la norma [...]. Copi, instalado en el humor, salta las vallas de la culpabilidad. No expone las miserias de sus personajes como medallas de guerra. Los personajes no transgreden para adueñarse de las miradas de la sociedad [...]. La homosexualidad transita como una manera de estar en el mundo”²⁸, acaba por convertir esta “manera de estar en el mundo” en el tema principal de la obra de Copi y en la única forma de transgresión de sus personajes.

Cabe destacar que en Rosenzvaig es posible encontrar una presencia de lo corporal más fuerte que en Aira, aunque sólo para anclarla en una búsqueda interior y solitaria de la identidad sexual. Nos encontramos ante lo mismo: un pensamiento que abre y contempla el hecho de que el cuerpo dice cosas que las palabras no pueden, pero que luego se cierra y limita ese habla silenciosa a una introspección acerca del sexo y la sexualidad.

Copi, de un ateísmo cruel y un lirismo salvaje, responde con el cuerpo, con el deseo, con la frustración, con la imposibilidad de amar, con la forma de un sexo que ocupará el espacio de las preguntas y el dolor eterno del hombre transformado en una caricatura, un poco antes de la muerte y un poco después de la vida. El sexo ocupa el espacio de las palabras, el lugar de los pensamientos. El cuerpo habla lo que las palabras se resisten.²⁹

El sexo es sólo una parte (importante, por cierto, pero no la única) del espectro de herramientas del que Copi se vale para resituar al cuerpo en el centro de la escena.

Copi crea un mundo personal al margen de los poderes, de las instituciones que reglamentan, de los magistrados que condenan, de la palabra de los psicoanalistas, de los hospicios que hacen valer todo el poder de lo que ellos consideran lícito, los controles de vigilancia de la pedagogía o de la terapéutica. Ese mundo es un intento desesperado por entender qué es ser homosexual; ¿cómo se construye la homosexualidad?, ¿para quién soy yo un yo? O, mejor dicho, ¿para quién escribo yo?³⁰

Precisamente, esos poderes arremeten contra los cuerpos para normalizarlos. Sobre todos los cuerpos, no sólo sobre los homosexuales y si Copi responde a ese poder no lo hace sólo para defender su “parcela gay”. Las páginas de sus obras están pobladas de homosexuales, pero también de muchas otras “anormalidades”, de muchos otros monstruos. Y el propio Rosenzvaig da cuenta de ello, aunque no lo profundice.

²⁷ *Ibid.*, Pág. 23.

²⁸ *Ibid.*, Pág. 25.

²⁹ *Ibid.*, Pág. 35.

³⁰ *Ibid.*, Pág. 44.

Copi convive con su bebé [antes Rosenzvaig se había referido a *El bebé de Rosmary*, de Polanski], se divierte haciendo monerías, liga la fiesta al arte como la muerte está ligada a lo sagrado. En cualquiera de los géneros que transita mata, viola, llega al incesto y a la pederastia; todo desde la fiesta de la palabra o de la orgía irracional de lo reprimido.³¹

Lo monstruoso carece de palabras, se sirve de tal ante la imposibilidad de explicar lo inexplicable [...]. La normalidad necesita fabricar lo que a su juicio es la anormalidad [...]. Todos los monstruos son seres vivos, seres que se nos parecen y que cuestionan las normas sociales. Las criaturas monstruosas condensan lo reprimido por la cultura dominante. Dejan traslucir lo no dicho y lo oculto de una cultura.³²

El poner el acento en lo homosexual hace que, en momentos en los que la homosexualidad comienza a ser contemplada e incorporada en el discurso del poder -o, mejor, dentro de las instituciones del Estado, la cultura y el mercado-, el carácter herético de la obra de Copi caiga. De hecho, el incipiente descubrimiento y enamoramiento de Copi que se da hoy en la Argentina puede que tenga que ver con ello. Sin embargo hay mucho más. Cabe recordar el fragmento de *El baile de las locas*, en el que Copi dice que se hizo masoquista, porque el masoquismo se le rebeló como una homosexualidad de más, cuando la homosexualidad comenzó a gozar de cierta aceptación³³. La norma es flexible y, por lo tanto, acaba por incorporar y resignificar aquello que le hace frente. Luchar contra ella implica reconocer en su terreno los resquicios por los cuales fugar. Y esos puntos de fuga tienen que ver con ese “mucho más” que hay en Copi y que comprende, pero que también excede, la propia homosexualidad. Homosexualidad que sirve de apoyo, en tanto constituía la cotidianeidad desde la que creaba, pero que no es más que el trampolín hacia otras cosas.

Desentrañar el misterio de la propia identidad lleva al individuo a establecer y reforzar sus fronteras. Muy por el contrario, el sexo en Copi no está al servicio de preguntarse “quién soy”, sino de abrir el cuerpo, por medio de todas sus protuberancias y orificios, para lograr una fusión con el otro. Ser hombre, mujer, transexual, travesti... la ambigüedad y confusión constantes le restan importancia e incluso sentido a las clasificaciones. De hecho, tratar de establecer este tipo de clasificaciones parece más una preocupación propia de un poder normalizador, que busca tranquilizar por medio de una clara delimitación entre los sexos y sexualidades posibles.

³¹ *Ibid.*, Págs. 71-72.

³² *Ibid.*, Págs. 75-76.

³³ “El masoquismo se me reveló entonces como una homosexualidad de más, o de recambio. Hasta entonces yo había vivido la homosexualidad como un vicio, hecha pública se convertía casi en una virtud, y yo me refugié en el masoquismo”. Copi: *El baile de las locas*; Barcelona, Anagrama, 2000; Pág. 19.

[...] en Occidente, la sexualidad no es lo que callamos, no es lo que estamos obligados a callar, es lo que estamos obligados a confesar.

[...]

Miren lo que pasa ahora. Por un lado, tenemos en nuestros días toda una serie de procedimientos institucionalizados de confesión de la sexualidad: la psiquiatría, el psicoanálisis, la sexología. Ahora bien, todas esas formas de revelación de la sexualidad científica y económicamente codificadas, son correlativas de lo que puede llamarse una relativa liberación o libertad en el plano de los enunciados posibles sobre ella. La revelación no es ahí una especie de manera de atravesar, a pesar de las reglas, las costumbres o las morales, la regla de silencio. La revelación y la libertad se ponen frente a frente, son complementarias una de la otra.³⁴

Copi escribe desde su propia realidad –la homosexual- pero pone el sexo no como tema, sino al servicio de algo mayor: romper el aislamiento con un otro que nos es permanentemente esquivo. Lejos de establecer demarcaciones, Copi borronea los límites entre los sexos. Sus personajes navegan en su sexualidad, boyando entre ser mujeres, hombres, gays, transexuales, lesbianas, travestis e innumerables variantes que exceden cualquier tipo de clasificación.

Del mismo modo, Copi oscila entre el dibujo, la literatura y el teatro (como dramaturgo y actor) y desdibuja las fronteras entre todos ellos. Los géneros sexuales y artísticos se confunden entre sí; se vuelven indistinguibles e indisociables.

La coherencia y el escándalo en Copi encuentran su origen en el mismo punto: la falacia de las clasificaciones. Si el poder clasifica –y, por ende, parcela y jerarquiza- la resistencia deberá enarbolar la bandera del continuo.

Cuando Rosenzvaig dice que Copi busca en sus obras dar una respuesta a qué es ser homosexual, parece confinarlo a un recorrido interior, una búsqueda introspectiva de la identidad. Sin embargo Copi abre permanentemente; vuelca al individuo fuera de sí, de sus fronteras y lo reintroduce en la comunión con el universo.

Al referirse al carnaval de Brasil, Rosenzvaig afirma:

En la medida que el pueblo se disfraza las distinciones se anulan, por lo tanto las discriminaciones desaparecen. Los cuerpos devienen maleables, los travestidos se convierten en *pan-vestidos*, desaparecen las fronteras entre los homosexuales y los que juegan a serlo.

[...] El travesti actúa una exageración de la 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

³⁴ Foucault, Michel: *Los anormales*; Bs. As., Fondo de Cultura Económica; 2007; Págs. 159-160.

apropiación de la 'mujer' sino, en todo caso, con la reinscripción del exceso de 'mujer', de 'femineidad'.³⁵

La hiperbolización de la sexualidad y las ambigüedades de género y sexo construyen un mundo real en el que todo ocurre con naturalidad. Al otorgarle tanta presencia a la homosexualidad, el travestismo y el transgénero, Copi les quita peso, los convierte en un telón de fondo sobre el cual se proyectan historias y experiencias humanas. Es por eso que no me interesa demasiado detenerme en el análisis de la función de lo homosexual, así como nadie analiza "lo heterosexual" en la obra de otros autores. En todo caso, esa superabundancia, al ocupar todo el espacio, construye un universo. Pero se trata de un "universo Copi", no de un "universo gay".

- **No me interesa saber las diferencias biológicas entre el hombre y la mujer. Me interesa saber si tu mundo imaginario tiene algo que ver con tu mundo homosexual.**

- Yo no tengo mundo homosexual ni tengo mundo imaginario tampoco.

- **¿Y cuando escribís, imaginás, hay un mundo dentro tuyo?**

- Pero no es un mundo homosexual; vos habrás leído, conocerás de mí; son las cosas que tienen más o menos sexualidad, pero si vos leés *La vida es un tango*, es la historia de un heterosexual más macho que no se puede hablar arriba de la tierra. Yo no me ocupo sólo de los homosexuales, y una novela de antes, que escribí, no es más que de animales; no es de homosexuales ni de heterosexuales; para mí son como personajes de Arlequín; si hay dos homosexuales hay dos homosexuales; si los actores pueden actuar de homosexual también lo pueden hacer de heterosexual, pueden actuar de rata, pueden actuar de mujer también. 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, y en el otro cuadro son homosexuales; en el otro, son animales; del otro lado son políticos. Pero es una separación arbitraria del sistema carcelario argentino; si no, toda esa gente estaría junta y sería igual; son todos hombres de todas maneras, con hache, como diría Warnes (se ríe).³⁶

La homosexualidad en la obra de Copi –así como también la compleja relación entre sexo y género- constituye una perspectiva de análisis válida y capaz de arrojar luz sobre los cruces que puedan establecerse entre sexualidad e identidad. Sin embargo, subsumir la vasta complejidad de la obra de Copi a la búsqueda de una respuesta sobre la identidad sexual implica perder de vista cuestiones, a mi parecer, más ricas, que se montan sobre esa

³⁵ Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*; Buenos Aires, Editorial Biblos; 2003; Págs. 36-37.

³⁶ Entrevista a Copi en José Tcherkaski: *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Bs. As.; Galerna, 1998; Págs. 51-52.

confusión de sexo y género que se expone permanentemente. Es en este sentido que me distancio de la lectura de Rosenzvaig, ya que no deseo hacer de la profusión de sexos el eje de mi trabajo, sino en tal caso ver qué función cumple eso en un marco mucho mayor: aquel por el cual el cuerpo es vuelto a poner en escena, no en pos de una búsqueda interior y solitaria de la identidad, sino en relación con el mundo y en las formas en las que el individuo busca acabar con su aislamiento.

3.3. Lo que le dice la carne a Daniel Link

El artículo de Daniel Link “La carne dice”, publicado en la revista *Zigurat* en 2003³⁷, constituye un enfoque diferente respecto a los precedentes porque, a partir del análisis de la obra teatral *Cachafaz*, va a situar la carne como principio articulador de su trabajo y, con ello, destacará el peso político que esta presencia posee.

A diferencia de Rosenzvaig, Link da cuenta del papel político que ejerce el “escándalo de los géneros”³⁸. Al referirse a *Cachafaz* afirma que Copi construye un Dios transexual y, a partir de esa premisa, establece una particular ecología de los géneros. Pero no sólo eso:

Cachafaz puede ser muy radical en la ecología de los géneros que propone pero, además, relaciona esta antropología con una determinada política: dice que hay que acabar con el Estado y construirlo de nuevo³⁹.

Así, estos compadritos rioplatenses de sexualidad indefinida (*Cachafaz* aparece como el típico arrabalero que, sin embargo, comparte sus días con la Raulito quien, por momentos e indistintamente, puede pensarse como “puto”, travesti o transexual) que, además, son perseguidos por la justicia -primero por ladrones y por ir contra la moral y, luego, por matar y comer policías-, constituyen por sumatoria de aberraciones, monstruos. Pero no son cualquier tipo de monstruos: su existencia al margen de la ley y la moral y su enfrentamiento con el poder represor hacen de ellos monstruos políticos. La indeterminación sexual opera en la construcción de dichos monstruos.

A partir de esas (monstruosas) (im)precisiones se desarrolla toda la ecología simbólico-sexual de la pieza⁴⁰.

La aparición de la carne da lugar a la puesta en escena de un sinnúmero de monstruosidades que marcan los límites entre el adentro y el afuera del Estado. El

³⁷ Daniel Link: “La carne dice”, en *Revista Zigurat*, Bs. As., Ed. La Crujía, 2003

³⁸ *Ibid.*; Pág. 109.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ *Ibid.*; Pág. 110.

espectador se ve sumergido en un universo monstruoso y desde el interior del conventillo, experimentará el exterior en todo sentido: exhibición, consumo y comercio de carne doblemente prohibida –carne humana; carne de los custodios de la ley-; mixtura de sexos y sexualidades; mixtura de géneros –tragedia griega, gauchesca, tango-. *Cachafaz* aparece como el colmo de lo revulsivo.

En *Cachafaz*, el adentro y el afuera (del conventillo y del Estado) se confunden, y es la policía («los milicos») quienes marcan ese umbral. *Cachafaz* que vuelve a empezar todo de nuevo a partir de la tragedia, la gauchesca y una antropología monstruosa, nos obliga a pensar *también* en los límites, bordes y umbrales del Estado⁴¹

Pero esta aparición de la carne, entendida como alimento, junto con este mestizaje de géneros discursivos abre paso a un mundo imaginario que ronda en torno de la extrema oralidad. Somos, en función de aquello que nos nutrió: el alimento que recibimos, pero también los relatos que nos atraviesan y nos conforman. Así, Link también aborda el vínculo entre comida y herencia y habla de Emma Barrandeguy, una de las mujeres que nutrió a Copi en varios aspectos: con sus textos, en los que escribía ficciones en primera persona acerca de la libertad sexual; y dándole de comer de pequeño, cuando Emma era secretaria de Salvadora Onrubias.

Barrandeguy fue quien le dio de comer al nieto de los Botana, ese que con el tiempo se convertiría en Copi. Reconstruir una tradición es explicar quién se alimenta de quién (y de quienes nos alimentamos nosotros).⁴²

No voy a explayarme demasiado con el texto de Link por dos motivos. El primero de ellos es porque su recorte, de por sí, es menor que los de Aira y Rosenzvaig por tratarse de un artículo. Y el segundo, es porque más adelante arriesgaré mi propio análisis de *Cachafaz*. Pero lo que me parece importante rescatar es la aparición de la carne como perspectiva de análisis. Porque será en ella y en cómo la experiencia interior se vuelca al mundo a través del desborde del cuerpo, donde podré el foco para hablar de Copi.

Sin embargo, antes de pensar esto, conviene hacer un alto y analizar brevemente cómo ha variado la concepción de cuerpo a lo largo del tiempo, desde el cuerpo desbordante del grotesco medieval, al cuerpo como mero pasaje de información de la actualidad. Un abordaje más profundo de esta temática implicaría un trabajo exhaustivo, así

⁴¹ *Ibíd.*; Pág. 111.

⁴² *Ibíd.*; Pág. 104.

que yo sólo enunciaré aquellos aspectos que me parecen centrales para situar a Copi y su producción en un marco determinado en relación con la actual concepción de cuerpo.

4

LA MULTIPLICACIÓN DE LOS CUERPOS

Comencemos por el principio, allí donde el cuerpo aún no había devenido individuo, sino que se trataba de un cuerpo colectivo. Siguiendo a David Le Breton en “En las fuentes de una representación moderna del cuerpo: el hombre anatomizado”⁴³, el hombre medieval era conciente de su identidad sólo dentro de una “trama comunitaria y cósmica”⁴⁴. El tiempo del Carnaval era aquel donde el cuerpo grotesco aparecía en todo su esplendor: cuerpos desbordados, confundiéndose entre sí y trasgrediendo sus límites, volcándose hacia fuera por sus protuberancias y recibiendo al mundo en su interior por sus orificios, borrando las jerarquías. No existía, en el mundo medieval –o, para ser exactos, en el tiempo de carnaval-, una “ruptura cualitativa entre la carne del hombre y la del mundo”⁴⁵.

Este cuerpo grotesco de la Edad Media, excesivo, indivisible de sus partes, del alma y del cosmos, fue siendo normalizado, ordenado y regularizado progresivamente a partir del Renacimiento. Ya en el siglo XVI comienza a aparecer el cuerpo racional, que “marca la frontera entre un individuo y otro, la clausura del sujeto”⁴⁶. El hombre del Renacimiento ya no es cuerpo, sino que *tiene* un cuerpo, un resto contingente que no es más que la forma accesoria de lo humano. A la separación del hombre del mundo, le siguió la del hombre de su propio cuerpo. Se “civilizó” a la persona revistiéndola con modales, buenas costumbres y normas de urbanidad; pero también reubicándola en el espacio. Las conductas cayeron a través del tamiz de la medida y los cuerpos fueron prolijamente introducidos en compartimentos, que posibilitaron individualizarlos y controlarlos.

Con la división cartesiana entre cuerpo y alma, la reificación del primero se hizo aún mayor: Descartes puso en duda al cuerpo y elevó al pensamiento en un mismo movimiento y, con esto, situó a la conciencia individual por sobre la solidaridad con el cosmos y el resto de los hombres.

El modelo matemático-mecanicista se impuso, “no hay misterio que la razón no pueda alcanzar”⁴⁷. Aunque, desde esta perspectiva, el cuerpo era considerado una máquina, se trataba de una máquina imperfecta, carente de razón. La razón era un atributo del alma:

⁴³ David Le Breton: “En las fuentes de una representación moderna del cuerpo: el hombre anatomizado” en *Antropología del cuerpo y modernidad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000.

⁴⁴ *Ibid.*, Pág. 29.

⁴⁵ *Ibid.*, Pág. 33.

⁴⁶ *Ibid.*, Pág. 32.

⁴⁷ David Le Breton: “Los orígenes de una representación moderna del cuerpo: el cuerpo máquina” en *Antropología del cuerpo y modernidad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000; Pág. 66.

el pensamiento era independiente del cuerpo y se volvía sobre él, sometiéndolo a un cálculo racional. "El cuerpo es, axiológicamente, extraño al hombre, se lo desacraliza y se convierte en un objeto de investigación entendido como una realidad aparte"⁴⁸. La metáfora de la máquina parecía conferirle al cuerpo una dignidad que la carne no le daba.

Así, por ejemplo, Ambroise Paré, cirujano francés del siglo XVI, considerado el padre de la cirugía moderna, le atribuye a ésta cinco funciones: "Eliminar lo superfluo, restaurar lo que se ha dislocado, separar lo que se ha unido, reunir lo que se ha dividido y reparar los defectos de la naturaleza". Eliminar, restaurar, separar, reunir, reparar... El hombre es una máquina que puede y debe arreglar lo que la naturaleza hizo en forma deficiente.

El cuerpo quedó entonces preso de un "saber-poder", que intentó gobernarlo por completo. Michel Foucault indica que el paso de las sociedades de soberanía a las sociedades disciplinarias está dado por la entrada del cuerpo en un nuevo registro de poder. En los siglos XVII y XVIII se desarrolla en Occidente una nueva forma de poder que tiene como blanco el cuerpo, a fin de ordenar y maximizar su capacidad productiva. Este biopoder constituye una técnica de gobierno de los hombres y se despliega a través de dos mecanismos: uno, tendiente a disciplinar el cuerpo-máquina (trabajador ordenado, disciplinado y productivo), al que Foucault denomina anatomopolítica; y el otro, encargado de regular el cuerpo-especie: un rebaño de hombres y mujeres sanos y obedientes.

Y así, completamente invadido y gestionado por el poder, el cuerpo fue introducido en el aparato de producción, al servicio de la acumulación del capital. El capitalismo acentuó la cosificación del cuerpo, como maquinaria pero, también, como un elemento a modelar, mediante la impresión de imperativos de consumo. La expansión capitalista a lo largo de los siglos XIX y XX irá produciendo –en paralelo al individuo productor- individuos consumidores que, mediante la promesa de confort, acepten, celebren y soporten el sometimiento.

Con el tiempo, la profundización del individualismo y la ruptura de las solidaridades, a las que conllevó la atomización de los sujetos, produjeron un nuevo cambio en la percepción del cuerpo:

[...] el cuerpo se convierte en el refugio y el valor último, lo que queda cuando los otros se vuelven evanescentes y cuando todas las relaciones sociales se vuelven precarias. El cuerpo es el ancla, lo único que puede darle certeza al sujeto, por supuesto que aún provisoria, pero por medio de ésta puede vincularse a una sensibilidad común, encontrar a los otros, participar del flujo de los signos y sentirse cómodo en una sociedad en la que reina la falta de certeza⁴⁹.

⁴⁸ *Ibid.*, Pág. 71.

⁴⁹ David Le Breton: "El hombre y su doble: el cuerpo *alter ego*" en *Antropología del cuerpo y modernidad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000; Pág. 153.

Asistimos, a partir de fines de la década del '60, a un nuevo imaginario del cuerpo que, bajo la forma aparente de una liberación, mantiene vivo el modelo dualista: es el *cuerpo-socio*, el cuerpo *alter ego*; un cuerpo que, de objeto, pasa a ser sujeto y medio de salvación.

Paso del cuerpo objeto al cuerpo sujeto [...]. El individuo se vuelve su propia copia, su eterno simulacro, por medio del código genético presente en cada célula. Sueño de una capilarización infinita de lo mismo, a través de la fantasía de que la personalidad completa del sujeto está, potencialmente, en el gen [...]. En este imaginario el hombre es una emanación del cuerpo, subsumido bajo la forma del gen [...].

El cuerpo disociado se convierte, en el imaginario moderno, en el camino más corto para alcanzar y transformar al sujeto inmaterial al que viste con la carne y con las sensaciones⁵⁰.

Nuevamente nos encontramos con esta separación entre el hombre y su cuerpo. El individuo es lo que son sus genes y el cuerpo es, en todo caso, un socio al que cuidar y que, a cambio, nos aporta placeres y bienestar tratando de pagar el menor costo por ello. El funcionamiento armónico de esta sociedad puede ser garantía de éxito. Por eso el individualismo contemporáneo busca encaramarse por el eje del ascenso social obteniendo y potenciando belleza, salud y juventud. Presos de un aislamiento cada vez mayor, nos ausentamos primero de la naturaleza, luego de los otros hombres y, por último, de nosotros mismos.

En este escenario, la regulación sobre la población adquiere dimensiones mucho mayores que en las sociedades disciplinarias y su operación pasa de estar sólo en manos del Estado, a ser un poder conjunto de Estado y mercado. Así, a nivel biopolítico, la lógica continúa siendo la misma aunque a una mayor escala. Donde sí se verifican cambios sustanciales es en las políticas sobre los individuos, en las anatomopolíticas. En este espacio virtual, el cuerpo deja de ser considerado una máquina fabricada por las disciplinas según los requerimientos del sistema productivo, para convertirse en un cuerpo-información, que emite permanentemente señales. La anatomopolítica pasó de ser una fábrica de trabajadores a una de consumidores, al mismo tiempo que cada individuo trasmutó en el faro-guía para los estudios de mercado.

Este nuevo tipo de control no aparece como algo impuesto, sino que se percibe como libremente elegido. No sólo se conciente la vigilancia, sino que se la goza, en virtud del disfrute que ofrece el consumo. El narcisismo envuelve la subjetividad por completo, porque ponemos al placer como fin último de nuestras acciones.

⁵⁰ *Ibíd*; Págs. 157-158.

Lo inacabado del cuerpo, que en la cultura cósmica de la Edad Media se llenaba en la interacción con el mundo, en la actualidad busca completarse mediante el consumo de signos. Al cuerpo como un portador de información le corresponde también una forma estética, en la que se manifiestan los signos fugaces de la moda.

Lugar del límite, de lo individual, cicatriz de una indiferenciación que muchos sueñan con volver a encontrar, es por medio del cuerpo que se intenta llenar la falta por la que cada uno entra en la existencia como ser inacabado, que produce sin cesar su propia existencia en la interacción con lo social y lo cultural. Adornarse con signos consumidos e imaginados, asegura una protección contra la imagen difusa de la existencia, como si la solidez de los músculos, la mejor apariencia o el conocimiento de muchas técnicas corporales tuviesen el poder de conjurar los peligros de la precariedad, de la falta [...]. La búsqueda del secreto traduce la de lo inacabado, evoca la irrupción de lo divino en el hombre, apunta a una conjuración de la incompletud en relación con la condición humana. Fetiche que disuelve la división del sujeto, el cuerpo se convierte en el lugar en el que se niega el inconsciente, el lugar en el que la identidad del sujeto se forja en una nueva afirmación del cógito⁵¹.

La búsqueda de ese secreto fundamental que esconde el cuerpo no es otra cosa que una huída hacia el interior de nosotros mismos; un recluirse en las fronteras de la individualidad para afianzar el aislamiento de los otros y el mundo. Todo lo que necesitamos está en nuestro interior: sólo debemos dejarlo salir optimizando nuestra imagen, ajustándola a aquello que en verdad somos. La incompletud, desde este punto de vista, no es tal, sino que ya todo está contenido en cada uno de nosotros y sólo basta con descubrir las pistas que nos lleven a la verdad.

Este contexto nos permite vislumbrar por qué Copi produce una ruptura y, con ella, un escándalo. Su obra se dirige en la dirección contraria: hacia la apertura y el encuentro con el otro.

Salud, belleza y juventud son los pilares sobre los que se construye la estandarización del cuerpo. Al éxito de las industrias del cuerpo subyace la idea de un hombre auto-operable, que puede llegar a ser lo que desee gracias a las técnicas de manipulación genética y cirugías plásticas. Esta auto-creación no haría más que liberar aquello que ya existe en nuestro interior; un “travestismo” en el sentido amplio de la palabra, por el cual los cambios en el exterior nos redimirían de nuestras desdichas.

Por lo pronto, cabe destacar que en la actualidad, aunque el cuerpo parece estar en primer plano, la carne continúa siendo borrada como aquel elemento vergonzante que debe

⁵¹ *Ibíd*; Págs. 171.

ser apartado de la vista. Y, si en un primer momento del dualismo, la metáfora de la máquina buscó conferirle al cuerpo la dignidad que le había sido arrebatada al separarlo del alma, en la actualidad, es la metáfora de los genes la que ocupa ese lugar. El cuerpo importa en tanto que, al adentrarnos en él, encontremos el verdadero misterio de lo humano: la información genética contenida en cada célula. La materialidad deviene código y ese código debe ser descifrado, leído.

4.1- El cuerpo se vuelve letra

Como vimos, tras la división cartesiana entre cuerpo y alma, el cuerpo fue sufriendo nuevas divisiones, ya fuera al entenderlo como residuo muerto (materia inerte); como objeto de ciencia, que busca dominarlo y normalizarlo (como mecanismo); o como aquel socio gracias al cual es posible hallar un camino de salvación (*alter ego*). Pero, en cualquier caso, el hombre dejó de *ser* cuerpo para pasar a *tener* un cuerpo, un objeto extraño a sí mismo, que sólo constituye la frontera material con el afuera. De esta forma, el cuerpo también fue apartado del lugar de la significación y situado como objeto a representar. El cuerpo se excluye y se textualiza.

Francis Baker, en su libro *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*⁵², desarrolla el fenómeno de textualización del cuerpo a partir del cuadro de Rembrandt “La lección de Anatomía del doctor Nicolaas Tulp”. En un teatro de Amsterdam tiene lugar la disección del cadáver de Aris Kint, ejecutado horas antes. El anatomista Nicolaas Tulp se dirige a siete cirujanos que, al igual que él, pagaron a Rembrandt para ser inmortalizados como hombres de ciencia. Lo llamativo es que, pese a que su propósito es analizar el cuerpo sin vida que se encuentra frente a ellos, ninguno de los ocho parece verlo. Sus miradas se dirigen a los espectadores (no tanto las personas que pagaron su entrada ese día para presenciar la disección, sino a nosotros, a la posteridad) o a un atlas de anatomía que se encuentra a los pies de Kint. El cuadro de Rembrandt aparece, así, como una señal de alarma sobre un proceso que, en ese entonces apenas comenzaba, pero que en la actualidad se ha naturalizado de manera escalofriante. Los ojos de los cirujanos se dirigen al texto, donde el cuerpo ha devenido abstracción; “Donde la carne se transforma en palabra”⁵³.

[...] dentro de la pintura no hay ningún ojo que vea el cuerpo. La mirada científica, la perspectiva de la filosofía natural, tal vez estén organizadas alrededor del

⁵² Francis Baker: “En la cripta”, en *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Bs. As., Per Abbat, 1984.

⁵³ *Ibíd.*, Pág. 104.

cadáver, pero con el propósito de no verlo. [...] [Las miradas] se dirigen al Atlas de anatomía abierto al pie del cadáver⁵⁴.

La profundización de este corrimiento, de esta “contorsión histórica por medio de la cual este cuerpo en exhibición se ha vuelto, en un importante sentido, invisible”⁵⁵, fue dando origen a un entramado de discursos sobre el cuerpo, que vistió por completo la carne de su desnudez obscena y desbordante; una coraza que intenta contener aquello que busca escaparse sin cesar.

Al igual que en el cuadro de Rembrandt, subyace en el imaginario de las sociedades postfordistas la concepción de que el propio cuerpo es un texto transparente, con un sentido universalmente compartido.

La libido narcisista está fraccionada, integra, selectivamente, prácticas u objetos de acuerdo con un cifrado simbólico perteneciente a un momento dado. El trabajo del signo produce un relato ya constituido que el sujeto enuncia con entonación propia [...]. El individuo cree que vuelve a apropiarse de la sustancia olvidada del cuerpo, pero en realidad se trata sólo de la restitución de un relato⁵⁶.

Nunca como hoy vamos a encontrar tantos discursos sobre el cuerpo. A la medicina occidental se han sumado las llamadas “terapias alternativas” o, también, “medicinas naturales”, por medio de las cuales se busca llegar a la verdad fundamental del cuerpo, no de modo invasivo y artificial, sino a través de la meditación, la relajación y la ingesta de remedios naturales. Pero no nos engañemos: ni la medicina occidental, ni la natural permiten reencontrarse con la carne olvidada.

Pues, extrañamente, la búsqueda de uno mismo, la “reapropiación” del cuerpo, pasa por la fidelidad de los participantes a la palabra de un maestro dispuesto a compartir sus conocimientos [...]. El descubrimiento de uno mismo o el trabajo que se realiza sobre el cuerpo pasa, en primer término, por el reconocimiento de la palabra del otro, y por tomar un camino que otros ya recorrieron [...]. El cuerpo se ofrece a la manera de un laberinto cuya llave el individuo perdió⁵⁷.

Sin embargo, siempre existe algo que se escapa a la letra que pretende capturarlo. Aun en “La lección de anatomía...” podemos encontrarlo. Rembrandt no se limitó a retratar a los cirujanos que pagaron por ser inmortalizados como hombres sesudos de ciencia.

⁵⁴ *Ibid.*, Pág. 99.

⁵⁵ *Ibid.*, Pág. 100.

⁵⁶ David Le Breton: “El hombre y su doble: el cuerpo *alter ego*” en *Antropología del cuerpo y modernidad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000; Pág. 167.

⁵⁷ *Ibid.*, Pág. 169.

Rembrandt se burló de ellos y nos puso una trampa a los espectadores del cuadro. Nadie ve el cadáver, por lo tanto, nadie nota que tiene dos brazos derechos.

El brazo izquierdo del cadáver no sólo resulta exageradamente grande (las proporciones de la perspectiva –en todo lo demás muy cuidadosa y creadora de profundidad- deberían trazar el brazo más distante más corto que el más próximo, aún teniendo en cuenta el alargamiento debido a la incisión y el corte en lonjas) sino que anatómicamente impreciso. Los tendones revelados no pertenecen a la palma de la mano izquierda –la posición del pulgar indica que la mano está con la palma hacia arriba- sino al dorso de la derecha⁵⁸.

No se trata de un error. Lo que Rembrandt retrató fue la obstinada necesidad científica por conocer, sistematizar, clasificar y, finalmente, convertir en saber universal aquello que escapa permanentemente al conocimiento, la sistematización, la clasificación y la universalización.

Un cuerpo vuelto letra es un cuerpo muerto o, mejor dicho, neutralizado; petrificado en un sinnúmero de caracteres que sintetizan todo lo que creemos saber sobre él. Aunque, mejor pensado, es aún peor: a medida que la ciencia se fue adentrando en el organismo, la consistencia de los tejidos, la osamenta y los fluidos se descompuso progresivamente, convirtiéndose en información. La materia devino en algo inmaterial. De esta forma, los ojos ya no saltan por encima del cadáver y se dirigen al libro, sino que lo codifican y lo guardan en un disco rígido.

Pero un cuerpo olvidado, obviado, codificado es un cuerpo que, por la misma lógica que al representarlo lo descarta, puede serlo todo y volver bajo la forma que se le de la gana: puede tener dos brazos derechos, o un sexo indefinido; ser una rata o un uruguayo; puede morir y resucitar cuantas veces quiera.

4.1.1- Del cuerpo, a la letra; de la letra, al cuerpo

Copi plantea un mundo donde todo es posible. No importan el realismo y el naturalismo cuando se trata de devolverle a las palabras la densidad de la carne. La experiencia interior no entiende de leyes ni conceptos.

Hay en la naturaleza, y subsiste en el hombre, un impulso que siempre excede los límites y que sólo en parte puede ser reducido. Por regla general no podemos dar

⁵⁸ Francis Baker: "En la cripta", en *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Bs. As., Per Abbat, 1984; Pág. 101.

cuenta de ese impulso. Es incluso aquello de lo que, por definición, nunca nadie dará cuenta; pero sensiblemente vivimos en su poder⁵⁹.

En *El baile de las locas*, Copi (el personaje) sabe que escribir sobre Pietro es matarlo poco a poco. Es imposible contener la inmensa complejidad de su ser en unas cuantas palabras. Por eso, si bien escribe para olvidar, pierde sus escritos para no soltar el recuerdo de sus olores, su voz y su misterio.

Más enamorado de mí de lo que cree, necesita de mi mirada para vivir; soy ya su asesino [...]. Y, desde el momento en que he empezado a escribir ya lo he matado, el movimiento hipnótico del Bic sobre mi libreta bloquea el recuerdo de su olor⁶⁰.

Mientras los cirujanos de “*La lección de anatomía...*” privilegian el texto en detrimento del cadáver que tienen frente a sí, Copi se debate por mantener vivo un cuerpo ya ausente, frente al poder neutralizador de la letra. No sólo el Copi de *El baile de las locas*, sino también el Copi escritor, dibujante, dramaturgo, actor. Todo Copi, en su vida y en su obra, luchará contra el olvido del cuerpo.

Para ello, no sólo se vale de la exposición desmesurada de la carne, sino también de una deconstrucción de este proceso de semiotización del cuerpo, por el cual una representación pasa a ocupar su lugar, hasta acabar convertida en naturaleza. Así, encontramos en *El uruguayo* un mundo imaginario construido en torno al funcionamiento del lenguaje: lenguaje que permite moldear todo de mil formas diferentes, ya sea a partir de la apropiación de lugares con sólo nombrarlos; o como reemplazo de lo existente, luego de que el Uruguay quedara cubierto por la arena.

Como no tengo nada que hacer y para pasar el tiempo he dibujado en la arena con un trozo de madera el lugar de las aceras, de las calles, de las casas, de los peatones, de los perros, de los coches, y circulo únicamente por las calles y las aceras. Cada vez que encuentro un peatón (están bastante bien dibujados, teniendo en cuenta que los veo desde arriba) digo buenos días señora, buenos días señor o bien qué bonito perro tiene usted. He tenido incluso una conversación muy animada con una señora a la que he elogiado su escote y que me ha sonreído (he tenido que imaginar su sonrisa ya que su sombrero la cubría totalmente). Para atravesar las calles me deslizo entre los coches y he tenido la mala suerte de tropezar con un parachoques que casi he borrado y que he tenido que volver a dibujar. Hoy ha soplado un viento ligero que ha borrado un poco mis

⁵⁹ Georges Bataille: “Capítulo II: La prohibición vinculada a la muerte”, en *El erotismo*; Buenos Aires, Tusquets, 2006; Pág. 44.

⁶⁰ Copi: *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 2000; Pág. 21.

dibujos de ayer y como no tenía demasiadas ganas de volver a dibujarlo todo he escrito el nombre de cada objeto o persona con grandes caracteres sobre ellos. Por ejemplo, he escrito coche sobre los coches, Mimí sobre el sombrero de la señora que me había sonreído, *Las acacias* sobre una casa, roble sobre un árbol, etc. He tenido algunas dificultades con las manzanas de casas que contienen numerosos detalles en el dibujo y he dudado entre escribir en grandes muy grandes caracteres (arrastrando un tronco de árbol) «manzana de casas» sobre una manzana entera de casas, lo que habría borrado muchos detalles, o bien escribirlo muy pequeño en una esquina⁶¹.

Calles, casas, vehículos y personas convertidos en dibujos, primero y en palabras, después, luego de que el viento y el desgano borrarán sus formas de la arena. Y, sin embargo, Copi se comporta como si cada cosa estuviera allí: esquiva los autos, conversa con las mujeres, camina por las aceras. Todo con la mayor naturalidad, en un “como si” que acaba por convertir la mentira en verdad. Y luego, del mismo modo en que el cuerpo encuentra siempre la manera de salir del constreñimiento de la letra, los uruguayos emergen de la arena y vuelven a poblarlo todo. Así, sin que medie explicación lógica, el cuerpo simplemente aparece cuando y donde menos se lo espera.

4.2- Pequeño relato como botón de muestra de la invisibilización del cuerpo

A mediados de 2007, una mujer de veinticinco años llegó a la guardia de una clínica privada, con una fuerte congestión nasal, fiebre, dolor muscular y de garganta. Era por lo menos la tercera vez en un mes que presentaba esos síntomas y la mujer comenzaba a sentirse cansada de ir a esa misma guardia, para ser atendida fugazmente, recibir la prescripción del medicamento y el tratamiento a seguir, cumplirlo al pie de la letra y volver a presentar los mismos síntomas apenas unos días después de concluirlo. Esta vez quería una respuesta definitiva acerca de su dolencia.

Mientras esperaba su turno, pensaba en que comenzaría por decirle al médico justamente eso: “quiero saber qué me pasa, porque hace un mes que este cuadro se repite y ningún tratamiento funciona”. Ya no iba a dejar que la despachara en cinco minutos, como hacen los médicos de clínicas privadas, que trabajan a destajo. No. Ya no iba a recitar sus síntomas como los números de una lotería, para que el médico gritara “¡bingo!” y dictaminara que su cuadro se correspondía con un diagnóstico preconcebido por él y al que, seguramente, intentaría ajustar los síntomas de todos los pacientes que aguardaban en la

⁶¹ Copi: *El uruguayo*, en *Las viejas travestis y otras infamias*; Barcelona, Editorial Anagrama, 1989; Págs. 104-105.

sala de espera. No. Esta vez no iba a ser como las demás y no lo fue... fue peor. Luego de hacerla pasar al consultorio y registrar sus datos personales en el libro de guardia tuvo lugar el siguiente diálogo:

- ¿Qué síntomas tenés?
- Hace un mes que me enfermo, vengo, hago el tratamiento que me dicen y me vuelvo a enfermar...
- Pero, ¿cuáles son los síntomas?
- Me duele mucho la garganta, todo el cuerpo, tengo fiebre... en este momento creo que no, pero ayer tuve treint...
- Está bien.

El médico anotó algo en su recetario, arrancó la hoja y se la tendió a la mujer.

- Pero... qué...
- Faringitis. Tomá eso cada ocho horas y hacete vapor o nebulizaciones. Cerrá la puerta, por favor.

La mujer estaba desconcertada, furiosa y se sentía francamente estúpida. La consulta había durado un minuto, tal vez menos y no sólo se iba sin la respuesta que había ido a buscar, no sólo tenía entre sus manos una receta con un medicamento que no le iba a servir, sino que se iba sin saber una cosa: qué color de ojos tenía el médico. Porque en el brevísimo tiempo que duró la consulta el tipo no había levantado los ojos del libro de guardia. Aquel hombre que, se suponía, estaba allí para curar a otras personas, evitó todo contacto con el cuerpo doliente de la mujer que tenía frente a sí. No la auscultó, no la miró y no la escuchó. En base a la descripción incompleta de sus síntomas infirió su veredicto... es decir, su diagnóstico.

La mujer se fue a su casa prodigándole innumerables insultos y es el día de hoy que lo recuerda con desprecio. El médico jamás pensó en ella, ni siquiera cuando la tuvo delante. La mujer logró dar con otro médico, que la miró, la auscultó, la escuchó y, finalmente, ese cuerpo mirado, auscultado y escuchado se curó. Y no volvió a enfermarse más que una vez por año, en invierno, porque ese cuerpo sufre mucho el frío. Ese cuerpo que hoy, sentado frente a la computadora, recuerda y escribe todo esto, porque nunca, como en ese momento, había logrado comprender lo que Francis Baker (al que había leído por primera vez un par de años antes) quería decir con lo expuesto más arriba, respecto de los cirujanos de "La lección de anatomía...":

[...] pero el que ni siquiera vean la carne, pese a la tentadora proximidad que hay entre estas y sus líneas de visión, sólo subraya aún más la extraordinaria contorsión histórica por medio de la cual este cuerpo en exhibición se ha vuelto, en un importante sentido, invisible. Ahora, sólo material en bruto, así reducido, el cuerpo ha dejado de significar –salvo de modo residual- alejándose de la visión para hundirse en el pasado⁶².

Nunca, como en ese momento, lo había hecho carne; nunca se había sentido tan invisible, sola y vacía.

Cuando John Berger habla del espacio corporal, se refiere al lugar en el que “habita la conciencia de sí mismo del cuerpo que siente”⁶³. Es el espacio en el que tiene lugar la experiencia del dolor y la soledad, pero también la relación con el resto de los hombres. Ese cuerpo que siente está lleno de misterios: no admite ser reducido a un objeto inanimado, ni a la mera información contenida en el criptograma de nuestros genes. Es sólo a través de la experiencia del propio cuerpo y sufrimiento que nos acercamos al otro. En todo caso, si aceptásemos la idea de un cuerpo-texto, seguramente se parecería más a un palimpsesto, con capas ocultas a nuestros ojos; o a un borrador, lleno de tachaduras y donde no todo ha sido escrito aún.

Devolverle a las palabras la densidad de la carne implica reencontrarse con la experiencia del espacio corporal en un terreno donde el cuerpo parece estar borrado. Y Copi resolvió la aporía dándole a la voluptuosidad de la carne un lugar de preeminencia, de modo que fuera imposible no verla. Y así como Rembrandt pintó otro brazo derecho donde debería de haber un izquierdo, Copi se valió de la confusión y profusión de los sexos, así como también de las mutilaciones, muertes y resurrecciones para recordarnos que de carne somos y que las fronteras que nos separan de los otros pueden desgarrarse violentamente y abrirse a la continuidad. Es lo que plantea Georges Bataille:

Pero la discontinuidad nunca es perfecta. En particular, en la sexualidad, el sentimiento de *los otros*, más allá del sentimiento *de sí*, introduce entre dos o más una continuidad posible, opuesta a la discontinuidad primera. En la sexualidad, los *otros* ofrecen continuamente una posibilidad de continuidad, amenazan sin cesar, proponen todo el tiempo un desgarrón en la vestimenta sin costuras de la discontinuidad individual. A través de las vicisitudes de la vida animal, los *otros*, los semejantes aparecen donde menos se los espera; forman un fondo de figuras neutras, elemental sin duda, pero sobre el cual se produce, en el tiempo de la

⁶² *Ibid.*, Pág. 100.

⁶³ Berger, John: “Rembrandt y el cuerpo” en *El tamaño de una bolsa*; Buenos Aires, Editorial Taurus, 2004; pág. 115.

actividad sexual, un cambio *crítico*. En ese momento, el *otro* no aparece aún positivamente, sino vinculado negativamente, con la turbia violencia de la plétora. Cada ser contribuye a la negación que el *otro* hace de sí mismo; pero esa negación no conduce de ningún modo al reconocimiento del *partenaire*. Al parecer, en el acercamiento, lo que juega es menos la similitud que la *plétora* del *otro*. La violencia de uno se propone ante la violencia del otro; se trata en ambos lados de un movimiento interno que obliga a estar fuera de sí, es decir, fuera de la discontinuidad individual. El encuentro, cuando tiene lugar, se produce entre dos seres que, lentamente en la hembra y a veces de manera fulminante en el macho, son proyectados *fuera de sí* por la plétora sexual. En el momento de la cópula, la pareja animal no está formada por dos seres discontinuos que se acercan y se unen a través de una corriente momentánea de continuidad; propiamente hablando no existe la unión: dos individuos que están bajo el imperio de la violencia, que están asociados por los reflejos ordenados de la conexión sexual, comparten un estado de crisis en el que, tanto el uno como el otro, están fuera de sí. Ambos seres están, al mismo tiempo, abiertos a la continuidad. Pero en las vagas conciencias nada de ello subsiste; tras la crisis, la discontinuidad de cada uno de ambos seres está intacta. Es, al mismo tiempo, la crisis más intensa y la más insignificante⁶⁴.

La mujer de la historia -bueno, está bien: yo- no pedía tanto. Sólo un contacto visual, una escucha, una auscultación. Pero el que vivamos en una época en la que se ha perdido el vínculo profundo e indisociable entre ser y cuerpo, convierte a este último en una materia hostil e inabordable. Y si así lo fue para un médico, que ni siquiera pudo mirar a su paciente, más aún lo es para cualquiera que intente hablar de él desde la teoría.

En una oportunidad, asistí a un seminario de tesis sobre teatro y comunicación, ofrecido en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA. Tratándose de teatro, era imposible que los expositores no mencionaran al cuerpo y, de hecho así fue, salvo por una particularidad: se lo nombraba para no decir nada acerca de él. O, mejor pensado, para semiotizarlo y sujetarlo a la tranquilizadora seguridad de los conceptos.

Me fui pensando, entonces, que hablar del cuerpo desde la teoría para hacer abstracción de él es como pretender poner un bello cadáver sobre un plato y cortarlo delicadamente con cubiertos de plata: la hermosura del muerto y la pompa no disimulan el olor a podrido. Y ese olor que lo invade todo, ese olor nauseabundo que nos desgarran, ese olor es el cuerpo comunicándose. Ya no habla, ya no se mueve, pero hiede. Y en su hedor está su testamento, su último y callado mensaje.

⁶⁴ Georges Bataille: "Capítulo IX: La plétora sexual y la muerte", en *El erotismo*; Buenos Aires, Tusquets, 2006; Pág. 109

No hay cuchillo de plata que pueda cortarlo, ni concepto que pueda atraparlo. Hablar del cuerpo desde la teoría se me dificulta enormemente. ¿Cómo hacerlo, si el cuerpo está donde las palabras se callan?

Del cuerpo brota todo aquello que la razón no entiende, por tanto, su comunicación resulta inquietante y perturbadora. Y cuando la razón intenta dar cuenta de ella convirtiéndola en letra, neutraliza su peligro. Más aún, si trata de un cuerpo monstruoso.

¿Cómo es posible, entonces, decir que en las obras de Copi encontramos monstruos?

Copi escribe desde el margen: asume la anomia, pero la hace la ley de su universo. Hace que sus personajes nos miren a los ojos, reconozcan su monstruosidad, para luego darle inmediatamente la espalda a la norma y seguir en su ley. Hace que debamos vernos frente a frente con la muerte y el erotismo. Y el juego que entre ellos se establece sitúa al cuerpo en el centro de una comunicación desgarradora.

5

PADRE DE MONSTRUOS: COPI Y LOS MONSTRUOS MORALES

Si Copi parte del cuerpo, si el cuerpo comunica a través del silencio, si el silencio escapa a la razón y todo lo que escapa a la razón es considerado monstruoso, entonces Copi es un prolífico creador de monstruos.

Su apuesta política encuentra en la monstruosidad y en el exceso su bandera; posta que tomó de su abuela⁶⁵ y que forjó a lo largo de toda su vida, como, por ejemplo, con su incorporación al grupo Pánico.

Este grupo teatral fue fundado en 1962 por el español Fernando Arrabal (exiliado de las filas del surrealismo), el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor, que se inspiraron en el dios Pan para bautizarlo. A ellos se les sumaron Copi, Víctor García, Jorge Lavelli y el cordobés Jérôme Savary.

Uno de los núcleos estéticos alrededor de los cuales gira la producción teatral del grupo Pánico es lo monstruoso: una estética del *freak* (con el antecedente, muy en la memoria de Topor, Jodorowsky y Arrabal, de *Freaks*, la película de 1932 filmada por Tod Browning). Arrabal, por su lado, incorpora a la estética del grupo la tradición de los esperpentos de Valle-Inclán y las pesadillas de Goya⁶⁶.

⁶⁵ “Mi abuela, una buena escritora de teatro, muy representado en Buenos Aires —comedias siniestras ligeras, lesbianas engañando a sus maridos en los años 20 al 40- se reía como loca cuando leía mis obras. Veía en su nieto una malignidad que le resultaba propia”. “Cada uno debe inventarse sus historias”, entrevista a Copi, realizada por *Libération* y citada en Tcherkaski, José: *Habla Copi. Homosexualidad y creación*; Bs. As.; Galerna, 1998; Pág. 121.

⁶⁶ Daniel Link: “La carne dice” en Revista *Zigurat*, Bs. As., La Crujía, 2003; Pág. 106.

Copi es, entonces, padre de monstruos y esperpentos. Puesta estética al servicio de una apuesta política: el monstruo funciona como un espejo deformante que, al agrandar ciertos rasgos por sobre otros, produce un horror que nos despierta a nuestra propia monstruosidad. Copi pare monstruos con espíritu de denuncia.

5.1- Lo grotesco del monstruo

Los personajes de Copi son atravesados por tragedias que, lejos de caer en el drama y limitarse a él, producen un efecto cómico. Esta característica está presente en la totalidad de su obra: personajes oscuros, sucios, que provocan horror pero que, al mismo tiempo, despiertan simpatía, y, por sobre todo, una inquietante identificación. Intentar distinguir entre ellos a buenos y malos es una tarea impensable, dado que su complejidad no admite reducción alguna. El punto donde tragedia y comedia se unen, ese punto es el grotesco.

Grotesco es un término de origen italiano, que proviene de *grotta* (gruta) y que, según define el diccionario de la lengua española, designa a todo aquello que es “ridículo, extravagante. Irregular, chocante, grosero y de mal gusto”. El *grotesco* nació a fines del siglo XV, como el nombre dado a unas pinturas ornamentales halladas en Italia y que marcaron una fuerte impronta en los pintores renacentistas. Ellos tomaron y profundizaron el efecto de contraste propio de lo grotesco: de un mundo claro y ordenado emerge uno oscuro y siniestro.

Poco a poco, el grotesco comenzó a difundirse en las distintas ramas del arte, pero siempre conservando su característica primordial: la imposibilidad de establecer los límites entre dos órdenes diferentes (lo alto y lo bajo, lo animal y lo humano, etc.). Por el contrario, estos órdenes se encuentran imbricados en modo tal, que forman un todo frente al cual el receptor experimenta un sentimiento de angustia, al no poder ubicarse claramente en un orden u otro.

En el siglo XVIII Wireland ofrece «un análisis de su efecto psíquico... Se despiertan varias sensaciones, evidentemente contradictorias: la *sonrisa* ante las deformaciones y la *repugnancia* ante lo siniestro, lo monstruoso en sí. Como sentimientos fundamentales, empero (...) se hacen notar la *sorpres*a, el *estremecimiento* y una *congoja perpleja* ante un mundo que se está desquiciando, mientras ya no encontramos apoyo alguno»⁶⁷.

En el grotesco tenemos la presencia simultánea de lo cómico y lo trágico y, frente a él, es imposible situarse en los terrenos seguros de la tragedia y la comedia. Risa y llanto se atraviesan y confunden.

⁶⁷ Citado en *El grotesco Criollo: Discépolo – Cossa. Stéfano y La Nona*. Introducción a cargo de la Profesora Irene Pérez, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1991; Págs. 390-31

Lo grotesco aparece de punta a punta en la obra de Copi: la risa y la muerte; lo femenino y lo masculino; lo animal y lo humano; lo vil y lo noble se unen, entrecruzan y mezclan permanentemente. De esta forma, sus personajes pueden ser considerados *monstruos morales*, en el sentido de lo expuesto por Foucault en *Los anormales*.

Desde la Edad Media hasta el siglo XVIII se consideraba monstruo aquel ser que resultaba de la mezcla de dos reinos: el animal y el humano. El monstruo transgredía la ley natural y, con ello, ponía en entredicho la ley civil, religiosa o divina. Por lo tanto, su aparición se da como noción jurídica.

Por más que el lisiado no se ajuste a la naturaleza, en cierta forma está previsto por el derecho. En cambio, la monstruosidad es una irregularidad tan extrema que, cuando aparece, pone en cuestión el derecho, que no logra funcionar⁶⁸.

En cada época existieron formas privilegiadas de monstruosidad: en la Edad Media era el hombre-bestia; en el Renacimiento, los siameses y en la edad clásica, los hermafroditas.

Del hermafroditismo (monstruosidad jurídico natural), hacia fines del S. XVIII se pasa a una monstruosidad jurídico moral; una monstruosidad de la conducta, no de la naturaleza: el criminal.

[...] es posible ver con claridad que se esboza un cambio, que es en cierto modo la autonomización de una monstruosidad moral, de una monstruosidad de comportamiento que traslada la vieja categoría del monstruo, del dominio de la conmoción somática y natural al dominio de la criminalidad lisa y llana. A partir de ese momento, vemos surgir una especie de ámbito específico, que será el de la criminalidad monstruosa o la monstruosidad, con su punto de efecto no en la naturaleza y el desorden de las especies, sino en el comportamiento mismo⁶⁹.

La aparición del monstruo moral se produjo entre del siglo XIX y principios del siglo XX. Hasta los siglos XVII y XVIII, toda monstruosidad llevaba indicios de criminalidad. A partir del siglo XIX esto se invierte: en el fondo de toda criminalidad hay monstruosidad. De “todo monstruo es un criminal” se pasa a “todo criminal es un monstruo”. Y Copi trabaja, justamente, con varios de los catalogados como monstruos morales

El terror que provoca el monstruo moral se funda en el exceso que contradice a la razón. Los momentos de exceso, tal como nos recuerda Bataille en *El erotismo*, son constitutivos de lo humano, pese a que con su aparición se pone en entredicho el fundamento de la propia vida. Un sistema como el capitalismo industrial, ávido de cuerpos dóciles y laboriosos, se rige por la razón, por la lógica de conservación y acumulación.

⁶⁸ Foucault, Michel: *Los anormales*; Bs. As., Fondo de Cultura Económica; 2007; Pág. 69.

⁶⁹ *Ibid.*, Pág. 81.

Cualquier cosa que atente contra este aparato productivo es considerada un acto criminal y, por ello, monstruoso. Pero es en estos actos criminales donde el hombre soberano aflora, donde se afirma como tal.

Ahí es donde interviene Sade: no formula los principios que anteceden pero los implica al afirmar que la voluptuosidad es tanto más fuerte cuanto que se da en el crimen, y que cuanto más insostenible es el crimen, mayor es la voluptuosidad. Se ve cómo el exceso voluptuoso conduce a esta negación del otro que es, viniendo de un hombre, la negación *excesiva* del principio en el que descansa su vida⁷⁰.

El primer monstruo moral es el monstruo político. Como señala Foucault, el monstruo apareció a fines del siglo XVIII, “no como categoría psiquiátrica, sino como categoría jurídica y fantasma político”⁷¹.

Se trataba de un monstruo político con dos formas: por un lado, encontramos al déspota, que está por encima de la ley, por ende, fuera de ella. Impone su voluntad y rompe el pacto social por arriba. Es el monstruo incestuoso. Por el otro, encontramos al pueblo sublevado, que rompe el pacto social por debajo. Es el monstruo antropófago.

Estas dos formas de monstruos aparecen en Sade -“El monstruo moral [...] estalla con Sade”⁷²-, pero también en Copi.

5.1.1- El monstruo incestuoso

Foucault señala, sobre la obra de Sade, que el libertinaje está ligado a un desvío del poder respecto de lo natural. Cualquier atributo que invista de poder a una persona (dinero, sabiduría, poder político), le brinda la posibilidad de volverse contra la naturaleza; esto es, contra todos los otros, pero también contra sí. La monstruosidad libertina e incestuosa atenta contra sí misma y se autodestruye. Esta negación individual va en la dirección de afirmar la soberanía de quien ya tiene poder.

Este quiebre del pacto social por encima, este cariz autodestructivo del poder, está presente en Copi de varias maneras. Podemos encontrarlo en la lujuria voraz de Carina e Iris, las hijas de la Reina de las ratas, que se embarazan de dos plebeyos en *La ciudad de las ratas*; en *La sombra de Wenceslao*, en la relación de La China y Rogelio –medio hermanos- y en cómo La China va envenenando, primero a su madre, luego a su propio hijo y, finalmente, a Rogelio, movida por su ambición de triunfar en el mundo del espectáculo; la ambigüedad de parentesco, sexo y relación que une a Vinicio Da Luna y Conceição Do

⁷⁰ Georges Bataille: “Estudio II: El hombre soberano de Sade”, en *El erotismo*; Buenos Aires, Tusquets, 2006; Págs. 174-175.

⁷¹ Foucault, Michel: *Los anormales*; Bs. As., Fondo de Cultura Económica; 2007; Pág. 109.

⁷² *Ibid.*, Pág. 82.

Mundo en *La guerra de las mariconas* y a Irina y a la Señora Simpson, en *El homosexual o la dificultad de expresarse*.

Pero será en *La vida es un tango* donde aparezca una de las escenas de incesto más explícitas de la obra de Copi: su protagonista, Silvano Urrutia, es testigo de una orgía montada en una de las oficinas del diario *Crítica*, entre el Senador; su hija, Graciela; el Mono (hermano del Senador y, por ende, tío de Graciela) y un ascensorista del diario:

Lo que vio en un rincón lo dejó estupefacto. El Negro, los pantalones rojos bajados hasta las rodillas, penetró a Graciela con su enorme falo, mientras el Senador, su propio padre, le sostenía las piernas abiertas. Y eso no era todo, el Mono le chupaba el culo. Todos gritaban distintamente de placer; el Gordo los hizo callar, pues escuchaba mal por teléfono. –Es la familia más corrompida que hubiera podido imaginarme, pensó Silvano. ¡Esto no existe desde el tiempo de los Borgia!⁷³

La comparación de los Bochinchola con los Borgia, ancla el sentido de una manera contundente: las atrocidades cometidas por esta familia no deben ser tomadas como algo aislado y excepcional, sino inscriptas en el marco de la criminalidad despótica. Quien tiene el poder, todo se lo permite, porque no ha suscrito el pacto social.

Si el Gordo Bochinchola los hace callar, no es porque los censure moralmente, sino porque lo molestan en su conversación telefónica. Existe, pues, una naturalización de lo aberrante, una naturaleza monstruosa que aflora y desnuda la cotidianeidad del poder corrupto.

Finalmente, los Bochinchola caerán, luego de que Yoli de Parma –la vieja actriz de cine nacional que sostiene económicamente el diario- se deshaga de *Crítica*. El Gordo, acabará vendiendo fainá en la cancha de Boca; el Mono, ofreciendo ballenitas frente al Jockey Club y el Senador, como lustrabotas. Sólo el azar les devolverá la fortuna: el Mono ganará la Grande de Navidad de la Lotería Nacional y los tres fundarán el diario *Crónica*. De un diario amarillista, pasarán a otro: la avidez de sangre del monstruo no tiene fin.

5.1.2- El monstruo antropófago

La antropofagia tiene, en la obra de Copi, su lugar destacado en *Cachafaz*. En el momento en el que matan al primer policía, la reacción de La Raulito y Cachafaz es, inmediatamente, carnearlo para paliar el hambre en el conventillo. Así comienza una serie de asesinatos, destinados a comerciar con la carne de aquellos que los someten a la hambruna. Son principalmente policías, pero también todo el que ocupe una posición de poder.

⁷³ Copi: *La vida es un tango*; Barcelona, Editorial Anagrama, 1981; Pág. 53.

CACHAFAZ

¿Cuántos milicos carneamos?

RAULITO

Hasta hoy día, diecisiete,
sin contar al alcahuete,
al cura y al propietario.
Esto hacen ochenta y cuatro
jamones, veintiún lomos
más cuarenta y dos riñones.
Los hígados los tiramos
para engordar a los gatos;
son ellos que devoramos
en tiempos de vacas flacas.⁷⁴

Sin embargo, cabe también destacar un pasaje de la novela *La guerra de las mariconas*, en la que tiene lugar una escena de canibalismo, luego de que una de las Amazonas cae herida durante un banquete en la luna:

Un grupo de Amazonas se precipitó sobre la herida; mientras una le chupaba la sangre que brotaba del ojo, otra le arrancaba el cuero cabelludo con el mismo cuchillo que le había arrancado el ojo, otra le cortaba los senos y las pelotas, otra le ataba las muñecas a los tobillos. La Amazona herida gritaba como un cerdo desangrándose. La pusieron sobre la mesa en donde Vinicio la ultimó traspasándola a golpes de cuchillo.

Las Amazonas, cubiertas de sangre, se frotaban y mordían como si fueran lesbianas. Vinicio le cortó una oreja al cadáver y se las arrojó: se la disputaron como lobas hambrientas.

[...]

Vinicio chasqueó los dedos. Era la señal para que comenzara el festín. Las Amazonas se precipitaron a la mesa y devoraron a su hermana frente a nuestros ojos como hienas.

[...]

Vinicio comenzó a roer un antebrazo, Conceição destrozaba un dedo del pie, mi madre se deleitaba con la punta del hígado.⁷⁵

⁷⁴ Copi: *Cachafaz*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002; Pág. 53.

⁷⁵ Copi: *La guerra de los putos* en <http://www.elinterpretador.net/30Copi-LaGuerraDeLosPutos.html>. Traducción de Margarita Martínez.

La riqueza simbólica de este fragmento es enorme, porque en él encontramos toda una serie de imágenes inquietantes: suplicio arbitrario de una amazona; sangre que mana y es bebida; descuartizamiento; indeterminación sexual (“le cortaba los senos y las pelotas”); asesinato; antropofagia. Y, en medio de todo ello, la fuerte interconexión entre muerte, sexo y alimento: Vinicio mata a la amazona, las otras se frotan como lesbianas y, luego, comen.

Estos seres, doblemente excluidos por su condición sexual y su origen salvaje, han conquistado la tierra y la han destruido. Han roto el pacto social por lo bajo y su proceder se corresponde con el imaginario antijacobino del pueblo sublevado.

[El pueblo] Va a ser la hiena que ataca el cuerpo social [...]. Madame Roland, por ejemplo, decía: “Si conociereis los espantosos detalles de las expediciones! ¡Las mujeres brutalmente violadas antes de ser desgarradas por esos tigres, las tripas cortadas ostentadas como condecoraciones, sangrientas carnes humanas devoradas!” [...]. Tenemos también la figura del licenciado y antropófago, pero en la que la antropofagia se impone al desenfreno. Los dos temas, prohibición sexual y prohibición alimentaria, se anudan por tanto de una manera muy clara en esas dos grandes primeras figuras del monstruo y el monstruo político.⁷⁶

Si Copi exhibe este tipo de monstruosidades –el incesto y la antropofagia- no es por el puro placer de generar un escándalo gratuito, sino por traducir en imágenes y acciones un imaginario que envuelve al poder, tanto de aquel que viene de arriba y se ejerce de forma despótica, como de aquel que se subleva.

Dice Foucault, respecto de las novelas de terror de la época de la Revolución, que deben ser leídas como novelas políticas, porque ponen de manifiesto el imaginario de la época. Desde este punto de vista, toda obra amerita una lectura política y el hecho de que el incestuoso y el antropófago sigan presentes en la literatura a lo largo del tiempo (pese a sus mutaciones) da cuenta de que son fantasmas políticos con completa vigencia.

Así, en Copi, las transgresiones sexuales y la antropofagia se tocan permanentemente y se erigen en las vías por las que desnuda la monstruosidad del poder.

El monstruo político es grotesco; produce un desconcierto, que impide situarlo tanto del lado del déspota autoritario, como del gobernante incompetente, cuya estupidez mueve a risa. Y es precisamente el desconcierto que genera el poder grotesco lo que lo vuelve aún más fuerte. El grotesco aparece así como un mecanismo intrínseco del poder que magnifica sus efectos. Impide cualquier intento de hacerle frente, por no situarse con claridad en ninguno de los tipos antes mencionados (el déspota / el bufón), sino que fluctúa caprichosamente anulando toda táctica de resistencia.

⁷⁶ Foucault, Michel: *Los anormales*; Bs. As., Fondo de Cultura Económica; 2007; Págs. 100-101.

Se trata de la ausencia total de ley en favor de la norma fáctica, encarnada en quien ejerce el poder que, a la sazón, se encuentra descalificado para hacerlo.

En el caso de un discurso o de un individuo, calificaré de *grotesco* el hecho de poseer por su *status* efectos de poder de los que su calidad intrínseca debería privarlo. Lo grotesco, o, si lo prefieren, lo *Ubuesco*, no es simplemente una categoría de injurias, no es un epíteto injurioso, y no querría utilizarlo en ese sentido. Creo que existe una categoría precisa; en todo caso, habría que definir una categoría precisa del análisis histórico político, que sería la del grotesco o ubuesco. El terror ubuesco, la soberanía grotesca o, en otros términos más austeros, la maximización de los efectos de poder a partir de la descalificación de quien los produce: esto, creo, no es un accidente en la historia del poder, no es una avería de la mecánica. Me parece que es uno de los engranajes que forma parte inherente de los mecanismos del poder⁷⁷

Las figuras de poder en Copi son eso: fantoches impredecibles, carentes de todo límite a la hora de satisfacer sus deseos. Sin embargo, lo monstruoso también aparece como aquello que viene a dejar al poder sin habla. Seres que, por su simple existencia, desafían todo orden moral, civil y religioso. De esta forma, Copi completa el panorama político del grotesco: como mecanismo intrínseco del poder, pero también, como el medio por el cual se lo desarticula.

5.2- Monstruos cínicos

En *Crítica de la razón cínica*, Peter Sloterdijk desanda el camino recorrido por el cinismo para recuperar su sentido originario.

En la actualidad –afirma Sloterdijk– el poder piensa y se expresa cínicamente: sabe la verdad sobre sí mismo, pero sigue adelante; no niega u oculta su desvergüenza, sino que la reafirma y funda sobre ella su poderío. Desactiva cualquier crítica en su contra, al enunciarla primero, sin necesidad de pasar por loco para decir y celebrar su verdad.

A partir de ahora se hace palpable de una manera sencilla el sentido de la insolencia. Desde que la filosofía, sólo de forma hipócrita, es capaz de vivir lo que dice, le corresponde a la insolencia decir lo que se vive. En una cultura en la que los idealismos endurecidos convierten las mentiras en “formas de vida”, el proceso de verdad depende de si hay personas suficientemente agresivas y libres (“desvergonzadas”) para decir la verdad. Los dominadores pierden su autoconciencia real de los locos, los payasos, los quínicos; por ello la anécdota hace decir a Alejandro Magno que él querría ser Diógenes, si no fuera Alejandro. Si Alejandro no fuera el loco

⁷⁷ *Ibíd.*, Pág. 25.

de su ambición política, entonces tendría que hacerse el loco para decir la verdad a las gentes como a sí mismo. (Y cuando los poderosos, por su parte, empiezan a pensar químicamente; cuando conocen la verdad sobre sí mismos y, a pesar de ello, “continúan” obrando de igual manera, entonces completan de una manera perfecta la definición moderna de *cinismo*).⁷⁸

Lejos de ser la actual forma de razón imperante, por la cual el poder se sirve de su desenmascaramiento para teñir de desesperanza cualquier intento de hacerle frente, el antiguo quinismo griego era la réplica plebeya al idealismo señorial. A la mera discursividad abstracta, el quinismo respondía con la insolencia del cuerpo.

La insolencia no era para los griegos un concepto peyorativo, sino una provocación productiva; un avanzar con valentía y atrevimiento hacia el enemigo. Esto es lo que hacían los antiguos quínicos –con Diógenes a la cabeza–: acorrallar al pensamiento, llevándolo al límite de las palabras, enfrentándolo al silencio ensordecedor del cuerpo, donde todo discurso se desvanece.

Se trata, como afirma Sloterdijk, de una “resistencia satírica” y de una “ilustración grosera”, que proviene de lo inferior y “que no habla contra el idealismo, vive contra él”⁷⁹.

Del mismo modo, Copi dice lo que vive al punto de llevarlo al extremo y convertirlo en una “pantomima grotesca”, tal como hacían los antiguos quínicos, valiéndose para ello del humor y de *lo monstruoso*.

Monstruo proviene del latín *monstrum*: voz de sentido religioso que aludía a una señal de los dioses. Su raíz se origina en el verbo *monere*, que significa “avisar, advertir” y esto es lo que busca Copi: *mostrar* (*monstrare*) con lo bajo lo que oculta y reprime el poder de lo alto.

Cuando Diógenes orina y se masturba en la plaza del mercado, hace ambas cosas en una situación modelo, dado que lo hace públicamente. Publicar algo significa la unidad fáctica de mostrar y generalizar⁸⁰

Pero hay más: el monstruo produce temor porque “combina lo imposible y lo prohibido”⁸¹, al violar las leyes de la sociedad y de la naturaleza.

En las clases dictadas en el Collège de France, entre 1974 y 1975 y recogidas en el libro *Los Anormales*, Foucault da cuenta de tres figuras (monstruo humano, individuo a corregir y niño masturbador), que se constituyen entre los siglos XVIII y XIX y que dieron lugar a la figura del “anormal”. Respecto del monstruo, Foucault afirma:

⁷⁸ Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica.*; Madrid, Ediciones Siruela, 2007; Pág. 177

⁷⁹ Peter Sloterdijk: “A la búsqueda de la insolencia perdida” en *Crítica de la razón cínica*. Pág. 150.

⁸⁰ *Ibid.* Págs. 153-154.

⁸¹ Foucault, Michel: *Los anormales*; Bs. As., Fondo de Cultura Económica; 2007; Pág. 61

Éste [el monstruo], en efecto, contradice la ley. Es la infracción, y la infracción llevada a su punto máximo. Y sin embargo, a la vez que es la infracción (en cierto modo, infracción en estado bruto), no suscita, por el lado de la ley, una respuesta que sea una respuesta legal. Puede decirse que lo que constituye la fuerza y la capacidad de inquietud del monstruo es que, a la vez que viola la ley, la deja sin voz. Pesca en la trampa a la ley que está infringiendo. En el fondo, lo que suscita el monstruo, en el momento mismo en el que viola la ley por su existencia, no es la respuesta de la propia ley, sino algo muy distinto. Será la violencia, será la voluntad lisa y llana de supresión o bien los cuidados médicos o la piedad.⁸²

Los monstruos de la época clásica constituían el límite de lo decible. Seres que, por su conformación física y psíquica, lograban colarse por los intersticios de toda ley y que, por ello, volvían sobre sí la sospecha de criminalidad y la necesidad de supresión.

5.2.1- El silencio del monstruo

En 1826, Henriette Cornier se ofreció para cuidar a la pequeña hija de sus vecinos. Una vez a solas con la bebé, la llevó hasta su cuarto y, con un cuchillo que había preparado, la decapitó y permaneció junto al cuerpo hasta el regreso de la madre, unos minutos después. Al ser consultada por la policía acerca de los motivos de su espantoso crimen, Henriette se limitó a contestar “fue una idea”⁸³.

Sus palabras dieron lugar a un sinnúmero de interrogantes que, ni la medicina, ni el derecho pudieron responder. “Fue una idea” no admite explicación racional, porque carece de intencionalidad; pero tampoco entra en el terreno de la locura, porque se trató de un acto premeditado.

Su acto y sus palabras ponen en evidencia un exceso que subyace y escapa a toda razón, dejándola muda y obligándola a volverse sobre él y encorsetarlo de alguna forma. Pero como los niños en sus juegos, que redoblan la apuesta constantemente para vencer al otro (“yo tengo/puedo esto”, “ah, ¿sí? Yo tengo/puedo esto y más”), el exceso encuentra siempre la forma de rehuir a la razón; el cuerpo, la de acallar las palabras y los monstruos, la de burlar la ley.

Estos extremos [exceso y razón] abarcan los términos de civilización y de barbarie –o salvajismo. Pero el uso de estas palabras, ligado a la idea de que hay bárbaros por un lado y civilizados por otro, es engañoso. En efecto, los civilizados hablan, los bárbaros se

⁸² *Ibíd.* Pág. 62

⁸³ Caso narrado en Foucault, Michel: *Los anormales*; Bs. As., Fondo de Cultura Económica; 2007. Clase del 5 de febrero de 1975

callan, y el que habla es siempre el civilizado. O mejor dicho, al ser el lenguaje por definición la expresión del hombre civilizado, la violencia es silenciosa. Esta parcialidad del lenguaje tiene muchas consecuencias: no sólo la palabra civilizado quiso decir casi siempre “nosotros”, y bárbaro “los demás”, sino que civilización y lenguaje se constituyeron como si la violencia fuera exterior, ajena no sólo a la civilización sino al propio hombre (puesto que el hombre es lo mismo que el lenguaje)⁸⁴

El monstruo nos enfrenta al silencio, a un abismo imposible de simbolizar pero que, al mismo tiempo, nos permite comprender. Esta comprensión escapa a cualquier tipo de discurso: la monstruosidad no admite ser reducida y convertida en palabra, porque las palabras explican y, bajo toda explicación, subyace una justificación. El monstruo se muestra, pero en ese mostrarse no busca ser entendido, sino que su ser aberrante e inexplicable nos enfrenta a lo que en nosotros y en los demás hay de monstruoso:

Paradójicamente, el monstruo –pese a la posición límite que ocupa, aunque sea a la vez lo imposible y lo prohibido- es un principio de inteligibilidad. Y no obstante, este principio de inteligibilidad es un principio verdaderamente tautológico, porque la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las desviaciones que pueden derivar de él, pero ser en sí mismo ininteligible⁸⁵.

Ciento cuarenta y cinco años después del crimen de Henriette Cornier, Copi estrenó *El Homosexual o la dificultad de expresarse*.

Irina, su madre y la señora Garbo son transexuales. Las primeras, hombres convertidos en mujeres y la última, mujer, a la que le fue implantado un sexo de hombre. Irina y la Señora Simpson fueron deportadas a Siberia por un crimen que nunca se explicita, mientras que Garbo está allí por seguir a su marido, el Oficial Garbenko. Las primeras, tienen un sexo que no es aquel con el que nacieron, pero que fue libremente elegido; no así su destino. La segunda, ha elegido su camino, pero no su sexo, que le fue impuesto. Cuando la señora Garbo interroga a Irina acerca su cambio de sexo, se produce el siguiente diálogo casi policial:

Garbo – Pero, ¿por qué estabas en Marruecos?

Irina – Había ido a cambiar de sexo

Garbo - ¿Quién te pagó la operación?

Irina - El tío Pedro

Garbo - ¿Es el hermano de la señora Simpson?

Irina – Sí.

⁸⁴ Georges Bataille: “Estudio III: Sade y el hombre normal”, en *El erotismo*; Buenos Aires, Tusquets, 2006; Pág. 192.

⁸⁵ Foucault, Michel: *Los anormales*; Bs. As., Fondo de Cultura Económica; 2007; Pág. 62.

Garbo – Me dijiste que habías conocido a la señora Simpson en Egipto, después de Marruecos.

Irina – Pero es el tío Pedro el que me pagó la operación.

Garbo - ¿Acaso la señora Simpson y el tío Pedro son la misma persona, Irina?

Irina – No.

Garbo – Pero, antes de cambiar de sexo, la señora Simpson, ¿no era el tío Pedro?

Irina – No.

Garbo - ¿Estás segura de lo que decís?

Irina – Sí.

Garbo - ¿Conociste a la señora Simpson antes de que cambiara de sexo?

Irina – Sí.

Garbo - ¿Por qué cambió de sexo?

Irina – Para ser deportada conmigo.

Garbo - ¿Estás segura de que ese es el verdadero motivo?

Irina – Sí.

Garbo - ¿Estás segura de que la señora Simpson no es el tío Pedro?

Irina – Sí.

Garbo - ¿Por qué te pagó la operación?

Irina – No lo sé.

Garbo - ¿Cuándo lo conociste?

Irina - ¿Al tío Pedro?

Garbo – Sí.

Irina – Cuando cambié de sexo.

[...]

Garbo – Y, ¿cuándo cambiaste de sexo?

Irina – Después.

Garbo - ¿Cuándo, después?

Irina – Cuando volví de Egipto.

Garbo - ¿Por qué cambiaste de sexo?

Irina – Ya había empezado.

Garbo – ¿Por qué te hiciste crecer las tetas?

Irina – Quería tener tetas.

Garbo – Y no querías cambiar de sexo.

Irina - No.

Garbo – Entonces fue después de conocer a la señora Simpson cuando quisiste cambiar de sexo. ¿Es la señora Simpson la que te pidió que cambies de sexo?

Irina – No.

Garbo - ¿Es el tío Pedro?

Irina – No.

Garbo - ¿Quién es?

Irina – No es nadie. Quise cambiar de sexo yo sola. Nadie me lo dijo.

Garbo – Me dijiste que al principio no querías cambiar de sexo. Solamente querías que te crecieran los senos. Recién después de conocer a la señora Simpson y al tío Pedro quisiste cambiar de sexo. ¿Por qué?

Irina – Quería cambiar de sexo.

Garbo - ¿Querías tener un sexo de mujer en vez de un sexo de hombre?

Irina – Sí, es así

Garbo – Pero, ¿por qué?

Irina – Porque quería.⁸⁶

Cuanto más intenta la señora Garbo adentrarse en las razones de Irina para hacerse mujer, más lejos está de la respuesta. Irina no dice con sus palabras, sino con su cuerpo. Varias veces la señora Garbo y la señora Simpson le insistirán para que les hable, pero sólo obtendrán de ella monosílabos, respuestas esquivas, frases sin sentido. Y, sin embargo, Irina dice mucho: aborta, se defeca, se quiebra un dedo y una pierna, se corta la lengua. Su boca se abre para hablar cuando ya no puede hacerlo y, con ello, concluye la obra.

Las deyecciones y mutilaciones de Irina se encuentran en el mismo registro que el crimen de Henriette Cornier: accionan contra la razón y la violentan. Sus argumentos son los fluidos, la carne y la sangre, que salpican insolentemente todo intento del poder de normalizar y explicar las conductas.

Sexualidad perversa, muerte aberrante, placer, dolor, deyecciones, desmembramiento, canibalismo: son algunas de las vías por las que Copi abre el cuerpo al mundo, de modo que ambos se penetren mutuamente. Lo más oscuro y secreto del cuerpo se vuelca al mundo y el terror que nos produce no hace más que sacar a relucir (*monstrare*) las prohibiciones a las que estamos sujetos. Del mismo modo, el mundo entra en el cuerpo de un modo primitivo, animal, que también nos atemoriza por el exceso que ello supone.

En el origen de la crisis lo que hay es un movimiento animal en nosotros. Pero el trance de los órganos no es libre. No puede tener curso sin el acuerdo de la voluntad. El trance de los órganos descompone un ordenamiento, un sistema en el cual se apoyan la eficiencia y el prestigio. El ser en verdad se divide, su unidad se quiebra, y ya desde el primer instante de la crisis sexual. En ese momento, la vida plétórica de la carne, topa con la resistencia del espíritu. Ni el acuerdo aparente basta; la convulsión de la carne, más allá del consentimiento, exige silencio, pide la ausencia del espíritu. El impulso carnal es singularmente extraño a la vida humana; se desencadena fuera de ella, con la condición de que calle, con la condición de que se ausente. Quien se abandona a ese impulso, ya no es

⁸⁶ Copi: *El homosexual o la imposibilidad de expresarse*; Buenos Aires, Fundación Centro Psicoanalítico Argentino, S/D; Págs. 26-30.

humano; ese impulso es, al modo del animal, una ciega violencia que se reduce al desencadenamiento, que goza de ser ciego y de haber olvidado.⁸⁷

6

AL RESCATE DE LA CARNE PERDIDA: EL CUERPO EN LA OBRA DE COPI

6.1- Aliar el sexo a la muerte

En su introducción a *El erotismo*, Bataille nos recuerda una frase del Marqués de Sade que encierra una aparente paradoja: “No hay mejor medio para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina”. Desentrañar este misterio implica tener que echar luz sobre el erotismo y la nostalgia que lo gobierna; nostalgia que los seres discontinuos tenemos por una continuidad perdida.

Según Bataille, tanto la pulsión tanática (de muerte), como la erótica (de vida) movilizan la búsqueda desesperada del ser por romper con su aislamiento. El erotismo encierra una violencia, una violación del ser que se disuelve en pos de alcanzar la fusión con el otro.

Así es como el deseo sexual y la muerte del ser, en tanto ser discontinuo, se ven mutuamente imbricados en el erotismo.

Copi pone permanentemente en escena esta necesidad de abrir lo que está cerrado, para lograr una verdadera comunicación entre los seres. La idea de que no hay un medio mejor para familiarizarse con la muerte que aliarla a una idea libertina aparece como un faro.

Yo deslizo mis labios sobre su cuerpo, atrapo su minúsculo pito entre mis labios secos, él me aparta la cabeza suavemente con la mano, se da la vuelta. Yo aprovecho para hundir mi cara entre sus piernas, y empiezo a lamerle el ano. No, murmura, per favore. A mí se me ha empinado ya, le mordisqueo las piernas. Él dormita, o lo simula, mientras sigo chupándole el pito y sus suaves testículos, luego el pelo del pubis, y el ombligo, donde introduzco la lengua. Sei pazzo, cosa fai? Le meto los dedos y él se contorsiona de placer, le chupo una tetilla mientras se la casco con la otra mano. Ma cosa fai, cosa fai? Murmura él. Hundo mi mano entera en el ombligo hasta el codo, es la primera vez que me adentro tanto, aparto suavemente los pulmones con mis dedos, llego al corazón, lo acaricio con la punta de los dedos, Pietro murmura amore, amore y ambos nos dormimos.

⁸⁷ Georges Bataille: *El erotismo*. Buenos Aires, Editorial Tusquets, 2006; Pág. 111.

Las campanas me despiertan por la mañana, como siempre en Roma, pero hoy no paran, es el día de Resurrección, al parecer. Tengo el brazo frío, Pierre está muerto⁸⁸.

Si *El baile de las locas* “es una de las más conmovedoras historias de amor que se hayan escrito jamás”⁸⁹, es porque se centra en el cuerpo y en el desorden total de la carne que producen la plétora sexual y la muerte. Las idas y venidas de Pietro y Copi; las intromisiones de Marilyn y Michael; los delirios de Pietro, no son otra cosa que la puesta en escena de la discontinuidad de los seres y de la constante lucha por ser uno con el otro. Desde la minuciosa y alucinante descripción de los olores de Pietro, hasta las inauditas penetraciones a través del ombligo, el personaje de Copi (escritor y dibujante, también en la novela) busca con desesperación adentrarse en su amante italiano, romper las fronteras de la individualidad (las del otro y las propias) y lograr la unión plena con él. Y, finalmente, cuando está a punto de perderlo para siempre convertido en mujer y monja, se produce un último encuentro sexual entre ambos; encuentro tan intenso, que Copi logra llegar literalmente al corazón de Pietro. No se trata de una metáfora de novela rosa, sino de una imagen carnal: el brazo de Copi adentrándose en el ombligo de Pietro, tan profundo, que toca sus órganos y acaricia su corazón. Luego de esto no hay nada más. Fuera de sí y dentro del otro, la crisis de la plétora sexual culmina en la muerte: Pietro amanece muerto el día de Resurrección.

Según Bataille, las formas de erotismo son tres -el erotismo de los cuerpos, el erotismo de los corazones y el erotismo sagrado- y están movilizadas por la nostalgia de la continuidad perdida.

El terreno del erotismo es esencialmente el terreno de la violencia, de la violación [...]. Lo más violento para nosotros es la muerte; la cual, precisamente, nos arranca de la obstinación que tenemos por ver durar al ser discontinuo que somos. [...]

Toda la operación del erotismo tiene como fin alcanzar al ser en lo más íntimo, hasta el punto del desfallecimiento. El paso del estado normal al estado de deseo erótico supone en nosotros una disolución relativa del ser, tal como está constituido en el orden de la discontinuidad. Este término de disolución responde a la expresión corriente de *vida disoluta*, que se vincula con la actividad erótica [...]. Toda la operación erótica tiene como principio una destrucción de la estructura de ser cerrado que es, en su estado normal, cada uno de los participantes del juego⁹⁰.

⁸⁸ Copi: *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 2000; Pág. 138.

⁸⁹ Daniel Link: “La carne dice” en Revista *Zigurat*, Bs. As., La Crujía, 2003; Pág. 105.

⁹⁰ Georges Bataille: “Introducción” en *El erotismo*. Buenos Aires, Editorial Tusquets, 2006; Págs. 21 y 22.

Aun en *Eva Perón*, una de sus obras menos “sexuales”, Ibiza le hace saber a Eva que, afuera, todos creen que ella ya ha muerto “y que se espera la limpieza, el relleno y el embalsamamiento antes de la exposición del cuerpo. Parece que durante la noche debieron llamar al orden a varios periodistas que ya se masturbaban bajo sus impermeables sucios”⁹¹. Y la propia Evita, en un raptó de histeria en el que acusa a Perón de haberle provocado el cáncer envenenándola, grita “¡Van a joder sobre mi cadáver!”, preanunciando las vejaciones que sufriría su cuerpo después de muerta. La fascinación por la figura mítica de Evita es llevada al extremo, en un intento de poseerla, de establecer una continuidad con ella mediante la excitación sexual con su cadáver.

El erotismo abre a la muerte. La muerte lleva a negar la duración individual. ¿Podríamos, sin violencia interior, asumir una negación que nos conduce hasta el límite de todo lo posible?⁹²

Sin embargo, no es Eva la que muere, sino que mata a su enfermera e intercambia con ella su lugar. Ya sea que Evita mintió todo el tiempo respecto de su cáncer, o que en verdad estaba enferma pero quiso morir en el anonimato, la enfermera aparece como la víctima cuyo sacrificio revela la continuidad del ser. Lo sagrado se hace manifiesto a través de una imagen: la imagen de la muerte.

[El] pueblo velará a una mujer falsa, la simulación de una mujer que ha sido sacrificada porque la muerte necesita de un cuerpo. Producido el cuerpo, este deja de existir para eternizar su imagen. La muerte es primero una imagen, ésta es más fuerte que el cuerpo, la imagen es incorruptible y no está sujeta a la degradación [...]. La verdadera vida está implícita dentro de la imagen y no en el cuerpo real⁹³.

6.1.1- Permítaseme un paréntesis: la impotencia o cuando el continuo se detiene

La Real Academia Española define la impotencia como la “falta de poder para hacer una cosa”. La figura del impotente aparece una y otra vez en la obra de Copi. Aquel que, por su posición, debería gozar de cierto peso se ve, sin embargo, desvalido, ridiculizado, humillado, vencido.

El embajador argentino en Francia suplicándole a Copi, de rodillas y en nombre del gobierno de Alfonsín, que interceda ante Sigampa para que pague la deuda externa, en *La*

⁹¹ Copi: *Eva Perón*; Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000; Pág. 49.

⁹² Georges Bataille: “Introducción” en *El erotismo*. Buenos Aires, Editorial Tusquets, 2006; Pág. 29.

⁹³ Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*; Buenos Aires, Editorial Biblos; 2003; Pág. 146.

internacional argentina; Regina Mortí, de *Una visita inoportuna*, que es la mismísima muerte, caracterizada como una ridícula cantante de ópera enamorada de Cirilo, el hombre al que debe llevarse, pero al que no puede arrancar de los brazos de Huberto; el Senador, hermano del Gordo Bochinchola, borracho y orinándose en las piernas de los presentes, en *La vida es un tango*. Pero también, figuras de la intelectualidad y las letras: Michel Foucault, acribillado sobre el piso de baldosas de la cocina, al igual que Marguerite Duras, muerta en posición fetal dentro del tacho de basura en *La guerra de las mariconas*; Borges, acusado de plagiar a otros autores y con una hija natural feminista, agresiva y estúpida, en *La internacional argentina*. No hay nada que puedan hacer, ni prestigio académico o reconocimiento artístico que los salve de una muerte y una trascendencia absurda.

Pero el ejemplo más claro de la figura del impotente es Perón, en *Eva Perón*. Aquí, uno de los hombres más importantes de la historia argentina, aparece como un fantasma, deambulando por la casa y recordando detalles insignificantes de unas vacaciones en Córdoba, mientras grandes acontecimientos ocurren frente a sus ojos sin notarlos siquiera. Está sumergido en su migraña –“vive en el interior de su migraña como dentro de un capullo”⁹⁴- y no demuestra el más mínimo interés por nada hasta que, en medio de la organización de una última cena para Eva y luego de que ella lo llamara literalmente “¡impotente!” (“Che, funebrero, yo se muy bien lo que vas a hacer cuando no me tengas acá para vigilarme. Le vas a entregar todo el petróleo a los yanquis para comprarte portaaviones. ¡Andá a esconderte bajo la cama, cobarde, cagón! ¡Siempre viví sola, así que también puedo morirme sin vos! Terminó la comedia. ¡Impotente!”⁹⁵), Perón se detiene y le dice:

Perón – Eva, quisiera que me escucharas un momento. No voy a presentarme a elecciones. Abandono el poder.

Eva – Dejá de decir boludeces. ¿Por qué?

Perón – Porque ya no soporto ningún sufrimiento. Ni siquiera tolero tu muerte. Estoy vacío. Hace mucho tiempo que sufrís en mi lugar y eso me permitía gobernar. Cuando ya no estés no habrá nadie en el poder. Hasta si me volviera un viejo reseco podría comprenderlo⁹⁶.

Y con estas palabras, desnuda una característica fundamental del poder, que no reside en la investidura por sí misma, sino en la posibilidad de despertar a la experiencia.

Perón se declara vacío. No es capaz de soportar –de contener, de experimentar– sufrimiento alguno y el único pilar doliente sobre el que se sostiene su poder, está muriendo.

⁹⁴ Copi: *Eva Perón*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo; 2000; Pág. 28.

⁹⁵ *Ibid.*, Pág. 27.

⁹⁶ *Ibid.*, Pág. 28.

Sustraído a una experiencia de dolor que lo ligue al mundo, sólo le queda la certeza de que su único poder es la impotencia: el poder de no poder; la potencia-de-no.

Quien desarrolla los conceptos de “potencia” y “potencia-de-no” es Giorgio Agamben que, al retomar la exposición de Heidegger sobre el aburrimiento, da cuenta de los momentos estructurales que definen la esencia de este último, vinculándolo a dichos conceptos.

El primero, es el *ser-dejados-vacíos*: las cosas del mundo que, por lo general, nos mantienen ocupados en y con ellas, se sustraen sin desaparecer. Están ahí, pero no nos ofrecen nada; nos dejan indiferentes en el vacío y, al mismo tiempo, no podemos escapar de ellas.

En el ser aburridos por alguna cosa, nosotros también somos detenidos [*festgehalten*] por aquello que es aburrido, no lo dejamos ir [*wir lassen es selbst noch nitch los*] o estamos por algún motivo obligados y vinculados a ello⁹⁷.

El ente se muestra en su totalidad, pero es completamente indiferente al ser-ahí; está abierto y, a la vez, se niega al ser-ahí, que queda sin posibilidad de hacer o de dejar de hacer. Esa indiferencia que envuelve al ente es el vacío.

El segundo momento es el *ser-tenidos-en-suspenso*. Se trata de la otra cara del ser-dejados-vacíos, ya que aquí no es el ente el que se sustrae al ser-ahí, sino el ser-ahí el que vuelve la espalda a las posibilidades que le presenta el ente. Las posibilidades están, pero yacen inactivas. Es potencia pura en suspenso, que se revela bajo la forma de un no poder.

Lo que aparece por primera vez como tal en la desactivación (en el *Brachliegen*) de la posibilidad es, así, *el origen mismo de la potencia* y, con él, del *Dasein*, es decir del ente que existe en la forma del poder-ser. Pero esta potencia o posibilitación originaria tiene – precisamente por esto- de manera constitutiva la forma de una potencia-de-no, de una impotencia, en cuanto puede solamente a partir de un *poder no*, de una desactivación de las singulares específicas posibilidades fácticas⁹⁸.

Perón está aburrido. En tanto vacío, las cosas del mundo le son indiferentes y como ser tenido en suspenso, sólo encarna el poder mediante una impotencia; una potencia latente que se manifiesta como *poder no* hacer esto o aquello. Sólo es una sombra que espera la muerte –la de Eva, la propia- tal como espera la muerte el Dios de los hombres en *La ciudad de las ratas*. Un dios senil, arrepentido de haber creado a los hombres (que le han dado la espalda) y que, decepcionado de su experiencia, ha renunciado a procrear nuevos

⁹⁷ Heidegger, citado por Agamben en *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006, Pág. 121.

⁹⁸ *Ibid*, Págs. 125-126.

dioses que lo sucedan. De su gloria sólo conserva el título, porque sus propios hijos lo han dejado vacío. Sin reino ni súbditos, es un dios linyera, temeroso de quienes deberían temerle:

Me han echado de todas mis iglesias y si todavía estoy acá, es porque aún no me encontraron, y para eso no falta mucho tiempo. Durante las horas de visita, me escondo debajo del altar, temblando de miedo de que uno de esos nenes japoneses me descubra.⁹⁹

Y así como el mundo le presta su indiferencia, su impotencia se revela como el testimonio de un poder que ya no es. Lo único que puede es esperar, pero de él ya nada puede esperarse:

“No podemos esperar nada de él”, exclamó la Reina. “Nunca se puede esperar nada de él, dijo la Serpiente, expresándose por primera vez, su interés no está ahí, pero al menos podemos saber”. “¿Saber qué?” preguntó la Reina. “Saber que no podemos esperar nada de él”, respondió a justo título la Serpiente.¹⁰⁰

La impotencia aparece así como la consecuencia del repliegue del ser sobre sí mismo. Cuando la búsqueda de la continuidad con el otro se detiene en un *ser-dejados-vacíos* o un *ser-tenidos-en-suspenso* el vacío se revela bajo una forma más abrumadora que la muerte misma, porque obtura la posibilidad de apertura. Sin violencia que ponga en entredicho la continuidad del ser, la vida deja de ser tal para convertirse en un mero durar hasta la muerte. Y sin esa violencia, cualquier afirmación soberana de nuestro ser es impensable.

6.1.2- El poder de la sangre y la carne

Volviendo a la vinculación entre muerte y erotismo, cabe señalar que, como Sade, Copi reinscribe al sexo en la simbólica de la sangre. Al respecto, recordemos lo dicho por Foucault acerca del paso de las sociedades de soberanía a las sociedades disciplinarias. El cuerpo se inscribe en un nuevo registro de poder que, a un tiempo, lo dociliza políticamente y maximiza económicamente. Esta técnica de gobierno, que recibe el nombre de biopoder, se despliega a través de los dos mecanismos ya mencionados: anatomopolítica (tendiente a disciplinar a cada individuo) y biopolítica (tendiente a regular la especie).

⁹⁹ Copi: *La ciudad de las ratas*, en <http://tevoyaatornillar.com.ar/tvaat2/tvaat/13la%20ciudad%20de%20las%20ratas.html>

¹⁰⁰ *Ibid.*

En el punto de unión de estos dos mecanismos, Foucault ubica al dispositivo de sexualidad, ya que “el sexo es, a un tiempo, acceso a la vida del cuerpo y a la vida de la especie”¹⁰¹.

Podría objetarse que Copi hace de la sexualidad un tópico al que retorna una y otra vez buscando una respuesta a qué es ser homosexual, como si el sexo escondiera el secreto mejor guardado de la identidad. Sin embargo, la sexualidad en Copi está muy lejos de la norma, el saber, la vida, las disciplinas y la regulación de la especie. Por el contrario, el sexo va de la mano con la muerte, la transgresión (y, por ende, la Ley contra la que esta apunta) y la soberanía, al punto de que si en el siguiente fragmento de *La voluntad de saber* reemplazáramos “Sade” por “Copi”, cada palabra le haría justicia:

Sade sitúa el análisis exhaustivo del sexo en los mecanismos exasperados del antiguo poder de soberanía y bajo los viejos prestigios de la sangre, enteramente mantenidos; la sangre corre a todo lo largo del placer –sangre del suplicio y del poder absoluto, sangre de la casta que uno respeta en sí y que no obstante hace correr en los rituales mayores del parricidio y el incesto, sangre del pueblo que se derrama a voluntad puesto que la que corre en esas venas ni siquiera es digna de ser nombrada. En Sade el sexo carece de norma, de regla intrínseca que podría formularse a partir de su propia naturaleza; pero está sometido a la ley ilimitada de un poder que no conoce sino la suya propia; se le ocurre imponerse por juego el orden de las progresiones cuidadosamente disciplinadas en jornadas sucesivas, tal ejercicio lo conduce a no ser más que el punto puro de una soberanía única y desnuda: derecho ilimitado de la monstruosidad todopoderosa. La sangre ha reabsorbido al sexo¹⁰².

Finalmente, Foucault señala que no es posible resistir y contraatacar al dispositivo de sexualidad partiendo del par sexo-deseo, sino que es necesario reencontrarse con el cuerpo y sus placeres. Sin embargo cabe atender a la objeción de Agamben, respecto de que el concepto de cuerpo también está apresado en un dispositivo; se trata de un cuerpo biopolítico hacia el interior del cual los saberes se adentran en búsqueda de su misterio fundamental. Aun más: hoy nos encontramos ante un escenario en el que el dispositivo de sexualidad como eje articulador del biopoder ha sido desplazado por la “mística de los genes”. Recordemos lo dicho más arriba respecto de las distintas concepciones de cuerpo a lo largo de la historia: el hombre pasó de *ser* un cuerpo a *tener* un cuerpo y la carne, de ocultarse tras metáforas mecanicistas, primero, a descomponerse en información genética, después. Tal como afirma Paula Sibila en *El hombre postorgánico*, “En una sociedad completamente atravesada por la información digital de inspiración inmaterial, el código

¹⁰¹ Michel Foucault: “Derecho de Muerte y poder sobre la vida” en *La voluntad de saber, vol. 1 de Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1999; Pág. 176.

¹⁰² *Ibid.* Pág. 180.

genético parece estar ocupando aquel lugar de preeminencia antes asignado al sexo. Localizada en la intersección exacta entre el cuerpo individual y el de la especie, la cadena de genes del ADN es un blanco privilegiado tanto de las biopolíticas que apuntan a la población humana como de las técnicas específicas de la modelación subjetiva”¹⁰³

Para Agamben no hay nada en el cuerpo y sus placeres que nos permitan resistir los embates de este biopoder, por lo que pretender retornar a ellos no es más que una ilusión de escape.

Sin embargo, lo que Copi nos devuelve es la carne y la violencia que la acompaña. Violencia vinculada al erotismo, en la que los órganos sexuales pasan sobre las prohibiciones y la decencia; violencia del sacrificio y la muerte, que abren el cuerpo y lo liberan de sus límites individuales. Copi planta cara a las técnicas de gobierno del cuerpo con “imágenes carnales” (tal como Berger califica a los cuadros de Rembrandt), que revelan y comunican la experiencia interior. La violencia sexual y la violencia de la muerte que encontramos en sus obras manifiestan la desesperada necesidad de fundirse con el otro, de ser uno, de no estar solo. Lo que convierte a Copi en un transgresor es su intento por abrir el cuerpo y vencer la discontinuidad y, si bien esa negación individual nos sitúa frente a frente con la muerte, también se presenta como el momento más íntimo y soberano, por medio del cual poder vencer las disciplinas y regulaciones que profundizan nuestro aislamiento. Rescatar la experiencia interior, aquello que desborda y sobrepasa a la razón, es una apuesta política frente a ese biopoder que pretende desentrañar los misterios del cuerpo.

Lo que el acto de amor y el sacrificio revelan es *la carne*. El sacrificio sustituye la vida ordenada del animal por la convulsión ciega de los órganos. Lo mismo sucede con la convulsión erótica: liberamos órganos pletóricos cuyos juegos se realizan a ciegas, más allá de la voluntad reflexiva de los amantes. A esa voluntad reflexiva la suceden los movimientos animales de esos órganos hinchados de sangre. Una violencia que la razón deja de controlar, anima a esos órganos, los hace tender al estallido y súbitamente estalla la alegría de los corazones al dejarse llevar por el rebasamiento de esa tormenta. El movimiento de la *carne* excede un límite en ausencia de la voluntad. *La carne* es en nosotros ese exceso que se opone a la ley de la decencia. La carne es el enemigo nato de aquellos a quienes atormenta la prohibición del cristianismo. Pero si, como creo, existe una prohibición vaga y global que se opone bajo formas que dependen del tiempo y del lugar, a la libertad sexual, entonces *la carne* es la expresión de un retorno de esa libertad amenazante¹⁰⁴.

¹⁰³ Sibilia, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales*. Buenos Aires, FCE, 2005; Pág. 231.

¹⁰⁴ Georges Bataille: “Capítulo VIII. Del sacrificio religioso al erotismo” en *El erotismo*. Buenos Aires, Editorial Tusquets, 2006; Págs. 97-98.

Llegados a este punto, conviene aclarar que la transgresión no implica una derrota definitiva de la prohibición (“*La transgresión no es la negación de lo prohibido, sino que lo supera y lo completa*”¹⁰⁵). Ligada al mundo profano del trabajo, la prohibición rechaza la violencia que amenaza los límites de la discontinuidad; constituye un freno y un ordenamiento de todo aquello que pone en jaque la duración individual. La transgresión, por su parte, libera esa violencia y hace entrar lo profano en el mundo sagrado de la continuidad. Sin embargo, no es la libertad plena, ni un retorno a la violencia animal, porque está sujeta a reglas al igual que la prohibición.

La transgresión excede sin destruirlo un mundo *profano*, del cual es complemento. La sociedad humana no es solamente el mundo del trabajo. Esa sociedad la componen simultáneamente –o sucesivamente– el mundo *profano* y el mundo *sagrado*, que son sus dos formas complementarias. El mundo *profano* es el de las prohibiciones. El mundo *sagrado* se abre a unas transgresiones limitadas. Es el mundo de la fiesta, de los recuerdos y de los dioses¹⁰⁶.

Prohibición y transgresión, por lo tanto, son dos aspectos inseparables de lo humano. Si bien los objetos sobre los que recaen las prohibiciones varían a lo largo del tiempo, ellas no desaparecen, aun cuando tengamos la impresión de vivir épocas donde todo está permitido. Asimismo, las transgresiones adoptan nuevas formas: sin importar que lo que antaño constituyera una violación del ser, ahora esté socialmente aceptado, siempre existirán límites que pesen sobre el erotismo y la muerte.

El masoquismo se me reveló entonces como una homosexualidad de más, o de recambio. Hasta entonces yo había vivido la homosexualidad como un vicio, hecha pública se convertía casi en una virtud, y yo me refugié en el masoquismo¹⁰⁷.

Hecha la ley, hecha la trampa y vuelta a hacer la ley: pese a que los límites varían, prohibición y transgresión se suceden y cada una sólo posee sentido en virtud de la otra. “Las transgresiones, aún multiplicadas, no pueden acabar con la prohibición, como si la prohibición fuera únicamente el medio de hacer caer una gloriosa maldición sobre lo rechazado por ella”¹⁰⁸.

Copi nos propone un juego en el que, no sólo enarbola la fórmula de Sade, sino que también la invierte. Si para familiarizarnos con la muerte debemos aliarla a una idea libertina,

¹⁰⁵ *Ibid.*, “Capítulo V. La transgresión”; Pág. 67.

¹⁰⁶ *Ibid.*, Págs. 71 y 72.

¹⁰⁷ Copi: *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 2000; Pág. 19.

¹⁰⁸ Georges Bataille: “Capítulo II. La prohibición vinculada a la muerte” en *El erotismo*. Buenos Aires, Editorial Tusquets, 2006; Pág. 52.

frente a un poder que administra la vida y rechaza la muerte en necesario reinscribir el sexo en los mecanismos de un poder soberano, que no le teme a la muerte. El simbolismo de Copi va en esa dirección: si el cuerpo es esclavo de la norma, habrá que convertirlo en amo de aquello donde ella se desvanece, es decir, de la muerte. “Sólo el ser discontinuo muere; la muerte revela la mentira de la discontinuidad”¹⁰⁹.

6.2- Puntos de fuga

*Ejecutar, desmembrar, comer. Es difícil concebir un acto de castigo corporal más pleno*¹¹⁰.

Así como Copi *exorciza* las pulsiones sexuales, lo mismo hace con la muerte. Esto no quiere decir que ella sea en sí misma una temática, sino que más bien la muerte es un motor que moviliza la acción y un medio del cual los personajes se valen como punto de fuga del poder; un poder que avanza sobre los cuerpos capturándolos hasta en sus más ínfimos detalles.

Como vimos al hablar del dispositivo de sexualidad, el biopoder hace del cuerpo (del individuo y de la especie) el blanco de sus acciones. De este modo, el gobierno de la vida desplazó al antiguo derecho soberano, que Foucault sintetiza en la fórmula “*hacer morir o dejar vivir*”. Muy por el contrario, este nuevo poder puede definirse como el de “*hacer vivir o de rechazar hacia la muerte*”¹¹¹.

Quizás se explique así esa descalificación de la muerte señalada por la reciente caída en desuso de los rituales que la acompañaban. El cuidado puesto en esquivar la muerte está ligado menos a una nueva angustia que la tornaría insoportable para nuestras sociedades, que al hecho de que los procedimientos de poder no han dejado de apartarse de ella. En el caso de un mundo a otro, la muerte era el relevo de una soberanía terrestre por otra, singularmente más poderosa; el fasto que la rodeaba era signo del carácter político de la ceremonia. Ahora es en la vida y a lo largo de su desarrollo donde el poder establece su fuerza; la muerte es su límite, el momento que no puede apresar; se torna el punto más secreto de la existencia, el más ‘privado’¹¹²

¹⁰⁹ *Ibid.*, “Capítulo IX. La plétora sexual y la muerte”; Pág. 103.

¹¹⁰ Francis Baker: “En la cripta”, en *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Bs. As., Per Abbat, 1984; Pág. 94

¹¹¹ Michel Foucault: “Derecho de Muerte y poder sobre la vida” en *La voluntad de saber, vol. 1 de Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1999; Pág. 167.

¹¹² *Ibid.*

Concebir la muerte como el momento más secreto, ante el cual el poder debe rendirse, permite vislumbrar en ella un punto de fuga.

Pensemos en *Cachafaz*. Los únicos personajes que vemos en escena son estos dos homosexuales que conviven en una pieza de un conventillo Uruguayo. El hecho de que el macho rioplatense -guapo y arrabalero- sea, al mismo tiempo, un proxeneta que comparte sus días con un travesti no sólo mueve a risa, sino que también traza una pintura (grotesca, por cierto) de estos cuerpos indisciplinados y excesivos, que deben ser introducidos en la maquinaria del poder normalizador.

CACHAFAZ

¡No me des con la sartén
que si me hacés un chichón
yo te pongo en la vereda!
Soy un macho, no te olvides,
¡no te me pongas cabrera
porque te doy un tortazo!

RAULITO

Proxeneta.

CACHAFAZ

Mirá pibe,
por esta vez te lo paso
¡hay menos putos que vos
que me deben más de un tajo!
A mí me gusta el relajo
y pasar la noche entera
rompiéndote el corazón,
¡más no te me des de guapo
porque aquí el puto sos vos!
[...]

RAULITO

¿Pero me querés decir
de que voy a trabajar?
¡Ya me echaron de mucama
tantas veces por la barba!
¡Ser un puto es una carga,
vos lo sabés como yo!¹¹³

¹¹³ Copi: *Cachafaz*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002; Págs. 8-11.

Y no es casual que el poder golpee a la puerta de estos dos compadritos bajo la forma de un vigilante, ya que la encargada de estatizar esas vidas es la policía. En *¿Qué es la Ilustración?*¹¹⁴, Foucault señala que la policía no es una institución o un simple mecanismo al servicio del Estado, sino que es una técnica de gobierno, destinada a englobar la vida de los hombres y, a través de ello, asegurar el fortalecimiento del Estado.

Sin embargo, en *Cachafaz*, las palabras de Foucault acerca de que la muerte aparece como el límite al poder que busca hacer vivir, parecen ser tomadas al pie de la letra: Copi logra ponerlo todo de cabeza cuando Cachafaz y la Raulito, valiéndose de la muerte como medio, consiguen desmembrar ese poder individualizante (que separa los cuerpos y los organiza). Cazador cazado: asesinato, descuartizamiento, canibalismo y comercio de carne de policías se convierten en pasos de comedia. Un poder que se vuelve impotente en manos de seres marginales y que acaba desarmado de un modo literal también provoca risa; risa que no es otra cosa que la expresión del alivio que se siente al escapar del peso del sometimiento.

Aunque el tono sea de comedia, los que aparecen colgados son los represores, los custodios de la homofobia y de las instituciones. Así colgados mueven a risa; la muerte nos iguala y los uniformes pasan a parecer vestuarios al final de la función¹¹⁵

Sin muerte no hay vida. Esta verdad tan simple, que parece desvanecerse ante la búsqueda constante por prolongar nuestra duración en el mundo, aparece en *Cachafaz* de un modo abrumador. Cachafaz y la Raulito no sólo matan a los policías, sino que los comen y alimentan con ellos a todo el conventillo. El enfrentamiento con el poder no se materializa únicamente con su eliminación física. Copi redobla la apuesta y hace que esos marginales, cuyo ser parece no valer nada, aseguren su existencia nutriéndose de aquellos que defienden el gobierno de la vida. Llevada al extremo, la premisa “hacer vivir o rechazar hacia la muerte” revela su absurdo. Al final del camino estará la muerte y, con ella, la multiplicación de la vida.

Sólo la muerte innumerable saca a los seres que se multiplican del callejón sin salida en el que están. Pensar un mundo en el que una organización artificial garantizase la prolongación de la vida humana, es algo de pesadilla. No podemos entrever nada que vaya más allá de un ligero aplazamiento. Al final la muerte estará ahí; la habrá traído la multiplicación, la sobreabundancia de la vida¹¹⁶.

¹¹⁴ Michel Foucault: *¿Qué es la Ilustración?*; Madrid, Ediciones de La Piqueta; Primera edición, 1996.

¹¹⁵ Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*; Buenos Aires, Editorial Biblos; 2003; Pág. 79.

¹¹⁶ Georges Bataille: “Capítulo IX. La plétora sexual y la muerte” en *El erotismo*. Buenos Aires, Editorial Tusquets, 2006; Pág. 107.

Comer al otro es poseerlo de alguna manera, incorporarlo y, en cierto sentido, llegar a ser él. La insolencia de Cachafaz y la Raulito los hace avanzar hacia el enemigo y resistir sus embates con las armas más primitivas: los dientes. Comer al poder es poner de relieve su mortalidad. Aunque parezca infalible, no lo es: algo siempre escapa, sólo es cuestión de encontrar puntos de fuga posibles.

[...] habría que hablar de 'biopolítica' para designar a los que hace entrar a la vida y sus mecanismos en el dominio de los cálculos explícitos y convierte al poder-saber en un agente de transformación de la vida humana; esto no significa que la vida haya sido exhaustivamente integrada a técnicas que la dominen o administren; escapa de ellas sin cesar¹¹⁷.

¹¹⁷ Michel Foucault: "Derecho de Muerte y poder sobre la vida" en *La voluntad de saber, vol. 1 de Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1999; Pág. 173.

A modo de conclusión

Hola, nuevamente, querido maestro. Doy por concluido –por el momento- el extenso paréntesis entre mi primera carta y esta. Espero, de corazón, que se haya tomado el trabajo de tachar todo y supongo que se habrá reído de buena gana de cada una de estas líneas. Pero la ciencia es así: el arte de disfrazar como verdaderas palabras de lo más absurdas. Yo le advertí de entrada que esto no era más que una ficción discursiva y dicen que el que avisa no traiciona. Pero, ¿sabe una cosa? Ese arte no dista mucho del suyo, que disfraza de absurdas las verdades más profundas. Es su contrapartida y el punto donde arte y ciencia se muerden la cola. Al menos, eso dice Rosenzvaig y yo concuerdo:

Copi, por el contrario, nos muestra personajes que oscilan entre el cartón y la carne, exalta la mentira de la caricatura para llegar a la verdad de lo humano. Lejos del psicoanálisis, acepta que el hombre está investido de máscaras. Para buscar la verdad del ser, qué mejor que dibujar máscaras tan ridículas como absurdas. Copi reniega de la lógica instaurada en el teatro, esa necesidad de justificar el accionar de los personajes¹¹⁸.

Voy a tomar prestada una frase que oí una vez, en una clase de teatro, de boca de su directora: cuando la convención se lleva al máximo, la ficción responde con la verdad¹¹⁹. Esto es así para el teatro y para las tesinas, entre muchas otras formas de arte. Porque –y acá tomo prestada otra frase, esta vez de uno de los expositores del seminario de tesis sobre comunicación y teatro, que mencioné más atrás- la frontera entre ciencia y arte es muy difusa y si uno se coloca de un lado o de otro es sólo en función del subsidio al que quiera acceder¹²⁰.

Ni “ficción” es sinónimo de “falso”; ni “ciencia, de “verdadero”. Es en el corte entre uno y otro mundo donde se cuele la mentira. Dijo Artaud, respecto del teatro:

El propio Shakespeare es responsable de esta aberración y esta decadencia, de esta idea desinteresada del teatro: una representación teatral que no modifique al público, sin imágenes que nos sacudan y le dejen una cicatriz imborrable. Cuando en Shakespeare el hombre se preocupa por algo que está más allá de sí mismo, indaga siempre en definitiva las consecuencias de esa preocupación en sí mismo, es decir, hace psicología.

¹¹⁸ Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*; Buenos Aires, Editorial Biblos; 2003; Pág. 118.

¹¹⁹ Graciela Camino, *Teatro Oeste*, 2010.

¹²⁰ Damián Valls, Facultad de Ciencias Sociales, seminario de tesis sobre comunicación y teatro. Octubre de 2009.

[...] Shakespeare y sus imitadores nos han insinuado gradualmente una idea de arte por el arte, con el arte por un lado y la vida por otro [...]¹²¹.

La verdad, querido maestro, está en el continuo. Arte, vida y ciencia sólo son separables a la luz de una abstracción que, en la práctica, cae, aunque haya que hurgar bien profundo para encontrar las costuras que los mantienen firmemente unidos.

En mi primera carta le dije que usted es un verdadero artista de la crisis, porque toda su producción está al servicio de romper las fronteras de la individualidad. Creo que ahora estoy en condiciones de decir que “crisis” es un nombre posible para esas costuras, que no sólo ligan los distintos aspectos de la vida, sino también a cada uno de nosotros con nuestro mundo. “Crisis” es el nombre de una relación que, al romper, une; que al rasgar, cose. Y sólo se puede ser artista de la crisis si se está abierto a ella.

No hay corte abrupto entre los personajes desmesurados de sus obras y él [Copi], y lo importante es marcar este desgarró sin teorizarlo, sin entrar a especular sobre qué pensaba o no pensaba, qué decía o dejaba de decir, si había o no discurso, cuál era su intención final¹²².

Así como las melodías no están formadas sólo por notas, sino también por los silencios que las hacen inteligibles, la palabra sólo es posible en virtud de una callada interioridad, que la sustenta y la sostiene.

Lo que Artaud le pedía al teatro, respecto de que debe producir imágenes que sean capaces de dejar cicatrices imborrables en el espectador, debería ser aplicable a toda forma de expresión humana, para que ésta valga la pena. Una cicatriz es el vestigio de un desgarró, el registro de una carne que fue herida y sanada, pero que no olvida. Y sus obras, querido maestro, son obras pletóricas de una violencia que abre. Violencia del erotismo, que nos vuelca hacia fuera, hacia los otros y fuera de nosotros mismos y violencia de la muerte, que nos sitúa frente al más extremo e íntimo de los límites.

Recuperar y transmitir la experiencia interior de un cuerpo que habla a través de sus silencios es un hecho epistémico, estético y político. Epistémico, porque da lugar a un pensamiento que ya no descarta la experiencia interior como desecho subjetivo a eliminar, sino que parte de ella. Estético, porque requiere de una poética especial, que es la poética de la carne. Y político porque, al postular la indivisibilidad entre el hombre y su cuerpo, recupera la posibilidad de imaginar una salida a ese poder que, para reinar, divide y jerarquiza. Sexo, muerte, violencia y humor son, entonces, herramientas puestas al servicio

¹²¹ Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Córdoba, Editorial Fahrenheit, 2006; Págs. 77-78

¹²² José Tcherkaski: *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Bs. As.; Galerna, 1998; Pág. 24.

de una maquinaria monstruosa que moviliza, cuestiona y construye apuestas estéticas y de pensamiento de lo más osadas.

Pero perdón, maestro. Mejor me detengo, porque estaba divagando nuevamente. Tache sin miedo; que no quede nada. Eso sí, ya que estamos sobre el final, me permito confesarle una cosa: desde el comienzo me moría por reemplazar algún que otro “maestro” por “viejo puto”. No me animé. Será en otra oportunidad. Hasta siempre, maestro... querido Copi.

Bibliografía consultada

- Antonin Artaud: *El teatro y su doble*, Córdoba, Editorial Fahrenheit, 2006
- Berger, John: *El tamaño de una bolsa*; Buenos Aires, Editorial Taurus, 2004.
- César Aira: *Copi*. Rosario; Beatriz Viterbo Editora; diciembre de 2003
- Copi: "Prefacio para la novela Río de la Plata"; París, agosto de 1984.
- Copi: *Cachafaz*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2002; Pág. 53.
- Copi: *El baile de las locas*; Barcelona, Anagrama, 2000
- Copi: *El homosexual o la imposibilidad de expresarse*; Buenos Aires, Fundación Centro Psicoanalítico Argentino, S/D
- Copi: *El uruguayo*, en *Las viejas travestis y otras infamias*; Barcelona, Editorial Anagrama, 1989
- Copi: *Eva Perón*; Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2000
- Copi: *La ciudad de las ratas*, en <http://tevoayaatornillar.com.ar/tvaat2/tvaat/13la%20ciudad%20de%20las%20ratas.html>
- Copi: *La guerra de los putos* en <http://www.elinterpretador.net/30Copi-LaGuerraDeLosPutos.html>. Traducción de Margarita Martínez.
- Copi: *La internacional Argentina*; Barcelona, Anagrama, 2000
- Copi: *La vida es un tango*; Barcelona, Editorial Anagrama, 1981
- Daniel Link: "La carne dice" en Revista *Zigurat*, Bs. As., La Crujía, 2003
- David Le Breton: *Antropología del cuerpo y modernidad*; Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 2000
- *El grotesco Criollo: Discípulo – Cossa. Stéfano y La Nona*. Introducción a cargo de la Profesora Irene Pérez, Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1991
- Foucault, Michel: *Los anormales*; Bs. As., Fondo de Cultura Económica; 2007
- Francis Baker: *Cuerpo y temblor. Un ensayo sobre la sujeción*. Bs. As., Per Abbat, 1984
- Frase de Copi citada en el artículo de Diario Perfil "Cómo mirar todo desde abajo", de Eduardo Muslip, correspondiente a la edición del 13/12/09. <http://www.diarioperfil.com.ar/edimp/0426/articulo.php?art=18698&ed=0426>
- Georges Bataille: *El erotismo*; Buenos Aires, Tusquets, 2006
- Agamben: *Lo abierto. El hombre y el animal*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006,
- José Tcherkaski: *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Bs. As.; Galerna, 1998.
- Laura Vázquez: "La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio". Extraído de http://perio.unlp.edu.ar/question/numeros_antteriores/numero_antterior18/nivel2/editorial.htm
- Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*; Buenos Aires, Editorial Biblos; 2003

- Michel Foucault: *¿Qué es la Ilustración?*; Madrid, Ediciones de La Piqueta; Primera edición, 1996
- Michel Foucault: “Derecho de Muerte y poder sobre la vida” en *La voluntad de saber, vol. 1 de Historia de la sexualidad*, Madrid, Siglo XXI, 1999
- Peter Sloterdijk: *Crítica de la razón cínica.*; Madrid, Ediciones Siruela, 2007
- Sibilía, Paula. *El hombre postorgánico. Cuerpo, subjetividad y tecnologías digitales.* Buenos Aires, FCE, 2005