



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

P

Copi dramaturgo

Hacia una comunidad mutante

Autor:

Henao León, Mario

Tutor:

Link, Daniel

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título de Magister de la Universidad de Buenos Aires en Estudios de Teatro y Cine Latinoamericano y Argentino

Posgrado



FILO:UBA
Facultad de Filosofía y Letras

FILODIGITAL
Repositorio Institucional de la Facultad
de Filosofía y Letras, UBA

COPI DRAMATURGO, HACIA UNA COMUNIDAD MUTANTE

**Mario Fernando Henao León
Septiembre 2016**

**Universidad de Buenos Aires
Facultad de Filosofía y Letras
Maestría en Estudios de Cine y Teatro Argentino y
Latinoamericano**

DEDICATORIA

Durante mi paso por la maestría he encontrado muchas personas a quienes quiero agradecer por haber compartido conmigo, pero sobre todo a quienes quiero dedicar este esfuerzo que finalmente llegué a concluir. A mi madre, por seguir soportando estas decisiones a veces tan difíciles de justificar pero que ella siempre supo apoyar y nunca cuestionar. A mi hermano por haber sido una ayuda necesaria. A mis profesores de la maestría quienes me dieron las herramientas necesarias para emprender este estudio que todavía no sé cómo finalicé. A mi director de tesis, Daniel Link, quien supo tener la paciencia que requiere mi inseguridad y me dio una útil guía para superar los obstáculos que tiene este camino. A mis amigos de la maestría Carmela Marrero, Marcelo Morales, pero en especial a Adrián Pascoe, quien estuvo desde el inicio, con quien compartí no solo las aulas y las clases, sino todo eso que hace que haber pasado por la Universidad y por Buenos Aires tenga sentido y valor. A Adrián le agradezco ser mi amigo y seguir siéndolo. De todas las personas que han conocido mi recorrido hay una que es esencial, porque sin él yo no habría podido estar en donde me encuentro. Todas estas páginas son el producto también del amor y del amor que Daniel y yo nos tenemos y nos hemos tenido. Para Daniel Tremolada van todas estas páginas y palabras, porque gracias a él sigo siendo.

ABSTRACT

La dramaturgia de Copi es una puerta de entrada al mundo mutante que este autor expresa en toda su obra. El interés de este estudio es exponer la manera en que Copi construye un recorrido que culmina en la propuesta de un nuevo tipo de comunidad. Basado en los conceptos teóricos de comunidad de Jean-Luc Nancy y de naturaleza y *Cyborg* de Donna Haraway, y varias propuestas teóricas de la filosofía moderna, la tesis analiza la dramaturgia de Copi para describir en esta una propuesta particular de comunidad en la que las relaciones entre sujetos se construyen sobre una base alterna a la tradicional, lo que conduce al reconocimiento de nuevas formas de naturaleza y, por lo tanto, de sujetos que se crean bajo esas nuevas formas. La dramaturgia de Copi ofrece un mundo nuevo en donde se reformulan las estructuras tradicionales que definían qué es un sujeto y cómo se agrupa.

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA.....	ii
ABSTRACT.....	iii
TABLA DE CONTENIDO.....	iii
OBJETIVOS.....	3
MARCO TEÓRICO.....	3
SOBRE EL AUTOR.....	3
ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	3
CAPÍTULO I.....	3
EL SUEÑO Y EL MITO DE LA COMUNIDAD ABSOLUTA.....	3
Una vida es todas las vidas, todas, un mismo sueño. <i>La jornada de una soñadora</i> y lo viviente en el linaje.....	3
Sin mito no hay comunidad. <i>¡La pirámide!</i> , la realización como finalización. Una posibilidad del límite.....	3
Eva Perón es una mutante. Una salida a la comunidad absoluta.....	3
¿Qué mito es Eva Perón?.....	3
Eva es una mutante. La constitución mutante en <i>Eva Perón</i>	3
CAPÍTULO II.....	3
Los mutantes no hablan, no necesitan nombre y nunca están solos. La desubjetivación y el paso al mutante.....	3
¿Cómo se crea un mutante?.....	3
Cuando se reúnen los mutantes.....	3
CAPÍTULO III.....	3
La experiencia mutante del mito.....	3
<i>La torre de la Defensa</i> y la constitución mítica de la comunidad mutante.....	3
CAPÍTULO IV.....	3
Vivir en la comunidad mutante. El nuevo inicio de todo.....	3
Contar y recontar la nación.....	3
<i>La sombra de Wenceslao</i> , las formas de dar forma a la nación. La fractura y la unidad.....	3

<i>Cachafaz y Las escaleras de Sacré Coeur. La revolución de los géneros, el anuncio y la experiencia de la comunidad mutante.....</i>	3
CODA: LA COMUNIDAD MUTANTE EN LA NARRATIVA Y EL COMIC.....	3
NOTA: <i>LAMENTO POR EL ÁNGEL Y LA COPA DEL MUNDO.....</i>	3
CONCLUSIÓN.....	3
REFERENCIAS:.....	3
• Obras de Copi:.....	3
• Obras sobre Copi:.....	3
• Obras teóricas:.....	3

OBJETIVOS

Objetivo general: Describir y analizar el proyecto estético y los alcances antropológicos de la obra dramática de Copi.

Objetivos particulares: Describir los procedimientos estéticos desarrollados en su teatro (melodrama, absurdo, entre otros); describir las operaciones que manifiestan en su dramaturgia una concepción de comunidad específica; comparar los textos dramáticos con las otras producciones del autor para establecer similitudes y diferencias.

MARCO TEÓRICO

Para el análisis de las obras se utilizó el modelo que José Luis García-Barrientos describe en *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001) y en *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método* (2007). Este modelo fue una herramienta útil para la identificación de elementos formales de las obras que fueron de ayuda como base del análisis específico de los contenidos. El modelo de García-Barrientos parte de la definición del drama como un modo particular de representación. Con base en el concepto aristotélico de modo de imitación, este teórico considera el drama como el “modo teatral de representar ficciones” (2007, p. 11). Lo característico de este modo dramático es que, a diferencia del modo narrativo, no hay mediación entre lo representado y su representación, pues el “modo dramático es el modo ‘in-mediato’, sin mediación: el mundo ficticio se presenta -en presencia y en presente- ante los ojos del espectador” (2007, p. 11). Esta no mediación da cuenta de la característica espectacular del modo dramático.

Para García-Barrientos el drama es el modo en el que se pone en contacto una fábula (historia o argumento) y su escenificación, por lo que es importante entender el

drama como el contenido, esto es, la cara representada o ficticia del teatro, pero condicionada, o mejor, configurada por el modo de representación; y definirlo en relación a las otras dos categorías que integran el ‘modelo dramatológico’: la *fábula*, o sea, la historia o el argumento, el mundo ficticio sin condicionamiento modal, considerado independiente de su disposición representativa, y la *escenificación* o puesta en escena, que engloba el conjunto de los elementos reales representados (2007, p. 12. Cursiva en el original).

Esto quiere decir que lo dramático no es solamente el espectáculo y tampoco solo el texto literario, sino la forma en que se dispone ese texto (su argumento) para que sea escenificado. De este modo, el drama, en palabras de García-Barrientos, es “la fábula escenificada, es decir, el argumento dispuesto para ser teatralmente representado, la

estructura artística (artificial) que la puesta en escena imprime al universo ficticio que representa” (2001, p. 30). Este lugar intermedio que toma el drama permite comprender la diferencia que hay entre los personajes que se exponen en el texto y su representación en el espectáculo, el paso de uno a otro es posible gracias el modo dramático. En el espectáculo hay actores que representan personajes que vienen del universo ficticio de la obra y se muestran a un público sin necesidad de una mediación. García-Barrientos identifica cuatro elementos fundamentales que son los que pasan por ese modo dramático: espacio, tiempo, actor y público; a partir de estos elementos puede dar una definición más específica del drama (o acción),

si definimos la ‘acción’ como lo que ocurre entre unos actores ante un público en un espacio y durante un tiempo compartidos, esto es, como el elemento teatral complejo o secundario que engloba a los cuatro primarios, se puede concebir el drama como *la acción teatralmente representada* (García-Barrientos, 2001, p. 30. Cursiva en el original).

En este sistema el texto dramático se entiende como un documento que es tanto verbal como no verbal (porque aparece en el espectáculo), reproductivo y descriptivo. La diferencia entre texto dramático y obra dramática es que esta última es la codificación literaria del primero. Para el análisis de la dramaturgia de Copi se acudirá a las obras dramáticas y no a los textos dramáticos, pues se parte de las obras escritas por Copi y no de su exposición dramática. A partir de estas consideraciones en las que se hace un énfasis en esos cuatro elementos que constituyen el modo dramático (espacio, tiempo, actor y público) García-Barrientos describe un modelo de análisis que se sustenta en su especificidad modal, es decir, en lo dramático. A esos cuatro elementos, este teórico agrega un quinto que busca definir la estructura textual y lingüística del drama y los aspectos generales de la ficción dramática. Es este el modelo que se utilizó para analizar la obra dramática de Copi.

En un primer momento es importante definir lo que se entiende como escritura, dicción y ficción dramática. Toda obra dramática es la disposición de una acción entre unos personajes en un lugar y durante un tiempo. Esta acción se manifiesta de forma literaria o espectacular. La obra dramática tiene una característica particular que la diferencia de la narrativa y la poesía, pues mientras en estas existe una mediación que las hace subjetivas, la obra dramática apela a la objetividad de su inmediatez, ya que todo lo que se dice en este tipo de obras no está mediado por una subjetividad sino dicho por medio del discurso directo. Esta cuestión tiene cierta importancia para la dramaturgia de Copi, quien en su obra expone procesos de desubjetivación que explotan esa característica objetiva del medio dramático y que tiene consecuencias en la concepción de algunos de los personajes (esto se verá más claramente en el capítulo II). Lo objetivo del medio dramático es apenas aparente, pues supone que unos personajes hablan sin que haya una intermediación de un sujeto creador, no obstante (y esto es fundamental para el análisis de las obras dramáticas) existe un dramaturgo que es quien construye esos diálogos y situaciones que se presentan de manera objetiva.

Para el caso de este análisis interesa la manifestación literaria de la acción, ya que es a obras dramáticas a lo que se enfrenta el análisis de la dramaturgia de Copi. En este sentido, esas obras construyen la acción por medio del diálogo y las acotaciones. Estas últimas se definen como “la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales (volumen, tono, intención, acento, etc.) de la representación, virtual o actualizada, de un drama” (García-Barrientos, 2001, p. 45). Pero estas acotaciones en la obra dramática (literaria) pueden adquirir un sentido diferente al de la sola notación. García-Barrientos considera que en una obra se puede encontrar acotaciones extradramáticas (por no ser consecuencia del encaje de la fábula en la escenificación) que pueden ser técnicas (referidas solo a la escenificación) o diegéticas (referidas

solo al mundo representado, ficticio). Estas últimas son consideradas también literarias. La dramaturgia de Copi no hace un uso excesivo de acotaciones, estas más bien son de un número reducido, pero tienen una función dramática y diegética importante, pues dan información esencial sobre el argumento de la obra, pero también condicionan la manera en que deben ser representadas en el espectáculo las situaciones y acciones.

La otra forma de constituir la acción dramática es el diálogo, que “es el componente verbal del drama, *dicho* efectivamente por los actores-personajes en la escenificación y transcrito en el texto dramático” (García-Barrientos, 2001, p. 51. Cursiva en el original). Este énfasis en lo dicho es lo que constituye al diálogo, que está en la obra dramática como un texto que en algún momento será pronunciado. Por lo tanto, el diálogo se constituye como una forma de reproducción del habla con fines diversos, entre ellos el estético, pero también el narrativo. Todo diálogo debe ser dicho en algún momento, “el concepto de ‘decible’, a la vez que pone de relieve la importancia de los elementos prosódicos, [...], admite la conjunción de oral y escrito, de literario y hablado, que es quizá lo que más lo caracteriza” (García-Barrientos, 2001, p. 54). En el capítulo IV se verá la importancia de ese elemento formal de reproducción (lo decible) en el diálogo y sus consecuencias en la comprensión de la obra de Copi.

A diferencia de la acotación, el diálogo está lleno de funcionalidad, sobre todo porque además de ser discurso dicho entre personajes, ese discurso también tiene como destinatario al público frente al que se dice. Por lo tanto, con el diálogo teatral se aporta información no solo entre personajes sino también hacia un observador externo que los personajes no saben que existe. Esto hace que el diálogo teatral tenga dos funciones básicas, la dramática y la caracterizadora. La primera es “la función del diálogo como forma de acción entre los personajes [...], cuando hablar es hacer” (García-Barrientos, 2001, p. 59). La

caracterizadora es la que busca dar herramientas para que el público pueda construir el carácter de los personajes (García-Barrientos, 2001, p. 59). Copi, como todos los dramaturgos, oscila entre las dos, pero hace un uso particular de la función caracterizadora del diálogo, pues esta constantemente fracasa, como se verá en el capítulo II.

La ficción dramática es aquello que constituye el drama en su conjunto, pues de lo que este trata es de la representación de acciones. Estas pueden considerarse como la fábula o argumento de la obra, pero García-Barrientos reconoce que es necesario referirse a una acepción más restringida de acción para comprender la manera en que se construyen los acontecimientos que componen el drama. Para esto, este teórico define tres categorías que se pueden identificar con el drama si se entiende este como la *“sucesión de situaciones dramáticas (como mínimo, una) o bien como una secuencia de acciones y/o sucesos dramáticos”* (2001, p. 73. Cursiva en el original). En esa definición se encuentran esas tres categorías: la situación, la acción y el suceso.

La situación es la estructura o constelación de fuerzas en un momento dado del devenir dramático. Esta situación puede ser modificada por una acción, lo que hace que esta última tenga una estructura triple que se describe de esta forma: “1) una situación inicial, 2) la modificación intencionada de dicha situación por la actuación del personaje, y 3) la situación final modificada” (García-Barrientos, 2001, p. 73). Esta estructura es fundamental en la poética de Copi, pues este autor propone situaciones altamente cargadas de acciones que aparentan modificación pero que en repetidas ocasiones resultan en una situación no modificada, lo que hace que sus obras estén llenas de lo que García-Barrientos llama sucesos, “las actuaciones de los personajes que no alteran la situación en la que se producen, por falta de intención, de capacidad o de posibilidad de hacerlo” (2001, p. 73). La obra dramática de Copi generará diversas formas de poner en movimiento esa estructura triple que parece no avanzar a pesar de que el drama sí

se desarrolle. En todas las obras analizadas se verá cómo Copi plantea situaciones plenas de acciones que resultan ser sucesos y las consecuencias de eso en la construcción de su poética e interpretación de su mundo dramático.

De los cuatro elementos señalados como parte del modelo de análisis los más relevantes para el desarrollo del estudio de las obras de Copi son el de personaje y el correspondiente al público, que García-Barrientos nombra visión. El personaje se concibe como un recurso formal dramático y por lo tanto artificial. Esto quiere decir que es importante reconocer la naturaleza ficticia de los personajes y no confundirlos con personas. En el teatro, dice García-Barrientos, el personaje es “componente representante y representado, ‘doblado’ en el plano de la expresión y en el del contenido, a la vez persona ficticia y persona real” (2001, p. 154), esto porque el personaje dramático es encarnado por un actor, lo que le da cierta particularidad que los personajes narrativos no tienen. De esta forma se desprenden tres categorías de personaje según su naturaleza diegética (el personaje de la fábula), escénica (la persona real que encarna el personaje) y dramática, esta última es la que se define como “la encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel” (García-Barrientos, 2001, p. 155).

La condición del personaje dramático que señala García-Barrientos permite reconocer en este una doble cara que expone que la presencia escénica de ese personaje está determinada por el actor que la encarna. Esto es fundamental en algunas de las piezas de Copi, pues es la encarnación del personaje lo que hace que este cobre un sentido particular. Esto se puede observar en la obra *Eva Perón*, que tuvo como actor protagonista a una travesti, lo que condicionó la recepción de la obra; o en *La heladera*, en la que un actor debe representar todos los papeles. Pero una de las características más importantes del personaje dramático y que tienen una consecuencia fundamental en el análisis de

la dramaturgia de Copi es que “el personaje dramático se reduce a lo que el actor (o el texto) nos presenta de él; carece de pasado y de futuro y su existencia es discontinua: deja de existir como tal en las elipsis temporales y, en rigor, siempre que está fuera de escena” (García-Barrientos, 2001, p. 156). La importancia de esta característica radica en que en la obra dramática de Copi se reconoce una conciencia de esa particularidad del personaje dramático que se aprovecha, pues las piezas de este dramaturgo conciben la escena como el lugar donde todo debe ocurrir y a los personajes como los sujetos que solo pueden existir mientras estén en escena, lo que hace que sea imposible identificarlos con personas en el sentido psicológico de ese término. El teatro de Copi integra a su poética esta característica del personaje dramático y la convierte en un elemento de interpretación y comprensión de su obra. Esto se verá en el análisis de la obra *El homosexual o la dificultad de expresarse* en el capítulo II.

Ya que los personajes dramáticos existen siempre como representación, García-Barrientos describe tres grados de representación del personaje. Están los personajes ausentes, que son aquellos apenas aludidos y que no aparecen en la representación; los latentes, que son los que, “estando presentes y pudiendo por tanto intervenir en el desarrollo de la acción, no llegan a hacerse visibles nunca” (García-Barrientos, 2001, p. 162), estos personajes están siempre en lugares contiguos a la escena; y finalmente, los patentes, que son los específicamente dramáticos porque están visibles y son encarnados por un actor. Esta diferenciación de grados aparece en la dramaturgia de Copi de manera relevante, pues estos personajes ausentes adquieren, en ocasiones (como en *Loretta Strong*), una participación importante. No obstante, los personajes dramáticos son los que constituyen el teatro de este autor. Se mencionó antes que Copi hace fracasar la función caracterizadora del diálogo, esto tiene como consecuencia que la caracterización que permite saber cómo es un personaje en algunas

piezas de Copi no pueda darse de forma completa. Esto significa que el teatro se convierte en el escenario donde se permite poner en cuestión las formas de construcción de, por ejemplo, la personalidad. Para eso, Copi se sirve de las herramientas formales y artificiales de este modo de representación.

A pesar de que la caracterización sea un procedimiento interrumpido en algunas de las obras de Copi, otras construyen sus personajes desde esa base para desarrollar los contenidos que a Copi le interesan. García-Barrientos hace una clásica distinción entre caracteres simples y complejos, para el caso de Copi esa distinción se hace complicada pues sus personajes parecen oscilar en esas dos categorías, lo que dificulta ubicarlos. Eva Perón, por ejemplo, es producto de una caracterización radical y contraria a la hecha de esa figura histórica, y, además, es presa de varios cambios de carácter. No obstante, es difícil decir si su grado de caracterización es simple o complejo, pues aunque cambie de parecer en ocasiones, también mantiene una definición constante. Esto se debe a que Copi dinamiza las formas de caracterización y propone un dispositivo diverso en el que los productos no son subjetividades únicas que puedan ser descritas de forma completa. Esto no significa que todos sus personajes sean complejos o que evolucionen en su caracterización, sino que no hay manera de hacer que estos sean el producto de un proceso identificable.

De esta forma, la distinción propuesta por García-Barrientos no se puede aplicar de manera directa al análisis de la dramaturgia de Copi, solo puede señalarse que no hay posibilidad de que los personajes sean descritos desde esa perspectiva. Algo similar ocurre con lo que García-Barrientos llama distancia, aspecto característico del elemento visión. La distancia se define como la posibilidad de que el teatro genere o no una ilusión de realidad, es decir, se trata de la distancia entre lo representado y su representación. Para el caso de Copi el concepto de distancia genera también dificultades, pues uno de los objetivos de este

estudio de la obra dramática de Copi es demostrar que él propone una configuración radicalmente diferente de la convencional, por lo tanto, su distancia, en los términos de García-Barrientos, es máxima, pues no se trata de representar una realidad que aparece como objeto de representación, sino de construir una forma alterna de comunidad a la que se le ha dado el adjetivo de mutante. Esa distancia que se genera en la dramaturgia de Copi es producto de la función mítica que se puede hallar en la construcción de esta.

El elemento de visión del sistema de análisis de García-Barrientos sirve para describir la propuesta de la dramaturgia de Copi como la generación de una distancia máxima, casi hasta destruir la relación que da lugar a esta. Copi crea mundos nuevos. Sin embargo, esa distancia no se puede eliminar de forma completa, pues los mundos creados en la dramaturgia de Copi tienen una base de la que parten pero de la que se alejan constantemente hasta casi romper la relación. Esta generación máxima de distancia es lo que hace que sea posible relacionar la obra dramática de Copi con el teatro del Absurdo. Martín Esslin en su clásico libro *El teatro del Absurdo* (1966) describe algunas de las características básicas que definen ese tipo de teatro y la manera en que se presentan en algunos de sus más importantes representantes. Esslin recuerda que el teatro del Absurdo fue una actitud que resultó de la ineficacia que los supuestos fundamentales e inamovibles del pasado demostraron cuando en el siglo XX fueron puestos a prueba (p. 14).

Esa ineficacia fue comprobada en la demostración de que las ideas de progreso y avance que habían prometido mejoras en las condiciones de vida solo generaron lo contrario. Por esta razón, el ser humano consolidó una actitud que fue descrita de manera concreta por Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942), pero que fue experimentada en las obras del teatro del Absurdo. Absurdo es un concepto que viene de la música y que se refiere a la falta de armonía, por lo tanto una obra que parta de esa idea tendrá que expresar una inadecuación, que se refleja

en la falta de sentido notoria que tienen las obras de este tipo de teatro. No hay posibilidad de que en un mundo que ha perdido su armonía, es decir, que se ha vuelto absurdo, se logre una representación que mantenga una relación de distancia clara con el objeto representado. Por lo tanto, las obras del teatro del Absurdo no perseguirán el objetivo de dar cuenta de la realidad como un reflejo, sino que se concentrarán en generar situaciones que expongan esa falta de armonía y sentido. En consecuencia, la atención se dirige hacia el interior del sujeto y no a una supuesta realidad compartida, ya que esta ha perdido una conexión con el ser humano y por lo tanto ha dejado de ser común.

Además de esa definición musical de absurdo, Esslin refiere la forma en que Eugène Ionesco, uno de los más importantes representantes del teatro del Absurdo, define ese concepto. Para el escritor rumano lo Absurdo es “lo desprovisto de propósito... Separado de sus raíces religiosas, metafísicas y trascendentales, el hombre está perdido, todas sus acciones se transforman en algo falto de sentido, absurdo, inútil” (como se citó en Esslin, 1966, p. 15). Esta falta de propósito es la que se encuentra en el origen del teatro de Copi, pues una de las características más notorias en su dramaturgia es la concentración en la posibilidad y no en la finalidad de las acciones. No obstante, es necesario aclarar que en Copi lo Absurdo no es lo que organiza la creación, por lo tanto la inutilidad que señala Ionesco y la situación de pérdida del ser humano no aparecen de manera directa. En Copi el sujeto no está perdido sino que está reiniciando una nueva forma de ponerse en común, de ahí que todo se mantenga en la potencia. Esto último mantiene el contacto con el teatro del Absurdo que tampoco no busca cumplir un propósito concreto. *El día de una soñadora*, que es la obra con la que se inicia el análisis en este trabajo, no expone de manera clara un objetivo y esta situación se va a mantener y a profundizar en las siguientes piezas. Pero es tal vez en esa primera en la que las relaciones con el teatro del Absurdo son más claras.

El teatro del Absurdo, entonces, se presenta como un teatro sin propósito, sin armonía y en el que se da cuenta de la ineficacia de las certidumbres tradicionales. Para lograr esto pone en cuestión las maneras que habían sustentado una comunión que hacía parecer que había, por ejemplo, una realidad compartida y que podía ser descrita por medio del lenguaje. De ahí que las réplicas de los personajes de estas obras no parezcan tener una relación clara entre sí o que se haga uso constante de las frases de cajón o de los clichés, con lo que se expone la imposibilidad de la comunicación. El lenguaje se convierte en una herramienta obsoleta que solo sirve para sostener el sinsentido. Pero además, esa absurdidad de los parlamentos de los personajes genera una concepción del tiempo diversa, porque hace que se genere una conciencia de este y de su paso, ya que al no haber una continuidad lógica se pierde la linealidad común del tiempo. Estos elementos se ven en *El día de una soñadora*, en donde las réplicas cortas y, al parecer, sin una conexión clara, generan una concepción propia del tiempo en la que es imposible establecer una relación con la idea tradicional de este concepto y del espacio.

Como este teatro no busca ser representación de una supuesta realidad común, sino que toma una distancia mayor de esa realidad material, acude a la experiencia mítica, con lo que recupera la función religiosa del teatro que permitía al sujeto enfrentarse con esa esfera. De esta forma, en el teatro del Absurdo aparecen proyecciones de realidades psicológicas, lo que se conecta con la definición de mito que el pensador italiano Furio Jesi concibe. Esta definición de mito va a tener consecuencias en la manera en la que Copi construye experiencias colectivas que se alejan de la forma tradicional de relacionarse. Para Jesi el mito se entiende como un flujo dentro de la psique humana que “pone espontáneamente en evidencia algunas de las imágenes que yacen latentes en ella y les confiere una ‘vitalidad’ que, en realidad, es su perspectiva en el inconsciente” (Jesi, 1972, p. 38). Copi aprovecha esa

vitalidad que el mito confiere y propone experiencias radicales y situaciones diversas que hacen que se genere otro tipo de comunidad. No se trata de la creación de mitos individuales que sean impuestos a un grupo, sino del ofrecimiento de posibilidades de experiencias. Este es el motivo por el que el elemento de visión de García-Barrientos es más difícil de aplicar a la dramaturgia de este dramaturgo, pues la relación de distancia no tiene términos de comparación ya que estos se crean en el mismo momento con la obra.

En esto Copi mantiene una relación con el teatro del Absurdo pues este tampoco construye una trama clara y concreta que permita identificar un desarrollo lógico y conciso. Para el teatro del Absurdo, dice Esslin, lo importante no es presentar conflictos entre caracteres o hilvanar una serie de acciones que conduzcan a una resolución definitiva, el teatro del Absurdo “no está interesado en dar información o presentar los problemas y destinos de personajes [...], no está consecuentemente necesitado de representar acontecimientos, [...]. Es un teatro de situaciones frente a un teatro de sucesos hilvanados y por tanto emplea un lenguaje basado en patrones de imágenes concretas, no un lenguaje discursivo y argumentativo” (Esslin, 1966, pp. 304-305). Como en el teatro del Absurdo, Copi no desarrolla de forma definitiva los sucesos, por eso estos nunca son acciones que modifiquen una situación, ya que esta última es la que interesa sostener para explotar las potencialidades que ofrece, en Copi, como en el teatro del Absurdo, la acción no intenta “contar una historia, sino comunicar un esquema de imágenes poéticas” (Esslin, 1966, p. 305).

No obstante, Copi no es un representante completo del teatro del Absurdo, pues mientras estos parecen ofrecer estas situaciones sin propósito como una muestra de la falta de sentido de la humanidad, Copi aprovecha esa posibilidad para ofrecer y proponer nuevos escenarios en donde se desarrollan nuevas formas de comunidad y de relación entre singularidades y no entre sujetos. La dramaturgia de Copi

propone una manera particular de comunidad a la que en este trabajo se le dará el nombre de mutante, por considerarse que está en constante transformación y movimiento. Esto impide que la comunidad como reunión de subjetividades se cierre y permite que se abra paso a la comunicación de singularidades, que es la manera como Jean-Luc Nancy define el concepto de comunidad en *La comunidad inoperante* (2000).

Para Nancy, la idea tradicional de comunidad se describe como inmanente a la esencia del ser humano, es decir, se considera que la realización de la humanidad es la comunidad. No obstante, este filósofo cuestiona esta idea y propone una en la que la comunidad es siempre inoperante porque debe mantenerse abierta, lo que evita que se convierta a la comunidad en algo absoluto y, por lo tanto, único. Para sostener esa apertura Nancy apela a los conceptos de comunicación y de puesta en relación. Estos conceptos parten de la idea de que todo individuo es un átomo que busca ponerse en relación con otro para construir realidades. Ese ponerse en relación se entiende como un *clinamen* o desviación que posibilita la creación de mundos y que pone al sujeto en constante contacto con el otro, es decir, volcado hacia afuera o en éxtasis.

A partir de esta idea de *clinamen* y éxtasis Nancy propone la idea de singularidad como lo que le ocurre al ser, no como algo a lo que llega por medio de un proceso, sino como una experiencia de la que hace parte y por medio de la cual puede establecer esa relación que es el estar-en-común. Se llega a estar en relación por la conciencia de la muerte que señala una finitud y al mismo tiempo excluye al sujeto de una experiencia propia y fundamental. Para acceder a esa experiencia el sujeto debe estar en relación con el otro, pues la muerte del otro es su única manera de acceso a la experiencia de la muerte. Esa particularidad es la que permite la comunidad.

La revelación de la comunidad en la muerte del otro (revelar por medio de la muerte es también revelar por medio del nacimiento) es, en

definitiva, esa inclinación que permite la relación, lo que significa que la existencia del sujeto no tiene lugar solo en su interior sino también en el exterior, en eso que lo pone en relación. Esa relación Nancy la va a llamar reparto y comunicación y no tiene una finalidad, es decir, no es la relación que busca poner en común a todos los sujetos para formar uno, la comunicación es algo que se sostiene, que persiste y resiste la fusión. Esto es lo que se encuentra en las piezas de Copi cuando los personajes realizan acciones que nunca llegan a finalizar, esas acciones-sucesos se sostienen y persisten, lo que permite que la transformación se mantenga y por ende la comunidad no se cierre. Es por esto que la comunicación lanza al sujeto siempre fuera de sí, para que no sea solo sujeto (pura subjetividad u objeto de representación), y transite por ese espacio de comunicación que no funde, no fusiona subjetividades, sino que las disloca y las saca de su lugar propio (lo propio es eso que se supone le otorga identidad al sujeto), esto será analizado en la dramaturgia de Copi, desde *Eva Perón* hasta *Cachafaz*, pasando por *El homosexual o la dificultad de expresarse*, pues en todas esas obras los personajes exponen ese proceso de comunicación y de aparición de la singularidad.

Las piezas de Copi se desarrollan en el espacio de comunicación que, para Nancy, es el lugar de la comunidad y que es un espacio constituido en la finitud de los seres. Solamente en ese espacio es donde pueden aparecer las singularidades, que no son las esencias eternas o infinitas que permanecen en constante movimiento, sino que son las inclinaciones, las desviaciones que hacen posible la comunicación, se hacen posibles por la comunicación y se comunican, y además siempre se transforman, mutan. Esa experiencia del éxtasis, de dislocación, impide la construcción del individuo como un sujeto identificable, sustraído de un fondo con el cual se comunica y define. La singularidad no define una identidad, no es aquello que hace reconocible a un sujeto. La singularidad es una aparición, es lo que permite la comunicación y la relación. En ese sentido deshace el fondo por medio del cual podría

cerrarse en una definición, pues no es producto ni origen de ese fondo. El ser singular solo aparece porque existe un límite, el de su propia muerte inalcanzable. La singularidad aparece como exposición de ese límite. En ese sentido es imposible identificar una singularidad, porque está siempre en comunicación. En palabras de Nancy:

Un ser singular no se extrae de ni se eleva sobre el fondo de una confusa identidad caótica de los seres, ni sobre aquél de su asunción unitaria, ni sobre el fondo de un devenir, ni sobre aquél de una voluntad. Un ser singular aparece, en cuanto la propia finitud: en el fin (o en el comienzo), en el contacto de la piel (o del corazón) de otro ser singular, en los confines de la misma singularidad que, como tal, siempre es otra, siempre está compartida, siempre está expuesta (Nancy, 2000, p. 39).

Esta singularidad se va a ver expuesta de manera más clara en el análisis de las obras propuesto en el segundo capítulo.

Nancy propone la inoperancia de la comunidad como una forma de interrumpir todo intento procesual que lleve a un resultado definitivo. La comunidad es la exposición al límite que instauro lo finito. Por lo tanto, de lo que se trata es de interrumpir esa intención de hacer de la comunidad una experiencia absoluta y eterna. Al exponer el límite, la inmanencia de la comunidad se interrumpe y surge la comunicación entre singularidades, que para este trabajo es una forma de decir que ocurre la comunidad mutante. Pero el concepto de comunidad no solo se cuestiona en su inmanencia, sino que se pone en relación con la función mítica, que es la que posibilita el surgimiento de la idea de una comunidad. Nancy considera que la comunidad y el mito se definen el uno por el otro.

Este filósofo dijo que no se puede pensar que hay una comunidad perdida, cosa que es lo que el mito produce, la fundación de una escena que se convierte en el origen de la comunidad; o la fundación por esa escena. No obstante, lo que a Nancy le interesa aclarar es que el mito se instala como una función, una manera de crear un tipo de relato que funda una unidad (una conciencia, un pueblo, un relato) (Nancy, 2000, p. 58). A partir de esto el mito queda desestimado, porque se convierte en

una forma de dar lugar a un origen que es producto de una invención. El mito establece las formas de comprensión de las relaciones dentro de la comunidad, es no solo la creación de esas relaciones, sino que por el mito se pueden establecer y se da la forma en que estas se deben establecer. Por eso es habla plena. En este sentido el mito es el creador de la cultura, pero no de una cultura específica, sino de la posibilidad de la existencia de algo que podría llamarse cultura. Es decir, de ese entramado simbólico que otorga los espacios de ubicación como espacios destinados para ser ocupados de esa manera. Esto quiere decir que desde el momento en que se reconoce esa función mítica se está fuera del mito y la humanidad deja de vivir míticamente, el mito ahora solo señala esa ausencia, su ausencia.

Por un lado, el mito es la fundación de una comunidad; por el otro, es la ficción de esa fundación. Mito es entonces fundación y ficción al mismo tiempo. Esto no implica una separación dentro del concepto de mito, no se elige uno o el otro sentido, más bien el mito es una fundación por medio de la ficción o una ficción fundadora. La diferenciación entre ficción y fundación se deshace en la medida que toda habla crea un mundo, lo funda,

porque el mito no es susceptible de ser analizado conforme una verdad distinta a la suya, y por consiguiente de ningún modo en términos de 'ficción', sino que debe ser analizado conforme a la verdad que su ficción le confiere, o más precisamente conforme a la verdad que el ficcionamiento mitante confiere a los dichos y a los relatos míticos. [...]. El mito se significa a sí mismo, y convierte así su propia ficción en fundación o en inauguración del sentido mismo (Nancy, 2000, p. 67).

No es eso lo que se juega en el mito, no importa si la escena referida en el mito no ocurrió efectivamente, importa que al ser relatada crea un principio de verdad con el cual va a ser juzgada y analizada, crea el sentido. Esto es así porque todo lo que se vaya a analizar en una comunidad está en relación al origen fundado por el mito, sin esa fundación nunca habría sentido. A esto es a lo que se refiere Nancy cuando describe el mito como un acto performativo. "En el fondo, el

mythos es el acto de lenguaje por excelencia, la performance del paradigma, tal como el lógos (sic) se la ficciona para proyectar en ella la esencia y el poder que piensa como suyos” (Nancy, 2000, p. 68). Solo cuando hay mito puede haber construcción de mundo, solo en ese momento la lengua puede dar palabras para comunicarse, lugares de ubicación y elementos a ser ubicados. Y es precisamente ese reconocimiento y la característica que le sobreviene lo que permite pensar en una interrupción del mito, porque revela la ficción fundadora y provoca una especie de autoconciencia que implica un cuestionamiento de la esencia como producto de un relato mítico.

El sujeto se hace consciente de que su fundación como sujeto es un proceso de ficcionamiento (lo que no significa que se revela la mentira del ser), es decir, un procedimiento de subjetivación, y ese reconocimiento es lo que interrumpe el mito. La “interrupción del mito define la posibilidad de una ‘pasión’ igual a la pasión mítica [...], la pasión ya no de fundirse, sino de estar expuesto, y de saber que la comunidad misma no limita la comunidad, que está siempre más allá, vale decir afuera, ofrecida afuera de cada singularidad” (Nancy, 2000, p. 75). Hay un gesto en la literatura que apunta hacia un elemento del mito, el de la inauguración de un origen, de una comunidad, pero al ser la literatura una actividad que pone en común, saca de ese gesto inaugural solo la posibilidad de exposición al otro, por lo que interrumpe la posibilidad de que el mito se realice y con él la comunidad. Esta función mítica se ve de manera más clara en los dos últimos capítulos de este estudio, en donde se expone que el mito puede funcionar como fundador y como una forma de restablecer una conexión con un impulso primordial que da lugar a la comunicación. Pero al mismo tiempo, las piezas de Copi dan cuenta de la probabilidad de que el mito se convierta en una forma tecnificada al servicio de una intención que pretende fundar una comunidad única. Copi subraya las maneras en que el mito puede funcionar al mismo tiempo como fractura y como comunicación.

La naturaleza ha sido el dispositivo elegido para definir todas las relaciones y prácticas del ser humano. A pesar de una aparente distinción entre la naturaleza y la sociedad, aquella funciona también como forma de justificación de la reunión de sujetos e individualidades en una sola colectividad (el ser humano es social por naturaleza, se supone), y es la que dicta las normas de conducta que permiten reconocer la normalidad como producto de la naturalidad. Por lo tanto, es importante intentar alcanzar un significado de ese dispositivo que organiza la existencia de la humanidad y su relación con su entorno. Si, además de esto, se acepta que Copi inaugura una nueva forma de comprensión de la comunidad y hace de esta un proceso de mutación constante, entonces es fundamental reconocer cómo se manifiesta ese dispositivo naturalista y su consecuente modificación.

Es común pensar la relación entre ser humano y naturaleza como pugna y escisión. Y es común también referirse a esa relación en términos míticos al suponer un momento en que no hubo tal separación y existía una unidad, siempre perdida. El ser humano ha buscado explicar la naturaleza para dominarla y servirse de ella, lo que parece resultar en un acabamiento de esta última. No obstante, esta relación no solo es de dominación sino de utilidad, la naturaleza también sirve para explicar al ser humano y para darle un lugar. Es en parte este el inicio del razonamiento que se encuentra en el libro de Donna Haraway *Ciencia, Cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995) en donde se pone de manifiesto la necesidad de comprender esa categoría o dispositivo de explicación, sus transformaciones a lo largo de la historia y las consecuencias que implica las nuevas formas de aplicarlo.

Lo primero que deja claro esta teórica es que la posibilidad de existencia de un concepto como el de naturaleza es producto de las ciencias naturales, que son las que han creado esa categoría y con ello han logrado darle un lugar al ser humano en esta misma. Es decir, que la posibilidad de reconocer un escenario en el que se ubica la

humanidad, escenario natural, se debe a que un discurso ha generado ese espacio para ubicar a ese sujeto. Esto significa que la naturaleza no es un campo exterior que las ciencias estudian para dominarla y aprovecharla, sino que la naturaleza es una creación del discurso científico por medio del cual se le da un lugar al ser humano.

De esta forma, Haraway cuestiona una idea tradicional que parecía proponer la naturaleza como un espacio pre-discursivo al que se adaptaba la humanidad para después servirse de ella, y plantea la idea de que lo natural es una forma de generar un posicionamiento, y por lo tanto una creación:

En estos tiempos, ciencia natural define el lugar del ser humano en la naturaleza y en la historia y provee los instrumentos de dominación del cuerpo y de la comunidad. Al construir la categoría naturaleza, las ciencias naturales imponen límites a la historia y a la formación personal (72).

Este cambio de perspectiva implica reconocer que la ciencia, al crear la categoría de la naturaleza, ha generado formas de dominación no solo del ambiente sino también de la sociedad, es decir, que ha definido un concepto que debería funcionar de forma general y con el cual puede argumentar que todo está determinado por ese concepto.

A partir de lo anterior, se entiende que la naturaleza no sea la materia prima de la historia humana sino su producto, y que por lo tanto no esté exenta de los procesos que se configuraron y dieron forma a la sociedad, como el capitalismo y la economía de mercado, por ejemplo. De la misma forma que se puede controlar la manera en que circulan las mercancías y en la que se construyen las relaciones sociales (en los principios en que se basan esas relaciones), se puede encontrar un modelo natural que justifique una serie de prácticas que sean funcionales a un tipo de sociedad o comunidad. La naturaleza, por lo tanto, brindará las formas de comprensión de una serie de experiencias humanas, estas formas conducirán a una explicación y a una manera de controlar las experiencias. Una de esas es la que produce el instinto

sexual, que se quiere comprender para, a partir de esta comprensión, poder reconocer las formas en que se organiza las personalidades en sociedades o comunidades.

Es la personalidad lo que va a permitir consolidar las capacidades biológicas de los organismos y sus características psicológicas. Esta síntesis implica una forma de comprender la totalidad de la naturaleza humana, como una relación equilibrada entre lo biológico y lo psicológico. Haraway considera que existe una continuidad entre el interés por el instinto sexual, que da paso al estudio de la personalidad por medio del cual se comprende la cultura, y se llega finalmente a lo que ella considera es la ciencia natural, una ingeniería humana. En definitiva, es esa continuidad la que garantiza un dispositivo que funciona como explicación de la conducta y al mismo tiempo como regulador de esta. Por esto es que el sexo y el género se convierten en objetos de estudio privilegiados que le dan sustento al dispositivo llamado naturaleza.

En una personalidad femenina se encuentra un instinto sexual determinado que funciona en una cultura y permite implementar procesos de reproducción. En esta medida, la naturaleza puede entonces determinar las funciones de los integrantes de la sociedad pues cumple con esa función señalada al inicio de ubicar al sujeto en un lugar específico que lo identifica y le brinda las tareas por cumplir. Es por medio del sexo y del género que la naturaleza logra ese objetivo y le da una personalidad determinada al sujeto humano. “La constitución del sexo y del género como objetos privilegiados del conocimiento es una herramienta en la búsqueda del yo” (Haraway, 1995, p. 125), ese yo que está constituido como una subjetividad identificada con toda una serie de características fijas y comprendidas. Por medio del conocimiento del sexo y del género se puede llegar a saber quién es ese yo.

Ubicar al sujeto en un lugar implica el reconocimiento de este último, lo que requiere de un nombre que pueda servir como espacio a

ocupar. Con el nombramiento de los lugares se conforma el espacio total de identificación que cierra las posibilidades de cambio y de mutación, es la culminación del proceso aplicado por el dispositivo de la naturaleza que al repartir lugares otorga nombres y con eso norma la conducta. En este sentido es que hay que reinventar la naturaleza, no concebirla solo como ese dispositivo de nombramiento sino como una forma de generación y por lo tanto una productividad siempre en funcionamiento y sin finalidad específica. Esto recupera el elemento procesual y permite reconocer una naturaleza mutante que no se puede encajar en un nombre. De esta forma los personajes de Copi no están a la espera del nombre que los totalice, sino que, por el contrario, están despojándose de ese nombre que los explicaba y les daba un lugar. Ellos están dando inicio al proceso de mutabilidad que llevará a la conformación de la comunidad mutante o integrada por *cyborgs*.

Este proceso de mutabilidad tiene un inicio que es necesario reconocer. El cuestionamiento de la categoría naturaleza implica que los sujetos pongan en duda aquello que los ubicaba en esa categoría. Como se dijo antes, el sexo y el género son los objetos de estudio que permiten anclar a las personalidades en lugares fijos. Haraway hace un recorrido por el significado de género por medio del cual se puede encontrar una forma de entenderlo, no como característica de identificación y definición, sino como posibilidad de transformación que llevará al reconocimiento de nuevas criaturas o, como los llama ella, inapropiables o inapropiados, los *cyborgs*, pero que pueden entenderse como seres mutantes.

En un primer momento, Haraway recupera las diferentes definiciones que desde el feminismo se da del concepto de género, para recordar que en esa palabra subyace un elemento genitivo, de creación, que por lo tanto con género se hace referencia más a un verbo (es decir, una acción, un movimiento) que a un sustantivo (a una esencia identificada en un sujeto o nombre). Esta característica le permite

resaltar los aspectos ficcionales que toda constitución de un yo interior implica. En este sentido, afirmar que un sujeto pertenece al género femenino o masculino por su naturaleza no es más que una forma de hacer efectiva una ficción reguladora. Pero lo mismo ocurre con la idea de la construcción cultural del yo, que también es una manera de aplicar lo imaginario a la realidad. “Un concepto de yo interior coherente, logrado (cultural) o innato (biológico), es una ficción reguladora innecesaria –más aún inhibitoria. [...]” (Haraway, 1995, p. 228). Y por lo tanto, lo que se busca al cuestionar el concepto de género es cómo este ha logrado materializar esa ficción como un todo coherente cultural y natural.

Esto significa que esa diferenciación entre sexo y género no apunta a realidades diferentes, es decir, no se trata de concebir el sexo como una característica natural que luego será interpretada y tendrá como resultado una construcción cultural llamada género. Ambos conceptos son generativos y por lo tanto hacen parte de una forma ficticia de comprender las acciones y los cuerpos, pero además de eso, de crearlos.

Haraway comprende que al “igual que la raza, el sexo es una formación ‘imaginaria’ de las que producen realidad, incluyendo los cuerpos, que son percibidos como anteriores a toda construcción” (1995, p. 233). Con esto, Haraway se centra en la importancia que las creaciones imaginarias tienen para la construcción de la realidad, y antes que denunciar esa ficción, busca reconocer en ella un elemento provocador de la mutación y de la posibilidad de concebir los cuerpos, no como pertenecientes a un género y a un sexo, sino como constantemente en cambio según el régimen ficcional que los interprete, es decir, construya. En este sentido, los sujetos ya no podrán ser ubicados por medio de esas categorías naturales o culturales en un lugar de definición e identificación, sino que serán concebidos como

creaciones imaginarias móviles que buscan integrarse con otras experiencias, incluso con las creadas por las máquinas.

Esta perspectiva con la cual se analiza el concepto de género reconoce que ese concepto es una creación hecha para darle un lugar no a todos los sujetos, sino a la mujer, pues el hombre siempre ha tenido lugar. Esto significa que el género “fue desarrollado como una categoría para explorar lo que suele entenderse por ‘mujer’, para problematizar lo que había sido tomado como regla inamovible”(Haraway, 1995, p. 249), y que las teorías feministas del género sirvieron para comprender que cualquier sujeto finalmente coherente es una fantasía, y que la identidad colectiva y personal es reconstituida socialmente de manera precaria y constante. Es esto mismo lo que va a exponer las obras de Copi, ante la imagen inamovible de mujer, unos personajes, aparentemente generizados, constante y necesariamente se transforman en muchas criaturas, pasan por diferentes experiencias subjetivas sin que ninguna de estas las defina, todo eso ocurre en cada una de las piezas dramáticas de este autor. Esta característica de los personajes de Copi, en palabras de Haraway, es una “negativa a convertirse o a seguir siendo un hombre o una mujer ‘generizados’ [lo que] es una insistencia eminentemente política en salir de la pesadilla narrativa imaginaria – demasiado real- del sexo y de la raza” (1995, pp. 249-250).

La posibilidad de entender el género vinculado a la acción y no a la sustancia es lo que permite a Haraway dar lugar al *cyborg*, esa entidad que servirá para dar cuenta de las experiencias modificadas y transformadoras de las relaciones sociales y culturales. *Cyborg* y mutante empiezan a verse implicados en la medida que el *cyborg* es un híbrido en constante mutación. El mutante, que no siempre debe estar integrado a una máquina, es el germen de esas criaturas que no son totalmente naturales pero que tampoco están fuera de la naturaleza. Todos los experimentos que intentaban modificar la naturaleza humana y combinarla con características de otros seres, o aquellos que

esperaban construir una inteligencia artificial, son formas de generar mutantes. Lo mutante es la experiencia móvil, la que se nutre de otras experiencias y que nunca se detiene, que no busca una experiencia total sino una relación constante.

El *cyborg* es entonces la criatura de la cual aprender. Su constitución es posible gracias a la mezcla entre organismo biológico y máquina que ha sido una opción desde que se hacen intervenciones en los seres vivos. Esta posibilidad de generar híbridos permite aprovechar lo que cada parte mezclada aporta. Haraway considera que para la ciencia el ser humano es un flujo de información, que, por ejemplo, los individuos están instruidos por los genes, el banco donde está lo que cada individuo es y será. Por lo tanto, cuando se produce una mezcla de esa estructura informativa genética con un animal o una máquina, la información aumenta y se generan nuevas posibilidades de experiencia que superan las limitaciones formuladas por las categorías tradicionales de género y sujeto.

Pero además de esto, la criatura mutante que es el *cyborg* no busca la explicación de su existencia en un discurso que describa su origen y que por lo tanto lo ubique en la historia y le dé una unidad.

En un sentido, no existe una historia del origen del *cyborg* según la concepción occidental: una ironía final, puesto que el *cyborg* es también el terrible *telos* apocalíptico de las crecientes dominaciones occidentales de la abstracta construcción de individuos; un último yo no atado finalmente a ninguna dependencia, un hombre en el espacio. [...]. El *cyborg* elude el paso de la unidad original, de identificación con la naturaleza en el sentido occidental (Haraway, 1995, p. 255).

Todo esto quiere decir que el *cyborg* es la apertura a una nueva concepción de la experiencia, que no puede estar determinada por una ciencia que constantemente busca encontrar el origen de las especies, ni por una subjetividad que requiere de la armonía entre una personalidad y una materialidad suficiente. Esta nueva experiencia es la que Haraway considera valiosa, porque “quizás podamos aprender de nuestras fusiones con animales y máquinas cómo no ser un Hombre, la encarnación del logos occidental” (1995, p. 297).

Si el *cyborg* es una nueva experiencia, entonces tendrá un lenguaje diferente al tradicional. La multiplicación de la información que los seres mutantes producen implica una lengua variada, que ya no puede reducirse a una sola significación sino que produce insistentemente formas de significación que nunca se detienen, “La política de los *cyborgs* es la lucha por el lenguaje y contra la comunicación perfecta, contra el código único que traduce a la perfección todos los significados, el dogma central del falogocentrismo” (Haraway, 1995, p. 302). Esa función de los genes, la de instruir a los individuos, ahora está inacabada, puesta en pausa para recoger la nueva información que aparece con las mezclas y los híbridos, por lo tanto la lengua no dará la forma final y perfecta que transmita eso que cada individuo es, sino que estará también modificada por ese mutante pleno de información nunca realizada totalmente.

La ficción reguladora del género, en el mutante, es llevada al extremo, al punto de que esa ficción es la que permite la mutación constante, pues ya no pretende ser una ficción que se materialice en una realidad (el cuerpo, por ejemplo) sino que mantenga su característica generativa en la combinación de múltiples opciones de existencia nunca definitivas. Haraway afirma que “ser Uno es ser autónomo, ser poderoso, ser Dios; pero ser Uno es ser una ilusión [...]. Más aun, ser otro es ser múltiple, sin límites claros, deshilachado, insustancial” (1995, p. 304), lo que quiere decir que la posibilidad de una unidad autónoma que se baste a sí misma es una ilusión, es esa ficción reguladora y que, por el contrario, la multiplicidad es la imposibilidad de la finalidad, es no tener límites y todos los peligros que eso significa.

La búsqueda de ese peligro es la que encarna el mutante, y su significado es el de poner en duda la posibilidad de la existencia de esos límites. Son los monstruos, dice Haraway, los que definen los límites de la comunidad, por lo tanto el mutante, el *cyborg*, es quien puede poner

en contacto con el otro, pues al ser el límite es el que puede ponerse en relación y dar lugar a la comunicación de las singularidades. La obra de Copi expone el surgimiento de estos mutantes y cómo su existencia significa la puesta en relación con el otro, cómo la comunidad se abre y permite la aparición de nuevas experiencias que posibilitan otras subjetividades, pero sobre todo que no buscan ni un origen ni una finalidad de la experiencia. Estos mutantes van a generar la comunidad mutante que aparece en la obra dramática de Copi.

Estos conceptos y modelo de análisis serán los que permitan introducirse en la dramaturgia de Copi para hallar en ella una propuesta de relación específica y particular que se puede denominar como comunidad mutante.

SOBRE EL AUTOR

Copi nació en Buenos Aires en 1939 y fue bautizado como Raúl Natalio Roque Damonte Botana, sin embargo, nunca usó ese nombre, ya que desde muy pequeño fue conocido como Copi. Jorge Lavelli, en unas palabras preliminares al libro de entrevistas *Habla Copi* de José Tcherkaski (2013), señala la importancia de reconocer que Copi no es un pseudónimo de Raúl Natalio Roque Damonte Botana, sino que es su nombre, pues toda su producción artística fue hecha bajo este. Lavelli afirma que ese nombre viene de una historia familiar, “Copi fue el apodo que le atribuyó su abuela a causa de un mechón rebelde que lo distinguía entre los chicos de su edad. Lo llamaban ‘Copito’ y nuestro futuro dramaturgo lo aceptó con placer” (Tcherkaski, 2013, p. 21), pero ese apodo se transformó en nombre y todos los que lo conocieron así lo llamaron. A esta historia se suma la que refiere Osvaldo Pellettieri (1993) quien dice que su abuela, Salvadora Medina Onrubia, le dio ese nombre porque, “era tan blanco y pequeño que parecía un copo de nieve” (1993, p. 7).

Lo importante de este asunto es que Copi elige su nombre y con ello toma distancia de la tradición familiar que le había sido transmitida con el nombre elegido para él. Raúl es el nombre de su padre y el de su abuelo materno, quien además también se llamaba Natalio. Al no utilizar el nombre con el que fue bautizado, Copi se distancia de la tradición familiar que se transmite por medio de los nombres¹. De esta forma, su

¹ En el libro *Fantasmas. Imaginación y sociedad* (2009) Daniel Link se refiere a esta relación de distancia que Copi tiene respecto a su familia. Link considera que si bien Copi decide no usar el nombre del padre (y tampoco el del abuelo materno) “al mismo tiempo, es evidente que decide repetir su intensa relación [la del padre] con el acontecimiento peronista, jugar el mismo juego” (433), acontecimiento que había sido fundamental para la historia familiar por la relación del padre de Copi con el peronismo. La obra *Eva Perón* se entiende también como una forma de atravesar el imaginario familiar. Por lo tanto, la negativa a usar el nombre puesto por la familia no debe entenderse como un rechazo a la historia familiar, sino como una manera de alejarse para incluirla desde otro ángulo, el de la historia política y el de la creación artística.

mismo nombre señala esa relación particular con lo colectivo y lo comunitario que atraviesa su obra. Él toma distancia pero no rompe con su familia ni con la tradición, solo se ubica desde otro lugar, uno creado por él mismo. Ve su tradición familiar desde el lugar de Copi, que no es el lugar del hijo de los Damonte Botana. Copi, al distanciarse del nombre de familia, potencia la singularidad que sus personajes van a desarrollar. Patricio Pron en su estudio sobre la narrativa de Copi hace una consideración similar, pues recuerda que Copi “no es nombre de hombre ni de mujer y ni siquiera es un nombre ‘convencional’, lo que lo sitúa en el ámbito de la incertidumbre genérica que afecta a sus personajes” (Pron, 2007, nota al pie 5).

A esta consideración sobre el nombre de Copi hay que sumarle una sobre su nacionalidad, su lugar de origen. Desde la aparición de Copi en la crítica argentina, gracias a la traducción de su obra al español, muchos críticos han intentado demostrar la argentinidad de Copi, quien escribió la mayoría de su obra en francés y vivió gran parte de su vida en París. En *Habla Copi* hay una entrevista en la que se designa a Copi de una forma adecuada, él es un “argentino de París”. En la entrevista con Tcherkaski, Copi dice: “No tengo ningún compromiso con Argentina, ninguno. Soy un ciudadano argentino, tengo pasaporte argentino”, pero más adelante afirma que “El problema argentino es como el problema homosexual: ustedes me quieren crear un problema. Es un problema de ustedes. Porque no me criaron para ser argentino, no soy argentino” (49). Ha sido Germán Garrido quien ha reconocido en esta declaración la posición de Copi. Garrido señala la aparente contradicción entre el “soy un ciudadano argentino” y “no soy argentino”, pero al mismo tiempo indica que esas dos frases no se oponen sino que exponen la posición de Copi, un sujeto que se sabe parte de una comunidad nacional porque nació en ella, pero que no por eso debe identificarse con lo que esta representa o sentirse obligado a representar esa nacionalidad.

Esta tensión que se genera entre el ser ciudadano argentino y el ser argentino, dice Garrido, es una forma en la que Copi separa la ciudadanía de una especie de esencia que identifica a un sujeto como perteneciente a una nación. En otras palabras, para Copi no es un problema ser un ciudadano argentino, pero sí suponer que por eso él representa la argentinidad o que está obligado a representarla, pues la identidad argentina no existe, o por lo menos no para Copi. En esa misma entrevista Copi define lo que él entiende es Argentina o cualquier nación y nacionalidad, para él Argentina “es un lugar de pasaje, como lo es todo el mundo” (Tcherkaski, 2013, p. 49), por lo tanto, ese espacio no es estático y no puede definir totalmente a un sujeto, porque por él se transita. La nacionalidad, como la sexualidad, es un umbral. Esta es una muestra más de que la concepción de Copi no se manifiesta solamente en la obra artística sino que es una manera de comprender su estar en el mundo.

De esta manera, Copi no solo se distancia de la institución familiar, sino que se aleja de la comunidad nacional, pero de ninguna de las dos se desvincula, solo plantea un tipo de relación particular en la que él siempre es un resto, algo que sobresale cuando se intenta hacer de él una imagen que se identifique por completo con su familia o con su nación. De esta forma, la tradición familiar como la nacionalidad son elementos que Copi puede utilizar, pero que no le dan u otorgan una identidad fija y cerrada de la que no puede escapar, por eso para él no hay ningún problema con Argentina, como tampoco tiene ningún problema con su familia, es decir, no se trata de negar su pertenencia, sino de aprovechar los múltiples usos que esos lugares de ubicación le ofrecen.

Entonces, Copi es un argentino de París que viene de una influyente familia porteña. Su abuelo materno fue el fundador del periódico *Crítica*, diario de tendencia de izquierda y con gran importancia en los años treinta. Allí trabajaba su padre, Raúl Damonte

Taborda, quien además de ser periodista fue un político del Partido Radical, diputado por la Capital Federal y presidente de la Comisión de Investigación de Actividades Antiargentinas del Congreso de la Nación en 1941 (Pron, 2007, p. 13). Por su actividad política estuvo cerca del General Juan Domingo Perón de quien se distanció luego de que en 1945 este llegara al poder. De ese año Copi recuerda un evento especial, pues mientras su casa era allanada por las fuerzas policiales, él tuvo que escabullirse para dar un mensaje a un portero en el que le avisaba al padre que estaba siendo buscado. Luego de eso, la familia de Copi tuvo que salir exiliada primero a Uruguay y luego a Francia. Una de las causas del distanciamiento entre el padre de Copi y el General Perón fue la relación que este último tuvo con Eva Duarte.

Los diferentes comentarios del padre de Copi sobre la esposa del General Perón tuvieron cierta influencia en la imagen que de esta mujer se hizo Copi, imagen que luego tomaría una forma en *Eva Perón*. El padre de Copi también era pintor y escritor, este último oficio se vio reflejado en dos textos que dieron inicio a una serie de imaginarios antiperonistas en los que se exponía la mala influencia de Eva Duarte sobre el General Perón, estos libros son *¿Adónde va Perón? De Berlín a Wall Street* y *Ayer fue San Perón. 12 años de humillación argentina* ambos publicados en 1955.

En 1955 la familia de Copi regresa a Argentina y Copi da inicio a su actividad artística. Escribe dos obras, *El General Poder* y *Un ángel para la señora Lisca*, esta última estrenada en 1960 en la capital. Publica, también, algunos de sus dibujos en diarios del país, como *Tribuna popular*, periódico fundado por su familia, o *Tía Vicenta*. Estos dibujos y estas obras ya habían tenido un lector y espectador de gran importancia para Copi, su abuela materna, Salvadora Medina Onrubia, quien también era dramaturga y una feminista anarquista. Copi recuerda que las obras de su abuela eran historias de lesbianas de la clase alta de Buenos Aires, es decir, personajes que se desviaban de la norma y que seguramente

tuvieron influencia en las creaciones de Copi. Durante esta estadía en Buenos Aires, Copi conoce a algunos autores tradicionales que estuvieron presentes en su escritura. El mismo Copi afirma que él escribe en la tradición de Florencio Sánchez y Gregorio Laferrère, y que “de los escritores argentinos, del que más tengo influencia es de Warnes” (Tcherkaski, 2013, p. 33).

Florencio Sánchez fue un autor uruguayo que produjo gran parte de su obra en Buenos Aires y es considerado uno de los iniciadores del género teatral del sainete. En ese sentido, la afirmación de Copi implica una ubicación frente a una tradición popular, pero sobre todo da cuenta de esa característica de Copi que Daniel Link (2009) señala, la de volver al origen de la literatura argentina sin tener en cuenta los autores que lo precedieron. De Sánchez, Laferrère y Warnes le queda a Copi el uso de una estructura lúdica de las situaciones en las que la acción no se puede interrumpir, lo que hace que el drama nunca se detenga y en un momento parezca incontrolable. Además, la tradición popular ofrece una serie de personajes excéntricos y de creencias extrañas que posibilitan otras formas de experiencias alejadas de lo convencional.

Además de la influencia de la tradición del sainete de Sánchez, en Copi también se reconoce la influencia de Armando Discépolo y su concepción grotesca del sainete. Aunque Copi no se refiere nunca al género del grotesco criollo, es posible encontrar ciertos elementos que lo vinculan con esa tradición. Patricio Pron expone ciertas relaciones entre Copi y el grotesco, por ejemplo el uso de la lengua que está atravesado por lo extranjero, lo que puede conducir a malentendidos y a cambios en las jerarquías. Copi utiliza de forma directa elementos del sainete en obras como *Cachafaz* o *La sombra de Wenceslao* y en novelas como *La vida es un tango*, en donde se expone el espacio urbano en el que ese sainete tenía lugar.

Pero además, mucha de su producción artística manifiesta esa intención del grotesco de poner en evidencia conflictos de identidad que

atravesaban los inmigrantes que desembarcaban en Argentina y que no dominaban el idioma. Otro elemento importante en el grotesco criollo que debió llamar la atención de Copi fue el de las dificultades que significaba enfrentarse a una transformación radical como la que vivían quienes llegaban del interior del país a una gran metrópoli como la capital porteña. Esos conflictos que experimentaban esos grupos de extranjeros debieron interesar a Copi porque ofrecían una manera de comportamiento en los que se realizaba la diferencia. Los inmigrantes europeos y los argentinos del interior contrastaban con las costumbres porteñas y en ese enfrentamiento generaban un umbral que los conectaba y separaba al mismo tiempo. Ese umbral para Copi significaba la posibilidad de transformación. Por ejemplo, el conflicto de identidad de los hijos de los inmigrantes europeos generaba un cuestionamiento sobre la nacionalidad y las maneras de comunicarse entre generaciones que ya no compartían el mismo código. Pero mientras el grotesco criollo utilizaba las tensiones que esos conflictos de identidad provocaban para demostrar que el ser humano sucumbía a un deseo de enmascaramiento con el que cubría una esencia que había que recuperar, Copi prefirió sostenerse en ese deseo y consideró que no había una esencia que se ocultara bajo una máscara, sino que el ocultamiento, la ficción y el enmascaramiento son los que producen transformaciones y mutaciones que construyen una nueva forma de comprender la realidad.

Copi genera vínculos con algunos autores de teatro argentino y rioplatense tradicionales, pero no parece estar relacionado con los dramaturgos latinoamericanos y argentinos contemporáneos a él. Una de esas autoras contemporáneas es Griselda Gambaro, que es además una de las dramaturgas más importantes de Argentina. La obra de Gambaro se ha relacionado con el teatro del Absurdo y por lo tanto podría guardar ciertas relaciones con el teatro de Copi. No obstante, las producciones de ambos son muy diferentes. Lo mismo ocurre con otro

de los grandes autores de la década del sesenta en Argentina, que también está vinculado con el teatro del Absurdo, Eduardo Pavlovsky.

Tampoco hay vínculos con la obra de autores como Roberto Cossa o del uruguayo Carlos Maggi, quienes también volvieron al sainete y al grotesco criollo pero con una intención diferente a la de Copi. Para Cossa y Maggi era necesario hacer un acercamiento ideológico al sainete para reconocer en este una estructura que generaba formas de identificación estereotípicas que nada tenían que ver con la realidad.

Cossa y Maggi hacen casi una denuncia de lo que el sainete provocaba al generar modelos que sostenían una tradición que era sobre todo una invención y una forma de obstaculizar el cambio. Copi no busca en ninguna de sus obras, tampoco en *Cachafaz*, revelar una especie de verdad que subyace a la estructura del sainete. Para Copi el sainete funciona como potencia en la medida en que es un género configurador de colectivos, y por lo tanto puede ponerlo en tensión con otras formas de estar en relación. De esta manera, la relación de Copi con la dramaturgia argentina y latinoamericana parece darse con los autores y géneros no del momento en el que Copi escribe, sino con los que estuvieron en los inicios de la configuración de la literatura y de la nación argentina.

Osvaldo Pellettieri considera que “resulta imposible ubicar su obra dentro del discurso teatral argentino”, pues “su textualidad se inscribe dentro del modelo teatral europeo” (1993, p. 8) en el que se relaciona con el teatro de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Fernando Arrabal, Harold Pinter, entre otros. Las obras *El día de una soñadora*, *Las cuatro gemelas*, *Loretta Strong* tienen una cercanía clara con las obras de Beckett y Ionesco. El espacio de *El día de una soñadora* podría ser el mismo del de *Esperando a Godot* y las réplicas de *Las cuatro gemelas* tiene una fuerte relación con las que Ionesco utiliza en su producción. Hay otro elemento que reúne las textualidades de Copi, Beckett, Ionesco y Arrabal, y es que todos son autores que escriben en francés sin ser

esta su lengua madre. Esta distancia hace que haya una manera particular de comprender la lengua como vehículo de comunicación y que se pueda hacer de ella una manera de señalar el Absurdo.

En Argentina, luego del regreso en 1955, Copi estuvo solo siete años, ya que en 1962 fue de vacaciones a París, en donde tuvo que quedarse, pues se enteró de que su padre estaba siendo perseguido y pedía asilo político. En ese momento Copi se instala definitivamente en París, en donde empieza a vender dibujos en las calles y cafés. En uno de esos cafés conoce a Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky, ambos exiliados políticos, el primero de España y el segundo de Chile. Estos dos personajes, junto con el francés Roland Topor, se habían reunido para dar inicio a un grupo de ejercicios escénicos que inicialmente se llamó *Burlesque* pero que luego bautizaron como Grupo Pánico. A este grupo se integra Copi y con ellos realiza sus primeras creaciones dramáticas en París.

El Grupo Pánico se propuso generar una forma escénica que tenía unas bases en el teatro del Absurdo que se mezclaban con algunos elementos de la tradición española, en particular de la Generación del 27 y del esperpento de Ramón del Valle-Inclán. Probablemente esta relación con la Generación del 27 fue lo que primero llamó la atención de Copi, quien sentía una cercanía con la literatura y concepción estética de Federico García Lorca. Además, Roland Topor era también un dibujante y sus creaciones se caracterizaban por conciliar lo absurdo con lo cruel y lo irónico (Torres Monreal, 1986, p. 12), lo que debió acercar a Copi al grupo, pues para ese momento, 1966, Copi ya había sido contratado en *Le Nouvel Observateur* por sus dibujos, entre los que estaba su más famoso personaje, *La mujer sentada*, quien mezclaba también lo irónico con lo cruel y lo absurdo.

Las historietas de Copi llamaron rápidamente la atención porque proponían una forma inusual del Comix. No se trataba de una historia desplegada en varios cuadros, sino de varios cuadros con un punto fijo

en donde se encontraba una mujer sentada, estática, a la que se le acercaban diferentes personajes con los que tenía unos diálogos particulares. Esto significa que Copi cambiaba el punto de vista móvil de la historieta tradicional y que introducía un esquema de punto fijo en el comic, mucho más cercano al teatro, lo que propone esa relación entre géneros que marca toda su obra. Los diálogos de *La mujer sentada* prefiguran, de cierta forma, los de sus piezas teatrales, piezas que tuvieron como precedente las creaciones con el Grupo Pánico.

El Grupo Pánico se presentó como un laboratorio de ejercicios escénicos que pretendía provocar una experiencia diferente a la del teatro tradicional. Su nombre proviene del dios griego Pan, quien se manifestaba en las celebraciones a Dionisio. Pero ese nombre también les permitió buscar situaciones pánicas, es decir, sobrecogedoras, contagiosas y llenas de un misterio que conduce al temor. En esto se relacionan con los postulados del teatro del Absurdo y con algunas de las consideraciones de Antonin Artaud sobre el teatro. Para el Pánico el teatro debía concebirse más como un ritual en el que las acciones no debían estar necesariamente construidas previamente y tampoco seguir un argumento estricto y lineal. Se trataba más de un teatro de sugerencias y de presentación que de representación y de sentido. En esto se relacionaba con el Absurdo en la medida que este último también tomaba distancia de la intención representativa, aunque el teatro del Absurdo nunca abandonó la estructura del texto dramático en el que siempre se basó.

En este grupo Copi realizó sus primeras obras de teatro. La primera, en 1966, fue *Sainte Geneviève dans sa Baignoire*, una pieza que escribió en colaboración con Fernando Arrabal y que Jorge Lavelli llevó a escena. Esta obra comparte ciertos elementos con los del teatro Pánico, pues se trataba, en palabras de Lavelli, de una “ceremonia primitiva y dantesca” (Tcherkaski, 2013, p. 23) que como los Efímeros

que ese grupo presentaba buscaba generar una experiencia intensa que impactara al espectador.

Luego de esa obra, participó con Jérôme Savary, un argentino exiliado en París, en la creación de *L'Alligatore et le Thé* que también se presentaron como experiencias no convencionales de teatro. El Grupo Pánico proponía una forma de representación teatral que se alejaba de las convenciones tradicionales y que se sumergía en búsquedas formales que hicieran del teatro una actividad más ligada a lo ritual que a lo imitativo. Para eso propusieron los Efímeros como manera de no dirigir una pieza sino como de darle lugar a una experiencia. “El Efímero pánico se concibe, pues, como la representación única e irrepetible que los oficiantes del rito realizan [...]. Al margen de otras razones, el Efímero persigue la destrucción del objeto artístico a fin de evitar la sacralización que lo fije y desvirtúe” (Torres Monreal, 1986, p. 24). Esta idea del Efímero los relaciona con los *happenings* que se realizaban en la década del sesenta y es probablemente una de las razones por las que Copi se alejó de ese grupo. En una entrevista que aparece en el texto de José Thcherkaski, Copi reconoce su oposición al *happening*, del que dice “me da escalofríos. Es como que alguien entrara aquí y meara en la botella. Es odioso y vacío de historia. El *happening* es cuando no pasa nada” (Tcherkaski, 2013, p. 113).

Si bien los Efímeros no eran precisamente *happenings* estaban muy relacionados con esa búsqueda en la que no debe haber historia sino solo acción y experiencia. Ese es uno de los motivos por los que valoraban la improvisación, pues a pesar de que hubiera una estructura previa, los actores reaccionaban según las circunstancias y modificaban la pieza. Esto también debió molestar a Copi para quien en el teatro no se debe improvisar, “En teatro no se improvisa nada ¿Qué vas a improvisar? [...] Improvisar, improvisan los chicos, en el jardín de infantes. [...] Si tengo un texto y salgo a escena, ¿qué voy a improvisar? Trabajo a partir de lo escrito” (Tcherkaski, 2013, p. 59). De esta forma,

sus cercanías con las intenciones estéticas del Grupo Pánico fueron desapareciendo y Copi se dedicó a la creación de una obra dramática concentrada en el texto desde el que producía las posibilidades de transformación. Sin embargo, de esa experiencia le queda a Copi la incorporación de la potencia en sus obras de teatro, elemento fundamental para la comprensión de su obra. El teatro Pánico, para Arrabal, fue un teatro de la esperanza (Torres Monreal, 1986, p. 43), lo que puede entenderse como un teatro de la potencia, que no realiza el acto sino que sostiene su posibilidad, algo que Copi manifestará en toda su producción.

Luego de la experiencia en el Grupo Pánico, Copi escribe *El día de una soñadora* en 1968, la primera obra completa en francés. A esta le sigue *Eva Perón*, el éxito que hizo de Copi un autor, no solo reconocido, sino prohibido en Argentina. Fue escrita en 1969 y estrenada el año siguiente. Su estreno generó una reacción tan fuerte, que el teatro donde fue presentada la obra tuvo que ser custodiado por la policía luego de que intentaran incendiarlo. Esto se debió a que la obra exponía una imagen subversiva de la heroína argentina y era, además, interpretada por una travesti.

Este episodio no se repitió con sus siguientes obras, pero Copi mantuvo una mirada particular y llamativa que hizo de todas sus piezas experiencias intensas. A *Eva Perón* le siguieron *El homosexual o la dificultad de expresarse* (1971), *Las cuatro gemelas* (1973), *Loretta Strong* (1974), obra por la que fue invitado a Nueva York, en donde sufrió la fractura de una de sus piernas, lo que le permitió escribir *El baile de las locas* durante su convalecencia. Luego de *Loretta Strong* escribió *La sombra de Wenceslao*, una de sus dos obras escritas en español, en 1978. Ese año se realizó el mundial de fútbol en Argentina, por lo que Copi escribió una pequeña pieza llamada *La coupe de monde*, obra que reescribió en italiano con Ricardo Reim y que se tituló *Tango-Charter*.

En 1980 escribió *Cachafaz*, la segunda obra escrita en español y que no vería puesta en escena, y luego volvió al francés con *La torre de la Defensa* (1981) y *La heladera* (1983), obra escrita para un solo actor. En 1984 realizó lecturas de *Las escaleras de Sacré-Coeur*. Ese año, Alfredo Arias, el director de muchas de las piezas de Copi, hizo una adaptación teatral de la tira cómica *La mujer sentada. La noche de madame Lucienne* (1985) fue la última obra que Copi vio puesta en escena, pues *Una visita inoportuna* (1987) será escenificada un mes después de su muerte. Esta obra tiene como protagonista a un enfermo de Sida y es tal vez la única de su producción dramática que repite un mecanismo utilizado de forma directa solo en su narrativa, el de utilizar un elemento biográfico como relación entre personaje y autor.

Además de la escritura de las piezas dramáticas, Copi mantuvo su colaboración con dibujos en algunos periódicos franceses y se inició como novelista en 1973 con la novela corta *El uruguayo*². De esta forma, Copi alternó su escritura dramática con el dibujo y la narrativa. Copi murió de Sida el 14 de diciembre de 1987, días después de haber recibido el premio de la Ville de Paris al mejor autor dramático.

²A esta novela le siguen: *El baile de las locas* (1977), *La ciudad de las ratas* (1979), *La vida es un tango* (1982. Esta es la única novela escrita en español), *La guerra de las mariconas* (1982) y *La internacional argentina* (publicada póstumamente en 1988). Además de las novelas, la escritura narrativa de Copi se completa con dos libros de cuentos titulados *Las viejas travestis* (1978) y *Virginia Wolf ataca de nuevo* (1984).

ESTADO DE LA CUESTIÓN

El interés por la obra de Copi ha aumentado de manera considerable, sobre todo después de su muerte en 1987. Desde ese momento la crítica se ha interesado más por analizar sus obras. Sin embargo, el estudio de la obra de Copi es aún inicial. Lo que más se ha estudiado hasta ahora son los textos dramáticos. Esto se debe a que la de mayor producción de Copi fue la dramaturgía. No obstante, su obra narrativa también ha sido analizada y estudiada por la crítica. En cambio, su obra gráfica no ha recibido la misma atención que las otras dos.

El texto que puede considerarse como el iniciador del interés por Copi en América Latina es *Copi* de César Aira. Publicado en 1991, es la recopilación de una serie de conferencias dadas por Aira en la Universidad de Buenos Aires en 1988, un año después de la muerte de Copi. Ahí, Aira hace un recorrido por la obra completa de Copi, tanto la narrativa como el teatro y la caricatura. Sin embargo, su análisis en un inicio se centra en la descripción de los elementos literarios y estéticos que él considera constituyen la obra de este autor. Con estos elementos analiza las obras narrativas y dramáticas que él piensa son las más importantes y a las que en ese momento se podía tener un acceso más fácil, pues para la época no se habían traducido ni publicado todas las obras. Este es el primer acercamiento profundo sobre Copi y al que es inevitable remitirse por exponer las características de una obra hasta el momento poco estudiada. Por tratarse de unas conferencias, el texto de Aira no logra desarrollar de manera completa todo el análisis, sobre todo, no puede analizar todas las obras de Copi. No obstante, es uno de los pocos textos que se dedica en su totalidad a la obra de este autor.

Daniel Link también pone en contacto la obra narrativa y teatral de Copi en el texto "Copi: formas de reproducción", artículo que hace parte

del libro *Fuera del canon: escrituras excéntricas en América Latina* (2014), donde se dedica al análisis del texto dramático *La torre de la Defensa* y a las novelas *El uruguayo* y *La ciudad de las ratas*. Para Link en estas obras se puede ejemplificar el interés de Copi por poner en duda los sistemas de representación, por medio de los cuales se consolida la comunidad, para así proponer otras formas de vida y de relación. Esto, según Link, es el intento de constituir una nueva antropología. A estos estudios deben sumarse los textos de José Amícola, quien ha hecho un acercamiento importante a Copi. En el libro *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido* (2000), Amícola dedica un capítulo a Copi y a Néstor Perlongher, en donde vincula a estos autores con lo camp. Lo mismo hace en el artículo “Nuevas notas sobre Camp: Copi vs. Puig” (2000), en este, además de la referencia a lo camp, Amícola pone en tensión la obra de Manuel Puig y de Copi. En una ponencia titulada “Copi y lo nacional” Amícola se pregunta por el lugar de Copi en la literatura argentina, y considera que el mismo autor en sus textos demuestra que pertenece a esa tradición.

Existen además una serie de textos que aportan entrevistas y datos biográficos sobre el autor. De estos el más reconocido es el que José Tcherkaski publicó en 1998 titulado *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Se trata de una entrevista en la que Copi expone algunas de sus ideas sobre la nacionalidad y la sexualidad. Se encuentran además dos entrevistas, una hecha por Raquel Linenberg en donde se trata más el tema de la narrativa de Copi y sus recursos; y otra hecha por *Libération* en la que se indaga más sobre el teatro. Marilú Marini, actriz que interpretó a *La mujer sentada* en la obra del mismo título que está basada en la historieta de Copi, también es entrevistada por José Tcherkaski. En 2013 se reeditó este libro al que se le agregaron una entrevista a China Botana, la madre de Copi, y una autoentrevista de Fernando Arrabal. Este texto es el testimonio más grande que se tiene de Copi. En 2010 apareció un artículo, en la revista *Arrabal*, de Ángeles

Mateo del Pino titulado “Un argentino de París o la teatralidad del simulacro: Copi”. En este texto del Pino hace un recorrido por la vida de Copi y hace algunas interpretaciones a partir de su obra en general, en las que encuentra un interés por el simulacro. Este texto es parte de un artículo más largo en el que analiza la obra *Eva Perón*, titulado “Ni es cielo ni es azul... Simulación y parodia en la literatura latinoamericana: Copi y Eva Perón” (2009).

En cuanto al análisis específico de la narrativa se puede encontrar la tesis doctoral de Patricio Pron *“Aquí me río de las modas”: procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina* (2007). En este texto Pron hace un análisis desde la narratología de Gérard Genette de toda la obra narrativa de Copi, tanto de sus novelas como de sus cuentos, para concluir que la narrativa de Copi hace parte de lo que se considera literatura paradójica y que por lo tanto se constituye en una narrativa transgresora de una tradición literaria. Este texto de Pron es el único que se dedica a toda la obra narrativa de Copi. No obstante, hay otros textos que también abordan esta parte de la producción de este autor, pero no se centran específicamente en Copi sino que lo ponen en relación con un grupo de autores más amplio.

Copi aparece casi siempre acompañado de autores como Manuel Puig, César Aira, Osvaldo Lamborghini, entre otros. Es el caso de la tesis inédita de Raquel Linenberg Fressard *Exil et langage dans le roman argentin contemporain: Copi, Puig, Saer* (1988). En este texto se abordan las novelas *El uruguayo*, *El baile de las locas*, *La vida es un tango* y *La ciudad de las ratas* desde la perspectiva del exilio como elemento conformador de la lengua literaria del escritor. Verónica Delgado también pone en contacto a Copi con otros autores argentinos en su artículo “Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel” (1996). En el artículo de Graciela Montaldo “Un

argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)" se analiza la novela de Copi *La internacional argentina* para hablar sobre la utilización de lo exótico en la literatura argentina como una manera de tomar distancia frente a una tradición representada por la literatura de Jorge Luis Borges. Además de estos artículos, se encuentra el texto de María Alejandra Minelli "De cómo devenir 'condenaditos'. El arte de producir figuras de escritor (Argentina 1983-1995)" (2001). En este artículo la autora se centra en la figura del autor como construcción desde la literatura. Para eso utiliza las figuras de Puig, Copi, Laborghini y Aira. Respecto a Copi se centra en las novelas *La vida es un tango* y *La internacional argentina*.

En los últimos años ha crecido el interés por la obra narrativa de Copi, lo que se ve reflejado en una mayor producción crítica. En 2011, Antonio Rojas Castro publicó el artículo "Géneros y cuerpos 'degenerados' en la narrativa de Copi" en donde hace un análisis de la novela *El baile de las locas* y del cuento "La travesti y el cuervo" del libro *Virginia Woolf ataca de nuevo*. El análisis consiste en poner en relación las diferencias de género sexual que atraviesan los personajes de esos textos con los recursos formales con los que se representan. Durante el VIII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria realizado en la Universidad Nacional de la Plata en 2012 se presentaron dos ponencias que abordaron la novela *La ciudad de las ratas*, estas fueron: "La abyección y las fronteras en Copi" de Ignacio Lucía y "Cartas sobre el Nuevo Mundo: sobre *La cité de rats* de Copi" por Julieta Yelin. En la primera ponencia el autor hace un análisis desde el concepto psicoanalítico de abyección que identifica en la obra de Copi como una forma de poner en cuestión las jerarquías tradicionales con lo que transforma los valores que definen lo aceptable y lo que debe ser rechazado. El texto de Yelin reconoce en la novela de Copi un elemento político que proporciona una interpretación diferente de la organización comunitaria. Para esta crítica *La ciudad de las ratas* es un ejemplo del

intento de Copi de hacer saltar las perspectivas tradicionales de comunidad y por medio de un juego de tensiones entre el mundo animal y el humano producir nuevas formas de comprensión del individuo.

En ese mismo recorrido sobre esta novela se encuentra el capítulo “Copi y la guerra por la ciudad” del libro *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica* (2014) de Gabriel Giorgi. Giorgi analiza la novela como una forma de dar cuenta de un proyecto que posibilita una comprensión y construcción diversa de la comunidad al no estar sustentada en las bases de la humanidad, sino en la comunicación entre dos mundos interdependientes, el de las ratas y el de los humanos. Además de estas publicaciones, Germán Garrido ha realizado diferentes análisis sobre la narrativa de Copi, estos análisis se han expuesto en dos ponencias aún no publicadas en las que se concentra en las novelas *La guerra de las mariconas*, *La internacional argentina* y *La ciudad de las ratas*, estas ponencias son “‘El mundo entero había cesado de ser como antes’: las comopolíticas queer en Copi” y “Entre locas y argentinos: Copi y la comunidad que viene”. Garrido describe en la obra de Copi un interés por reconstruir mundos sobre una base diferente o alterna a la tradicional. Para Garrido, Copi hace esto poniendo en cuestión dos formas de agrupación fundamentales, la nacional y la sexual. Garrido va más allá de la descripción de un proyecto comunitario y reconoce en Copi una opción cosmopolítica radical que abre las posibilidades para la configuración de una comunidad de monstruos. En este sentido, el análisis de Garrido es el que tiene más afinidad con lo que este estudio se propone.

En cuanto a la obra dramática la producción crítica es más amplia. Sin embargo, solo hay un libro que se dedica de forma completa a la mayoría de las piezas de Copi, el de Marcos Rosenzvaig *Copi: sexo y teatralidad* (2003). Este libro es el producto de su tesis doctoral. En este texto Rosenzvaig trata de abarcar toda la obra dramática de Copi desde la perspectiva de la sexualidad y de sus relaciones con la identidad.

Además de ese libro existe una variada cantidad de artículos que se refieren al teatro de Copi. De 1993 es el artículo de Dulce María González Doreste “El teatro francés contemporáneo: Copi” que es uno de los primeros análisis de toda la obra dramática de Copi. En este artículo la autora describe las características generales de unos textos que apenas empezaban a ser analizados por la crítica. Ella alude a las relaciones entre Copi y Artaud y otros autores.

En 1999 Gustavo Tambascio publicó “Una herencia inoportuna. El teatro de Copi, a diez años de su muerte” en la revista *Cuadernos hispanoamericanos* en donde hace un recorrido por casi todas las obras dramáticas de Copi. Este texto es útil en la medida que da algunas pautas sobre las obras y ofrece citas de Armando Llamas, uno de los dramaturgos y directores cercanos a Copi. A pesar de que la dramática sea la producción más grande de Copi, la crítica se ha detenido más en una sola obra, *Eva Perón*. Probablemente esto se deba a la importancia que la obra tuvo en su estreno y por tratarse de una reversión de uno de los íconos más importantes de la historia argentina. A esta obra se dedica la mayor cantidad de artículos. David William Foster publicó en 1999 el artículo “Evita, Juan José Sebreli y género” en donde hace una primera aproximación a la obra de Copi desde la perspectiva Queer. Foster considera que la obra de Copi es uno de los primeros intentos de hacer de la figura de Eva una figura no solo de militancia política sino también sexual. De forma similar se acerca a la obra Lidia Santos en su artículo, también de 1999, “Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas” en donde relaciona la obra de Copi con la de Puig y la de Aira. Para Santos estos autores hacen parte de una generación que interpreta la figura de Eva Perón desde la cultura de masas, por lo que rehacen el mito.

El interés por esta obra de teatro aumentó cuando en el año 2000 se publica la traducción al español por Adriana Hidalgo Editores, edición a cargo de Jorge Monteleone. Esta traducción fue un documento

importante pues daba los datos biográficos de Copi que se convirtieron en el referente para las posteriores investigaciones. Jorge Monteleone escribió un texto titulado *Ser Evita*, que iba a ser el prólogo a esa edición, en donde habla de esta obra. Para él, Copi no toma como modelo la Evita santificada sino que “explora el mito de Eva y expone una violencia metafórica que no elude su virulencia política” (Como se citó en Sarlo, 2003, p. 235). En 2003 Sarlo publicó el libro *La pasión y la excepción* y una de las obras a las que se refiere es a la de *Eva Perón* de Copi. Ella contradice el argumento de Monteleone y considera que no es la Eva militante la que se encuentra en la obra sino la de la leyenda negra de la que Copi se hizo una imagen a partir de los relatos sobre Eva Perón hechos por su familia, que tuvo que irse al exilio luego del triunfo del peronismo.

En 2004 se publican otros dos textos sobre esta obra. Uno de David William Foster, “La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano”. En este artículo Foster vuelve sobre las características queer que Copi introduce en la figura de Eva. Foster desarrolla más ese aspecto y se detiene en el elemento travesti y transgénero de la pieza. El otro artículo publicado ese año es el de Martín Kohan, “Madre e hija. (La muerte de Evita en la versión de Copi)”. Kohan hace un análisis de la obra de tipo más sociológico y se centra en las relaciones entre la madre, la hija y la herencia, tanto económica como moral. El interés por esta obra no disminuyó, por el contrario cada vez los análisis fueron más profundos. En 2006 Ángeles Mateo del Pino escribió el texto “Ni es cielo ni es azul... Simulación y parodia en la literatura latinoamericana: Copi y Eva Perón”. Este es uno de los artículos que trabaja más a fondo esta obra de Copi. En este artículo la autora describe la manera en que el autor argentino hace de Eva Perón un simulacro constante, a pesar de contextualizar la obra de forma precisa al punto de relacionar los hechos históricos, como el secuestro del cuerpo de Evita, con la intención del personaje de la obra. Esta crítica considera que más que una denuncia o

una defensa, la Eva Perón de Copi es la muestra de que las figuras históricas son imágenes y copias, sin posibilidad de original.

Es ese mismo elemento de simulacro lo que llama la atención de Gabriela Simón en su artículo “El ‘efecto travestismo’ como política de escritura: acerca de Eva Perón de Copi”. Simón expone en este artículo elementos muy similares a los de del Pino, ya que ambas tiene como base elementos teóricos de Severo Sarduy sobre el simulacro. Para Simón, Copi hace un procedimiento por el cual travestiste el mito de Eva y lo convierte en otra cosa “La Eva de Copi es simulacro de una presencia espectral que la memoria colectiva no puede saldar” (Simón, 2006, p. 123). Este elemento de travestismo y de simulacro que aparece en la obra de Copi es analizado también por Susana Rosano en su texto “Eva Perón es un travesti: sobre Copi, entre el mito y la blasfemia” (2008) que fue también parte de su tesis doctoral titulada *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina, 1951-2003)* (2005). En ese artículo Rosano explica cómo Copi utiliza el elemento del travestismo para visitar todo el mito de Evita, en donde ni siquiera la enfermedad es verdadera sino también un simulacro. Con este artículo la crítica considera que la obra de Copi reinterpreta el mito de Eva Perón para convertirlo en un ropaje más a ser utilizado. Daniel Link, en el libro *Fantasmas* (2009), dedica una parte a esta obra de Copi y señala que en esta pieza Copi atraviesa dos imaginarios que en su caso están conectados, el imaginario familiar y el político. Esta perspectiva hace que *Eva Perón* sea no solamente una reinención del mito histórico sino una relación de tipo familiar en donde Copi se confronta con la herencia que le viene del padre.

Otra de las obras de Copi que ha recibido mayor atención por la crítica es *Una visita inoportuna*. Esto se debe a que se trata de la última obra que escribió. Esta obra fue estrenada póstumamente y trata el tema de la enfermedad, probablemente el Sida, causa de la muerte de Copi. En la edición francesa de la obra aparecen algunos textos cortos

de personajes que conocieron a Copi y que se pronunciaron por su muerte. En 1993 se hizo una puesta en escena de esta obra en el Teatro Municipal General San Martín de Buenos Aires. Esta puesta tuvo como resultado también una publicación de la obra en español acompañada de una entrevista a Maricarmen Arno, la directora de la puesta, y un texto de Osvaldo Pellettieri titulado “Copi: un argentino y sus ‘comedias de muerte’ europeas”. En ese texto Pellettieri afirma que a pesar de que Copi haya nacido en Argentina y que algunos de sus temas sean argentinos, Copi pertenece más al sistema teatral europeo de lo que él llama la neovanguardia.

De 1997 es la ponencia de Juli Leal “Una visita al boulevard del Sida” publicada en las *Actas del Coloquio internacional Sida y Cultura* realizado en Valencia. Esta obra también fue analizada por Úrsula Jun en “Copi: ‘Une visite inopportune’ ou ‘La Dame aux camélias’ version ‘camp’” un artículo del año 2000 y por Robert Richard en “C’ou la mort en scène” en 2001. Eduardo Muslip escribió el texto “Biografía, imagen de autor y género (gender) en *Una visita inoportuna* de Copi”. Este texto hace parte de las *Actas del I Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* y en él Muslip describe las relaciones entre el personaje principal de la pieza y la situación en la que el autor se encontraba, pero reconoce la dificultad de establecer un vínculo biográfico de manera directa entre personaje y autor.

Además de esto, sobre *Una visita inoportuna* y *Eva Perón* se escribió un texto en 2008 por Natalia di Sarli y Gustavo Radice titulado “Poéticas del cuerpo en el teatro argentino: géneros y transgéneros de la sexualidad en la textualidad de Copi”. Estos dos autores dedican su texto a describir la manera en que se construye una imagen del cuerpo a partir de una normativa tradicional, con lo que cada cuerpo que no se ajuste a esa imagen es abyecto. Con este presupuesto analizan las dos obras de Copi y se centran en la imagen del cuerpo que de ellas se

desprende, un cuerpo que está atravesado por esa imagen tradicional, pero que se pone constantemente en cuestión.

Son, por lo tanto, *Eva Perón* y *Una visita inoportuna* las que más crítica han producido. *El día de una soñadora* ha sido objeto de análisis de dos autores que se han detenido en el texto desde un punto de vista semiótico, con el que describen el sistema de enunciación de la obra. Estos textos son “Le système de l'énonciation théâtrale. Aperçu théorique et application: *La journée d'une rêveuse* (Copi)” (1983) de Michel Corvin y un capítulo del libro de Ursula Jung *L'Énonciation au théâtre: une approche pragmatique de l'autotexte théâtrale* de 1994. La obra *La noche de madame Lucienne* fue traducida al español por Dulce María González Doreste para hacer una puesta en escena en 1991 en el Festival Internacional de Teatro que se celebró en Las Palmas de Gran Canaria. A raíz de esto González Doreste escribió un texto sobre la traducción de esta obra y las particularidades de la lengua de Copi. Este texto no es tanto un análisis sobre esa pieza, sino una exposición de las singularidades que se presentan a la hora de traducir obras de Copi.

En un texto corto titulado “Copi: tres instantáneas y una posdata” del libro *El pase del testigo* de 2001, Edgardo Cozarinsky recuerda las veces que vio a Copi, una de ellas representando *Loretta Strong* y otra representando *Las escaleras del Sacré-Coeur*. El texto llama la atención sobre la figura de Copi como actor que se complementa con el texto que él mismo escribió.

Sobre *¡La pirámide!* se escribió un solo un texto. Es la primera parte del capítulo “Efectos abstractos” del libro de Germán Tabarovsky *Literatura de izquierda* (2004). En este texto Tabarovsky trabaja la figura del escritor que decide crear una lengua desde una lengua extranjera, para lo que utiliza a Copi como caso ejemplar. En ese ejemplo, *¡La pirámide!* le sirve a Tabarovsky como una forma de afirmar que Copi es sobre todo un autor que pone en cuestión la existencia de la tradición cultural occidental, donde se encuentra también la literatura argentina,

por lo que tratar de ubicarlo en una tradición específica es innecesario. Isabelle Barbéris se acerca a las obras *La heladera* y *Loretta Strong* en su artículo de 2006 “Copi: le travestissement entre parodie et vanité”.

Daniel Link es el único que se ha detenido con suficiente atención en la obra *Cachafaz*. Sobre esta obra se han escrito varias reseñas en periódicos y sitios web, ya que se ha empezado a poner con relativa frecuencia en escena. Link escribió un texto titulado “Dejemos hablar al viento” y un artículo en el diario *Página12* a propósito de la edición de Adriana Hidalgo de *Cachafaz*, en donde se extiende en el análisis de la obra. En ambos textos hace un acercamiento interesante a la obra de Copi. Según Link, *Cachafaz* ofrece una operación que se repite en Copi y que consiste en escribir como si no hubiera existido ningún referente anterior. De esta forma Copi reescribe el teatro y en esta obra en particular el sainete y la gauchesca. Para Link esta obra es también una de las que pone en evidencia ese interés de Copi por manifestar una nueva organización simbólica que no esté regulada por la tradición, por la clasificación de los sexos y géneros y que al mismo tiempo permita una nueva forma de actuación política. Con *Cachafaz* lo monstruoso se ubica en el lugar preponderante.

En 2014 aparece el artículo “Los espacios de la norma y lo monstruoso de Copi” de Daniel J. García López, se trata de un texto que analiza *El homosexual o la dificultad de expresarse* desde una perspectiva teórica de la filosofía moderna en la que encuentra en el personaje principal de esta obra una manifestación de otra forma de vida que no está condicionada o sometida a la tradición, de ahí su carácter monstruoso. Este artículo indica que la obra de Copi indaga otras formas de agrupación que se desvinculan de la convencional.

En relación a la obra gráfica de Copi la crítica que se ha producido es mínima. Laura Vázquez es quien se ha dedicado de forma más profunda a esta parte de la obra de Copi y la que ha desarrollado los elementos relevantes del comic que produjo este autor. Vázquez ha

publicado varios artículos, entre los que se encuentran “Después del fin del arte: Copi” en *Boletín de estética* de junio de 2009, “Las lenguas de Copi: del Río de la Plata a París” de 2014, “La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio”, “Sobre una mujer calva, un pollo y una silla: las lenguas bífidas de Copi”, entre otros, en los que se detiene en esta producción de Copi y señala las relaciones que tiene con la historia del comic en argentina y la importancia que esta producción artística tiene para el desarrollo posterior de toda su obra, tanto la dramática como la narrativa.

Para Vázquez, Copi genera una nueva forma de realizar la historieta porque rompe con la organización tradicional de esta. Además, incluye en sus comics temas que atraviesan toda su producción como la puesta en cuestión de los sistemas de diferenciación y utiliza el medio gráfico para reubicar la perspectiva que define las formas de relación entre sujetos. Formalmente las historietas de Copi permiten que lo que se escapa al lenguaje narrativo aparezca, por lo que sus comics no narran un acontecimiento sino que exponen una nueva forma de poner en relación diferentes hechos que no necesariamente deben cumplir con una organización lineal. De ahí que sus historietas no tengan una separación en cuadros fuertemente definidos y que se pueda acceder a ellas desde diferentes ángulos, sin por eso convertirse en una imagen fragmentada. Vázquez considera que Copi hace de cada cuadro la totalidad y el fragmento.

A los textos de Vázquez se suma el de Isabel Plante “Recorridos de La mujer sentada. Las tiras cómicas de Copi entre París y Buenos Aires” (2012). En este texto Plante describe las relaciones de la historieta de Copi con algunos elementos del teatro del Absurdo y explica las características formales que constituyen esta producción de Copi. El texto de Plante es muy valioso ya que permite identificar elementos particulares de la obra gráfica de Copi que se ponen en contacto directo con su otra producción. Plante no solo expone cómo es la historieta sino

que realiza interpretaciones sobre esta que descubren elementos mutantes en su composición y demuestran la particularidad y originalidad de esta. Además, señala la importancia del elemento lingüístico en Copi, al hacer constantes tránsitos entre lenguas (el francés y el español) y lenguajes (el teatro, la narrativa y el dibujo) que se convierten en traducciones de culturas, la europea y la latinoamericana.

A pesar de que el interés crítico sobre este autor ha aumentado en los últimos años, hace falta todavía realizar un análisis completo de su dramaturgia que dé cuenta del proyecto estético y comunitario que subyace en la obra de Copi.

CAPÍTULO I

EL SUEÑO Y EL MITO DE LA COMUNIDAD ABSOLUTA.

Una de las pretensiones más insistentes en la humanidad es la de hacer parte de algo, de un grupo, de una comunidad, de algo que la represente. De ahí que se configuren colectivos que pretendan dar cuenta de un estar en el mundo. Esta pretensión se puede corroborar de manera simple en la idea de nación, aquella comunidad imaginaria en la cual toda una variada cantidad de personas y grupos puede unificarse en una sola imagen. La comunidad busca ser absoluta y proponerse como única. No obstante la intención de marcar unos límites claros, la pone en relación con otras comunidades y da la posibilidad de una apertura. Copi expuso esa pretensión comunitaria y con ello inició el camino hacia una comunidad mutante. Este primer capítulo se centrará en sus dos primeras obras publicadas, *El día de una soñadora* (1968) y *Eva Perón* (1969), y en una posterior, *¡La pirámide!* (1975), en las que la idea de una agrupación total se pone en juego y se abre a la posibilidad de la mutación. La primera y la última serán un ejemplo del intento por establecer una comunidad absoluta, *Eva Perón*, por su parte, es la obra en la que se encuentra un contacto con lo mutante y su capacidad de transformación.

Una vida es todas las vidas, todas, un mismo sueño. *La jornada de una soñadora y lo viviente en el linaje.*

El día de una soñadora es la primera obra que se recopila del teatro de Copi³, se puso en escena en 1968. El título deja ver que se

³ Copi escribió en Buenos Aires por lo menos dos obras de teatro, estas son: *Un ángel para la señora Lisca* y *El general Poder*. La primera fue publicada en 2016 y la segunda aún no se edita. Estas obras fueron escritas antes de la partida definitiva a París a finales de la década del 50.

trata de un drama onírico, se está en medio del sueño Jeanne, la protagonista de la obra. Esta característica permite comprender la presencia constante de elementos del teatro del Absurdo. Copi en París estuvo cerca del grupo Pánico, en el que se encontraban Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowski y Savary. En ese momento Copi escribió algunos sketches en los que utilizó ciertos recursos del teatro del Absurdo, como las réplicas cortas y rápidas que dificultan el seguimiento lógico y convencional de una situación. Además, el teatro del Absurdo permite la utilización de una concepción alterna de tiempo y espacio con la que se construye un mundo nuevo y particular. Esto es precisamente lo que ocurre en *El día de una soñadora*, en donde el tiempo y el espacio responden a una lógica onírica. Esa lógica está conformada a partir de la soñadora que construye el mundo en el que se desenvuelve y desarrollan las acciones.

De cierta forma la obra responde a la interioridad de Jeanne que reconstruye su vida en el escenario del sueño donde espera poder controlar el máximo posible de situaciones. Jeanne tiene dos vidas, lo dice ella, “Mi vida se simplificará tanto. Hablo de mi vida cotidiana, por supuesto. En cuanto a la otra vida... en cuanto a la otra vida, ¡es asunto mío!” (Copi, 2011, p. 9). Esa otra vida, diferente a la cotidiana, es la del sueño, es decir la que aparece en escena. No obstante, Jeanne afirma que su otra vida ya es simple, por lo tanto la separación entre una vida cotidiana simple y una vida onírica diferente deja de ser clara. La aparente dualidad que se propone al inicio no hace más que sostener la unidad de lo que se considera la vida, a lo largo de la obra Jeanne lo expondrá en varias ocasiones.

Jeanne al inicio de la obra aparece como la dueña de su jornada, de su vida, al punto de que sabe cómo simplificarla. La pieza comienza con Jeanne despertando a causa de las alarmas de unos relojes que no dejan de sonar. Ella apaga todos los despertadores y los bota, con esto Jeanne pretende anular el tiempo, pero en ese instante se hace víctima

de él. Despertar es ponerse a disposición del tiempo, de las horas que pasan y deben ser llenadas con una actividad. Pero esas actividades están ahí para hacer transparente el tiempo, para que no se note, para perder su conciencia.

A pesar de que el tiempo parece inmovilizarse en la obra, también se genera la sensación de que el tiempo irrumpe de forma sorpresiva. Los despertadores que no dejan de sonar al inicio de la obra manifiestan esa característica sorpresiva de quien se hace consciente del tiempo. Jeanne trata de todas las formas posibles de que esas irrupciones no se noten, no lleguen a perturbar su jornada ya organizada. Pero aunque todo parezca estar dentro de un plan, como si Jeanne supiera exactamente lo que va a ocurrir en la siguiente hora, en la obra todo está dispuesto para la sorpresa, para sostener una espera, la de que algo va a pasar, pero no se sabe cuándo ni se tiene la seguridad de que ocurra. Esta obra manifiesta de manera incipiente una de las características que atraviesan la dramaturgia de Copi. Las obras de Copi están llenas de sucesos que nunca llegan a transformar la situación y que, por lo tanto, no se convierten en acciones.

Los personajes casi siempre están a punto de realizar una acción pero esta es interrumpida o por otro acto o por la imposibilidad de llevar a cabo esa acción. En *El día de una soñadora* esta característica se anuncia al proponer a una mujer que parece tener claras las acciones que va a realizar en su jornada, pero en medio de una atmósfera que sugiere un acontecimiento sorpresivo. Esto significa que la acción dramática está presentada desde su potencialidad, pues Jeanne parece saber exactamente qué va a suceder en cada hora del día, lo que hace que cada instante se muestre como la potencia que llevará al acto esperado, aunque al realizarse ese acto se manifieste como sorprendente. La sensación que se genera es de expectativa, de que algo va a ocurrir en cualquier momento.

Efectivamente algo ocurre, un cartero se posa en uno de los árboles del parque de Jeanne. Antes de eso, Jeanne ha dado inicio a su jornada con la escritura en su diario. Pero el diario ya está lleno, parece que el diario se escribe al mismo tiempo que se realizan las acciones, como si fuera imposible escaparse de la planificación, como si todo estuviera ya dispuesto a que pasara. Y de hecho el cartero que se posa en el árbol y que parece que va a modificar el día de Jeanne, que es algo inesperado, ya está registrado en el diario, no en el de Jeanne, sino en el de la madre, lo que significa que esa acción resulta ser un suceso. Esto restablece la percepción inmóvil del tiempo y la especularidad de la experiencia, no hay tiempo porque todas las experiencias son la misma, entonces no hay movimiento ni transformación, en esa medida el tiempo es transparente porque no se percibe su movimiento.

La transparencia del tiempo va a ser opacada por las réplicas absurdas, réplicas que son también una manera de enfrentar o sacar a Jeanne de la quietud del tiempo infinito y ponerla frente a un posible fin. Ese fin podría ser la salida por la cual vislumbrarse una manera de comunidad similar a la descrita por Jean-Luc Nancy en su libro *La comunidad inoperante* (2000). El drama de esta obra se propone entonces como la búsqueda de que el personaje llegue a finalizar alguna acción.

Jeanne tiene que enfrentarse a la posibilidad constante de que algo perturbe su espacio, un parque que mantiene dentro de una lógica propia. Desde afuera vienen personajes a tratar de interrumpir esa lógica y alejar a Jeanne de cumplir sus objetivos cotidianos, que son siempre el mismo, cumplir con las tareas que tiene destinadas para cada hora. Con esto Jeanne intenta mantener una temporalidad fija que responde a lo que ella llama sus principios. “Cada cual con sus principios. Los míos consisten en no salir nunca del parque. Es un principio muy simple, sin embargo es gracias a él que logro superar los días más complicados, como el de hoy” (Copi, 2011, p. 41). Así, la

simplicidad es lo que Jeanne considera como herramienta necesaria para vivir. Su vida sin despertadores será simple, así como la simpleza la ayudará a superar los días complicados.

No obstante, esa complejidad que Jeanne encuentra en su jornada es siempre la misma, pues el tiempo en esta obra es inmóvil, es el mismo día siempre con las mismas complicaciones. El sueño parece deformar la concepción tradicional de tiempo y espacio, y lo que hace Jeanne no es tanto transformarla como radicalizar esa concepción. Un solo espacio y un solo tiempo para todas las vidas. En ese sentido, Jeanne parece pretender lo absoluto del individuo y esa sería su preocupación máxima. A pesar de las interrupciones externas, Jeanne sostiene su mundo onírico cumpliendo con los rituales que ella considera permiten superar esas interrupciones. Pero las interrupciones hacen parte de la vida onírica que Jeanne pretende mantener. Todo en su parque es la repetición y representación de todas las vidas vividas, la de ella y la de su madre y hermanas, todas la misma Jeanne.

JEANNE: Yo nací en esta casa. Mi mamá se llamaba Jeanne, como yo, como mis hermanas. [...]. Más tarde se fue mi madre, después mis hermanas, una después de otra, unas muertas, otras bien asentadas sobre la tierra. Me quedé sola esperando en mi casita, ocupando mis días con las artes cotidianas de los quehaceres domésticos y la cocina, así como el arte de la reflexión discreta. ¿Esperando qué? Y ahora, esta mañana, hace apenas un rato, cinco desconocidos se posaron en mi viejo roble familiar. Me puse mi mejor vestido. Esperando qué, les quiero preguntar (Copi, 2011, p. 11).

Por lo tanto lo que Jeanne se asegura de sostener es la ritualidad de sus jornadas. Esa aparente posibilidad de ruptura, de cambio, que Jeanne neutraliza con sus quehaceres cotidianos, supone la idea de una esperanza, de que algo ocurra y modifique la situación. Pero ocurre exactamente lo contrario, ninguna situación es interrumpida por una acción que alcance a generar una modificación, se trata más bien de la aparición constante de sucesos que no logran ser acciones. Y esto en parte es porque Jeanne lo que pretende es anular la posibilidad de espera, no puede dejar ningún lugar vacío porque eso le permitiría la

posibilidad de movilidad, de transformación. Por eso reclama a los carteros. Su llegada parece producir un cambio, la posibilidad de responder a la pregunta sobre su espera. Pero no hay respuesta, y la pregunta tampoco es una súplica. Jeanne solo quiere hacer evidente la inutilidad de la espera, nada hay que esperar, hay que llenar el tiempo para que permanezca inmóvil.

Y se llena también con la representación de lo que se considera es la vida cotidiana. Jeanne se pone un vestido para recibir a uno de los carteros en una representación de una aparente visita cotidiana o encuentro entre dos personas. Ambos están dentro de una representación y actúan para un público, el de los carteros falsos. Esta actuación le sirve a Jeanne para demostrar que no se espera nada, que se actúa y se hace un gran esfuerzo para mantener la simplicidad de la vida. Jeanne pone resistencia a una experiencia que podría aparecer, la experiencia del tiempo finito que solo daría fin al sueño para poner en movimiento esa vida simple. Lo que aparece en la obra es la pretensión de hacer del tiempo un elemento visible que se pueda controlar, de ahí el interés de Jeanne por cumplir con su jornada ya planeada.

Pero en ese intento de controlar el tiempo, Copi produce una experiencia que espacializa el tiempo y promueve una movilidad que conduzca a un *clinamen* o inclinación que dispare al sujeto y lo vuelque hacia afuera. Es decir, esa espacialización del tiempo que, por ejemplo los elementos del teatro del absurdo genera, hace que Jeanne se desvíe de su plan y aproveche la potencialidad que está presente en su jornada.

Esta intención, la de darle densidad al tiempo, darle lugar, es una manera de decir que Copi en esta obra abre la posibilidad para enfrentarse a la finitud, que busca señalar el límite del individuo, límite que en parte está dado por el tiempo. No obstante, en la obra, Jeanne busca por todos los medios que el tiempo permanezca transparente. Por eso sus reclamos sobre la dificultad de su jornada, de su sueño, de su día, porque aunque Jeanne parezca tener todo organizado, siempre está

lamentándose por la falta de tiempo, porque no alcanza a realizar todas las actividades que hacen su jornada, lo que significa que todos sus intentos por controlar las posibles apariciones del tiempo no tienen efecto. Esto expone la paradoja de que organizar todo en el tiempo anula el tiempo de acción, Jeanne nunca logra realizar todos sus deberes organizados en el tiempo porque organizarlos consume todo el tiempo. Esto la ubica en el lugar de la potencia, puesto que ella se concentra en la preparación de los actos y no en estos mismos. De esta forma, en esta primera obra Copi expone un elemento fundamental en su dramaturgia, la potencia se convierte en el centro de atención, aunque Jeanne busca neutralizarla constantemente con su planeación.

Jeanne parece reconocer la vitalidad o potencia de los actos y de los sujetos. Es decir, reconoce la posibilidad de inclinación, pero se la niega a ella misma. Ella es el límite que permite poner en contacto con el fuera de sí, en ese sentido ella no se comunica con nadie y no puede conformar comunidad. Al explicar a su hijo qué es la vida, Jeanne expone la red por medio de la cual podrían aparecer las singularidades. Ella es consciente de la posibilidad de que el tiempo, en su inmovilidad, se dispare. Aira lo dice en su texto sobre Copi: “La inmovilidad es la flecha que sale del tiempo” (1991, p. 101). Así como *La mujer sentada*, el personaje de las historietas de Copi, es un acelerador de partículas, Jeanne solo puede producir rupturas en el tiempo. Lo afirma ella misma: “El tiempo explota, mi mamá tenía razón” (Copi, 2011, p. 20). De esta forma Jeanne se convierte en la posibilitadora de la experiencia que Nancy ha descrito como lo que revela la comunidad, esa revelación de la finitud y de la puesta en relación con el otro a través de y por el otro (Nancy, 2000, p. 26).

Jeanne comprende que todas sus acciones pretenden disimular una verdad que para ella es evidente,

JEANNE [a su hijo]: ¡Recordá que la vida es otra cosa! [...]. La vida es como una velocidad, especialmente para un chico. Es como una forma

de revolotear entre las ramas de un árbol cuando hay sol” (Copi, 2011, p. 22).

JEANNE: Es así. La vida es un poco así. Yo no conocí a mi abuela y mi abuela no conoció a la suya y así sucesivamente. Eso es lo que quería decir. No es un conjunto de piedras puestas en fila. Es como algo vivo, ¿entendés? Es como algo vivo (Copi, 2011, p. 22).

La vida entonces no es una linealidad eternamente repetida, sino que es algo viviente, mutante, cambiante y relacionado. Esa descripción que ella hace es la que podría hacerse de la comunicación de las singularidades. No se trata de la perpetuación de sujetos en la institución familiar, en una fila de piedras, sino de que los sujetos están comunicados entre sí por algo que los impulsa hacia afuera de sí mismos, que los pone en movimiento y constituye lo viviente. Hay algo que une a la abuela de Jeanne con la abuela de su abuela, el desconocimiento, la ignorancia de una frente a la otra, pero eso no quiere decir su aislamiento, por el contrario, es ese desconocimiento del otro como un individuo lo que los pone en relación. Jeanne, al explicar esa simplicidad de la vida, de sus principios, lo que hace es poner en movimiento la aparición del límite, no la permanencia de la linealidad, sino la configuración de la red que dará lugar a la comunicación de las singularidades que se evidenciará en las siguientes obras de Copi.

El parque de Jeanne es un espacio totalmente cerrado, en el que ella es la todo poderosa, ignorante de sus límites y por lo tanto imposibilitada de entrar en relación con el afuera, que desconoce y desmiente totalmente. Sin embargo, es la misma Jeanne quien describe la posibilidad e incluso la necesidad de ponerse en contacto con el afuera. Esa linealidad que se desprende del linaje, de las innumerables Jeanne, tiene como consecuencia necesaria una dinámica. Lo que le impedirá a Jeanne seguir siendo un individuo absoluto. Pero esa consecuencia no es del todo asumida por ella y su estatismo la mantendrá en el interior de sus límites, límites que no podrá reconocer nunca. Ni siquiera cuando ese límite es el de la muerte. No obstante, la intensa concentración en sí misma da como resultado una relación con

el otro, porque hace de ella un átomo, es decir, el principio de creación del mundo.

El sujeto se individualiza no para aislarse del otro y de su entorno, lo hace para construir una realidad. Ese es el sentido del átomo, lo que al ponerse en relación genera mundos, es decir, vida. Por lo tanto, a pesar de los intentos de Jeanne de mantenerse dentro de la absoluta comunidad, esa que está dada también por ser ella todas las Jeanne que han pasado por el parque, no puede resistirse a la apertura que esa inmovilidad temporal genera, o mejor, esa inmovilidad temporal se rompe porque el tiempo se opaca, aparece, irrumpe y sorprende a Jeanne. Aunque ella haya tratado de seguir con su rígida organización, al final también aparece en ella una tendencia que la impulsa al éxtasis. Su réplica final parece ponerla a ella en relación con los otros, o muestra por lo menos ese deseo. Jeanne ya no parece ser dueña total de la situación y por primera vez en la obra parece que la acción sí va a generar un cambio.

Jeanne quiere salir del parque, dejar esa comunidad cerrada y darse a su singularidad. “¡Espéreme, ya voy! ¡Busco mi vestido de la hora de morir! (*tira ropa al aire, continúa:*) ¿Dónde lo puse? ¡Espéreme! Ahí está. Ah, no es este. ¡Ya voy! ¡Dios mío, qué desorden! ¡No logro encontrarme!” (Copi, 2011, p. 50). Jeanne ya no es solo Jeanne, ya no se encuentra y con eso abre una salida de la inmanencia absoluta de la comunidad como esencia. Jeanne se ve afectada por la espacialización del tiempo, su jornada se modifica, se dilata y contrae, se desorganiza y ella entonces puede desviarse, se inclina y posibilita la configuración de una salida, de un vínculo comunicativo. Es ese mismo gesto de buscar un vestido para estar preparada, un ropaje que le permita salir o escapar, lo que va a dar inicio a la siguiente obra de Copi, *Eva Perón*, y con el que también finaliza esa obra, Eva Perón despojándose de su vestido más importante, el de Evita, para dejar de ser un individuo y dar paso a lo mutante.

Sin mito no hay comunidad. *iLa pirámide!*, la realización como finalización. Una posibilidad del límite.

iLa pirámide! fue estrenada en 1975 y se trata de las últimas escenas de una civilización desaparecida. Esta civilización se presenta en decadencia, luchando por sostenerse como comunidad absoluta pero en constante riesgo de deshacerse. Ante la reina y su princesa aparece una rata que viene de Buenos Aires, un escritor bibliotecario que quiere restablecer su vínculo con el pasado, es decir, alguien que trata de integrarse a esa comunidad aparentemente perdida. Pero se encuentra frente a una civilización que está a la espera de su fin, como si hubiera alcanzado un límite y lo único que pudiera hacer es esperar su desaparición. La rata, en ese sentido, entra para reiniciar un movimiento, pues se convierte en objeto de deseo, de disputa.

Todos los personajes quieren comerse a la rata y esta pasará de ser un admirador visitante a ser un sujeto en constante peligro. La pirámide y su comunidad se convierten en una amenaza para esta rata que solo puede apelar a las posibles alianzas con las que podría conservar su vida. Por lo tanto, se pone en escena la manera en la que la realización de la comunidad es al mismo tiempo su disolución. La comunidad que aparece en *iLa pirámide!* está a punto de desaparecer porque sus integrantes son una amenaza entre sí. Para que esta comunidad sobreviva es necesario que sus integrantes se pongan en relación con el otro, pero si logran esto la comunidad también desaparecería, pues la comunidad solo existe en la medida que mantiene la posibilidad de comunicación y no la realización de esta. Esto significa que la amenaza del fin de la comunidad es lo que la mantiene y hace que no se pueda dar una puesta en relación que la abra. De ahí que las alianzas que todos intentan hacer con el otro nunca lleguen a efectuarse. De darse, esas alianzas no interrumpirían la comunidad, la finalizarían tal vez, pero no propiciarían una comparecencia de las

singularidades, sino el fin de una colectividad que se deshizo en su absolutez.

De cierta forma eso es lo que ocurre al final de la pieza, cuando se efectúa la alianza entre la reina, la princesa, el jesuita y la vaca sagrada. Su alianza los sacará de su pirámide pero no interrumpe la comunidad, solo da paso a la muerte, al fin de la colectividad, a una comunidad después de la muerte que es en lo que esta se convierte al descubrir que todo el drama ha sido la imaginación de la rata guía del museo en que se ha convertido la pirámide.

No obstante, esta característica es una manera de dar cuenta de la posibilidad que emerge en el momento en que la comunidad como unidad absoluta de las individualidades llega a su límite, y reconoce que la única manera de conservarse es poniendo en circulación y en movimiento las singularidades. Pero en la obra no se alcanza esa comunicación de la que Nancy habla. Porque si bien por un lado los integrantes de la comunidad ponen a circular los recursos vitales, por otro la imposibilidad de volcarse hacia afuera de esa comunidad hace que esa circulación se vuelva infinita, no se interrumpe entonces la comunidad, sino que se hace todo lo posible por continuarla.

La reina aparece como una de las causantes de esa inmovilidad de la comunidad, pues es incapaz de interrumpir la tradición y la lleva al límite de la muerte. Esto se debe a la inmovilidad en la que se estanca la reina, que, como Jeanne en *El día de una soñadora*, hace todo para que su jornada no cambie. Su hija le reclama por esto:

La tierra no se mueve desde que te arrancaste los ojos. Todo está inmóvil, pero yo estoy harta. Cuando te mueras no me voy a arrancar los ojos, voy a seguir siendo vidente. Entonces veremos qué va a pasar. El manantial seco va a reverdecer, la vaca sagrada va a tener descendencia y el árbol del Jesuita va a reverdecer también. Es tu culpa si nos morimos de hambre⁴ (Copi, 2012, p. 50).

⁴ Todas las citas de las piezas de Copi provienen de las traducciones al español. Cuando se tenga el original en francés se remitirá a este. «La terre ne bouge plus depuis que tu t'es arraché les yeux. Tout est immobile, mais moi j'en ai marre. Quand tu mourras je ne m'arracherai pas les yeux, je resterai voyante. Alors on verra ce qui passera. La source tarie va verdoyer, la vache sacrée fera des petits et l'arbre du jésuite va

La princesa expone una intención que tal vez restablecería un contacto con el otro a través de la mirada. La reina se vuelve una soberana y obliga a todos los otros a someterse a su propia incapacidad. Pero la princesa promete una posible desviación, que es solo una esperanza, una creencia en una posible restitución de un orden anterior más armónico. Es decir, la princesa supone que hay posibilidad de recuperar un momento anterior, próspero de la comunidad. No obstante, la reina logra perpetuar la tradición. Ante la miseria, el Jesuita le exige a la reina que haga milagros, pero la reina se rehúsa:

JEUSITA: ¡Entonces, haga al menos milagros útiles! ¡Haga por lo menos que vuelvan el agua y el sol! ¡Guardé en secreto algunas semillas! ¡Todo puede volver a comenzar como en tiempos cuando éramos felices! ¡Te lo suplico, Pepita!

REINA: ¡No, no y no! ¡Ese poder solo pertenecerá a mi hija!

PRINCESA: ¡Entonces dámelo enseguida!

REINA: ¡Sos demasiado joven! ¡La tradición indica que vas a heredar mi poder solo el día de mi muerte!

PRINCESA: ¡Entonces morite antes de que reventemos de hambre!

REINA: ¡Nunca! ¡La tradición indica que no voy a morir nunca!⁵ (Copi, 2012, p. 56).

Su muerte no llegará porque la permanencia se garantizará con la transmisión por herencia de madre a hija. No obstante, al aparecer una posibilidad de transformación la reina accederá a movilizarse, lo que la llevará a la muerte, no solo de ella sino de toda la comunidad. De alguna manera esa inmovilidad perpetua que se sostiene en la imposibilidad o negación de la muerte es lo que hace aparecer el límite que generará una comunicación con el exterior.

verdoyer lui aussi. C'est de ta faute si nous mourons de faim» (Copi, 1999, p. 36).

⁵«JÉSUIITE: Alors faites au moins des miracles utiles! Faites revenir au moins l'eau et le soleil! J'ai gardé en secret quelques graines! Tout peut recommencer comme au temps où nous étions heureux! Je t'en supplie, Pépita!

REINE: Non, non et non! Ce pouvoir n'appartiendra qu'à ma fille!

PRINCESSE: Alors donne-le moi tout de suite!

REINE: Tu es trop jeune! La tradition veut que tu hérites de mon pouvoir seulement le jour de ma mort! PRINCESSE: Alors meurs avant qu'on ne crève de faim!

REINE: Jamais! La tradition veut que je ne meure jamais!» (Copi, 1999, p. 47-48).

Las repetidas demandas por una alianza apuntan a esa tendencia hacia el afuera que permitiría salir de la circulación infinita que sostiene a esta comunidad incluso en el hambre. La obra de Copi manifiesta el enfrentamiento al límite de la comunidad y por lo tanto la posibilidad de una salida. Y la rata es ese elemento externo que obliga a la comunidad a reconocer un más allá de su límite. No obstante, esa exterioridad es constantemente amenazada y, en un punto, aniquilada, pues se entiende como una forma de recuperar la cohesión que está cerca de perderse a causa de la realización de la comunidad. Esta civilización muere de hambre porque ha sostenido su tradición, y en ese sentido ha llevado a tal punto la realización de la comunidad que tiene que desaparecer. Pero la rata es un elemento de afuera que tiene que ser incorporado, pues abriría una ruptura en esa comunidad e introduciría lo heterogéneo, lo que haría que se generara una inclinación que daría cuenta de que la comunidad está conformada por singularidades que son átomos que conforman nuevos mundos.

A pesar de que la reina confiesa su miseria, conserva la posición de poder absoluto, tanto que puede circular por todas las posiciones. Ella es el banco, la ley y el Estado, por lo que no usa el singular sino el plural que no tiene un sujeto específico sino que designa eso que ella representa, pero que ya está en su contra. La reina representa a todos, cuando la rata le comenta que el tema de su libro es la mujer, ella responde:

REINA: ¿Mi historia?

RATA: ¡Las mujeres no son todas iguales, mi reina!

REINA: En efecto, pocas llegan al sacrificio como yo. Me comí uno de mis ojos, el derecho, y el otro, el izquierdo, se lo comió mi hija. Así somos gemelas en el espacio y en el tiempo, de madre en hija, y así sucesivamente⁶ (Copi, 2012, p. 49).

⁶ «REINE: Mon histoire?

RAT: Toutes les femmes ne sont pas pareilles, oh ma reine!

REINE: En effet peu d'entre elles arrivent au sacrifice, comme oi. J'ai mangé un de mes yeux, le droit, et l'autre, le gauche, ma fille l'a mangé. Ainsi nous sommes jumelles dans l'espace et dans le temps de mère en fille, et ainsi de suite» (Copi, 1999, p. 34).

La reina, entonces, se proclama la representante de todas las mujeres, es la Mujer, porque ella ha llegado al sacrificio máximo. Con eso garantiza la eternidad de su ser representante, todas las próximas mujeres serán sus hijas, sus gemelas.

Lo que hace Copi con esto es develar el sujeto absoluto como espacio de ubicación, como individuo y no como singularidad. En *El día de una soñadora* ya había aparecido esa referencia a la linealidad del linaje como forma de eternizar al sujeto. Jeanne le aseguraba a su hijo que ese linaje no era una sucesión de piedras, sino algo viviente. En esta obra parece que ese elemento viviente se consume en la réplica exacta, en el gemelo que solo reproduce la imagen para asegurar el vacío de esa categoría, asegurarla como un ropaje. En este caso todas las reinas pasadas y las futuras serán un sacrificio por ese sujeto trascendental que se cierra como absoluto y que tiene como consecuencia la realización de la comunidad. Pero, en este caso, se presenta una diferencia. Toda réplica, aunque sea gemela, es ya una copia y por lo tanto una simulación. La princesa simulará ser la reina y en esa simulación hay ya una posibilidad de inclinación, pues la princesa construirá otros mundos, es decir, se hará átomo que puede desviarse para producir creación.

Esa inclinación aparece como posible en la circulación infinita que surge de la situación miserable de la sociedad de la pirámide, pues esa repetición podrá ser desviada. Por eso, cuando al final las alianzas se realizan y se efectúa la salida de la pirámide no se está frente al éxtasis sino por el contrario a la negación de la comparecencia. La nueva alianza ha surgido para perpetuar la comunidad cerrada y ha neutralizado cualquier desviación. Esa muerte final de la reina y sus seguidores hace posible el mito, por eso es que la rata puede crear esa historia con la que funda una comunidad como comunidad perdida a la que él no pudo acceder. En definitiva, esta rata es la desviación que no logra movilizarse.

¡La pirámide! es el relato de un mito creado por la rata. Al final de la obra la rata devela que todo lo que ha pasado hasta el momento es producto de su imaginación. Esta rata se ha convertido en el guía de un museo y su contacto con la reina y los otros personajes se establece por medio de su conocimiento de la cultura que esa pirámide albergaba. Así que lo que hace la rata es recrear una acción hipotética. Las herramientas con las que cuenta la rata son su conocimiento por medio de los libros de las comunidades antiguas y su sensibilidad de bibliotecario. La rata se aburre y por lo tanto crea ficciones sobre los antiguos habitantes de ese museo. La pirámide es ahora un lugar de visita, donde los turistas van a tratar de encontrar una experiencia lejana a la que es imposible tener acceso. La rata trata de generar ese acceso por medio de un mito, lo que significa que hace uso de esa función mítica que Nancy considera inseparable de la idea de comunidad.

Con esto parece quedar claro, entonces, que la comunidad de *¡La pirámide!* está realizada, incluso tiene esa historia que la funda. De esta manera, lo que el mito genera es la comunidad y la forma de comprensión de esa comunidad, crea el sentido de la comunidad de la pirámide. La reina dice al final que saldrá de su pirámide para saciar el hambre y que ya no se tengan que comer entre ellos, que cada uno tenga su propia comida. Esa salida que de cierta manera pone fin a la comunidad cerrada de la pirámide tampoco la revela como comunicación o inoperancia, pues al ser un mito se cierra otra vez como totalidad que genera una serie de acciones y comportamientos fijos.

El logro de la rata es hacer que esa comunidad se funde como una ficción que otorga sentido y que en el momento en que parece darse al exterior quede encerrada en esa ficción que la funda como un origen. No obstante, las dinámicas que se relatan en ese mito manifiestan una posibilidad de escape y de éxtasis, pues confrontan con el límite que es la realización de la comunidad. La búsqueda de alianzas, su

imposibilidad o su inutilidad, la circulación infinita dentro de la comunidad, no solo dejan ver lo cerrada de la idea de comunidad sino que también extreman su límite y la llevan casi a la inoperancia. Solo que ese intento se neutraliza con la función mítica de la que hace uso la rata. Si bien la salida final parece una especie de cambio y transformación, es solo el proceso de mitificación de la comunidad de la pirámide, pues su partida solo asegura su conversión en mito y en objeto de mirada, la pirámide es el lugar donde puede ir a verse esa comunidad pasada, que se supone es el origen de todos.

La pirámide es solamente un museo, no una experiencia potenciadora de la singularidad y la rata parece resguardar eso, asegurar que no se desvíe nada y que la comunidad permanezca como un todo absoluto pero en el relato. Esto Copi lo utilizará como manera de buscar las grietas por las que se puede escapar y encontrar la comunicación con el otro. La civilización de la pirámide se muestra como un Estado en donde cada sujeto tiene un lugar designado en el que debe cumplir una función. Por ese motivo, la comunidad no es posible en esta obra.

En su obra *Eva Perón*, a pesar de ser anterior a esta, el sujeto ya no será solamente el creador de un mito, sino que ese mito le servirá para poder encontrar una salida que lo lleve a una inoperancia, antesala de una comunidad mutante en la que los sujetos cobran otra dimensión.

Eva Perón es una mutante. Una salida a la comunidad absoluta

¿Qué mito es Eva Perón?

Al observar las estrellas en el cielo es imposible reconocer cuáles todavía tienen luz y cuáles son solo el residuo de una energía que ya se extinguió. Las estrellas se empeñan en mantenerse luminosas a pesar de que tal vez ya no haya fuente de luz. O tal vez nosotros somos incapaces de percibir algo diferente a lo que vemos y aunque la luz ya

no se produzca, por el solo hecho de verla, nos parece que esa luz es todavía potente. Las estrellas, entonces, son una muerte pasada que se mantiene viva en el presente, que se niega a dejar de iluminar y que aparenta su potencia, que se potencia como imagen.

Algo similar ocurre con muchas figuras históricas que mantienen su brillo a pesar de los años que han pasado bajo tierra. De hecho, esas figuras inexistentes ya no interesan por su realidad histórica, sino solo por su potencia efectiva en el presente. Hay sujetos que parece lograron traspasar la frontera de la muerte o, mejor, que lograron disimular su muerte y transformarla en una imagen inmortal. Pero si las estrellas extinguidas aún tienen luz, esa luz solo existe para quienes la observan, esa luz es una imagen, y los sujetos hacen de esa imagen su reflejo, su modelo. De esta forma, las personas buscan alcanzar las estrellas convirtiéndose en una de ellas, para ser los iluminadores de la vida de todo un grupo, de la misma forma en que las estrellas sirvieron para guiar a muchos navegantes.

Esta comparación permite comprender dos movimientos comunes en la historia de la humanidad. Por un lado, el deseo incesante de permanecer, incluso después de la muerte, para lo cual ser el sujeto modelo de identificación es lo ideal. Por el otro, la necesidad constante de encontrar un sujeto con el cual identificarse, guiarse, para sentirse parte de un grupo. Estos dos movimientos se presentan insistentemente y a lo largo de la historia se puede comprobar el intento de realizarlos. Esto es así, al punto de que es considerado que la única finalidad del sujeto humano es la de construir comunidad, aunque eso signifique que pierda toda individualidad o que la individualidad sea toda la comunidad.

Surge así la idea de que la esencia del ser humano es la realización de la comunidad, ser una constelación de estrellas que forme una sola que brille para sí misma y para todos al mismo tiempo, a pesar de su posible extinción negada y disimulada. Jean-Luc Nancy ha sido uno de los filósofos que ha estudiado esa necesidad de la comunidad, y en

su libro *La comunidad inoperante* (2000) afirma que se ha llegado a la idea de que la comunidad es la realización de la esencia del ser humano. “Una comunidad presupuesta como debiendo ser de los hombres presupone que efectúa o que debe efectuar integralmente su propia esencia como tal, presupone que es ella misma la realización de la esencia del hombre” (Nancy, 2000, p. 15). Se considera, entonces, que la comunidad es inmanente a la esencia del individuo y la culminación de ese proyecto, su realización, ha dejado los ejemplos históricos de los totalitarismos y de toda intención de comunidad absoluta.

En ese sentido, América latina ofrece muchos ejemplos, y uno de ellos es el del peronismo en Argentina. En este país también surgió una estrella que aún mantiene su luz y su potencia, que funciona todavía como modelo de identificación, una estrella que parece sacada de la pantalla grande pero solo para mantenerse como una imagen del ser, como esa provocadora de la realización de la comunidad que tuvo su expresión en el peronismo. Eva Duarte de Perón, que será luego solo Eva Perón y al mismo tiempo Evita, es una de esas estrellas argentinas que se niegan a morir y que producen múltiples posibilidades de comunicación y de realización de la comunidad. Alrededor de la figura de esta mujer, y de su compañero, el General Juan Domingo Perón, se ha configurado un movimiento que participa activamente de la vida en Argentina. Eva y Perón no han muerto, y sobre todo Evita sigue siendo la imagen que representa toda una colectividad.

El peronismo guarda cierta relación con lo que el filósofo francés Jean-Luc Nancy describe como comunidad. Y en esta, la figura de Eva Perón puede reformularse para dar posibilidad a su inoperancia, lo que posibilita el surgimiento de una comunidad mutante. Esa posibilidad de mutación apareció en el momento en que Eva Perón dejó de ser solo un sujeto individual, histórico, y pasó a ser una imagen posibilitada de interpretación. Una imagen mítica que construyó comunidad pero que al mismo tiempo pudo ser utilizada para reabrir esa forma cerrada de

colectividad. Para Nancy, la comunidad cerrada tiene su base en la idea de que el individuo es absoluto, sin relación, y que por lo tanto su realización en la comunidad vuelve a esta también absoluta. Sin embargo, esa lógica produce inevitablemente una falla.

Nancy explica que es imposible alcanzar lo absoluto total, porque la clausura del sujeto de la comunidad lo encierra en un territorio que lo expone a otro territorio con el que se pone en relación. No hay absoluto único, lo que significa que tampoco hay comunidad, esta solo existe como deseo y posibilidad. La lógica del absoluto

violenta lo absoluto. Lo implica en una relación que él rechaza y excluye por esencia. [...]. La lógica del absoluto lo *pone en relación* [al sujeto]: pero esto no puede, evidentemente, establecer una relación entre dos o más absolutos, así como tampoco puede hacer de la relación un absoluto. Esto deshace la absolutez del absoluto” (Nancy, 2000, p. 16. Cursiva en el original).

Esto significa que todo intento por constituir una comunidad absolutamente cerrada culminará en una puesta en relación por la misma lógica del absoluto que enfrenta a toda comunidad e individuo a su límite y, por lo tanto, lo pone en relación con lo que está afuera. En parte, esto fue lo que hizo Copi con su obra *Eva Perón* (1969), descubrió la grieta por la cual el peronismo pone en relación y se deshace como comunidad, para ya no tener que hablar de peronismo como absoluto sino de posibilidad de comunicación con el otro. Copi señala el límite de esa comunidad formada alrededor de esta figura (y con eso el límite de la idea misma de comunidad) y posibilita una salida para que se manifieste y aparezca la singularidad.

Al ser Eva Perón un sujeto mítico, de adoración, alrededor del cual toda una comunidad se congrega, adquiere todas las características del tótem y del tabú según las describe Sigmund Freud en su libro de 1913, *Tótem y tabú*. Pero esa ubicación además requirió de toda una regulación de la conducta que marcara las maneras en que cualquier sujeto podía dirigirse a ella. Su figura adquirió un halo prohibido y divino, lo que resulta peligroso para cualquiera que pretenda utilizarla, pues su

potencia es tal todavía que puede resultar fulminante para quien no se acomode a esa regulación. Para Freud esa es una de las características del tabú. Según este autor, el tabú “presenta dos significaciones opuestas: la de lo sagrado o consagrado y la de lo inquietante, peligroso, prohibido o impuro” (1982, p. 29). Eva Perón está prohibida en tanto es un sujeto total que no puede sufrir ninguna modificación; pero al mismo tiempo, porque su imagen puede ser peligrosa y contagiar de un elemento demoníaco inherente a todo tabú, es decir, a todo sujeto que es también sagrado y por lo mismo peligroso.

Es por esta doble significación que el tabú se constituye en un elemento de riesgo, que puede hacerle daño a quien se atreva a tocarlo y mucho más a trastocarlo. Esta es una de las razones por las que *Eva Perón* fue rechazada y su autor prohibido. De alguna manera, Copi fue contagiado por eso demoníaco y se convirtió en un sujeto prohibido en Argentina, en un tabú también. No obstante, lo que esto expone es la ambigüedad que se produce en la imagen de Eva Perón que no es más que una forma de apuntar a esa imposibilidad de lo absoluto, razón por la cual la misma imagen, Eva Perón, pudo desviarse para abrir una salida, poner en relación y con eso generar la posibilidad de una comunidad mutante.

Esa ambigüedad que se encuentra en la imagen de Eva Perón la vincula con el tabú que, según Freud, se construye con base en una ambivalencia afectiva o de sentimientos. Esto quiere decir que el vínculo con el tabú no es solamente el de la adoración, sino que existe también una actitud hostil frente a lo que se ubica en el lugar de lo sagrado. La definición que Freud dio de tabú apunta a esa ambivalencia y es el producto del reconocimiento de que “la idea primitiva de tabú no entrañaba una separación de los conceptos de *sagrado* e *impuro*, razón por la cual carecen en ella, tales conceptos, de la significación que luego adquirieron al ser opuestos el uno al otro” (Freud, 1983, p. 38. *Cursiva en el original*). Esto quiere decir que el tabú no es solamente una forma

de proteger el lugar de la divinidad, sino que también es una manera de esconder un temor original por la característica demoníaca que está en todo tabú. En este sentido, si Eva Perón se considera un tabú, entonces en su imagen también se encuentra esa característica demoníaca que posteriormente será borrada para dejar solamente la divinidad en la que se constituye.

Efectivamente, Eva Perón entra a la vida pública como un sujeto impuro, peligroso. Se trata de una mujer de clase baja y de provincia que parece tener acceso a una posición de poder nunca antes imaginada para ese tipo de sujetos. Los pobres y las mujeres no tenían lugar en el poder, y Eva parece creárselo. Es por esto que se puede decir que Eva Perón se atrevió a contradecir un tabú tradicional y por lo tanto entró en el camino de convertirse en tabú. Para Freud, otra de las características particulares del tabú es que en el momento de ser violado parece contagiar y otorgar su potencia a quien lo viola. “Lo más singular de todo esto es que aquellos que tienen la desgracia de violar una de tales prohibiciones, se convierten, a su vez, en prohibidos e interdictos, como si hubieran recibido la totalidad de la carga peligrosa” (Freud, 1982, p. 34). Así, Eva Perón realizó uno de los temores más evidentes de la sociedad aristocrática, el de que las clases más bajas accedieran al poder y, además, en la figura de una mujer. El poder era un tabú para las mujeres y los pobres, al que nunca podrían acceder y para el que no estaban capacitados. Pero el peronismo violó ese tabú y con eso se hizo sagrado, aunque se mantuvo su elemento impuro.

El peronismo alcanzó el poder en Argentina porque respondió a una serie de características específicas de la primera mitad del siglo XX. En particular, el peronismo habilitó la posibilidad de que una clase social participara activa y dignamente de la vida política y social del país. No obstante, esto no significa que el peronismo haya tenido una posición respecto a la lucha de clases, más bien quiere decir que aprovechó una situación real por medio de la cual le daba lugar a un sujeto social hasta

ahora nunca tenido en cuenta, el pueblo, pero sobre todo a los trabajadores, los obreros, que fueron quienes constituyeron la masa que será conocida después como el pueblo.

Sin embargo, el peronismo está más del lado del populismo que de la reivindicación social de la lucha de clases. Eso también fue posible gracias a que Argentina pasaba por un proceso de modernización que llevó grandes masas a las ciudades, y estas estaban necesitadas de una representación. Esa representación llegó por medio de la industria cultural, el cine y la radio, que a través del melodrama logró otorgar a las masas una imagen con la cual identificarse. En ese sentido, el peronismo se proponía como una opción para un grupo de personas que no tenían quien los representara pero que constituían gran parte de la sociedad. Esto se vio potenciado por la consolidación de la industria cultural y los medios masivos que “se constituyeron en los voceros de la interpelación que desde el populismo convertía a las masas en pueblo y al pueblo en una nueva forma de nación” (Rosano, 2005, p. 6). De esta manera, el peronismo se levantaba como una amenaza en contra de una estructura tradicional que pretendía sostenerse como forma de mantener la sociedad.

El peronismo disolvió esa tradición y Eva Perón era la mejor imagen de esa disolución. Se trataba de una mujer de provincia, de clase baja y vinculada a un pasado ilegítimo, relacionada con las esferas rechazadas por la alta sociedad, como el tango, la actuación, entre otras. “Los mismos temores a la independencia femenina, a las dudosas mujeres de clase baja que decidían sus vidas, a su unión con los hombres más peligrosos de la sociedad para hacer una revolución social, todos se hicieron realidad en el contexto de los años peronistas 1943-55 y, de este modo, la ficción se convirtió en realidad” (Como se citó en Rosano, 2005, p. 14). De esta forma, Evita significaba la realización de una fantasía expuesta de una manera particular en el cine y en las radionovelas, pero le sumaba la asunción de un poder que parecía

imposible de obtener por una mujer humilde⁷. Por lo tanto, violar la prohibición de la tradición hacía de ella un sujeto peligroso (la dotaba de ese elemento demoníaco que según Freud es constitutivo del tabú), cosa que años después la consolidaría como el tabú que sería la causa de la reacción violenta contra la obra de Copi.

De esta manera, mientras el peronismo se convertía en la fuerza política dominante en el país, Eva Perón se iba transformando en la imagen de ese nuevo sistema de regulación, ayudada por la industria cultural que la consolidó públicamente, pero constantemente criticada y resistida por la clase social que estaba perdiendo sus privilegios. En parte como respuesta a esas críticas, en 1951 se publica *La razón de mi vida*, una autobiografía de Eva Perón que funciona como la constitución de la mujer del presidente y como la imagen fundacional del sentimiento peronista. Eva Perón significaba una amenaza a la estructura tradicional, pues no parecía corresponder con el imaginario femenino imperante. Por lo tanto, en su autobiografía (redactada por un escritor español, pero aprobada por ella) ella va a reubicar su imagen ya no como amenazante sino como la de una mujer destinada a cumplir con una tarea inmensa.

A partir de su autobiografía, su imagen no será ya la de una rebelde sino la de una mujer que cumple con un mandato.

Al reinscribir su nombre en la esfera de lo público [...] [Eva] oculta además en su autobiografía y en el ámbito legal los estigmas de su ilegitimidad, su pasado de actriz, y construye una imagen de sí misma y de las mujeres que la acompañarán en la función pública adscripta a los valores patriarcales de la época y al lugar de la mujer como ángel del hogar (Rosano, 2005, p. 15).

⁷La realización de esa ficción no es más que la manifestación del deseo inconsciente expuesto en las diferentes expresiones de la industria cultural. En los melodramas se vislumbra una posibilidad de acceso al poder por parte de las víctimas de la sociedad, pero al final se deja claro que romper el orden establecido es mucho más peligroso que conformarse con el actual y que la recompensa no es de tipo material ni en esta realidad sino en una trascendente, por lo que no es necesario buscar la satisfacción material en este mundo. De alguna forma Eva Perón evidencia y realiza ese deseo inconsciente que existía en el tabú de la revolución social, o de la posibilidad del ascenso de la mujer en la sociedad, todas esas características que están presentes en el melodrama pero que se exponían como una posibilidad prohibida, peligrosa y siempre neutralizada por el sometimiento a las reglas del melodrama mismo que exigía se mantuviera el orden establecido y el equilibrio tradicional.

Al mismo tiempo, logra con eso consolidarse como la imagen del peronismo y de la comunidad que este significa. Esto implica una intención de cerrar la comunidad peronista, solo tendrán acceso a la comunidad quienes sean peronistas, los otros serán considerados traidores, oligarcas y no merecerán participar de la nueva Argentina iniciada por el General Perón y su mujer. “Sé que la mayor parte del gremio, y que todo el pueblo ha repudiado el proceder de esos ingratos, indignos de vivir en esta nueva Argentina de Perón” (Perón, 1999, p. 163). Estas son palabras de Eva acerca de una huelga que el peronismo declaró ilegal. Para ella solo serán dignos los que sigan los mandatos y directrices del General Perón sin cuestionamientos. Es decir, se trata de una comunidad vista como absoluta, lo único que existe es el peronismo. Una de las frases que Eva Perón recuerda como una verdad indiscutible y que debe aplicarse a todos es la de que “para un peronista no hay nada mejor que otro peronista”, lo que quiere decir que solo puede haber peronistas, el resto no podrán disfrutar de la solidaridad.

La razón de mi vida, entonces, se propone, no como el recuento de la vida de una mujer, sino como la autobiografía del peronismo. Eva y el peronismo se confunden en una sola imagen, haciendo de su vida la causa de la existencia de ese movimiento social que transformará la vida en Argentina. De esta forma, el peronismo no sería solo la consecuencia de una situación social específica, sino que sería la realización de un deber o destino que se le reveló a ella. No se trata del peronismo como aparición histórica, sino como experiencia, como sentimiento que tendrá su realización en la llegada de Perón al poder. Toda comunidad requiere de un mito fundacional por medio del cual establece su sentido. *La razón de mi vida* funciona como creación del origen mítico del peronismo⁸. Una de las características del mito según

⁸Este uso de la función mítica se relaciona con la manera en que Furio Jesi describe el mito tecnificado, una forma de manipular la constitución mítica para realizar un interés específico que se impone a una comunidad. Este uso del mito y la manera en que Copi se posiciona frente a este será desarrollado de manera más específica en el tercer

Nancy es la de ser habla plena, “El mito es ante todo un habla plena, original, un habla fundadora y reveladora del ser íntimo de una comunidad” (Nancy, 2000, p. 61).

La autobiografía de Eva Perón funciona como habla plena que pretende revelar y fundar la esencia del peronismo. El mismo título del libro apunta a una explicación de la conducta de ella como la primera peronista, es decir, el ejemplo a seguir, su vida es la razón del peronismo, lo que quiere decir el sentido. Lo que hace Eva Perón es asegurar el peronismo como la realización de la esencia del ser argentino. Con la explicación de su vida, con la razón de su vida, Eva Perón crea la cultura peronista, lo que significa que da las pautas de cómo ser peronista, crea una red simbólica que realiza la comunidad. Esa es la función del mito, “el mito produce bastante más que una primera cultura. Porque el mito es la ‘cultura general’, es infinitamente más que una cultura: es la trascendencia [...] inmediatamente presentada, inmediatamente inmanente a eso que trasciende y que ilumina o que asigna a su destino” (Nancy, 2000, p. 63). Entonces no solo se crea la cultura peronista sino la lengua peronista que a partir de *La razón de mi vida* quedará asignada como la palabra a ser utilizada. Los descamisados tienen un nuevo significado y una nueva posibilidad de existencia en el lenguaje porque aparecen en él y con su aparición también surge un mundo. “El mito es muy exactamente el *encantamiento* que hace levantar un mundo y acontecer una lengua, que hace levantar un mundo en el acontecimiento de una lengua” (Nancy, 2000, p. 63. Cursiva en el original).

Con ese mito Eva consigue reubicarse en el lugar de la tradición y puede así configurarse como reguladora de la sociedad. Ya no será más la rebelde en contra de los valores anteriores, sino que será la protectora de esos nuevos valores peronistas. Se convierte, entonces, en

un modelo de conducta que todos deben cumplir⁹. Ese modelo ya no es tan lejano al tradicional. Eva Perón dejará claro en su autobiografía que ella es solo la acompañante de un hombre, que su lugar es al lado de él. Afirmará que ella es solo “una humilde mujer... un gorrión en una inmensa bandada de gorriones... Y él era y es el cóndor gigante que vuela alto y seguro entre las cumbres y cerca de Dios” (Perón, 1999, p. 17). Incorpora algunos de los estereotipos tradicionales de la mujer para mantener la imagen de sencillez y de obediencia al General Perón. Pero esa actitud parece solo servir para elevar más su imagen como santa, humilde, divina.

Al intentar proporcionar una imagen clara y precisa de mujer abnegada y sometida al hombre, Eva Perón llega al extremo de declarar que ella ha sido poseída por el hombre, lo que indica una especie de travestismo (porque esta mujer es también toda un hombre), que la leyenda negra y Copi aprovecharán para su configuración de la imagen de la mujer del General Perón. “Es que -lo reconozco- yo he dejado de existir en mí misma y es él quien vive en mi alma, dueño de todas mis palabras y de mis sentimientos, señor absoluto de mi corazón y de mi vida” (Eva Perón, 1999, p. 52).

Eva crea una escena mítica en la que descubre la desigualdad social con la que justificará la existencia y necesidad del peronismo que ya se anunciaba en su sensibilidad, “yo tengo, y ha nacido conmigo, una particular disposición del espíritu que me hace sentir la injusticia de manera especial, con una rara y dolorosa intensidad” (Perón, 1999, p. 26), y que, además, la proyecta como la representante de los afectados por esa desigualdad, “recuerdo que, siendo una chiquilla, siempre deseaba declamar. Era como si quisiera decir algo a los demás, algo grande, que yo sentía en lo más hondo de mi corazón” (Perón, 1999, p. 28). Lo que hace Eva Perón es resignificar toda su vida desde su

⁹*La razón de mi vida* fue decretado por el segundo gobierno de Perón como texto de lectura obligatoria en todas las escuelas argentinas, esto ocurrió el 17 de julio de 1952, días antes de la muerte de Eva Perón (Rosano, 2005, p. 47).

presente, un mecanismo usual en la autobiografía, pero hace que esa experiencia vital sea la de toda una colectividad, lo que genera la identificación necesaria y al mismo tiempo su elevación como modelo. A lo largo de *La razón de mi vida*, Eva se construirá como imagen unificadora de toda una sociedad, realizará la esencia de esa sociedad y se convertirá en el sujeto colectivo. Y esto lo consigue cuando describe la diferencia en el uso de su nombre, entre Eva Perón y Evita.

En el capítulo XVI de *La razón de mi vida*, Eva explica que Juan Domingo Perón no solo es el presidente de los argentinos, sino el conductor de su pueblo, es decir que tiene una doble función, y por lo tanto ella también tiene una doble personalidad: una, Eva Perón,

la mujer del presidente, cuyo trabajo es sencillo y agradable, trabajo de los días de fiesta, de recibir honores, de funciones de gala; y otra, la de *Evita*, mujer del líder de un pueblo que ha depositado en él toda su fe, toda su esperanza y todo su amor. [...] La inmensa mayoría de los días soy en cambio *Evita*, puente tendido entre las esperanzas del pueblo y las manos realizadoras de Perón, primera peronista argentina (Perón, 1999, p. 70-71. Cursiva en el original).

La diferencia entre las dos se puede establecer como diferencia de roles. Eva Perón es la que corresponde al rol histórico y oficial de todas las mujeres de los presidentes; Evita, en cambio, es la imagen mítica que logra condensar todas las diferencias de los peronistas entre ellos y con Perón, porque ella es puente, es decir, medio, todos llegan al peronismo por ella, “quien comprenda a *Evita* tal vez encuentre luego fácilmente comprensible a sus *descamisados*” (Perón, 1999, p. 71. Cursiva en el original). Este procedimiento convierte a Eva Perón en la representante de toda la comunidad, ella es la realización del peronismo, de todos los peronistas y por lo tanto es sujeto absoluto y tabú, porque ahora pertenece a toda la comunidad y por eso debe ser resguardada, adorada e imitada. Al construirse como Evita, se vuelve función, un lugar a ocupar, un vestido que usar. La diferenciación entre Eva Perón y Evita pretende poner en tensión la imagen pública y privada de la mujer del presidente. Aparentemente Eva Perón sería la cara pública y Evita

estaría vinculada con la intimidad. Mientras Eva Perón es la acompañante del Poder, Evita sería la mujer que siente y por lo tanto puede entrar en contacto con el pueblo.

No obstante, ninguna de las dos es una imagen privada. Eva Perón utiliza un mecanismo de la industria cultural para generar una identificación que la ubique y asegure en el lugar del representante, a pesar de presentarse desde el espacio de la intimidad. Eva Perón disuelve los límites entre lo público y lo privado, ella será tanto la mujer oficial como la íntima, la colectiva como la privada, la que se parece a todos pero también la que todos quisieran ser.

Esta retórica melodramática del texto centrado en lo íntimo –que la narrativa oficial leyó como una verdadera ‘razón de Estado’ puede ser interpretada también como profundamente pública. [...]. La estrategia de incrustar elementos del ámbito de lo íntimo, a partir del flujo melodramático, dentro de una retórica que por otra parte es inusualmente pública, desbarata en este sentido la tradicional separación entre las dos esferas (Rosano, 2005, p. 51).

Con esto Evita ya no es esa ambivalencia que se encuentra en el tabú, solo es imagen a adorar, la característica demoníaca ha quedado reprimida. Si en su origen el tabú es una ambivalencia, un objeto que produce temor y fascinación, que es sagrado e impuro al mismo tiempo, para luego convertirse en algo solo sagrado que reprime lo demoníaco, la imagen de Evita, que responde a la imagen tradicional de la mujer, al ángel del hogar, y que al mismo tiempo es ideal para el sujeto peronista, revela que ella en ese momento es el tabú despojado de esa ambigüedad y consolidado como imagen única.

En términos de Freud el tabú tiene como base una ambivalencia de sentimientos, no solo porque el tabú sea sagrado e impuro al mismo tiempo, sino porque su constitución opera por represión. Esa potencia demoníaca que se le atribuía a Eva Perón, la mujer resentida, humilde, ilegítima, ha sido reprimida por la imagen de adoración, y ella entonces ya no produce ninguna amenaza, por lo menos no para la comunidad peronista. Pero represión no significa eliminación, lo que quiere decir que

en la imagen de Evita se mantiene una potencia modificadora, un deseo inconsciente, reprimido, que está latente en su imagen, un deseo que debe ser controlado con la prohibición que recae sobre ella, para así asegurar la cohesión de la comunidad.

Cuando Eva Perón muere, Evita sigue viva, y su imagen va a ser interpretada de muchas formas, entre ellas una revolucionaria que la vincula con el movimiento armado de “Los montoneros” y después con las luchas de género y de diversidad sexual. Esto permite ver, por lo menos, una potencia disolvente en la imagen de Evita, es decir, no solamente unificadora. Pero al mismo tiempo, la mantiene como imagen para ser utilizada como representante. Es esa potencia la que también va a aprovechar Copi en su obra y la que permitirá reconocer en su personaje una apertura o un punto de fuga que pone en relación al sujeto y abre la comunidad.

Eva es una mutante. La constitución mutante en *Eva Perón*

A pesar de la posibilidad revolucionaria de la imagen de Evita, la tradición peronista, que ella misma construyó, mantendrá la prohibición, el tabú que es ella. Con *La razón de mi vida* Eva Perón da inicio a su construcción como imagen, se prepara para su transformación en mito que culminará con su muerte un año después de la publicación de su autobiografía. Es precisamente ese momento, el de su constitución en mito, el que Copi elige para exponer su imagen de Eva Perón. *Eva Perón* de Copi muestra las últimas horas de vida de Evita. No obstante, esto es impreciso, porque lo que queda confirmado al final de la obra es que Evita sobrevive y nunca va a morir.

Al final de la obra el personaje de Perón, que hasta ese momento había pronunciado pocas palabras, hace un discurso frente a lo que se supone es el cadáver de Evita. “Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca. Hasta hoy la hemos amado; a partir de hoy adoraremos a Evita. Su imagen será reproducida hasta el infinito en pinturas y en

estatuas para que su recuerdo permanezca vivo en cada escuela, en cada rincón de trabajo, en cada hogar”¹⁰ (Copi, 2014, p.86). Por lo tanto, la muerte física de la mujer que llevaba el nombre de Eva Perón no es un obstáculo para que Evita, la abanderada de los abandonados, se mantenga viva y sea objeto de adoración. La muerte de esa mujer es la realización del peronismo, de su mito, su representante ya es solo imagen, siempre pública, sin referente histórico, ahora es una imagen para ser reproducida.

No obstante, ese discurso de Perón está dirigido a un cadáver falso, pues quien muere en la obra no es la mujer que ha llevado el nombre de Eva Perón, ni el de Evita, sino una enfermera disfrazada, maquillada y asesinada como si fuera Evita, por la misma Evita. Por lo tanto, se genera una puesta en abismo cuando el personaje dice “Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca” porque es una verdad en múltiples sentidos. Este procedimiento va a ser usual en la dramaturgia de Copi en la que la diferencia entre el simulacro y el original va a ser disuelta al punto de que la misma vida material ya no será fácilmente distinguida de su representación ficticia. Copi está inaugurando la entrada de la realidad a la ficción, es decir, inicia la hibridación mutante que culminará con una comunidad.

Es cierto lo que dicen las palabras de Perón, pues Evita está viva como imagen, pero también está vivo el cuerpo que llevaba ese nombre. Perón dice la verdad literal sin saberlo, pero la literalidad es disuelta por la potencia de la imagen que no requiere de un referente, porque es ahora una simulación. Y la mujer que tenía el nombre de Eva Perón ha escapado porque dejó una imagen, su imagen que ya no es ella, ni ella tiene que representar. Esta Eva dejó de serlo en el momento en que le dio sus vestidos a la enfermera, transfirió su identidad por medio de lo

¹⁰ «Eva Perón n'est pas morte, elle est plus vivant que jamais. Jusqu'à ce jour nous l'avons aimée, à partir d'aujourd'hui nous adorerons Evita. Son image sera reproduite à l'infini en peinture et en statute pour que son souvenir reste vivant dans chaque école, dans chaque endroit de travail, dans chaque foyer» (Copi, 2003, p. 86).

único que la podía sustentar, su materialidad sostenida en la apariencia, en la ropa que es el único medio por el cual se podría reconocer a Eva, ya que no hay una esencia que asegure que quien está en el ataúd es Eva y no la enfermera. Lo único que se tiene es la apariencia de la identidad. Esa mujer que ya no es Eva Perón poco a poco deja de ser un individuo y se pone en relación con el otro, abriendo así la posibilidad a una comunidad mutante. Esta obra manifiesta que el centro de interés de Copi va a ser el simulacro como imagen y como mecanismo, lo que va a aparecer en muchas de sus obras posteriores.

Lo que ocurre en el momento final de la obra guarda ciertas similitudes con lo que Freud describe en *Tótem y tabú* como la constitución del clan. Para eso, Freud apela a la función mítica y relata la historia por la cual el tótem se instituye como forma de darle unidad a la sociedad que, siguiendo a Nancy, sería la manera de realizar la esencia de la humanidad en la comunidad, esa comunidad absoluta y cerrada, inmanente al sujeto. El mito que Freud inventa narra el asesinato del padre por parte de los hijos-hermanos, pues aquel les impedía la relación con las otras mujeres. Luego del asesinato, los hermanos se comen el cadáver del padre con lo que satisfacen dos deseos: uno, el de eliminarlo, y el segundo, el de ser como el padre, identificarse totalmente con él incorporándolo. No obstante, ese acto produce en los hermanos un sentimiento de culpa tan fuerte que los obliga al arrepentimiento que tiene como consecuencia la elección de un tótem que sustituya al padre muerto y le devuelva el poder sobre la organización social. De esta forma, por medio de la instauración de un tótem, representado por la imagen de un animal, se recupera la prohibición de la que era generador el padre y se reinstala el tabú de forma ya legalizada. Desde ese momento está prohibido el parricidio y el incesto, lo que obliga a la exogamia y permite el desarrollo de la sociedad (Ver Freud, 1982, pp. 183-190).

A partir de lo anterior puede decirse que lo que hace el discurso de Perón en la obra de Copi es cerrar lo que había iniciado la propia Eva en *La razón de mi vida*, el mito del peronismo ya está creado y tiene un tótem que regulará toda la conducta de los peronistas. Es por eso que no es importante que el cadáver coincida con el cuerpo de quien llevó el nombre de Eva Perón, porque su inmortalidad está asegurada como imagen reproducida constantemente. Por lo tanto, la simulación de la muerte es la manera más efectiva de asegurar la inmortalidad. Se requería de un cuerpo muerto que ocupara un lugar, con lo que se consolida el espacio Evita, todas las mujeres podrán ser Evita, tendrán solo que vestirse como ella, seguir la conducta que ella reguló, Eva Perón dejó de existir, pero Evita será infinita. Esto implica una imposibilidad de comunicación en términos de Nancy, porque lo infinito no tiene límites y por lo tanto no puede entrar en relación con el otro. No obstante, lo que aparece en la obra de Copi es la exposición al límite de la comunidad peronista en el simulacro en que se convierte toda la muerte de Eva Perón y la consagración de Evita. “Al fraguar su muerte, Eva parece querer desbaratar el deseo de monumentalización de su cadáver como garantía y legalidad de la continuidad simbólica del movimiento peronista” (Rosano, 2005, p. 177).

Copi elige como título de su obra el nombre Eva Perón, pero el personaje se llama Evita. Pone en tensión, entonces, esa doble personalidad y doble función, que en *La razón de mi vida* se expuso. Eso significa que el constante tránsito entre lo público de Eva Perón y lo íntimo de Evita está en juego en esta obra. Este tránsito puede encontrarse en la forma en que se dispone el espacio dramático. La pieza se desarrolla dentro de la casa de Eva Perón, es decir que el espacio dramático es el de lo íntimo y privado, donde se puede encontrar una Eva cotidiana. Ese espacio de lo íntimo es el que se expone al público o lector, es decir, que la Eva que debería coincidir con esa imagen es la Evita que se ha descrito en *La razón de mi vida*, no

obstante la oposición es palpable y se evidencia en el contraste con el espacio contiguo al dramático, que es el afuera, del cual se dice está poblado por personas que rezan por la salud de Evita y que construyen la imagen de esa santa de los abandonados.

De esta forma, Copi logra exponer un personaje que se había construido públicamente transparente, pues tanto Eva Perón, la mujer oficial, como Evita, la mujer íntima y cercana a todos, se habían consolidado en esa mujer agonizante a la espera de la santificación después de la muerte, y hace de Eva Perón un sujeto cotidiano, cruel y más opaco que como se había presentado por el oficialismo. Este procedimiento va a desarrollarse de forma más compleja en las siguientes obras dramáticas, pues en *Eva Perón* la realidad irrumpe en la ficción para señalar lo ficcional de las construcciones imaginarias que pasan como reales, no obstante, en esta obra, el recurso apenas es utilizado para contraponer dos imágenes construidas y comprobar qué ocurre cuando se enfrentan.

La tensión que Copi genera entre el nombre Evita y Eva Perón la extrema y genera una especie de revés o contrario de esa doble personalidad en una tercera figura que no es ni la mujer del presidente ni la santa de los humildes, sino una mujer corriente, ordinaria, todo lo contrario del tabú. La intimidad que Eva trataba de imprimirle a Evita era una creación pública de su vida privada. Evita era el personaje melodramático de la mujer que resistía y se enfrentaba contra la injusticia social. Copi propone un personaje totalmente diferente, una especie de cara opuesta de la misma moneda. En parte, esa manera de exponer a Eva fue la que causó tanta indignación en el público argentino. Copi presentaba una Eva que no tenía nada que ver con ninguna de las imágenes hasta ahora expuesta de ella. Si bien la leyenda negra había alimentado toda una imaginería de Eva como un monstruo, la imagen de Eva era la de la leyenda dorada y todo en la obra parece oponerse a esa leyenda.

Sin embargo, tampoco puede asegurarse que se trate de la puesta en escena de la representación que los antiperonistas se hicieron de Evita. Copi apela a todas las construcciones de esta mujer pero para despojarlas de todo elemento extraordinario y desarrolla una Eva que también sufre por ser Eva Perón y Evita, y que está obligada a simular su esencia, tanto la elevada, que los peronistas le imprimieron, como la monstruosa, que la oposición le achacó. Copi configura una Eva

que no deviene soporte ni de la leyenda dorada ni de la leyenda negra [...]. En esta obra, Eva Perón no es Eva Perón. Se deconstruye el referente histórico hasta mutarlo en otro. [...]. La Eva de Copi es simulacro de una presencia espectral que la memoria colectiva no puede saldar (Simón, 2006, pp. 122-123).

Pero Copi no solo lo muta en otro, o mejor, su intención no es tanto producir otro referente, sino insistir en el elemento mutante de esta figura histórica que es solo imagen y por lo tanto susceptible de transformación, de ahí también la fuerte presencia del travestismo como característica del personaje.

A lo largo de la obra se ofrece la preparación de la muerte y de los funerales de Evita. Esa preparación está a cargo de ella misma y exige una serie de condiciones a las que todos los que habitan la casa deben someterse, incluso ella. Evita es consciente de su importancia como cohesionadora de la comunidad argentina peronista, y por eso requiere preparar de forma concreta lo que será su agonía y muerte. La perspectiva desde la que se expone los hechos en la obra es la de lo privado, esto permite que la imagen de Evita no tenga que corresponder con la que se ha construido de ella en el exterior. Sin embargo, ese exterior aparece para dar cuenta de cómo ella se ha ido convirtiendo en un mito unificador. Su vida es ya un melodrama, todos están a la espera de su muerte porque con ella se consolidará la comunidad que Evita significa y representa.

MADRE: Hablan todo el tiempo de vos. Pasan tu vida en la novela y después dicen que estás por morirte¹¹ (Copi, 2014, p. 39).

IBIZA: [...] Si vieras qué espectáculo. Cuando me ven todos se callan, ni siquiera se atreven a dirigirme la palabra. Creen que todo ya pasó hace varios días y que se espera la limpieza, el rellenado y el embalsamamiento antes de la exposición del cuerpo¹²(Copi, 2014, p. 49).

Para el mundo exterior, Evita está agonizando en una cama, pero lo que se muestra es una Evita totalmente activa y sin ninguna muestra de su enfermedad. Todo lo que hace, toda su simulación, lo hace para asegurar el éxito de su sacrificio, el de su imagen, por el peronismo. Pero además de esa actividad, la Evita de Copi es totalmente contraria a la imagen sacralizada y bondadosa que se expone al exterior. En ese sentido es que se entiende que Copi construye una Eva no tabú y profundiza en la ambigüedad que tanto se señaló en la mujer del General Perón. Esta Evita es corriente y ordinaria, pero además cruel y manipuladora.

Es este el motivo por el cual se considera, en ocasiones, que Copi tomó como base para la construcción de su Evita la leyenda negra que circuló de forma más amplia luego de la caída del peronismo, pero que Copi ya había conocido por medio de su padre, antiguo colaborador de Perón quien tuvo que salir exiliado por sus críticas a la actitud de Perón luego de que este se uniera con Eva Duarte. No obstante, como se dijo antes, Copi no se queda con una sola imagen de Evita, toma las dos para ponerlas en tensión. Para la leyenda negra Eva era un monstruo. La oposición vio en Eva, como se dijo, la materialización de una fantasía que parecía solo posible en las pantallas del cine. Pero además, Eva realizaba los temores de la modernidad que, según Susana Rosano, se materializaban en las figuras de la prostituta y la actriz, cosas de las que

¹¹ MÈRE: «Ils parlent de toi tout le temps. Ils passent ta vie en feuilleton et puis ils disen que tu es en train de mourir» (Copi, 1999, p. 32).

¹² «IBIZA: Tu vois le spectacle. Quand ils me voient ils se taisent, ils n'osent même plus poser de questions. Ils croient que c'est arrivé depuis plusieurs jours et qu'on attend que ca soit embaumé, empaillé, bien propre avant de l'exposer» (Copi, 1999, p. 42).

se acusaba a Eva, pues ella fue una actriz que alcanzó un lugar de poder gracias a su relación con un hombre poderoso (Rosano, 2005, p. 14).

Las historias sobre las verdaderas intenciones de Eva Perón fueron multiplicadas en los años siguientes a 1955 cuando Perón fue derrocado en un golpe de estado, pero ya habían circulado durante el peronismo y fueron más explícitas cuando se hizo el funeral de la Santa Eva. A esas sospechas que acusaban a Eva Perón de resentida social se le sumaron las leyendas que hablaban de una Eva monstruosa, una especie de vampira y un híbrido entre mujer y hombre. El que a Eva Perón se la considerara un monstruo permite reconocer ciertos elementos de la sociedad argentina, y en particular de la porteña de clase alta, que solo podía ver en esta mujer una diferencia que la marcaba y desplazaba hacia lo aterrador.

Susana Rosano en su libro *Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina, 1951-2003)* (2005) hace un recorrido por las imágenes que se han construido de Eva Perón, entre ellas las del antiperonismo. La idea de monstruosidad que ese grupo encontraba en Eva Perón genera la posibilidad de ver a esta mujer en un espacio relativamente novedoso, pues no es ni la imagen oficial ni la que sus seguidores se representaban. Esa nueva imagen está llevada al extremo al punto de que Eva Perón no es más un ser humano y todas sus acciones son solo una muestra de su monstruosidad. Rosano (2005) explica que la monstruosidad permite delimitar el sistema de relaciones que llamamos cultura, de tal forma que la Eva monstruo se transforma en un límite que explota su imagen y la saca de su lugar único y posibilita las múltiples interpretaciones.

En ese sentido, el que la Eva monstruo señale los límites de la cultura hace de su imagen una posibilidad de relacionarse con lo diferente, es decir, de abrir esa comunidad absoluta en la que el peronismo se convierte. Esos límites se refieren al lugar que la sociedad tradicional daba a la mujer y a la clase social menos privilegiada, lugar

que, como se ha dicho, Eva no respetó. De esta manera, Eva es también una imagen que produce terror y por lo tanto también puede implicar una desestabilización de esa unidad que ella misma representa. En otras palabras, el que a Eva Perón se la considere un monstruo posibilita ver en ella otras formas de generar relaciones, y además, que su imagen es funcional, es decir, que puede ser utilizada de diversas formas, tomar diversos rostros, ser impulsada a simular, a parecer ser algo, monstruo o santa.

Es precisamente esa mutabilidad lo que Copi aprovecha y es esa su relación con la leyenda negra. A Copi le interesa la Eva monstruo porque con eso puede descubrir nuevos significados, pero sobre todo nuevas posibilidades de generación de relaciones a partir de esa imagen. Beatriz Sarlo apunta esta particularidad del uso que hace Copi de la leyenda negra. Para Sarlo, Copi toma el material que la leyenda negra creó de Eva, pero invierte

su discurso moral: la crueldad, el ensañamiento, la falta de piedad atribuidos a Eva Perón por los antiperonistas anteriores a 1955, caracterizan al personaje de Copi, pero la obra no los juzga como perversiones, sino que los presenta como las cualidades inevitables de una especie de reina que es a la vez víctima y victimaria de su propio séquito (Sarlo, 2003, p. 17-18).

No obstante, Sarlo sostiene que es el resentimiento señalado por los antiperonistas lo que moviliza la actitud de la Eva de Copi, lo que haría del personaje de la obra una forma extrema de la denuncia de la oposición, y no deja ver que esa característica monstruosa no es solo una forma de venganza, sino una posibilidad de relación diferente, una manera de señalar el límite de la comunidad cerrada, y ese señalamiento es ya una manera de abrir y poner en movimiento la comunidad.

Esta idea de la imagen de Eva que presenta Copi es una forma de desviación y de éxtasis en términos de Nancy, para quien el éxtasis define “estrictamente la imposibilidad, tanto ontológica como gnoseológica, de una inmanencia absoluta (o: de lo absoluto, por tanto

de la inmanencia), y por consiguiente tanto de una individualidad en sentido exacto como de una pura totalidad colectiva” (2000, p. 17). Lo que quiere decir que al sacar del lugar oficial a la figura de Eva no se está denunciando su verdadera intención vengativa, sino que se está exponiendo su límite como sujeto colectivo absoluto y por lo tanto su posibilidad de mutación en el sentido de transformación y movimiento, pues el límite es una forma de ponerse en relación.

De entre los muchos libros que se publicaron sobre esta imagen monstruosa de Eva Perón, Rosano destaca dos que son los que ofrecen imágenes más claras en ese sentido: *La mujer del látigo* de Mary Main (1955) y *Eva, la predestinada. Alucinante historia de éxitos y frustraciones* de Roman Lombille (1955). Ambos libros comparten la idea de que Eva Perón era realmente una resentida social que solo estaba interesada en su ascenso de clase para lo cual utilizó a un General con poca autoridad y a un pueblo ignorante que se dejó engañar por los encantos de una mujer que los maravilló con su actuación en la vida política. Este argumento no ofrece ninguna novedad. En los mismos años del peronismo ya se había señalado el interés particular que la mujer del presidente tenía por los vestidos de lujo y las joyas.

No obstante, lo que ambos libros apuntan como característica a denunciar es la simulación que Eva Perón efectúa. Por una parte, Eva intenta simular ser una mujer de clase alta, para lo cual los vestidos y todos los accesorios son signos adecuados; por otra, le hace creer a los argentinos que ella es una mujer humilde y comprometida con la reivindicación social. En ambos casos, la característica particular es la de una mujer que aparenta ser algo diferente de lo que es, es decir, una megalómana que solo estaba interesada en llegar a lo más alto, a ser una divinidad. Sin embargo, no es del todo claro qué es Eva Perón, y lo que aparece es una dificultad para definirla como se define a un sujeto tradicional. Esa indefinición de Eva permite, en particular a Lombille, señalar con mucha insistencia la indefinición en términos de roles tanto

sexuales como sociales de la mujer Eva y el hombre Perón. Por lo tanto, al resentimiento social se le suma la no concordancia entre género y sexo que se suponía debía sostenerse.

Todas las representaciones críticas de Eva Perón la señalaban como una mujer de conducta anormal, desviada, no adecuada a la imagen tradicional de la mujer. Esa desviación Lombille la va a llevar al extremo máximo al punto de dudar de la feminidad de la mujer del presidente, y con eso a dudar de la masculinidad del mismo General Perón. “Eva es Perón. Eva no tiene más sexo. O mejor: es mujer-hombre, capaz de engendrarse a sí misma. [...]. Ella quisiera ser un hombre. Un hombre rudo y brutal” (Lombille como se citó en Rosano, 2005, p. 146). En esta imagen ya no es posible hablar de la mujer Eva Perón, sino del monstruo, de lo que no puede definirse pero que se engendra a sí mismo, una especie de virus o de enfermedad que debe ser eliminada de la sociedad. Y si Eva es un hombre-mujer, si Eva no tiene sexo ya, el General Perón queda reducido a la imagen de un sujeto sin voz, sometido a ese monstruo que todo lo quiere, que es, de alguna forma, la conducta del Perón de la obra de Copi.

La imagen que Lombille y la leyenda negra construyeron de Eva Perón se acerca mucho a lo que se vio en el estreno de la obra de Copi. Luego del estreno de la obra hubo una gran manifestación de rechazo a lo que se había puesto en escena. No solo porque Eva Perón en la obra de Copi se mostraba como una mujer cruel y poco o nada interesada en el cambio social (ni en el de ella, ni en el de sus descamisados), sino porque quien actuaba el papel de Evita era un hombre, más precisamente una travesti. Ese gesto provocó la indignación de todos los argentinos, en particular, de los peronistas exiliados en París. La respuesta fue tan agresiva que en una de las funciones se prendió fuego al teatro y para las siguientes debieron utilizar vigilancia de la policía. Sin embargo, lo importante es que la propuesta de Copi de una Evita representada por un hombre no fue una invención propia.

Copi realizó la interpretación que una parte de la sociedad argentina había hecho de Eva Perón, pero no para alinearse con esa interpretación y denunciar la masculinidad de Eva como uno de sus más graves defectos y razones para ser eliminada. Por el contrario, la Eva-hombre-mujer de Copi es la realización de la posibilidad de mutación que afecta tanto el cuerpo del referente histórico como sus manifestaciones simbólicas posteriores. Es decir, que el que Eva sea un hombre que interpreta a una mujer permite descubrir que hay una confusión en el origen mismo de la imagen de Eva y que por lo tanto no es posible sostener una sola mirada o interpretación de lo que fue Eva Perón y Evita. De esta manera, el peronismo ha imposibilitado la mutación que esa mujer argentina significaba.

Desde la teoría de género, esa resistencia a la mutabilidad de un sujeto tiene que ver con las exigencias que desde la tradición se hacen para que un cuerpo pueda ser identificado como una persona. En ese sentido, Eva Perón para la comunidad peronista no tiene ninguna otra figuración que la de una mujer entregada a su causa, la causa peronista. Y en esa imagen no entra ninguna ambigüedad o indefinición de ningún tipo. Judith Butler explica que “las ‘personas’ solo se vuelven inteligibles cuando poseen un género que se ajusta a las normas reconocibles de inteligibilidad de género” (2007, p. 70) y que “la ‘coherencia’ y la ‘continuidad’ de ‘la persona’ no son rasgos lógicos o analíticos de la calidad de persona sino, más bien, normas de inteligibilidad socialmente instauradas y mantenidas” (2007, p. 71). Por lo tanto, para la comunidad peronista, Eva es y siempre será reconocida como una mujer ajustada perfectamente a la imagen que de ese género se tiene e imposibilitada de cualquier mutación.

Y la leyenda negra no hizo algo diferente, pues en su afán de examinar la figura de Eva con esas pautas de inteligibilidad ha tratado de exponer una imagen de Eva como no sexuada, monstruosa, por no coincidir con lo supuestamente esperado, y por lo tanto condenada y

asociada a la única imagen que puede sostener una conducta como la que este grupo antiperonista le atribuye a ella, la del hombre. Y al no coincidir su sexo con su género, Eva es entonces un monstruo. De esta forma la leyenda negra ha intentado brindar una imagen concreta de Eva, solo que esa imagen no tiene un referente claro y por eso puede ser materia de transformación. La monstruosidad de Eva es producto de los temores que una clase social particular tenía frente a las acciones que el peronismo llevaba a cabo. Y su única posibilidad de explicarse ese cambio era acudiendo a una imagen sobrenatural, ningún ser humano podría ser el agente de esas acciones.

No obstante, el monstruo no tiene un referente material, sino que es una producción imaginaria que apunta al terror del enfrentamiento con lo real, es decir, con la posibilidad de una experiencia diferente a la tradicional. Esa relación con lo real y con su imposibilidad de manifestación material es lo que permite que el monstruo como imagen nunca pueda completarse y que de igual manera que la divinidad sea siempre un signo para interpretar que usa diferentes vestidos. El monstruo es al mismo tiempo lo más divino. De esta forma, lo que queda demostrado en la obra es que Eva Perón es y siempre ha sido un travesti, es decir, un proceso de transformación, Eva Perón es una mutante.

En ese sentido, el gesto final del personaje, su despojarse del nombre de Evita, es una manera más de poner a funcionar el mecanismo del travesti. Evita viste a la enfermera con su vestido, la maquilla como ella y la asesina para que sea la enfermera la que tome su lugar. De esta forma, no solo Evita es un travesti por ser actuada por un hombre, sino porque es esa la manera como se ha distinguido su imagen, ella ha operado siempre como travesti.

La escena del asesinato se desarrolla como una puesta en escena de una actriz. Eva funciona como la maquillista o directora que le da las indicaciones y el sustento a la enfermera para que pueda realizar el

papel de Eva Perón. Inicialmente le da la indicación del vestuario “EVITA: ¿Sabés qué vas a hacer? Vas a ponerte uno de mis vestidos para el baile de esta noche. Buscá en los baúles. ¡El que quieras!”¹³ (Copi, 2014, p. 70). Y luego va conociendo su vida, sus deseos y sus filiaciones políticas. La enfermera es peronista, es decir, está habilitada para el papel de Eva. Por lo tanto empiezan las últimas indicaciones. “EVITA: “[...] Buscá en el baúl grande, allí. El vestido blanco. Hay una peluca que combina, está guardada en una bolsa de plástico. Buscala, ahí mismo”¹⁴ (Copi, 2014, p. 72). La escena culmina con las palabras de Eva que le transfieren la identidad a la enfermera y le permiten a Ibiza, su socio en los planes, y a la Eva misma, asesinar a la enfermera. Eva le dice a esta: “Dejame apoyarme sobre vos... con este vestido es como si me apoyara sobre mí misma”¹⁵ (Copi, 2014, p. 78). Estas palabras permiten comprender que la identidad es un reflejo, es decir, que para construir una identidad es necesaria una imagen en la cual sustentarse. Eva Perón puede dejar de serlo en el momento en que encuentra un reflejo que pueda sostener su identidad como imagen, y ese reflejo es la enfermera travestida de Eva a la que Ibiza y el personaje de Eva asesinan, es decir, el mecanismo del travestismo es una manera de configurar identidad, de otorgarla, pero también de despojarse de ella.

La identidad como reflejo, no obstante, requiere de un cuerpo que sirva como soporte y genere la apariencia de que hay una concordancia entre la imagen reflejada y el sentido interior o la esencia de la que aparentemente esa imagen es reflejo.

Cuando se entiende la identificación como una incorporación o fantasía hecha realidad queda claro que la coherencia es anhelada, esperada e idealizada, y que esta idealización es efecto de una significación corporal. En otras palabras, actos, gestos y deseo crean el efecto de un

¹³«Tu sais ce que tu vas faire? Tu vas mettre une de mes robes pour le bal de ce soire. Cherche dan les valises. Celle que tu préfères!» (Copi. 1999, p. 66).

¹⁴«[...] Cherche dans la grande malle, là. La robe blanche. Il ya la perruque qui va avec dans sachet de plasqtique. Cherche, là» (Copi. 199, p. 69-70).

¹⁵«Laisse-moi m’appuyer sur toi, avec cette robe, c’est comme si je m’appuyais sur moi-même» (Copi. 1999, p. 76).

núcleo interno o sustancia, pero lo hacen en *la superficie* del cuerpo, mediante el juego de ausencias significantes que evocan, pero nunca revelan, el principio organizador de la identidad como una causa (Butler, 2007, p. 266. Cursiva en el original).

Esto quiere decir que la identidad Eva Perón es el producto de la realización de una fantasía, la de que existe un sujeto esencialmente Eva Perón. Pero lo que expone Copi, con el travestismo de la enfermera y de la misma Eva, es que la identidad funciona en la superficie de un cuerpo que es vestido con una imagen que satisface esa fantasía. De esa forma, todos podrán seguir creyendo en Eva Perón solo porque un cadáver tiene su ropa, y ese cuerpo muerto ya no interesa como materialidad sino como reflejo, como imagen construida. Al haber transferido su identidad y sostener un cuerpo que mantiene la identidad Eva Perón, ella se deshace de su vestido presidencial más importante y por eso puede ya no ser Evita y, por lo tanto, tampoco tiene que ser una mujer, lo que no quiere decir que tenga que ser un hombre vestido de mujer, sino que no necesita una identidad de género, es decir, que como decía Lombille, Eva ya no tiene sexo.

César Aira ha dado tal vez una de las más claras descripciones del personaje principal de esta obra de Copi. Según Aira

Su travestismo se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores (y esta Evita harto demuestra no serlo) tampoco necesita ser mujer. La representación de la mujer es una mentira. Luego, tampoco necesita morir como estaba programado en su mito. Se hace inmortal como imagen (1991, p. 107).

El paso de los años, que aún sostiene la imagen de Eva como una unidad, confirma esa inmortalidad, alrededor de la cual se organiza un grupo de sujetos. Pero, con la simulación que Copi hace que opere su personaje lo que se expone es la constitución de esa imagen inmortal como un atuendo a ser utilizado, como un vestido más, y con eso puede interrumpir el mito, o como dice Aira, la Evita travesti de Copi es el sueño del mito.

José Amícola señala la importancia que el atuendo tiene en las puestas en escena de Copi, pues es en las prendas que se ponen y se quitan los personajes donde puede distinguirse una posibilidad de sentido, una búsqueda que aparece sobre todo en la superficie.

La sobredeterminación del atuendo femenino en las puestas en escena de Copi no hace sino acentuar la condición de construcción de las capas de significado que cada prenda, cada gesto y cada color impone a los roles de lo femenino (tanto de lo masculino aparentemente ausente), pero que aparece destacado por sobreimposición. Así el travestismo oculta y devela al mismo tiempo (Amícola, 2000, p. 54).

Por lo tanto, el uso constante del vestido no solo sirve para simular, sino que su misma simulación es una manera de revelación.

En la obra de Copi, Evita asesina a una enfermera para que la suplante como imagen, es decir, para que pueda haber un símbolo con referente material, aunque esa materialidad sea solo un vestido. Eso fue posible a partir de la utilización del mecanismo de la simulación. La simulación no solo a la que obliga a la enfermera, sino la que el personaje mismo se impone. Ella debe aprender a simular que ya no es Evita. Pero además de esto, la Eva de Copi simuló desde siempre ser una santa, un monstruo y una mujer. En una de las entrevistas que le hicieron a Copi, él hizo una afirmación muy recordada: “¿A quién se le ocurre vestirse de mujer ahora? A los travestis, pero para hacer plata. [...] Pero vestirse de mujer es... porque ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer” (Tcherkaski, 2013, p. 41). Esto deja ver que para Copi lo que genera la identidad de género (y cualquier identidad) no es la esencia sino la apariencia más externa, la que da el vestido, que es lo que se ve de manera más inmediata. Esta Evita siempre estuvo cambiando de vestidos, es decir, modificando su identidad, como lo hace un travesti. La obra inicia con una pregunta “EVITA: Mierda ¿Dónde está mi vestido presidencial?”¹⁶ (Copi, 2014, p. 19). Y al final de la obra decide despojarse del vestido que más carga le significaba, pero eso solo sirve para constituir el vestido-Eva que ahora todos podrán utilizar,

¹⁶«Merde. Où est ma robe de président?» (Copi, 1999, p. 7).

todas las enfermeras serán y son Evita. Así, queda solamente la singularidad de la Eva que ya no es Eva, que ha decidido apartarse del lugar del tabú. Sin embargo, el tabú no deja de existir, porque, al igual que el tótem de la horda primitiva funciona como sustituto de la autoridad paterna, las imágenes que Perón ordena reproducir de Eva mantendrán la función que Eva representaba y que posibilitó la conformación de la comunidad peronista.

Se trata ahora de la utilización constante de la simulación como posibilidad de existencia. Como Evita solo vive como imagen, siempre será una simulación. A lo largo de la obra se pone en evidencia ese impulso hacia el simulacro. Hay que parecer ser. Evita hace de su funeral una puesta en escena, y en el espacio de afuera a la escena de la obra se prepara todo como ella lo ha decidido. Todo hace parte del simulacro que ella está organizando. En eso consiste la doble mirada que se gesta sobre esta mujer, que para el afuera es una santa y que dentro de su casa es una manipuladora y calculadora. Todo esto funciona como una pulsión simuladora.

En el estudio que Severo Sarduy hace sobre la simulación afirma: “Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una *intensidad de simulación* que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación” (1982, p. 11. Cursiva en el original). Por lo tanto, de lo que se trata no es de encontrar el objetivo o sentido de la simulación que Eva Perón realizó a lo largo de la historia. Mucho menos suponer que detrás de la obra de Copi se esconde un sentido profundo sobre la significación de la imagen de la mujer del General Perón. Por el contrario, lo que aparece con mayor claridad es que no hay posibilidad de escapar a la simulación. Por eso el personaje para poder irse debe también simular. Y este personaje dará inicio a toda una serie de posiciones de simulación que la obra dramática de Copi desarrollará de forma intensa. No obstante, lo que interesa aquí es señalar ese impulso de simulación que está siempre presente, tanto en

el engaño del cáncer de Eva, como en la muerte de ella simulada por una enfermera, como en su salida final por los sótanos. Y esta simulación también expone la base vacía en la que se funda una comunidad que supone que la imagen contiene un fondo que la sustenta.

En *Eva Perón*, Evita inventa su cáncer para poder generar todas las manifestaciones de apoyo a su figura y al peronismo. Susana Rosano (2005) recuerda que una de las modificaciones históricas que se encuentra en la obra es la de cambiar la fecha de las elecciones de la segunda presidencia de Perón, que en la obra se realizarán luego de la muerte de Evita. Por lo tanto, el cáncer es una de las estrategias para perpetuar el peronismo. El mito que Eva Perón había empezado con *La razón de mi vida* iba a culminar con su muerte y proclamación como figura alrededor de la cual unificarse.

Sin embargo, cuando Copi decide hacer de todo eso un engaño, reitera la utilización de la simulación como mecanismo, pero también como única forma de concebir la acción. Esto quiere decir que no se trata de la denuncia de Copi hacia la falsedad del peronismo, sino de que todo lo que se construye se hace con base en la imagen que es siempre una forma de simular, de generar la creencia de completud, pero que siempre guarda una grieta por la cual se puede ver, no un verdadero sentido, sino solo la necesidad de mantener la simulación. La acción de escape de Evita no es tanto la demostración del resentimiento real de esa mujer, sino su permanencia en la simulación que implica la existencia. Copi necesitaba mantener en movimiento el mecanismo y dejar de ser Eva no significa un encuentro con la verdadera esencia de la mujer que llevó ese nombre, sino una nueva posibilidad de existencia que también tiene como base la apariencia. Evita deja su vestido solo para ponerse otro, ahora uno que la camufle, por lo menos por un tiempo.

El vestir a la enfermera como ella es una prueba de esa necesidad de simulación. Evita requiere de un doble para poder desprenderse de ese lugar al que el vestido presidencial la había fijado. Pero para esto requiere de fijar a alguien ahí nuevamente. El asesinato es la manera en la que Evita logra el camuflaje por medio de la fijeza de la enfermera en su forma. “El animal-travesti no busca una apariencia amable para atraer (ni una apariencia agradable para disuadir), sino una incorporación de la fijeza para *desparecer*” (Sarduy, 1982, p. 16. Cursiva en el original). Evita obliga a la enfermera a incorporar esa fijeza que es la de ser Evita y con eso logra que ambas desaparezcan en la imagen. Solo porque hay una imagen es que Evita puede dejar de serlo y que la enfermera desaparece. Y esto es posible gracias a que la enfermera se viste como Evita, es decir, que su incorporación es una forma de disfraz, un camuflaje, o una forma de travestismo. Dice Sarduy: “Si he referido el travestismo humano a una pulsión letal, desde el punto de vista de la *teatralidad* animal esta pulsión emana más bien del camuflaje, que es ‘una desaparición, una pérdida facticia de la individualidad que se disuelve y deja de ser reconocible’” (1982, p. 16. Cursiva en el original), por lo tanto, ambas, la enfermera y Evita, pierden la individualidad y pasan a ser otra cosa. En el caso de la enfermera, a ser la imagen de lo que ella no fue pero perfectamente puede representar (la enfermera es más Evita que Evita), para Evita dejar de ser esa imagen que ella se construyó para empezar a ser otra, para empezar a circular como una singularidad o como una posibilidad de singularidad en los términos de Nancy.

Esto quiere decir que, si por una parte la simulación funciona como construcción de una imagen unificadora, también es una muestra de que todo funciona como impulso de simulación y que por lo tanto siempre hay una manera de sostener ese impulso y no solo la imagen misma producida por este.

En definitiva, lo letal no es a su vez más que una forma extrema, el exceso del despilfarro de sí mismo, y si se tiene en cuenta que el mimetismo animal es inútil y no representa más que un deseo irrefrenable de gasto, de lujo peligroso [...], tendremos que aceptar, al proyectar este deseo *barroco* en la conducta humana, que el travesti confirma solo 'que existe en el mundo vivo una ley de disfrazamiento puro, una práctica que consiste en hacerse pasar por otro, claramente probada, indiscutible, y que no puede reducirse a ninguna necesidad biológica derivada de la competencia entre las especies o la selección natural' (Sarduy, 1982, p. 16. Cursiva en el original).

Este disfrazamiento puro es la circulación de las identidades, la multiplicidad de formas de figuración. La identidad como imagen no implica esa fijeza estática y eterna, sino más bien la fijeza de la desaparición que permite una nueva aparición. El personaje Evita que decide asesinar a la enfermera desaparece como Evita solo para aparecer nuevamente como singularidad y así sostener esa simulación que la figura pero no la define ni detiene. El deseo irrefrenable de gasto y de lujo que aparece en la simulación es una manera de decir la comunicación de las singularidades que Nancy considera necesaria para toda comunidad inoperante, pues al igual que las singularidades deben sostenerse en la comunicación con el otro, el camuflaje, el gasto no es más que una puesta en relación con el otro a partir del otro, pues el camuflaje solo tiene sentido si es objeto de una mirada externa.

De esta manera se puede llegar a la consecuencia más significativa que hay en *Eva Perón*: Copi logra hacer del mito del peronismo, de su creadora y fundadora, una imagen simulada y con eso interrumpe el mito, "impugna el original a través de la copia" como afirma Del Pino (2006, p. 119), lo que para Nancy significa una posibilidad de comunidad inoperante. La comunidad que se pone en cuestión es la del peronismo, pero de lo que se trata es de no someterse a esa supuesta esencia humana realizada en cualquier comunidad. Y lo que hace Copi es estimular la posibilidad de una forma radicalmente diferente de organización que tiene similitudes con esa comunidad de

los que no tienen comunidad de George Bataille o la comunidad como imposibilidad de la comunidad de la que habla Jean-luc Nancy.

Cuando Copi pone en escena ese momento en el que Eva se convierte de forma total en imagen, y su mito se consolida al punto de que a pesar de su supuesta muerte el General Perón afirme que Eva está más viva que nunca, realiza el mito que ella ya era y que ya había construido como simulacro o simulación, es decir, lo hace material, algo para ser visto, revela ese mito y por lo tanto lo interrumpe. Es decir, la comunidad peronista puede agrietarse como comunidad absoluta gracias al límite al que se expone cuando su mito fundador se interrumpe. Si bien la obra de Copi no fue la primera en tomar como personaje a Eva Perón, ni la que primero utilizó la idea de la simulación del cuerpo de Eva como imagen de adoración (el cuento de Jorge Luis Borges "El simulacro" es un antecedente claro), sí es la Evita de Copi la que va a permitir una construcción nueva de este personaje histórico. Lida Santos (1999) llamará a los autores que propusieron otra Eva los hijos bastardos de Eva, aquellos que "se negaron a aceptar el lado más visible de su madre y rehusaron creer en la sintaxis de la historiografía oficial peronista. En este sentido, dice Santos, profundizaron su mirada, rechazaron el realismo y reclamaron otra parte de la herencia: el artificio" (Rosano, 2005, p. 158), entre los cuales habría que ubicar a Copi como uno de los primeros. De hecho, Rosano reconoce que es la obra de Copi la que abre la posibilidad a nuevas representaciones de la mujer que había hecho del peronismo una comunidad cerrada. Luego de la obra de Copi aparecerán las versiones de Néstor Perlongher, Osvaldo Lamborghini, entre otros. Todo esto fue posible gracias a esa interrupción del mito que llevó a cabo Copi en esta obra.

Una de las herramientas que permitió a Copi reinterpretar el mito de Eva y otorgarle una nueva figuración fue la estética Camp. Esta presencia de lo Camp estaba ya en la utilización del travestismo, que es una manera de destacar lo artificial o lo simulado sobre lo

aparentemente verdadero o esencial. Copi apeló al instrumento que había ayudado a instaurar la figura de Eva (y en parte a la pareja presidencial) como una estrella que salía de la pantalla grande para hacer justicia en el mundo real, ese instrumento es la industria cultural y en particular el melodrama que había permitido que una chica de clase baja se convirtiera en líder de una sensibilidad política con repercusiones en la realidad material. Copi acentúa, entonces, ese elemento artificial de la figura de Eva, para reforzar la idea de que es la simulación, la copia, la imagen reproducida la que guarda un poder de transformación que la consolidación en mito histórico trataba de neutralizar.

Lo que Copi parece estar diciendo en esta obra es que toda posibilidad de comunión está sustentada sobre un impulso de simulación. Es decir, que lo que podría generar la comunión entre sujetos es solo una imagen, y que esta, en última instancia, es un cadáver. Evita fue esa imagen, pero como imagen es solo simulacro, que es lo que expone el final de la obra con el asesinato de la enfermera y con el descubrimiento de que el cáncer es falso. Eva Perón será reproducida incesantemente, con el fin o esperanza de hacer del peronismo algo infinito. Pero lo único que habrá serán copias que imposibilitan acceder a una supuesta verdad del sujeto histórico. Eva Perón está perdida en sus imitaciones, en sus reproducciones que, a pesar de que intenten mantener la cohesión de la comunidad, solamente pueden develar la falla de toda reproducción, que no es un defecto sino una puerta de salida que apunta hacia la posibilidad de una comunidad inoperante. Dice Sarduy que

La imagen no es garantía de ningún reflejo especular, doble de ningún objeto; no hay identidad ni correspondencia entre los modelos -seres y cosas- y el mundo prolífico y mecanizado de las copias. La prueba está en que la repetición siempre posible de esta última solo *parece* idéntica. La copia, y aún más la copia de la copia, no hace más que *simular* al objeto modelo y reproduce, como en un acto de escamoteo, su apariencia, su piel (1982, p. 111. Cursiva en el original).

Por lo tanto, las reproducciones de la imagen de Eva ya no son Eva y al mismo tiempo son lo único que es ella. Que haya miles de copias de Eva es una vía de posibilidad de existencia diferente, que da cuenta de que ese sujeto unificador no existe como unidad sino como multiplicidad. Además de esto, el que Evita desee dejar de ser Evita para ser otra es un acto análogo al de sus reproducciones que nunca llegarán a ser ella, pero la apuntarán siempre.

Y, finalmente, el que Copi ponga a esta Evita como una comediente que escapa a todos sus roles es una manera de apuntar hacia la única verdad que el simulacro puede significar, la de que, como dice Daniel Link, “el simulacro no revela su carácter de copia aberrante, sino la posibilidad de un modelo de lo otro, de lo diferente” (2014, p. 88). Si Eva es la imagen en la que se funda toda una ideología que implica un comportamiento regulado, al punto de que su trasgresión es castigada, y esa imagen no es más que una serie de copias y no una imagen completa, única, entonces esa ideología tampoco es la única manera de entender el fenómeno Evita, y más que someterla a revisión o cuestionamiento, puede servir para dar inicio a una forma diferente de comportamiento.

En ese sentido la obra no es solamente una declaración sobre la imagen de Eva, sino que es la propuesta de una concepción de la sociedad, y eso hace de la obra algo político. El hecho de que Eva sea presentada como una travesti, como una mujer cualquiera que se convierte en símbolo por medio de la ropa, significa una afrenta a una imagen creada para unificar. La posibilidad de un modelo otro o diferente que es característico del simulacro será lo que se exponga en las siguientes obras de Copi. Evita, como las estrellas, parece que brilla de forma insistente y única, pero es solo una apariencia, una simulación. Luego de esta obra ya no puede haber sujetos únicos, individuos signados por su sexualidad o su apariencia, sino singularidades en busca de una forma-de-vida.

CAPÍTULO II

Los mutantes no hablan, no necesitan nombre y nunca están solos. La desubjetivación y el paso al mutante

Tú sigues creyendo que el homosexualismo es la excepción, un vicio traído por el cansancio o una maldición de los dioses. El escapado de Sodoma es para ti un réprobo que pasa con un manto cubriéndose la cabeza para que el ángel no le cobre en expiación la culpabilidad. Aceptas en frío, como Gide, todo lo que puedes justificar, pero ahí arranca un problema que nunca ha concluido, que nunca se podrá cerrar. Un hombre o lo que sea nunca podrá JUSTIFICAR por qué es homosexual, dejaría de serlo o no le interesaría seguir en ese camino, si es que alguien puede salir de ese atolladero. La frase paulina a la que los homosexuales le han echado mano, "en los puros todo es puro", es una tontería, se le podría aplicar al ratero, al ultimador o al monedero falso, pero la raíz donde no hay pureza ni impureza, sino un jugo sombrío que se absorbe y que concluye en la sentencia de una flor o en la plenitud morfológica de un fruto, trae desde la profundidad un hecho que no se puede justificar, porque es más profundo que toda justificación. Toda siembra profunda, como decían los taoístas, es en el espacio vacío. Y toda siembra que nos hace temblar, digo esto sin alardes pascalianos, se hace en el espacio sin respuesta, que al fin da una respuesta. Pero es una respuesta, que nos es desconocida, no tiene justificación, es un bostezo del vacío. Pero lo tragicómico inesperado es que el hombre puede asimilar esa respuesta. Cuando Electra creyó que había parido un dragón, vio que el monstruo lloraba porque quería ser lactado; sin vacilaciones le da su pecho, saliendo después la leche mezclada con sangre. Aunque había parido un monstruo, cosa que tendría que desconcertarla, sabía que su respuesta tenía que ser no dejarlo morir de hambre, pues la grandeza del hombre consiste en poder asimilar lo que le es desconocido. Asimilar en la profundidad es dar respuesta.

Paradiso. José Lezama Lima

Si *Eva Perón* termina con una salida hacia la desubjetivación, pues Eva Perón deja de ser Eva, en la siguiente obra de Copi, *El homosexual o la dificultad de expresarse* (1971), se expone la consecuencia de esa desubjetivación y el paso a la forma-de-vida. Esta obra, que puede considerarse como una forma opuesta a las novelas de formación románticas, va a poner de manifiesto el camino que se transcurre para

convertirse en un mutante. La comunidad se ha puesto en límite y ha dado paso a la circulación de singularidades, lo que va a verse no solo en *El homosexual o la dificultad de expresarse*, sino también en *Las cuatro gemelas* (1973), *Loretta Strong* (1974) y *La heladera* (1983). Todas estas obras van a dar cuenta de la posibilidad de existencia de lo mutante, de lo siempre cambiante y de una nueva forma de comunidad.

¿Cómo se crea un mutante?

El homosexual o la dificultad de expresarse es un interrogatorio al que uno de los personajes es sometido constantemente. Se trata de la indagación por la subjetividad de Irina, un personaje que vive con su madre en Siberia pues han sido exiliadas a ese lugar. El motivo del exilio no es claro, como tampoco lo es la naturaleza a la que pertenece ninguno de los personajes. La acción de la obra se desarrolla dentro de la casa donde viven Irina y su madre, y se mantiene una unidad de espacio, común en la dramaturgia de Copi. A ese espacio acuden todos los personajes, con lo que se genera una particular conexión con el afuera al que nunca se tiene un acceso directo, siempre es por referencia de otros personajes que es posible conocer algo de lo que ocurre en el exterior. Igual que en *Eva Perón*, el espacio íntimo del hogar es el escenario en el que se desarrollan las acciones, es el espacio que se hace público. Afuera es un lugar desconocido y en este caso peligroso. A pesar de eso, los personajes se disponen a salir, aunque nunca lleguen a hacerlo.

Irina es cortejada por su maestra de piano, la señora Garbo, quien es la ejecutora del interrogatorio, pues necesita enterarse de quién es su pretendida, con la que espera escapar a China.

La obra, entonces, se propone como la indagación de un pasado que explique el presente de todos los personajes, en especial de Irina, la que parece ser más extraña a todas las definiciones de sujeto. Irina es la gran incógnita a despejar en esta obra, el interés es lograr una

explicación que permita reconocer la naturaleza de ese personaje. Este capítulo se centrará en el surgimiento de lo mutante como personaje en la dramaturgia de Copi, para lo cual Irina es una especie ejemplar. Lo mutante hace parte de la naturaleza, pero también es una posibilidad de artificialidad, esto por el hecho de ser una mezcla e hibridación, lo que hace que se oculte y rechace, pues se considera como un posible fallo, como una desviación de la naturaleza. De esta forma, el concepto de naturaleza cobra especial importancia para la comprensión del surgimiento del mutante en la obra de Copi. A partir de las ideas de Gilles Deleuze y Donna Haraway se indagará por el concepto de naturaleza y la constitución del *cyborg*, esa hibridación potenciada de la mutabilidad. Lo que para Haraway es *cyborg*, en Copi se entiende como mutante.

Es necesario siempre tener una explicación, una que conduzca a una unidad que defina y determine todo. Los sujetos son unos y únicos, cerrados en su imagen que exponen como unidad completa. Nada puede alejarse de ese destino y todo debe conducir a él, por lo tanto, cualquier desviación debe ser pronto reencauzada. Y para esta tarea, la categoría de naturaleza ha servido de forma adecuada, pues ha creado las formas de identificar lo normal, es decir, ese recorrido directo, sin incógnitas, que lleva a la tranquilidad de un destino seguro, el de la normalidad.

Gilles Deleuze, en su libro *Diferencia y repetición* (2002), reconoce que la ley natural en verdad es siempre rechazada para preferir la ley moral, pues la naturaleza es una fuerza peligrosa, que debe someterse a esas regulaciones morales.

Lo que sucede es que el moralista presenta las categorías del Bien y del Mal bajo las especies siguientes: cada vez que tratamos de repetir según la naturaleza, como seres de la naturaleza (repetición de un placer, de un pasado, de una pasión), nos lanzamos a una tentativa demoníaca, maldita de antemano [...]. El Bien, por el contrario, nos daría no solo la posibilidad de la repetición, sino también el éxito de la repetición, la espiritualidad de la repetición, porque dependería de una ley ya no de la naturaleza, sino del deber, y del cual no seríamos sujetos sin ser también legisladores, en tanto seres morales (Deleuze, 2002, p. 25).

No obstante, la naturaleza se entiende como una forma de imponer la ley moral como ley natural, pues aquella no permite discusión. El mismo Deleuze, más adelante, explica que esa ley moral se presenta como natural, como una ley impuesta desde afuera a la que todos deben someterse porque no ha sido creada sino otorgada y no hay más posibilidad que seguirla. De esta manera, y a fuerza de la costumbre, que para Deleuze no sería realmente repetición sino generalidad, se acepta que la ley moral es natural y conduce a la normalidad, que es una imagen concreta a la que se debe apuntar. Este procedimiento de identificar lo normal es el producto de hacer coincidir una imagen con su explicación. El sujeto, al final, se convierte en una historia vivida correctamente y, gracias a ello, se puede identificar de manera clara y concreta, como un ser que tiene una sustancia sólida, eterna, perenne, que perdurará para siempre y que se representa en un nombre. Es decir, una imagen que crea la tranquilidad.

Pero no es tranquilidad lo que produce el personaje de Irina de la obra *El homosexual o la dificultad de expresarse*, y tampoco es posible encontrarle una explicación ni en su pasado ni en su cuerpo, es decir en la representación material de esa supuesta interioridad creada por las experiencias que están en concordancia con ese cuerpo único. La obra se presenta como una gran indagación que pretende encontrar el nombre adecuado con el cual poder describir y enunciar a ese sujeto que aparentemente se desajusta a toda norma natural. Ese nombre no se encuentra, e Irina parece permanecer anónima, sin embargo, su no-nombre es la manera con la que los otros se pueden nombrar, los otros son los que no son Irina.

De lo que trata la obra es de fijarle un destino a Irina para que se pueda saber quién es ella. Copi expone el mecanismo por el cual todo sujeto debe transitar para convertirse en uno y así lograr ser identificado y nombrado, pero lo hace fracasar, pues Irina constantemente se

desplaza del nombre. Sin embargo, ningún ser humano puede quedar por fuera de la categoría de la naturaleza, y aquellos que se alejen no serán sujetos, serán singularidades desastrosas inaceptables. Precisamente ese desastre es el que significa Irina, y más extraño aún es que otros dos personajes de la obra, la Madre y la señora Garbo, aunque inicialmente tampoco parezca que se puedan considerar sujetos naturalmente representados, no son sometidos a la indagación y a su esperada subjetivación. La diferencia entre ellas e Irina parece estar en que, tanto la Madre como la señora Garbo, aceptan un nombre que identifique sus cuerpos con su naturaleza. A pesar de que ambas sean sujetos transgénero, ellas permiten que la categoría las ubique, en cambio Irina transita constantemente y no puede establecerse cuál es su verdadero impulso, cómo se explica que ella sea quien es.

Aunque una transgénero pueda causar molestia y sea una forma de oposición a una supuesta ley natural, el que exista la categoría que la defina genera cierta tranquilidad, la de saber qué es el otro y que siempre es el otro. Esto permite que se pueda saber con qué no identificarse o cómo no ser ese diferente, este es un claro ejemplo de cómo se impone esa ley moral como ley natural. Irina, por su parte, al no tener categoría, produce mayor peligro porque puede ser todos, o todos podrían ser ella. Esto significa que es imposible reconocer qué lugar ocupa, pues parece ser más un espacio a ser ocupado o un no espacio, lo que produce perplejidad.

Donna Haraway, en un artículo titulado adecuadamente “Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles” (1991), señala que “[...], la naturaleza es un *topos*, un lugar, en el sentido de un lugar retórico o un tópico a tener en cuenta en temas comunes; la naturaleza es, estrictamente, un lugar común” (1991, p. 122. *Cursiva en el original*). Esta definición es similar a la que hace Deleuze, en la que la ley moral se constituye como una segunda naturaleza que ubica los hábitos, es decir, las acciones como comunes y

generales que todos deben seguir para considerar que sus acciones son correctas, lo que las convierte en un lugar común y por eso en una manera natural de comportarse.

La obra presenta, entonces, no solo el desastre que es Irina (ella no tiene destinación), sino la intención de que lo que se expone como anormal y antinatural (el cambio de género y de sexo por parte de los personajes) sea ubicado como parte de la naturaleza al intentar reconocer cuáles son las generalidades que los definen y cómo se hacen lugares comunes. Se trata de la aplicación de un proceso de normalización que hace de lo diferente algo común, ese proceso es el de nominación, la creación de un nombre que explique y tranquilice. Solo produce inquietud e irritación Irina, porque se hace imposible localizarla en un lugar, darle un nombre.

El que la naturaleza sea un lugar retórico significa que se le ha creado un espacio en el lenguaje. La naturaleza pasa por un proceso de metaforización por medio del cual se da nombre a los fenómenos que componen lo natural. No obstante hay algo que escapa a ese proceso, pues no todo puede ser nombrado. Eso que no puede ser nombrado es precisamente lo *queer* o lo desviado, que es el producto de un devenir o una transformación que al ser constante mutación no puede detenerse en un nombre y por lo tanto se desvía de lo natural.

Deleuze considera que es necesario que haya una imagen para que se funde una determinación y una delimitación que concrete lo disperso, es decir, que se cree un lugar al que pretender. Se trata de la instauración de un modelo que permite reconocer los límites y por lo tanto las conductas que conduzcan a este,

Lo que reclama un fundamento, aquello que convoca al fundamento, es siempre una pretensión, es decir, una "imagen" [...]. Se distingue así el fundamento como Esencia ideal, lo fundado como Pretendiente o pretensión, y aquello a lo que se refiere la pretensión, es decir, la Cualidad, que el fundamento es el primero en poseer, y que el pretendiente, si está bien fundado, va a poseer en segundo término (2002, pp. 402-403).

Esto quiere decir que la naturaleza funda una imagen que reúne todas las generalidades de una subjetividad para que sirva como pretensión o modelo, es decir, intención de los sujetos por la representación, por hacer parte del lugar común y, por lo tanto, ser naturales.

Pero la mayor extrañeza de Irina es que ella cumple con todas las características que definen lo natural. Por eso su desajuste de toda norma natural es aparente, pero angustiante al mismo tiempo, ya que, como decía Deleuze, repetir la ley de la naturaleza es considerado, por el moralista, demoníaco, porque es incontrolable. Frente a la naturaleza se encuentra siempre una ambigüedad, en particular respecto a la sexualidad, ya que esta última,

de un lado, es lo más animal y cercano al orden natural que hay en el ser humano (y, por lo tanto, debe ser controlada para mantener el orden social, que de otra forma se vería en peligro); pero, por otro lado, la naturaleza se introducirá como elemento en la argumentación con la función de ligar la sexualidad a la reproducción como su única forma legítima (Córdoba, 2005, p. 25).

Si la naturaleza es una forma de nombrar y de ubicar, implica, entonces, una clasificación y una distribución de esos lugares. Nadie podría ubicarse en dos o más espacios al mismo tiempo y cumplir con las características de cada espacio, a riesgo de convertirse en un monstruo. Irina produce diferencia porque repite todas esas características. Esto no la convierte, como lo dice Marcos Rosenzvaig (2003), en un polimorfo perverso según la teoría psicoanalítica, pues eso significaría o que Irina ha regresado a un estado primitivo (el de la infancia incapaz de concentrar la energía sexual en los órganos destinados a ese fin) o que ha liberado la energía sexual de los lugares a los que la sexualidad como tecnología los había limitado. Irina, en cambio, produce una inversión de esa ley moral, esa segunda naturaleza que se impone como lo normal.

Deleuze considera que existen dos formas de invertir esa ley moral, la primera sería remontarse “hacia los principios: se impugna el orden de la ley como secundario, derivado, prestado, ‘general’; se

denuncia en la ley un principio de segunda mano, que desvía una fuerza o usurpa una potencia originales” (2002, p. 26), esta forma es la que se reconoce en la ironía y que está relacionada a la militancia, que busca develar la artificialidad de la segunda naturaleza. Pero “la ley es tanto mejor invertida cuando se desciende hacia las consecuencias, cuando nos sometemos con una minucia demasiado perfecta, a fuerza de casarse con la ley, un alma falsamente sometida llega a infringirla y a gustar de los placeres que se supone debía prohibir” (Deleuze, 2002, p. 27). Esta segunda forma, Deleuze la vincula con el humor, que es el arte de las consecuencias. Y es precisamente eso lo que hace Irina, reunir todas las características que se consideran naturales y con eso se convierte en lo más extraño y anormal, ella es la expresión de las consecuencias, lo que quedará claro cuando se indague por su pasado, todas sus acciones no son más que un continuidad de consecuencias.

Esto también muestra una manera particular de comprender la conexión entre acciones que tiene Copi. Irina es la expresión de las consecuencias no en el sentido lógico causal, sino que, por el contrario, Irina es la consecuencia sin causa, es decir, no hay un hecho originario que puede comprenderse como el generador de lo que ella es, sino que constantemente es consecuencia, por eso es mutante, porque siempre está modificándose. Irina es pura actualidad. Esta constante mutación, este ser siempre consecuencia, no solo se expone en el personaje, sino que se convierte en uno de los recursos dramáticos fundamentales de Copi. Su arte dramático está construido sobre una base de acciones que nunca se concretan pues están dispuestas para mantener la continuidad, para ser siempre actos en potencia capacitados de modificar la situación en múltiples sentidos a pesar de que nunca sean definitivas. En ese sentido habría que entender que el arte de las consecuencias en Copi es una forma de sostener la posibilidad de realizaciones y de no fijarlas en un acto único. Es gracias a esto que la continuidad se mantiene, o es por esa continuidad que las acciones y los

sujetos no están sometidos a la causalidad lógica y pueden detonarse como mutantes.

Irina no libera ni regresa a un estado infantil, tampoco supera las represiones sobre la sexualidad. Este personaje se instala en lo raro, en un espacio liminal que produce relaciones múltiples. Irina es lo *queer* en palabras de David Halperin, para quien este término no funciona como un nombre, como una denominación dentro de una clasificación, sino como un indicador de posicionalidad. Dice Halperin que

'Queer', de cualquier modo, no designa una clase de patologías o perversiones ya objetivadas; describe más bien un horizonte de posibilidades cuya extensión y espectro heterogéneo no puede ser delimitado con anticipación. Desde la posición excéntrica del sujeto *queer*, se puede imaginar una diversidad de posibilidades para reordenar las relaciones entre conductas sexuales, identidades eróticas, construcciones de género, formas de conocimiento, regímenes de enunciación, lógicas de representación, modos de constitución de sí y prácticas de comunidad –es decir, para reestructurar las relaciones entre el poder, la verdad y el deseo (2000, pp. 85-86).

Y es, precisamente, este reordenamiento de relaciones lo que genera el personaje en la obra. Irina proporciona la posibilidad de un pensamiento sobre la subjetividad (y de la reunión de esta en comunidades) diferente, extraño.

Sin embargo, lo llamativo de Irina es que permite reconocer un elemento ambiguo y casi contradictorio en el concepto de naturaleza, pues ella es lo más natural y al mismo tiempo lo más extraño y artificial. Irina pone de manifiesto la concordancia que hace que un cuerpo se considere natural, ya que ella permite que sus órganos funcionen según el género que esté representando en ese momento, ella hace funcionar la naturalidad. Beatriz Preciado afirmó que

El cuerpo hetero es el producto de una división del trabajo de la carne según el cual cada órgano se define por su función. Una sexualidad cualquiera implica siempre una territorialización precisa de la boca, la vagina, el ano. Es así como el pensamiento heterocentrado asegura el vínculo estructural entre la producción de la identidad de género y la producción de ciertos órganos como órganos sexuales y reproductivos (2002, p. 128),

lo que significa que es el cuerpo heterosexual el que se considera como modelo de lo natural y el que da las pautas que configuran la funcionalidad de ese cuerpo según se utilicen sus órganos. Un cuerpo normal sería el que cumple con la función reproductora a la que es destinado su órgano sexual.

En este sentido, Irina demuestra que puede transitar por esa normalidad, pues está embarazada, a pesar de que más adelante se descubra que es una mujer transgénero, lo que aparentemente imposibilitaría el cumplimiento de esa tarea. No obstante, Irina logra participar de todos los lugares que la tradición ha generado para la sexualidad, y es precisamente esa participación total la que la convierte en un ser anormal, pues no se ubica en el lugar común designado para lo que se supone que es su sexualidad. Ella no debería quedar embarazada, pues está desterrada de la función sexual común porque sus órganos son artificiales y no pueden cumplir con esa función, por lo tanto debería ajustarse al nombre que se le da a las subjetividades como ella, con lo cual podría explicarse quién es y así mantener el curso natural de la subjetividad, aunque esa subjetividad sea menos común. Lo que se le exige a Irina es que responda con el nombre que se le ha dado a su personalidad, el de transexual u homosexual o travesti, pues no es concebible (no hay lugar para ella) que sea todos al tiempo. Esta cualidad nuevamente la vincula con la repetición descrita por Deleuze, pues la repetición pertenece

más al campo del milagro que al de la ley. Está contra la ley: contra la forma semejante y el contenido equivalente de la ley. Si la repetición puede ser hallada, aun en la naturaleza, lo es en nombre de una potencia que se afirma contra la ley, que trabaja por debajo de las leyes, que puede ser superior a ellas. [...]. Desde todo punto de vista, la repetición es la transgresión. Pone la ley en tela de juicio, denuncia su carácter nominal o general, a favor de una realidad más profunda y artista (2002, p. 23).

Por lo tanto, Irina se sostiene en una acción inexplicable, milagrosa o artista en el sentido de creación constante, y no alcanza nunca esa

semejanza y equivalencia que se supone debe tener con un nombre que la defina y al mismo tiempo la regule.

La dificultad para expresar quién es Irina no radica en que ella sea un/a homosexual, sino precisamente en que no se encuentra un nombre que la exprese. Al utilizar el término homosexual, Copi manifiesta la cualidad taxonómica de ese término, esa potencia de las categorías que se crean como nombres que tranquilizan aunque nunca definan ni expliquen lo que contienen. Es decir, homosexual es un nombre que permite reunir toda una serie de prácticas y de subjetividades que dan lugar a una imagen, pero que difícilmente expresan una definición. La categoría está vacía y funciona de la misma forma que la naturaleza, como un espacio donde se puede ubicar toda una serie de prácticas que, gracias al nombre otorgado, puede estudiarse, analizarse y regularse y así igualarse.

Sin embargo, al ser una clasificación estructural exige que cada categoría tenga su lugar preciso y no se mezcle con otra, pues eso haría imposible generar la taxonomía que explique la diversidad de sexualidades. Por lo tanto, lo que el texto de Copi hace es cuestionar la categoría al introducir una serie de personajes que no tendrían lugar en ninguna de esas especies que el discurso ha otorgado para esas sexualidades diversas y por medio de las cuales ese discurso les da realidad material. Esta cualidad de estas sexualidades se vería resuelta con la creación de un espacio dentro de la categoría, la dificultad no está en no encontrar un espacio adecuado para una sexualidad, sino en que esa sexualidad no sea una entidad posibilitada de fijación en un espacio, por lo que circulará constantemente y se mantendrá en la repetición y la diferencia.

Pero Copi está muy lejos de dar cuenta de la realidad de las sexualidades. Por el contrario, su teatro, y en particular esta serie de obras, se instala en un mundo particular que tiene una base alterna, mutante. César Aira considera que eso es posible porque Copi utiliza lo

gay para dar movilidad a los espacios, y así generar posibilidades diversas de actuación, “esa es la función de lo gay en su obra: un estabilizador relativo de lo cotidiano, por ser un ámbito cargado con su propio teatro y dibujo, una representación hecha mundo” (Aira, 1991, p. 32). Con esto, logra que las categorías que usualmente describen la realidad no se apliquen, porque Copi ha creado un lugar diferente, ya no un lugar común, lo que quiere decir que no se está en el terreno de la naturaleza. La característica estabilizadora de lo gay no cumple la función de normalizar o tranquilizar, se trata más bien de la posibilidad de introducir diferencias en la cotidianidad para que esta se torne un afuera de lo común.

Pero a pesar de esto, es importante recordar que ninguna construcción es absoluta, pues todo mundo tiene límites por medio de los cuales se pone en contacto con los otros. Y en este caso, la representación hecha mundo con lo gay no está exenta de las categorías naturales que intentan imponerse. Por este motivo es también que, según Aira (1991), en esta obra de lo que se trata es de saber cómo se llega a ser homosexual. Es esa pregunta la que vincula la obra con los textos de formación, del *bildungsroman* romántico. Pero Aira aclara rápidamente que el homosexual es el personaje de formación, pues es el que debe resultar de una serie de actos y hechos que determinan su creación y su posibilidad de existencia, “el homosexual es el ser del pasado, de la formación, de la *bildungsroman*; nada más ajeno al sistema de Copi” (Aira, 1991, p. 110). Por lo tanto, un homosexual es aquel que es producido por un pasado concreto y lineal que ha llevado al sujeto a ser lo que es. Se trata de un ajuste entre una subjetividad, una historia y una categoría que lo explica. El homosexual es el sujeto de formación porque es nombrado y su nombre tiene una base que lo define y permite ubicarlo en la realidad material. Es un producto de una causalidad lineal y lógica, no es pura consecuencia, sino causa con su

respectiva y, determinada de antemano, consecuencia. No es este el personaje que aparece de forma directa en la obra de Copi.

Sin embargo aparece, pues el hecho de que Copi tenga un teatro propio del mundo no implica que esa otra realidad material, natural, no entre en conflicto y emerja de forma abrupta en sus piezas. Precisamente el hecho de poner en cuestión la categoría del homosexual es consecuencia de la aparición sorprendente de la realidad natural, y la pregunta por cómo se llega a pertenecer y ser definido por ese nombre es una puesta en escena de la necesidad de ubicación dentro de un lugar común que se esfuerza en concebirse como común y normal. La obra es la exposición del intento desesperado (ejemplificado en el interrogatorio constante que se le hace a Irina) de que se haga presente la especie homosexual con la cual se va a normalizar y relajar la angustia que produce una serie de prácticas sexuales que no tienen nombre y que por lo tanto son mutantes. Se trata de una imitación parcial de lo que ocurrió en el siglo XIX cuando se definió que algunas actuaciones, hasta ahora no nombradas, debían serlo para así poder explicarlas,

la caza, el acoso emprendido por la medicina del siglo XIX contra las “sexualidades heréticas” consiste en proporcionarles nombre y en clasificar a los individuos en esas nuevas especies definidas por los actos de nominación, pero asimismo en insertar nuevas categorías en el orden de la realidad, en prestar existencia a todo un nuevo jardín de especies. Así va a nacer el homosexual (Eribon, 2001, p. 385).

En cierto sentido, Irina es presa de caza por parte de su madre y de la señora Garbo que constantemente quieren saber qué hace, con quién, cómo lo hace y por qué. En definitiva necesitan saber qué quiere Irina, para definirla y ubicarla en el lenguaje, en la naturaleza y hacerla un lugar común. Ellas quieren que Irina nazca, que sea un/a homosexual.

Es a partir de esta búsqueda por el deseo de Irina que la obra se concibe como un gran interrogatorio e indagación. La obra inicia con una pregunta: “MADRE: Irina, recibí una carta del tío Pierre. Está muy preocupado. Quiere saber por qué abandonaste tus clases de piano. [...]”.

Irina, ¿se puede saber qué hacés entre las dos y las cinco?”¹⁷ (Copi, 2014, p. 47). Esta va a ser la dinámica durante toda la pieza. La mayor parte de la obra, cuando alguien se dirige a Irina lo hace para cuestionarla o reclamarle. A ella se le obliga al discurso, pues se hace necesario saber qué es Irina y cómo hacer para que llegue a ser un homosexual.

El procedimiento usual para poder posicionar al sujeto es el de la interpelación discursiva. Este procedimiento fue descrito por Louis Althusser quien consideraba que todo sujeto tiene ya un lugar asignado desde siempre, lugar que la interpelación crea y en el que ubica al sujeto ya destinado a ese lugar. Esto significa que una interpelación es un llamado a la sujeción y a la subjetividad, es decir, una manera de crear el espacio al que se sujetará un individuo y al mismo tiempo una forma de demostrar que ese es el espacio específico que debía ocupar, lo que le otorga una identidad y una subjetividad. De esta forma, Althusser explica que no hay un momento anterior a la subjetividad, sino que todo proceso de identificación con un lugar está ya realizado desde antes y que, por lo tanto, el sujeto siempre ha existido, porque el lugar de identificación lo precede. Althusser afirma que la interpelación

produce al sujeto, a la vez que se genera la ilusión de que este sujeto ya estaba allí constituido antes de su operación [...]. La operación ideológica de la interpelación y constitución subjetiva es, pues, un mecanismo doble: acto de reconocimiento por el cual el sujeto recibe la interpelación y se identifica con aquello a lo que es llamado a identificarse pero, a la vez, acto de desconocimiento del propio mecanismo ideológico que lo constituye en tanto que sujeto: es el acto de reconocimiento el que hace del sujeto aquello en lo que se ha reconocido como lo que era ya desde siempre (Córdoba, 2005, p. 55).

Este procedimiento es el que evita y elude Irina en la obra con el desplazamiento que provocan sus respuestas. Si la pregunta que atraviesa la obra es cómo llegar a ser alguien, un enunciado, en este caso un homosexual, entonces es una interpelación, y de lo que se trata,

¹⁷«Irina, j'ai reçu une lettre de l'oncle Pierre. Il est très inquiet à ton sujet. Il se demande pourquoi tu as abandonné ton cour de piano. [...]. Irina, qu'est-ce que tu fais entre deux heures et cinq heures?» (Copi, 2003, p. 9).

por lo tanto, no es de revelar las formas que crean ese espacio de identificación (es decir, de encontrar la forma adecuada de llegar a ser homosexual), sino de demostrar que ese espacio existe desde siempre para ubicar a individuos que se sujeten a él y con ello ser explicados. Esto significa que se es homosexual desde siempre y la interpelación solo descubre un lugar al que ya se le había asignado. Eribon explica este funcionamiento en la injuria, pues considera que esta es una de las formas extremas de la interpelación, para él, la injuria

cumple la función, como la interpelación que hace el policía, de una conminación que asigna a alguien un lugar en un espacio social sexualizado. Pero en el funcionamiento real del lenguaje y de la vida social, no hay sucesión temporal (soy injuriado, y entonces me reconozco como aquel a quien va dirigida esta injuria). Porque la injuria me ha pre-existido. Estaba ahí antes que yo y me ha *siempre-ya*, como tan bien dice Althusser, sometido a las estructuras del orden social y sexual que ella se limita a expresar y recordar (2001, p. 88. Cursiva en el original).

Las constantes preguntas que se le hacen a Irina apuntan a cumplir la función de la interpelación, solo que las respuestas que ella da no logran despejar el espacio que crea esa subjetividad. Lo que Irina significa es un constante desplazamiento, lo que quiere decir que actúa como el deseo, siempre en movimiento e imposible de sujetar. Gilles Deleuze y Félix Guattari, al hablar de la literatura menor en Kafka, afirman que *“ahí donde se creía que había ley, de hecho hay deseo y solo deseo”* (1978, p. 74. Cursiva en el original), lo que implica que cada intento de regular, de nominar la acción de Irina, es un intento de exponer cuál es su deseo, lo que no se logra porque ese deseo siempre se desplaza.

La ley es el intento de controlar el deseo con el nombre, pero cada nombre solo desplaza el deseo y genera la necesidad de una nueva forma de la ley. De cierta manera, el primer interés del interrogatorio es despejar la incógnita del deseo, entendido como impulso sexual. Es decir, qué es lo que quiere Irina, por qué decide tener relaciones con un travesti, con una mujer transexual y con un hombre; por qué tiene

relaciones con su Madre y con su tío. Todo esto porque la posición de Irina no solo está determinada por las relaciones sexuales sino también por el parentesco.

En este sentido, la indagación apunta a la consolidación de un deseo estable y explicado, que sería la base de la comprensión de la personalidad de Irina. Esto significa que los diálogos buscan ser caracterizadores de forma directa, es decir, los personajes, en particular la señora Garbo, buscan hacer decir a Irina enunciados que permitan descifrar su carácter, pero los diálogos son o totalmente inútiles o son dramáticos, lo que quiere decir que el discurso de Irina es sobre todo acto y no sentido, esto quedará más claro al final de la obra cuando ella se mutile la lengua. Todo diálogo teatral cumple con esas dos funciones, caracterizar a un personaje y ser una acción, en el caso de los diálogos de Irina y la señora Garbo se oscila entre las dos funciones. Mientras la señora Garbo pretende que Irina se le exponga como carácter a través de lo que dice, Irina solo habla, es decir actúa (función dramática del diálogo), y es difícil encontrar cómo es ella por medio de lo que dice. Su discurso mantiene la incógnita.

Donna Haraway, en su libro *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (1995), hace un recorrido por la ciencia biológica y su acercamiento al estudio de la sexualidad. En este recorrido, expone la importancia que tuvo para los investigadores el reconocimiento del impulso sexual, “se concebía al instinto sexual como la base de la pirámide de la vida y de las ciencias humanas y como la llave que abría la comprensión de la cultura y de la personalidad” (Haraway, 1995, p. 82). Esto quiere decir que lo principal es describir el instinto por medio del cual se configura un sujeto, gracias a ese instinto se puede saber quién es alguien. Pero en Irina no se puede aislar ese instinto sexual de forma concreta, esta particularidad es la que hace de ella un sujeto innombrado, sin personalidad, no natural, fuera de lo

común, pues es imposible reconocer esa base en la cual se construye su personalidad y que permite la comprensión de la cultura.

Irina tiene un amante que es un peluquero travesti, pero también se deja manosear por el general cuya esposa está enamorada de Irina. Además, tiene relaciones con su madre y su tío, quienes pueden ser los padres del hijo que espera. Esta complicada red de relaciones que genera Irina hace imposible una detención del deseo y hace que el procedimiento regulador de la ley, que diría que Irina es un homosexual o un travesti o un transexual, un perverso, en definitiva, sea insuficiente porque no hay manera de detenerse en ninguna categoría. Es imposible crear el lugar común. El procedimiento de interpelación falla, pero no se detiene, por el contrario, lo que Copi hace es sostener el movimiento, pues este último es lo único que garantiza la mutación.

De esta manera, Copi logra hacer que el elemento performativo del lenguaje sea condicionado por el contexto, lo que implica una multiplicidad de posiciones creadas y ya no solo una existente desde siempre. Irina no tiene un lugar fijo porque ella es sobre todo una cita de esos enunciados que otorgan los lugares, por eso se mueve por todos ellos. Jaques Derrida, refiriéndose a los actos performativos del lenguaje, resalta esa característica de cita que tienen. Según él,

Todo signo lingüístico o no lingüístico, hablado o escrito (en el sentido ordinario de esta oposición), en una unidad pequeña o grande, puede ser *citado*, puesto entre comillas; por ello puede romper con todo contexto dado, engendrar al infinito nuevos contextos, de manera absolutamente no saturable (Derrida como se citó en Córdoba, 2005, p. 59. Cursiva en el original).

Con esto, Copi, por medio del personaje de Irina, no clausura el proceso de interpelación, mantiene lo performativo del lenguaje en la medida que hace de todo diálogo un acto que no concluye, sino que se desplaza y continúa, con lo que cumple la intención de Copi, sostener el movimiento y con este la mutación.

Sin embargo, esto no implica que no se hagan todos los intentos para alcanzar el lugar natural. Ante las diferentes preguntas que se le

hacen, Irina se limita a responder, pero antes de aclarar algo, su discurso hace que la confusión sea mayor. Esto se debe en parte a que la interpelación como mecanismo de sujeción no es una forma de reconocimiento de los sujetos sino de creación de estos, además de que siempre ha sometido ya a quien interpela al lugar al que pertenece. Esto quiere decir que la única manera para que las preguntas otorguen un espacio a Irina sería si ese lugar ya existiera antes de hacer la pregunta y solo implicara una ubicación. No obstante, como Irina no tiene lugar y es una singularidad siempre en acto, no puede atarse a las categorizaciones del discurso y de la interpelación que dicen que Irina tiene que ser un homosexual. Además, la indagación no conduce a ese lugar, pues a cada pregunta se responde con un enunciado que no concuerda. A pesar de esa dificultad, el interrogatorio no termina y tampoco se considera que esa falta de certeza que el discurso de Irina produce sea necesariamente un fracaso del mecanismo. Por el contrario, se supone que el discurso revela sin que el sujeto sepa lo que está revelando. En eso consiste la ciencia sexual que surgió en el siglo XIX.

En la psiquiatría del siglo XIX se produce una verdadera “explosión discursiva” que da nacimiento a esa *Scientia sexualis*, la ciencia del sexo, cuya mirada y función se apoyan en la necesidad de “hacer-hablar” [...] y en la “interpretación” (si el sujeto debe “confesar” se debe a que él mismo no puede conocer la “verdad” de lo que expresa; solo aquel que la escucha tiene la capacidad de descifrar la “verdad de esta verdad oscura”) (Eribon, 2001, p. 384).

Y en eso consiste esta pieza de Copi, en una serie de confesiones que deben ser halladas en el discurso de Irina, confesiones que son producto de la interpretación con la que se espera alcanzar un sentido. Ese sentido es imposible porque la interpretación no tiene lugar, pues no hay base desde la cual generarla. Irina responde a preguntas, pero sus respuestas no conducen a una verdad oculta que la interpretación podría descubrir.

Ejemplo de lo anterior es el interrogatorio más largo al que se somete a Irina. Luego de que Irina ha abortado por el año a su hijo, la

señora Garbo se presenta en la casa para confesar su amor por Irina y proponerle irse con ella a China. Pero antes de iniciar el viaje, la señora Garbo quiere saber quién es Irina y qué le gusta. Le pregunta por su pasado, por medio del cual espera comprender si este personaje fue un hombre que se transformó en mujer o una mujer que decidió ser hombre; si su deseo es homosexual o bisexual; qué tipo de sujeto es, entre otras posibilidades que ayuden a determinar la naturaleza de Irina. Y como Irina responde a todo sin dar ninguna información contundente, la señora Garbo empieza a interpretar. Hace el papel del psiquiatra o psicoanalista, pero fracasa constantemente.

En la secuencia más larga del interrogatorio, la señora Garbo indaga por la forma en que Irina llegó a Siberia, su relación con la Madre y cómo cambió de sexo. Ese episodio es el que más claramente expresa la manera en que se pretende que Irina se ubique en un lugar. La señora Garbo le pregunta la razón por su cambio de sexo, quién se lo pidió, cuándo cambió. La respuesta de Irina no satisface la demanda, pues ella solo expresa que su cambio de sexo se debe a su interés por mantener la continuidad, se había hecho una cirugía para tener pechos y como ya había empezado una transformación quería continuarla, esa es la razón por la que cambia de sexo, lo que hace que la argumentación gire en sí misma, sea una repetición, una potencia. No hay un sentido escondido, una verdad oscura que deba salir a la luz. No obstante, la señora Garbo no cesa en su intención de saber.

GARBO: ¿Por qué cambiaste de sexo?

IRINA: Ya había empezado.

GARBO: Pero solamente te habías agrandado los pechos. Al principio no querías cambiar de sexo

IRINA: Pero más tarde quise cambiar de sexo.

GARBO: ¿Por qué?

IRINA: Ya había empezado.

GARBO: ¿Por qué te hiciste agrandar los pechos?

IRINA: Quería tener pechos.

GARBO: Y no cambiar de sexo.

IRINA: No.

GARBO: Entonces quisiste cambiar de sexo después de haber conocido a la señora Simpson. ¿Fue la señora Simpson quien te pidió que cambiaras de sexo?

IRINA: No.

GARBO: ¿Fue el tío Pierre?

IRINA: No.

GARBO: ¿Quién fue?

IRINA: Nadie. Quise cambiar de sexo yo sola. Nadie me lo dijo.

GARBO: Me dijiste que al principio no querías cambiar de sexo. Solo querías que te agrandaran los pechos. Recién después de haber conocido a la señora Simpson y al tío Pierre quisiste cambiar de sexo. ¿Por qué?

IRINA: No sé.

GARBO: Debe haber una razón. Tratá de encontrarla. ¿Por qué?

IRINA: Quería cambiar de sexo¹⁸ (Copi, 2014, pp. 74-75).

Ante la imposibilidad de encontrar la razón en el discurso de Irina, la señora Garbo es quien le da esas razones y hace hablar a Irina. Pretende que el discurso de esta última sea caracterizador, pero solo porque ella (la señora Garbo) le ha entregado las herramientas semióticas para que le dé forma a lo que ella considera es el deseo e intencionalidad de Irina. Por eso asegura que debe haber una razón. Este episodio expone la forma en que el discurso busca encontrar el lugar adecuado por medio del que se pueda explicar una presencia. Irina debe ser el resultado de una serie de acciones pasadas que justifiquen su

¹⁸«GARBO: Pourquoi as-tu changé de sexe?

IRINA: J'avais déjà commencé.

GARBO: Mais tu t'étais fait seulement pousser les seins. Au début, tu ne voulais pas changer de sexe. IRINA: Mais plus tard, j'ai voulu changer de sexe.

GARBO: Pourquoi?

IRINA: j'avais déjà commencé.

GARBO: Pourquoi est-ce que tu t'es fait pousser les seins?

IRINA: Je voulais avoir des seins.

GARBO: Et tu ne voulais pas changer de sexe.

IRINA: Non.

GARBO: Alors c'est après avoir connu madame Simpson que tu as voulu changer de sexe. C'est madame Simpson qui t'a demandé de changer de sexe?

IRINA: Non.

GARBO: C'est qui?

IRINA: C'est personne. J'ai voulu changer de sexe toute seule. Personne ne me l'a dit.

GARBO: Tu m'as dit qu'au début tu ne voulais pas changer de sexe. Tu ne voulais que te faire pousser les seins. Ce n'est qu'après avoir connu madame Simpson et l'oncle Pierre que tu as voulu changer de sexe. Pourquoi?

IRINA: Je ne sais pas.

GARBO: Il doit y avoir une raison. Essaie de le trouver. Pourquoi?

IRINA: Je voulais changer de sexe» (Copi, 2003, pp. 83-86).

lugar en ese momento. El cambio de sexo de Irina es solo una consecuencia de una serie de acciones que no necesariamente tienen una lógica que conduzca a un sentido que revele la verdad de estas. No hay finalidad, hay repetición, lo que no significa causalidad, sino potencialidad. Es por este motivo que a pesar de que el interrogatorio continúe, nunca conduce a un reconocimiento claro del sentido, de lo que es Irina.

GARBO: ¿Querías tener un sexo de mujer en lugar de uno de hombre?

IRINA: Sí, eso.

GARBO: ¿Pero por qué?

IRINA: Porque quería.

GARBO: No fue para que las deportaran juntas que la señora Simpson cambió de sexo. En Casablanca no corrían riesgo de que las deportaran.

IRINA: No sé.

GARBO: Háblame, Irina.

IRINA: ¿Qué quiere que le diga?¹⁹ (Copi, 2014, p. 75).

El interrogatorio al final se vuelve una súplica, aunque Irina en ningún momento ha dejado de hablar o de responder. Ella va a responder lo que quieren que diga. Es en este sentido que el mecanismo de la interpelación no puede decirse que fracase completamente sino que se sostiene indefinidamente. Daniel J. García López en el artículo “Los espacios de la norma y los monstruos de Copi” (2014) relaciona con acierto esta actitud de Irina con la del protagonista del cuento de Herman Melville, *Bartleby el escribiente*. Para García, ambos personajes “rompen, sin buscarlo, con la supremacía de la voluntad sobre la potencia” (García, 2014, p. 242). Irina no se resiste a responder, por el contrario contesta todo lo que le preguntan. Sin embargo, sus respuestas no conducen a un destino que aclare quién es. De tal forma

¹⁹«GARBO: Tu voulais avoir un sexe de femme au lieu d'un sexe d'homme?

IRINA: Oui, c'est ça.

GARBO: Mais pourquoi?

IRINA: Parce que je voulais.

GARBO: Ce n'est pas pour être déportée avec toi que madame Simpson a changé de sexe. Á Casablanca, vous ne couriez pas le danger d'être déportées.

IRINA: Je ne sais pas.

GARBO: Parle-moi, Irina.

IRINA: Qu'est-ce que vou voulez que je vous dice?» (Copi, 1999, pp. 86-87).

no hay una voluntad que se oponga a una posibilidad, lo que ocurre es que no hay una respuesta que pueda satisfacer la demanda que los otros hacen.

Este es el motivo por el que el dispositivo de interpelación se sostiene de forma indefinida. Bartleby en el cuento de Melville opera de manera similar en la medida que no se opone a lo que le ordenan, solo que prefiere no hacerlo. Estas maneras de proceder exponen lo que Giorgio Agamben llama la fórmula de la potencia, la destrucción de “toda posibilidad de construir una relación entre el poder y el querer” (Agamben, 2011, p. 112). No se trata de que estos personajes no quieran cooperar, por el contrario, aunque quieren, no pueden. Esto hace que la potencia no se defina en un solo acto que resolvería la incógnita que son estos personajes, sino que los sostiene como actos en potencia.

Irina responderá siempre, a pesar de que esas respuestas no contribuyan a despejar la incógnita de su personalidad, lo que significa que esta no podrá ser determinada. Dice Haraway que la personalidad es ese elemento central que se pretende explicar por todos los medios, incluso el científico y biológico.

La personalidad significaba el todo funcional, ‘el producto de integración de todos los rasgos psicobiológicos y de las capacidades del organismo’. En una personalidad normal estaban integrados los impulsos orgánicos básicos y las características heredadas con el yo consciente. En suma, la personalidad era un objeto científico absolutamente fundamental para la vida y la ciencia humana. El hecho de tener una personalidad masculina o femenina no era un asunto sin importancia; en su desarrollo normal giraban los ajustes y felicidades del individuo y el cuerpo político (Haraway, 1995, p. 90).

Por lo tanto, la señora Garbo no solo es la psicoanalista que intenta interpretar y descifrar la verdad oscura en el discurso de Irina, sino la científica que pretende lograr la descripción total de esa función que es la personalidad. Con esto busca descubrir qué es Irina para así lograr esos ajustes que garantizan la felicidad del individuo y del cuerpo político. Al parecer la única manera de poder restaurar la tranquilidad es

por medio de la explicación del origen, en este caso, saber cuál es la génesis de Irina, si nació con un sexo de hombre, pero decidió cambiar a uno de mujer, porque consideraba que ese cuerpo correspondía de manera más adecuada con su subjetividad y su imagen propia. Obtener la tranquilidad sobre eso haría que se pudiera saber quién es ella y por lo tanto cuál es su deseo. Haraway refiere que es esa la búsqueda de la ciencia, y en particular de la biología, encontrar los orígenes,

la propia constitución del género y del sexo como objetos de estudio forma parte de la reproducción del problema: el problema de la génesis y el origen. El proyecto histórico del humanismo y de sus ciencias biológicas y humanas asociadas es la búsqueda de la realización de la persona. La constitución del sexo y del género como objetos privilegiados del conocimiento es una herramienta en la búsqueda del yo (Haraway, 1995, p. 125),

lo que hace de la señora Garbo una científica que por medio del estudio pretende encontrar la verdad oculta en el discurso de Irina y describir su origen como una causa natural y total.

No obstante, esto no parece posible. Es importante recordar que Irina hace parte de un texto dramático y que por lo tanto es un personaje, lo que significa, según la teoría de interpretación de este tipo de textos, que “carece de pasado y de futuro y su existencia es discontinua: deja de existir como tal en las elipsis temporales y, en rigor, siempre que está fuera de escena” (García Barrientos, 2001, p. 156). Si bien esto se aplica a todos los personajes de la obra, y de todos los textos dramáticos, puede servir como elemento de interpretación de Irina. Copi aprovecha ese elemento dramático de los personajes en Irina, y hace de ella un sujeto solamente actual, que existe solamente en sus acciones y siempre como novedad, aunque repita las mismas palabras o su discurso no sea más que una dilatación del contenido.

Esto es así porque, como se comentó antes con Deleuze, la repetición pertenece más al campo del milagro que al de la ley. Toda repetición es una forma de transgresión, por lo tanto aunque se repitan las mismas palabras en cada función o Irina responda casi de la misma

forma insignificante siempre, su discurso repetitivo funciona siempre como actualidad, como un milagro que siempre será novedoso aunque haya ocurrido miles de veces. Sus palabras no apuntan a un sentido, no tienen una destinación, están pronunciadas solo para mantener la continuidad tan importante para el desarrollo de la poética de Copi. Esas palabras son siempre las mismas, pero siempre se dicen por primera vez.

Al ser un personaje dramático, la búsqueda de sentido en el pasado de Irina es imposible, porque no tiene ese pasado, no existe, este es siempre una invención que nada explica acerca de la personalidad de Irina, como tampoco lo hace su discurso. En este punto, nuevamente Haraway permite describir lo que implica este personaje dramático. En el artículo “Las promesas de los monstruos...” (1991), esta teórica norteamericana redefine el concepto de naturaleza según su visión artificial de esta. Para ella habría que entender la naturaleza mediante un artefactualismo, lo que significa que se comprende que la naturaleza está construida como ficción y como hecho. Irina también es una ficción actual, un hecho ficcional como personaje dramático que es, y por lo tanto participa de ese artefactualismo que permite reconocer diferentes maneras de aparecer en la realidad. Esto, antes que exponer a Irina como parte de la ficción que es la naturaleza, devela la ficcionalidad de toda pretensión natural como esencia, y habilita la posibilidad de concebir la naturaleza como un acto de ficción más entre otros.

Decir que se trata de una ficción no es afirmar que es una mentira, sino más bien reconocer la importancia del elemento ficcional (de construcción o creación) en la construcción de los hechos naturales, tales como el género y la sexualidad. En este sentido, la obra de Copi permite aprovechar al máximo esa conexión entre lo actual y lo ficticio, y produce un sujeto dramático que abre posibilidades de comprensión nuevas por ser un mutante o un *cyborg*, como lo llama Haraway. Antes

del episodio del interrogatorio largamente citado, Irina ya había sido sometida a las preguntas de la Señora Garbo, ese episodio termina con Irina explicando qué es un invertebrado, ese mutante sin columna que lo fije:

IRINA: ¿Sabe qué quiere decir 'invertebrados'? Es del español. Quiere decir un animal que no tiene vértebras, como los caracoles. No es conversadora usted. ¿Quiere que me calle?

GARBO: Sí²⁰ (Copi, 2014, p. 69).

Se trata de los mutantes, de la única manera en que se puede entender la singularidad que es Irina. Al igual que los invertebrados, Irina es una materia móvil, sin definición completa, siempre en movimiento y en cambio. "*L'homosexuel* define justamente lo imposible: 'Los personajes de Copi nunca llegan a ser definidos, firmes, son agujereados, proteiformes'" (Tambascio, 1997, p. 111). Por lo tanto, lo que expone Copi con Irina es el surgimiento del mutante, del *cyborg*.

Considerar a Irina un *cyborg* tiene como consecuencia el desprendimiento de todas esas características que constantemente se buscan en ella para que pueda ser descrita como un sujeto normal, es decir, que Irina sea un *cyborg* significa que es *queer*. Es evidente que una de las categorías más importantes para la obra es la de género, y es además la que más se busca reconocer. Poder ubicar el deseo de Irina permitiría definir a qué género pertenece este personaje, y a partir de ese conocimiento explicar toda su conducta. Ese es uno de los objetivos del interrogatorio fallido que tiene lugar en la obra.

Pero si se parte de la idea de que ella pertenece a una comunidad que no asigna géneros como se hace tradicionalmente, sino que concibe esta categoría como una forma generativa (como verbo y no como sustantivo), es decir, de creación (tanto en el sentido artístico como en el material) y que en esa creación puede haber mezcla de distintos

²⁰«IRINA: Vous savez ce que ça veut dire 'invertebrados'? C'est de l'espagnol. Ça veut dire un animal qui n'a pas de vertèbres, comme les escargots. Vous êtes pas bavarde. Vous voulez que je me taise?
GARBO: Oui» (Copi, 1999, p. 69).

organismos, entonces es posible entender a este personaje no como sin género, sino como múltiples veces generizado, nuevamente como una categoría de hecho y de ficción, pues al mismo tiempo que actúa como una mujer natural (puede quedar embarazada) es transgenerista y transexual, y su atributo orgánico es artificial, prostático, es decir una creación externa (su pene es un instrumento del que se deshizo como de un artefacto, al que podría integrar de nuevo. La organicidad es una construcción artificial, por eso ella también puede quedar embarazada).

Además, ella también es un sujeto que participa de diferentes creaciones imaginarias, como la de homosexual, por ejemplo, y todo ese tránsito hace que determinar un género sea una tarea inútil. Es por eso que puede considerarse como *cyborg*, pues este

es una criatura en un mundo postgenérico. No tiene relaciones con la bisexualidad, ni con la simbiosis preedípica, ni con el trabajo no alienado u otras seducciones propias de la totalidad orgánica, mediante una apropiación final de todos los poderes de las partes a favor de una unidad mayor. En un sentido, no existe una historia del origen del *cyborg* según la concepción occidental (Haraway, 1995, p. 255).

Lo anterior reafirma la imposibilidad de considerarla como un polimorfo perverso en el sentido psicoanalítico, esto porque no tiene historia. Irina va más allá de la noción de género porque antes que eliminarla, la lleva al límite al participar de todos los géneros posibles, incluso dando lugar a géneros no humanos. Ella ha iniciado un proceso de transformación que Deleuze y Guattari llaman devenir animal:

Devenir animal consiste precisamente en hacer el movimiento, trazar la línea de fuga en toda su positividad, traspasar un umbral, alcanzar un continuo de intensidades que no valen ya sino por sí mismas, encontrar un mundo de intensidades puras en donde se deshacen todas las formas, y todas las significaciones, significantes y significados, para que pueda aparecer una materia no formada, flujos desterritorializados, signos asignificantes (1978, p. 24).

En el momento en que ella revela su embarazo pone en cuestión toda posibilidad de comprensión tradicional basada en una sexualidad coherente con un género. Manifiesta la ficcionalidad de ese tipo de categorías, pero no revela otra verdad que remplace la ficción del

género, sino que hace de lo ficticio un atributo deseable para potenciar las mutaciones, pues lo ficticio permite la conjunción de diferentes organismos y de sus funciones. Irina emula el mecanismo de generación de identidades basadas en la ficción del género y lo pone en movimiento, es decir, lo monta y luego desmonta para hacer evidente lo aparente de las identidades y mostrar que esa apariencia es una posibilidad de transformación. Irina permite que se vea en la máquina que genera identidades “puntos de desatornillamiento, de desmontaje que deben guiar la experimentación para mostrar los movimientos moleculares y los dispositivos maquínicos cuyo resultado global de hecho es ‘lo aparente’” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 69). Y eso se evidencia por la transformación que hace de las funciones que se supone tiene cada órgano del cuerpo, en particular los relacionados con la actividad sexual. Ella usa su ano para concebir y abortar, toma esas funciones y las combina con diferentes órganos, no se somete a esa ficción tradicionalmente reguladora, sino que genera una propia versión de la realidad a partir de una nueva ficción mutante. Es la manera de proceder del *cyborg* según Haraway, para quien este

se sitúa decididamente del lado de la parcialidad, de la ironía, de la intimidad y de la perversidad. [...]. La naturaleza y la cultura son remodeladas y la primera ya no puede ser un recurso a ser apropiado o incorporado por la segunda. La relación para formar *todos con partes*, incluidas las relacionadas con la polaridad y con la dominación jerárquica, son primordiales en el mundo del *cyborg* (1995, p. 256. Cursiva en el original).

Esa creación de todos con partes es lo que permite la utilización del elemento ficticio y aparente de la generación de identidades. Surgen los cuerpos híbridos.

Irina se establece como un cuerpo híbrido. Su cambio de sexo significó el desprendimiento de un órgano que es el que se supone determinaba su género y su sexo, es decir su personalidad e identidad. Sumado a esto, se encuentra el hecho de que pueda hacer que su cuerpo responda según el discurso tradicional, que dice que para ser

una mujer tiene que procrear. Pero no se detiene en eso. La señora Garbo mantiene su interés de llevar a Irina a China, lo cual se hace imposible porque Irina se rompe una pierna y un dedo, se ensucia y la salida de la casa no parece posible a causa del frío de Siberia y de la presencia de los lobos. Esta imposibilidad de salir no refiere a un encierro angustiante, por el contrario, es adentro donde existe la posibilidad de transformación e indefinición, el afuera, en cambio, es pensado como ese lugar luminoso en el que todo cobrará sentido y donde por fin se comprenderá qué es Irina.

Pero este personaje hace imposible su salida al sentido porque además de las resistencias generadas (su pierna rota, entre otras) al final Irina toma la decisión de arrancarse la lengua. Este es el último acto con el que expone toda su mutabilidad. El discurso ha sido el medio por el cual se pretende y espera totalizar toda experiencia. La lengua es ese órgano destinado a articular toda experiencia por medio de una serie de sonidos que dan un sentido a aquello que es sobre todo acto. Es por medio de ese órgano que se puede definir a un sujeto, lo que significa que se le ha otorgado a la lengua, a un órgano, una función que no es necesariamente la que cumplió originariamente.

La expresión es la que se hace difícil en este caso, y ya no tiene relación con la subjetividad o sexualidad del personaje, sino que Copi está exponiendo la imposibilidad de utilizar la expresión como forma de ubicación, pues la expresión ya no se da. La palabra busca dar un lugar, para así reconocer la naturaleza común de los sujetos, pero al prescindir del órgano que permite la articulación de los sonidos en signos, abre la posibilidad a que las singularidades mutantes se manifiesten y ya no tengan que estar sometidas a esa palabra que las ubica. La palabra ha sido el vehículo por el cual se espera que todo sujeto tenga un nombre que le permita hacer parte de una comunidad, obtener una función que lo defina. De ahí que la palabra sea una obligación, como lo dice Eribon, "La fuerza productiva de la conminación al discurso no proviene

solamente de que incite a la palabra, sino también de que induce a creer que es necesario hablar” (2001, p. 391), pero Irina demuestra que no solo no es necesario, sino que es inútil. Al no tener ya la posibilidad de discurso, tampoco puede ser interpelada, pues no habrá respuesta que genere el lugar al que debería pertenecer y pone entonces en duda todo sujeto que se acerque y pretenda definirse por medio de la diferencia que genera con ella. Ahora Irina ha quedado preparada para la mutación y para su contagio, para la comunicación como la entiende Jean-Luc Nancy, es decir, la comparecencia.

La renuncia a la comunicación tradicional es el momento de sostenimiento del procedimiento mutante, es la aparición del *cyborg* ya no limitado por la organicidad del cuerpo biológico sino impulsado por la potencialidad de las transformaciones. “La política de los *cyborgs* es la lucha por el lenguaje y contra la comunicación perfecta, contra el código único que traduce a la perfección todos los significados, [...]” (Haraway, 1995, p. 302). La palabra tradicional, entonces, se entiende como lo contrario a la mutación, pues es el procedimiento de registro, de fijación de caracteres para que perduren en la historia.

Por eso, renunciar a la palabra no es ponerse en una situación de desventaja, pues esa herramienta es una forma de conservación y no de transformación. Eso aparece en la obra, lo dice la señora Simpson, la madre de Irina:

MADRE: No estamos en Siberia por las mismas razones, señora Garbo.

GARBO: Eso no le impide conversar conmigo.

MADRE: Podemos hablar todo lo que quiera. Las palabras no cambian el mundo²¹ (Copi, 2014, p. 52).

Y precisamente es tal la conciencia de esa impotencia de las palabras, que la mutilación de la lengua es una forma de oponerse o de separarse de esa política semiótica de la representación que es la que pretende

²¹«MADRE: Nous ne nous trouvons pas en Sibérie pour les mêmes raisons, madame Garbo.

GARBO: Ça ne vous empêche pas d’avoir une conversation, je suppose.

MADRE: Nous pouvons parler tant que vous voudrez. C’est pas les paroles qui changent le monde» (Copi, 1999, pp. 23-24).

que todo debe ser nombrado para tener existencia, existencia como imagen, y así poder participar de la comunidad, gracias a la interpretación que la posibilidad de discurso genera y que se entiende como una herramienta o ayuda para la expresión siempre necesaria. La mutilación de la lengua es la renuncia a la función caracterizadora del diálogo, porque no se acepta que sea por medio de palabras que se pueda saber quién es alguien; se evidencia por qué el homosexual es difícil de expresar, la expresión no puede dar cuenta de lo que es un sujeto. Por lo tanto, el discurso ya no puede dar cuenta (y nunca pudo) de la personalidad del sujeto, que en términos del análisis dramático se entiende como el carácter.

La señora Garbo ha intentado durante toda la pieza hacer hablar a Irina, empujarla al punto en el que diga que es una homosexual o cualquier representación imaginaria que le dé una forma. Pero al renunciar a la lengua, al órgano, Irina ha renunciado también al sentido y ya no hay posibilidad de articulación en palabras que lo aparenten y expone la única forma en que puede aparecer este, por medio de la interpretación externa. Irina sin lengua señala que es desde afuera que se impone el sentido, son los otros lo que están obligados a hacer de todo sonido un signo que pueda ser comprendido, aunque ya no haya articulación posible y solo se pronuncien sonidos o intentos de sonidos.

No obstante, a pesar de que los otros puedan hablar por Irina y decir qué es ella, ese discurso será solo aparente y aproximativo, un intento de imposición de la política semiótica que no tiene resultado porque no logra despejar la incógnita de Irina o si lo hace es por medio de la reducción a una palabra, a una representación. Aplicar el procedimiento del sentido a Irina, hablar por ella con el discurso tradicional es un intento insuficiente, pues Irina, con su palabra primero y luego con la mutilación de la lengua, ha renunciado al sentido, nada de lo que se le haga decir puede llevar a este, pues ya “no hay sentido ni sentido figurado, sino distribución de estados en el abanico de la

palabra. La cosa y las otras cosas ya no son sino intensidades recorridas por los sonidos o las palabras desterritorializadas que siguen su línea de fuga” (Deleuze y Guattari, 1978, p. 37). Por lo tanto, cualquier apuntalamiento en el lenguaje es solo una puerta para la multiplicidad y no una imagen representativa de definición única.

Con ese gesto Irina se ha develado como lo que el filósofo italiano Giorgio Agamben considera una forma-de-vida “Una vida que no puede separarse de su forma [...] una vida que, en su modo de vivir, se juega el vivir mismo y a la que, en su vivir, le va sobre todo su modo de vivir” (Agamben, 2001, pp. 13-14), es decir, como pura potencia. Es finalmente un invertebrado más, que ya no camina, que ya no habla y que por lo tanto ya no puede responder a los requerimientos tradicionales de subjetivación. Dice García López que “los monstruos guardan silencio porque no pueden hablar. Tienen velado el acceso al verbo. El mutismo del monstruo contrasta, en cambio, con la verborrea de las instituciones. [...]. El verbo -y, si éste está en el origen también la historia- sólo se ha concedido a aquéllos que cumplen con la norma” (2014, p. 245), por ese motivo Irina no necesita hablar más, por eso los mutantes no hablan, porque no necesitan cumplir con la norma.

Irina no es la víctima de un proceso de reducción, sino que es la potencialización de una experiencia y de una acción, de una ficción que ahora se hace, no realidad, sino posibilidad constante. Irina no solo se ha desprendido de la obligación de pertenecer a alguno de los dos géneros, masculino o femenino, sino que ha dejado de existir como un ser humano común, es decir, natural, y ha empezado a transitar el camino mutante, el del *cyborg*, híbrido entre lo humano y lo tecnológico. Irina renuncia a la palabra y con ello abre una salida a la experimentación, ella se convierte en un anuncio, es decir que, siguiendo a Agamben,

desplaza el lenguaje desde el registro de la proposición, que predica algo de algo [...] al del anuncio, que no predica nada de nada. [...] el lenguaje se convierte en ángel del fenómeno, puro anuncio de su pasión. [...], es

puro anuncio del aparecer, exposición del ser sin predicado alguno (2011, p. 115).

Irina, entonces, con sus sonidos anuncia ese mutante que no tiene lengua y que no puede ser descrito con ningún predicado.

Cuando se reúnen los mutantes.

La experimentación que se abre con Irina va a tener como ejemplo la repetición constante pero diferenciada de la obra *Las cuatro gemelas* (1973). Esta obra consiste en la puesta en escena de todas las combinaciones posibles que se presentan cuando dos bandos contrarios se enfrentan. Aira describe el asunto de la obra de la siguiente manera: “el delincuente fugitivo con el botín, en un paraje solitario, se encuentra con un aventurero de pocos escrúpulos” (1991, p. 113). En la obra no es un fugitivo y un aventurero sino dos pares de gemelas enfrentadas. Este esquema especular posibilita una mayor combinación de acciones. Esto significa que la obra propone una sola acción que se constituye en situación infinita y al mismo tiempo en suceso, pues las acciones, aunque modifican aparentemente la situación, sostienen esta última. La acción repetida es la muerte y asesinato de los personajes, que siempre reviven para nuevamente llevar a cabo la acción-suceso. Esa particularidad de esta obra de Copi se relaciona con la definición que Deleuze da de la repetición.

Repetir es comportarse, pero con respecto a algo único o singular, que no tiene algo semejante o equivalente. Y, tal vez, esta repetición como conducta externa se hace eco, por su cuenta, de una vibración más secreta, de una repetición interior y más profunda en lo singular que la anima. La fiesta no tiene otra paradoja aparente: repetir un ‘irrecomenzable’. No es agregar una segunda y una tercera vez a la primera, sino elevar la primera vez a la ‘enésima’ potencia (2002, pp. 21-22).

Lo que hacen las gemelas de la obra es elevar a la enésima potencia sus actos y con eso dan cuenta de una singularidad que no tiene semejante, la de la mutación continua, que no significa cambio concreto a una nueva naturaleza, sino sostenimiento de la potencia de

transformación. Se trata del encuentro mutante, que ya no solo actúa en el sujeto sino en las situaciones, y las hace una movilidad cambiante aunque se repita la misma acción. Lo que Copi logra en esta obra es que la continuidad se sostenga en las acciones que se hacen sucesos. A una acción solo puede seguirla otra, y por eso la situación nunca cambia, porque nunca se detiene, sin unidad pretendida, solo movimiento continuo. Por eso no existe un sentido profundo que pueda encontrarse en la pieza, y el análisis no permitirá encontrar la adecuada interpretación de lo que significa esa repetición de acciones. Esta obra, como *Loretta Strong* y *La heladera*, es actualidad constante.

Esto es posible, como lo recuerda Aira (1991), gracias a la espacialización del tiempo. La obra propone un espacio temporal que se recorre constantemente, por lo que las muertes más que remitir a una fantasía de resurrección, exponen los diferentes espacios del tiempo que se recorre, primero una muerte y luego una segunda y una tercera (y así hasta el infinito) que no son semejantes sino son la potencia de la acción ejercida.

Quando se dice que el movimiento [...] es la repetición, y que en eso radica nuestro verdadero teatro, [...] se piensa en el espacio escénico, en el vacío de ese espacio, en la forma que es llenado, determinado, por signos y por máscaras a través de los cuales el actor representa un papel que representa otros papeles, y en la forma en que la repetición se va tejiendo de un punto notable a otro comprendiendo dentro de sí las diferencias. [...]. El teatro de la repetición se opone al teatro de la representación, así como el movimiento se opone al concepto y a la representación que lo relaciona con el concepto (Deleuze, 2002, p. 34).

Es esto lo que impide reconocer un sentido en la obra, pues la repetición no apunta a un concepto sino a un movimiento. Es una obra mutante. La forma-de-vida expuesta en *El homosexual o la dificultad de expresarse* se encuentra con otras singularidades y produce esta multiplicación de acciones que manifiestan una potencia del movimiento y su repetición. Es por esto que la muerte no se concibe como un final, sino como un reinicio, o como esa repetición de un irrecomenzable de la que habla Deleuze. Esto permite a Copi replantear la cuestión de la muerte y hace

de su teatro el lugar de la aparición de la vida, ya no como imitación o representación, sino como experimentación. El teatro de Copi es el de la repetición porque, a diferencia del teatro tradicional, las muertes ocurridas en escena no son culminantes, y Copi “hace retroceder la vida hasta que queda dentro del teatro, la realidad queda dentro del arte” (Aira, 1991, p. 117). Esto es lo que hace que su teatro, y en particular esta obra, sea una puesta en movimiento de las formas-de-vida. Y además hace que lo mutante no sea solamente una característica de las singularidades, sino que el teatro mismo se mezcla con la realidad y conforman un espacio híbrido de ficción y actualidad, un artefactualismo como el del *cyborg*.

Más que encontrar una interpretación en las acciones, lo que se busca es sostener la mecánica del movimiento, en donde sí se puede encontrar un significado, pero solo si este es enmascarado infinitamente.

Lo que hay de mecánico en la repetición, el elemento de acción aparentemente repetido, sirve de cobertura a una repetición más profunda, que se desarrolla en otra dirección, verticalidad secreta en la que los roles y las máscaras se alimentan del instinto de muerte. [...]. El verdadero sujeto de la repetición es la máscara. Porque la repetición difiere por naturaleza de la representación, lo repetido no puede ser representado, sino que debe ser siempre significado, enmascarado por lo que significa, enmascarando, a su vez, lo que significa (Deleuze, 2002, p. 45).

Las cuatro gemelas expone la intensidad del movimiento y su potencialidad en la acción inmediata, sin causalidad lineal. Se trata de poner en escena todas las posibilidades sin que eso las reduzca, por el contrario, toda acción se vuelve suceso de su propia situación y con eso sostiene el mundo escénico de la repetición. Por eso todo termina cuando los personajes salen de escena, dentro son comunicación singular imposible de detener. Esta no detención permite la generación de sujetos que Deleuze llama larvarios, por ser el origen de una transformación. En esta obra se da inicio a ese tipo de sujetos que se había expuesto al final de *El homosexual o la dificultad de expresarse*.

En *Las cuatro gemelas* se presenta el mecanismo de la comunicación entre esa multiplicidad de series (los asesinatos) que son diferentes y apuntan a una comunidad no sostenida por la representación lineal y consecuente.

Una vez que la comunicación se establece entre series heterogéneas, se desprenden de todo tipo de consecuencias en el sistema. Algo “pasa” entre los bordes; estallan acontecimientos, fulguran fenómenos del tipo relámpago o rayo. Dinamismos espacio-temporales llenan el sistema, expresando a la vez la resonancia de las series acopladas y la amplitud del movimiento forzado que las desborda. El sistema está poblado por sujetos [...] sujetos larvarios (Deleuze, 2002, p. 185).

Esta comunicación de series heterogéneas es lo que va a permitir el surgimiento de un sujeto larvario en toda su expresión en la obra *Loretta Strong*.

Loretta Strong es un diálogo con un interlocutor inaudible en el que se reúnen todas las características del mutante. Ya no se trata de la multiplicidad de combinaciones, sino de la palabra del mutante que destruye toda corporalidad y crea, de esta forma, una nueva criatura que ya no tiene referente ni lugar. En esta obra se está frente al surgimiento de algo similar a la lengua del mutante, totalmente móvil y sin un anclaje claro en el sentido. La obra anula la posibilidad de comprensión desde el comienzo, ya que inicia con una acción que modifica la situación primaria a la cual no se puede tener acceso: “Loretta Strong y Steve Morton. Loretta Strong mata a Steve Morton”²² (Copi, 2012, p. 9), esa indicación describe una acción que es imposible de analizar, pues no se sabe por qué se lleva a cabo, la situación inicial queda totalmente desconocida. No es posible saber qué ocurrió para que Loretta Strong llegara a estar en la situación en que se encuentra, todo se construye a partir de una incógnita, de una ausencia de sentido. Toda la obra entonces es una sucesión de hechos que sostienen una situación irreconocible y por lo mismo irrepresentable. Eso hace que la

²²«Loretta Strong et Steve Morton. Loretta Strong tue Steve Morton» (Copi, 1999, p. 107).

referencialidad sea desechada y el mutante tenga todas las posibilidades de experimentación.

La comunicación de Loretta se establece con un interlocutor presente solamente por medio de un aparato (el teléfono) al que nunca se oye y por lo tanto solo sirve para mantener la comunicación, que es la que permite la continuidad de la acción. El personaje latente, contiguo a la acción, es irreconocible y se sostiene como incierto, nada asegura que efectivamente Loretta tenga comunicación con él o que este siquiera exista, ella misma sospecha de la existencia del otro y de que habla con ella misma, “¡No es nadie, es mi propia voz que reverbera en los anillos de Saturno!”²³ (Copi, 2012, p. 11). Ella requiere de otro que la oiga, y esto la convierte en solo en una voz comunicante, no de sentido, sino de intensidades. Ella no es cuerpo y sustancia que contenga algo. A diferencia de Irina, Loretta renuncia a su corporalidad, a sus órganos, y sostiene solo un discurso que pretende darle alguna unidad, pero que es puramente materia, es el acto sin cuerpo. En esta obra la vida es pura potencia, por eso solo es una voz que no requiere de un cuerpo, de órganos.

La falta de referencialidad de la obra está dada por el espacio en el que se desarrolla la situación. Aparentemente se trata de una nave intergaláctica que viaja hacia una estrella en donde se supone se dará inicio a una nueva civilización. Es el viaje inaugural, el del origen. Se deja atrás toda conexión que permita una relación de semejanza con lo conocido, por lo tanto todo se debe entender como insólito. No obstante, ese espacio es aparente, porque la obra pone en primer lugar la potencia de la imaginación, y más que esperar que Loretta sea la astronauta de una nave exploradora, se trata de encontrar la generación de experiencias que no deben tener un soporte en la realidad material, sino en la posibilidad ficcional que constituye al mutante, posibilidad

²³«C'est rien, c'est ma propre voix qui se reflète sur les anneaux de Saturne!» (Copi, 1999, p. 109).

dada por la movilidad y transformación en la que se sostiene. Es este el motivo por el que Aira (1991) señala el elemento infantil de la obra al reconocer que las acciones del personaje construyen su propia realidad como cuando el niño juega a que es un astronauta. La particularidad de Copi es que lleva al extremo esa intencionalidad infantil y expone un mundo pleno de posibilidades de continuidad mutante.

En la obra la tierra explota y se renuncia a toda conexión posible con un sistema de representación que explique lo que ocurre en escena. Loretta misma se desintegra, pero mantiene su voz, y más adelante reconstruye su cuerpo, solo con la voz, “¡Linda, exploto! / ¡Mierda, me tengo que recoger yo sola / ¡Qué lindo tener que volver a pegar estos dedos!”²⁴ (Copi, 2012, p. 21). Por lo tanto, ella participa de la regeneración mutante, de la transformación de la corporalidad tradicional y de la hibridación *cyborg*. Además, permite la mezcla con otras animalidades con las que potencia sus cualidades, pero sobre todo, su posibilidad de transformación. Mantiene relaciones sexuales con una rata, con un murciélago de oro y pare ratas, criaturas de metal y al mismo tiempo tiene deseos sexuales por Linda, su interlocutora, que es una voz muda.

En esta obra ya no se hace necesaria ninguna red de relaciones que permita la representación. El sistema de clasificación se ha vuelto inservible por la ausencia de referencialidad, la tierra ha explotado y ya no hay anclaje a una materialidad explicativa. Se trata, entonces, de toda una interioridad explotada, puesta en potencia por su misma dinámica de movilidad insistente, intensiva. Ninguna estructura de análisis permite alcanzar un supuesto núcleo temático, porque todo en la obra ocurre como actualidad, es puro acto de pérdida de la forma, la renuncia a la unidad, igual que en *Las cuatro gemelas*.

²⁴«Linda, J’explose! / Oh, merde, il faut que je me ramasse toute seule / Ça va être du joli pour racoller tous ces doigts» (Copi, 1999, p. 121).

No se trata ya, como en *Las cuatro gemelas*, de la potencia de la repetición (generadora de diferencia), sino de la aparición de la diferencia, una forma sin fondo o la indeterminación.

Cuando 'la' determinación se ejerce, no se contenta con otorgar una forma, con dar una forma a las materias bajo la condición de las categorías. Algo del fondo sube a la superficie, sube allí sin tomar forma, más bien se insinúa entre las formas; existencia autónoma sin rostros, base informal. Ese fondo, en tanto está ahora en la superficie, se llama lo profundo, lo sin fondo. Inversamente, las formas se descomponen cuando se reflejan en él (Deleuze, 2002, p. 406).

Loretta, entonces, es lo profundo. Ella es esa posibilidad de deshacer todas las formas y sostener la profundidad, eso que emerge del fondo y hace que las categorías dejen de delimitar y empiecen a comunicar. Loretta es la ejemplificación, llevada al extremo, de la opción expresada por Irina de ocupar todas las posiciones al tiempo. Por eso no hay situación, pero tampoco se trata de un drama sin acción. Lo que ocurre en esta obra es que la acción no corresponde ni responde a la manera corriente de comprender la continuidad cronológica y lineal de los hechos. Loretta está fuera del mundo, fuera de las categorías de representación y, como las cuatro gemelas, también es repetición infinita que se concentra en la diferencia. En esta obra las singularidades de las cuatro gemelas se han concentrado en una singularidad que ya no puede presentar un personaje sujeto, sujetado a la imagen del cuerpo completo e individual. Loretta Strong es una singularidad y

La singularidad como determinación diferencial es preindividual. El mundo del SE, o de 'ellos', es un mundo de *individuaciones impersonales* y de *singularidades preindividuales*, que no se reduce a la banalidad cotidiana; mundo, por el contrario, donde se elaboran los encuentros y las resonancias, último rostro de Dionisos, verdadera naturaleza de lo profundo y del sin fondo que desborda la representación y hace advenir los simulacros (Deleuze, 2002, p. 409. Cursiva en el original).

Las cuatro gemelas eran continuados simulacros, Loretta Strong es el gran simulacro del fin de la representación, y como simulacro es una repetición demoníaca y una diferencia intensa que expone el fondo

como diferenciante; pero ser simulacro no significa el fin de la representación, solo la imaginación de este fin y su puesta en escena. El mutante no destruye los sistemas, los transforma y pone en movimiento, eso es lo que posibilita el simulacro. Loretta es el fondo que parece asemejar todo, pero que produce las singularidades. Esta cualidad se va a presentar en *La heladera*, donde el sujeto es múltiple gracias a la particularidad dramática de la obra que exige que un solo actor sea todos los personajes, lo que manifiesta un nuevo tipo de comunicación.

La heladera, al igual que *Las cuatro gemelas* y *Loretta Strong*, presenta toda la acción en un solo acto. Es decir, se trata de la presentación de una experiencia directa en su duración, lo que contribuye a la actualidad de lo que ocurre en escena. En estas obras solo hay acción, incluso los diálogos son dramáticos, no hay intención de hacer con ellos la caracterización de algún personaje. En esta última obra, esa dramaticidad está potenciada por la situación que requiere de varios personajes, aunque todos estos sean encarnados por el mismo actor. Los elementos que aparecían en las otras piezas, la movilidad, la continuidad de la acción, los personajes latentes que funcionan como motor de la situación, se encuentran juntos y permiten reconocer la imposibilidad de organizar lo que se pone en escena. Se mantiene esa falta de sistema de representación y de clasificación.

Nuevamente el *cyborg* es el protagonista, con todas sus hibridaciones expuestas. Ya no se trata solamente de que se señale la mutabilidad de los personajes, sino que estos son mutantes en toda su expresión, por eso uno solo es todos a la vez. Sumado a esto, se encuentra la heladera como objeto aparentemente organizador del sentido, pero su presencia funciona solo como motivador de la acción, no guarda un significado profundo que pueda ser descubierto y lo convierta en símbolo. No hay simbolismo en Copi, la heladera solo remite a una simulación constante. Ese objeto es ataúd, bomba, regalo, arma y todo lo que pueda ser necesario en el momento de su utilización,

es decir, es siempre un objeto que cobra sentido en el acto, en la actualidad presente, como los mutantes, siempre en transformación. Aira considera que la heladera, además, es “el emblema del teatro de Copi. Es la escena dentro de la escena (y preservada siempre) [...]” (1991, p. 120), lo que significa que todo se entiende desde su potencialidad dramática y escénica, un acto ficticio. La escena dentro de la escena garantiza (y por eso está preservada para siempre) la vida en el teatro, esa que Copi hizo aparecer ya en *Las cuatro gemelas*.

Pero en esta obra, en *La heladera*, ya no hay salida del simulacro, los personajes están anclados a su repetición, a su máscara teatral, lo que indica una presencia constante de la vitalidad que produce los cambios. Esto queda claro cuando uno de los personajes afirma su naturaleza teatral, ficticia, su pertenencia al teatro y su permanencia en este. “GOLIATHA: [...] ¡Soy Goliatha, la mayordomo de este teatro! / ¡Esto es un teatro, señor! / ¿Cómo que no es un teatro? / ¿Y me lo dice a mí? / ¡Hay público acá adelante!” (Copi, 2012, p. 92). Por eso la obra se construye sobre un ritmo vertiginoso, de mutabilidad constante y al final ninguno de los personajes, es decir, el actor, podrá salir de la escena, de la comparecencia en la que están sus singularidades. *La heladera* pone en escena al *cyborg* de forma intensa, a su nueva naturaleza construida con la ficción actual que es su transformación constante sobre el escenario. Con esta nueva criatura, Copi manifiesta su nueva comunidad mutante que ahora deberá ponerse en contacto con la estructura mítica que abre otras posibilidades de existencia, las que se verán expuestas en *La torre de la Defensa* (1981) y en las obras que aparentan más realismo.

CAPÍTULO III

La experiencia mutante del mito

La interrupción del mito que se realizó en *Eva Perón*, y que dio lugar a la apertura de la comunidad, no lo eliminó, más bien condujo a una utilización diferente de ese procedimiento que revela nuevas posibilidades de constitución de comunidad. *La torre de la Defensa* (1978) es la obra con la que Copi inaugura una nueva forma de comprender las relaciones, pues luego de que en *Eva Perón* expusiera la ausencia de referencialidad y el surgimiento de las singularidades, y de que en *El homosexual o la dificultad de expresarse* las singularidades empezaran a circular, es en esta obra en la que construye un escenario en donde estas se ponen en contacto y en relación, lo que propicia una nueva perspectiva de la realidad que surge de la utilización de la función mítica. Esta función es posible de utilizar gracias a la interrupción del mito que Jean-Luc Nancy explica y que está estrechamente relacionado con una de las características de la poética de Copi. Para Nancy, el mito puede llegar a convertirse en un procedimiento en el momento en que se desmonta su función y se comprende que este procedimiento construye mundos, culturas y comunidades con base en la invención de un origen. En el momento en que se reconoce que el origen de la comunidad es un relato inventado, que es un mito, este se interrumpe y se abre la posibilidad de poner en límite la comunidad y de desviarla, lo que imposibilita que se cierre en una comunidad absoluta.

Para Copi, la invención es lo que constituye la realidad, cualquier fundamento de la experiencia surge por la invención, es decir, por el uso de esa función mítica y de ese procedimiento que elabora experiencias y que construye comunidades. Esto significa que Copi realiza el mito constantemente, lo que garantiza su interrupción. De ahí que las obras

de este autor sostengan situaciones en las que ninguna acción se completa lo que hace que nunca se cierre la productividad mítica, es decir, la productividad inventiva. En el teatro de Copi, generalmente hay sucesos que anuncian cambios de situación pero que no llegan a completarse. Esto se traduce en una constante movilidad que transforma las situaciones de forma inesperada y gradual.

El mito se comprende como una forma de fundar una realidad, lo que significa que para que esta última exista es necesario utilizar las herramientas de la ficción que posibilitan la construcción de una situación común para un grupo de personas. Nancy reconoce que comprender el mito de esta forma implica un entendimiento doble de la palabra mito. Por un lado, el mito es la fundación de una comunidad; pero por el otro, es la ficción de esa fundación. Esto hace del mito una ficción fundadora que crea realidad. No puede denunciarse al mito como una ficción

porque el mito no es susceptible de ser analizado conforme una verdad distinta a la suya, y por consiguiente de ningún modo en términos de "ficción", sino que debe ser analizado conforme a la verdad que su ficción le confiere, o más precisamente conforme a la verdad que el ficcionamiento *mitante* confiere a los dichos y a los relatos *míticos*. [...].El mito se significa a sí mismo, y convierte así su propia ficción en fundación o en inauguración del *sentido* mismo (Nancy, 2000, p. 67. Cursiva en el original).

En este sentido, lo que hace Copi es inventar historias que crean realidades pero que se concentran en esa característica inventiva que permite que esas realidades nunca se constituyan como totales o absolutas porque están en constante construcción. Esto se verá más claramente en el análisis de *La torre de la Defensa*.

El mito crea una ficción y funda una realidad que posibilita la existencia de una comunidad. No obstante, la comunidad de Copi es una forma inoperante de esta, lo que implica que el mito es constantemente interrumpido para que la comunidad no se cierre y se vuelva absoluta. La ficción que funda la realidad, en Copi, se sostiene como ficción

generadora de realidades y no como la ficción que todos deben creer como única realidad.

Furio Jesi, el pensador italiano, propone una perspectiva del mito que se cruza en ciertos aspectos con lo expuesto por Nancy y lo hecho por Copi. Para Jesi la cuestión mítica está asociada a la creación e interpretación de símbolos. La experiencia mítica está más allá de cualquier formulación material, pero el símbolo alcanza a sugerir esa experiencia, por lo tanto, este intenta salvar algo del mito en su formulación. Esto significa que el símbolo se comprende como una realidad que remite a una trascendencia. Sin embargo, Jesi explica que en ocasiones puede haber símbolos que descansan en sí mismos, es decir, que son autorreferenciales y que, por lo tanto, se acercan más a la experiencia mítica pues no evocan otra realidad diferente a la que aparentan. En esos momentos el símbolo parece desvanecerse en el mito. A pesar de esto, Jesi reconoce que esos símbolos que descansan en sí mismos sí señalan otra entidad diferente a la que aparentan, esa entidad es la muerte. De esta forma, se recupera la conexión entre símbolo y mito, pues una representación apunta a una experiencia que va más allá de la representación misma: que un símbolo no parezca tener un significado diferente a él mismo no lo aísla del mito, por el contrario, lo conecta con una trascendencia más potente aún, que paradójicamente es la nada o la muerte, el “hecho de que una cosa pueda simbolizar a otra es así considerado como realidad, independientemente de su historicidad: como pura potencialidad, pues, y como resplandor que aflora en el rostro de lo inconocible [sic]” (Jesi, 1972, p. 21).

Jesi considera que esa indicación a la nada que ocurre en los símbolos que son realidades en sí mismos los colma de significado y los hace vehículos adecuados para el reconocimiento de una realidad y de una experiencia, en particular la de la muerte, por ser la única forma de definir ese silencio o nada al que señalan los símbolos. Y ese

reconocimiento y participación en esa experiencia hace de los símbolos funciones míticas porque remiten a una fundación que intenta o sugiere un sentido sobre esas apariencias que exponen, a pesar de que ese sentido no sea del todo conocible o comprensible. Los símbolos, de esta forma, dejan de ser realidades sin significado y se convierten en portadores de una experiencia mítica que produce múltiples posibilidades de realidad.

Por lo tanto, el mito se reconoce como procedimiento potencial, pues los símbolos, al señalar la nada o la muerte, nunca se agotan y están en constante producción. Es esto lo que se quiere decir cuando se afirma que Copi utiliza la función mítica para la producción, reproducción y recreación de símbolos que fundan una nueva posibilidad de realidades constituidas en experiencias diversas que conllevan a conocimientos particulares. Es fundamental aclarar que lo que Copi hace no es crear nuevos mitos o nuevos símbolos para reemplazar otros, se trata de la utilización de un procedimiento y de una función que le permite generar símbolos gracias a la productividad de esa función.

Jesi recuerda que inevitablemente detrás de cada símbolo (o en el fondo) siempre estará el silencio, lo que significa que nunca podrán ser agotados o reducidos, que un símbolo nunca será la realidad que representa porque no hay tal realidad que pueda materializarse en el símbolo. “[...] la génesis del símbolo resulta ser así testimonio de la existencia y primordialidad de la oscuridad; detrás del símbolo, y después frente a él en su manifestarse en el cosmos, se levanta la ‘realidad generada por nada’: el silencio” (Jesi, 1972, p. 26). Por lo tanto, ese silencio, esa nada, esa muerte que cada símbolo señala es la productividad y la potencia que permite que artistas, como Copi, construyan nuevas matrices simbólicas destinadas a la mutación porque el símbolo nunca podrá reducirse a lo que aparentemente señala.

Según Jesi, para algunos estudiosos del mito, como Károly Kerényi, la referencia a la muerte de los símbolos permite generar experiencias

míticas genuinas, lo que le restituye su vitalidad al propiciar un conocimiento nuevo.

Frente a la visión funeraria de los símbolos que solo remiten a la oscuridad y al silencio, Kerényi no ha negado el mito de la muerte, sino que ha afirmado que en la tolerancia humana puede la muerte llegar a ser una 'verdad superior... algo y nada a la vez': *una* verdad, no la *única* (Jesi, 1972, p. 30. *Cursiva en el original*).

La tolerancia humana es una forma de aprovechar la potencia mítica que hay en todo símbolo y que produce diversas realidades. En *La torre de la Defensa* Copi aplica la función mítica y aprovecha su potencia para crear una nueva red de significados y de símbolos que es producto de la circulación de singularidades y no de la ubicación de estas en espacios estáticos y definitivos.

La torre de la Defensa, junto con *La noche de Madame Lucienne* (1985) y *Una visita inoportuna* (1987) son las obras en las que se experimenta la conformación de la comunidad mutante, por lo tanto, son las piezas en las que Copi hace uso del procedimiento mítico para dar lugar a su comunidad y producir las múltiples opciones de realidad y experiencia. Con *La torre de la Defensa* Copi construye un mito que da acceso a una nueva realidad y con ello a nuevas formas de vida o de lo viviente, lo que se va a ver expuesto en las otras dos piezas.

La reunión de singularidades que ocurre en *La torre de la Defensa* funciona como ceremonia de iniciación en una nueva comunidad y en una nueva experimentación que es posible solo gracias a que ha habido ese proceso de apertura de la comunidad y de desubjetivación descrito en los capítulos anteriores. *La noche de Madame Lucienne* es la forma en que Copi demuestra que la experiencia es una serie de vivencias que se contienen unas a otras y que impiden que haya una posibilidad de diferenciación que conduzca a reconocer una sola experiencia como válida, esta obra, por lo tanto, se constituye como símbolo mítico en constante productividad. La última obra que escribió Copi, *Una visita inoportuna*, manifiesta la concepción frente a lo viviente que tiene este

autor. Más que considerarla como una acción macabra que se burla de su situación médica, la obra funciona como una construcción simbólica que permite entender que la vida es siempre una imagen que se construye y reproduce una base mítica.

Se ha dicho que para Copi la realidad es siempre una invención, esto es así porque está atravesada por el relato, y no hay forma de que este se realice sin un componente creativo. César Aira explica que en la poética de Copi la invención precede a la realidad. Esto tiene varias consecuencias. Por un lado, reconoce que la realidad, como experiencia de lo real, es imposible e inaccesible. Es decir, no hay manera de que se pueda experimentar un acontecimiento de forma directa, siempre hay una mediación, que en este caso es la invención que se evidencia en el relato de lo vivido. Solo se accede a la experiencia por medio de la narración que intenta convertir el pasado en presente. Lo que hace el mito es crear esas narraciones que consolidan esas experiencias como comunes y vividas y con las que se les intenta dar una presencia en el presente.

Es el mito el que permite generar un vínculo entre la experiencia y el acontecimiento, porque el mito posibilita un sentido, pero en ese instante hace de la experiencia un símbolo que intenta remitir a una realidad que es imposible de reconocer como una sola, porque, como se dijo, todo símbolo que descansa en sí mismo, que intenta ser la realidad que representa, señala la nada. Pero, sobre todo, porque el mito intenta recuperar una experiencia pasada que es producto de una invención, por lo tanto es imposible de revivir, solo es posible acercarse a ella por medio de la ficción. Además de esto, considerar que la invención está antes que la realidad invierte la idea tradicional en la que se cree que hay una base previa que sirve a la invención. Puesto que en Copi el mito se interrumpe, entonces no hay posibilidad de identificar esa base y todo símbolo es el producto de una creación más caótica. Para Copi, sin invención no hay realidad y por eso es radical en sus creaciones. Vivir,

para este autor, es una más de las formas de inventar y eso se evidencia en el uso del relato como procedimiento. Relatar es lo que le permite a Copi producir nuevas realidades, nuevas formas de vida y propiciar mutaciones, cambios, transformaciones que mantienen el principio de invención. Esto hace, además, que la realidad sea siempre una forma particular del mito, asociada a lo simbólico porque apunta a un sentido que supera la materialidad; pero también entendida como imagen, pues es la búsqueda de consolidar una experiencia completa recuperada.

Que el relato sea el procedimiento preferido de Copi no lo aleja del teatro, no hace de este narrativa, por el contrario, el teatro le sirve como escenario adecuado para la continuidad de un relato. Copi hace que sus piezas teatrales estén llenas de sucesos, esto significa que las situaciones parece que nunca cambian a pesar de la cantidad de realizaciones que llevan a cabo los personajes. Por lo tanto, se genera una confrontación entre una movilidad constante, un ritmo vertiginoso que siempre aumenta, pero una situación que se sostiene y que nunca se cierra. Gracias a eso es que se posibilita la continuidad del relato, pues al no haber acciones que modifiquen la situación no es posible llegar o esperar un final completo, lo que permite mantener la comunidad abierta y pone un límite a lo imaginario sobre lo que se construye la vida, pues esta ya no puede ser configurada en una imagen completa, ya que esta muta constantemente.

Esta situación permanente es la que genera que en las obras de Copi se sostenga esa disposición al milagro que Gilles Deleuze considera es producto de la repetición. Para Deleuze, la repetición pertenece al campo del milagro, porque se opone a la pretensión de una ley que condicione las conductas. Aparentemente, repetir es estar a favor de la ley que exige que se cumpla siempre el mismo código de conducta. Deleuze explica que esa forma de proceder de la ley no proviene de la búsqueda de la repetición, sino de la instauración de una costumbre que generaliza comportamientos y los reproduce. Esta no es la forma en que

se entiende la repetición, pues esta última lo que genera es la posibilidad de encontrar lo singular en lo general y lo universal en lo particular. La reproducción de una acción como consecuencia de seguir la ley no es el producto de una repetición, más bien la impide, porque repetir es dar la posibilidad a la transformación que solo es posible si se mantiene la continuidad (Deleuze, 2002, p. 19-20). Es en este sentido que el procedimiento dramático de Copi, según el cual ninguna acción es completa, favorece la repetición, porque los personajes hacen siempre lo mismo para poder siempre transformarse. Al mismo tiempo, esta particularidad es posible gracias a que la relación entre potencia y acto no se entiende de forma mecánica y unidireccional, sino precisamente como relación y como potencialidad que produce un acto y al mismo tiempo no lo produce.

La repetición posibilita la experiencia del milagro porque señala la realización de acciones inesperadas o como si fueran hechas por primera vez a pesar de ser producto de una repetición. Como se dijo, esa experiencia del milagro está expuesta en la dramaturgia de Copi en la constante interrupción del paso de la potencia al acto. Giorgio Agamben considera, en *La comunidad que viene* (1996), que en el paso de la potencia al acto no solo se evidencia la realización de ese acto, sino que, y sobre todo, está presente su imposibilidad. Para este filósofo italiano, pasar de la potencia al acto no es algo definitivo, es decir, que “el paso de la potencia al acto, [...], no es un suceso cumplido de una vez por todos, sino una serie infinita de oscilaciones modales” (Agamben, 1996, p. 18). La serie infinita de la que habla Agamben se relaciona con esa cualidad del símbolo que no se reduce a una sola significación. El símbolo apunta al mito en la medida que ofrece una potencialidad de significaciones y de realidades potenciales. Más allá de la realización efectiva de la potencia que se ejecuta en el acto, el interés está en la serie infinita de oscilaciones modales, las múltiples formas en que un acto puede realizarse y que al mismo tiempo lo modifican. Por eso los

personajes de las obras de Copi están siempre a punto de realizar una acción pero esta se desvía y genera otras opciones que tampoco nunca se realizan.

Esto Agamben lo describe como la posibilidad de ser la propia impotencia, “Sólo una potencia que puede tanto la potencia como la impotencia es, por ello, la potencia suprema. Si toda potencia es tanto potencia de ser como potencia de no ser, el pasaje al acto solo puede tener lugar trasportando (Aristóteles dice ‘salvando’) en el acto la propia potencia de no ser” (Agamben, 1996, p. 26). Si las situaciones que dispone Copi están siempre a punto de ser modificadas por una acción latente, potencial, pero que nunca llega a desarrollarse o que al hacerlo no modifica de forma completa la situación, se puede entender que se esté en un teatro que dispone acciones que se concentran en su potencialidad, que incluso al ser realizadas constituyen una forma de no realización, lo que las hace una potencia que puede también su impotencia. Esto es una forma de asegurar esa continuidad que se vería en riesgo de detenerse en la realización de un acto que concluya la serie de acciones y ponga punto final a las situaciones. Al conservar en los actos la potencia y la impotencia, Copi está garantizando que su construcción de la realidad se sostenga en la continuidad, que es la única forma de mantener la mutación constante, sin un fin definitivo. Esto es posible solo gracias al dominio sobre la función mítica que se usa para dar posibilidad a múltiples realizaciones sin privilegiar ninguna.

El mito se ha convertido en el procedimiento creativo de Copi porque le permite generar realidades diversas en donde se proponen formas radicales de lo viviente. Este procedimiento se ejecuta de forma clara en el drama, es decir, en el teatro. Es en el escenario en donde se puede hacer coincidir la experiencia y su relato, por lo tanto, es una forma de buscar el instante extático, ese momento en el que se vive el mito y no se está frente a él por medio de un símbolo. Sin embargo, ese instante es posible solo gracias a la intermediación del símbolo, lo que

significa que vivir el mito es estar en el símbolo. La disposición al milagro, que se dijo ocurre en las obras de Copi, es la manera en la que se propicia la experiencia extática o mítica. La concentración en la potencia y no en el acto se convierte en una promesa de conocimiento constantemente renovada y al mismo tiempo nunca cumplida. Solo por esa condición es que se genera la disposición al milagro.

En este sentido, Copi puede relacionarse con las puntualizaciones que Furio Jesi hace sobre Cesare Pavese, Según Jesi, para Pavese el mito es la experiencia del instante extático y considera que en la modernidad ese instante corresponde al símbolo, por lo tanto, dice Jesi, ese “instante extático es en suma, participación en el símbolo; pero, si el símbolo está comprendido en el mito, alcanzar el instante extático significa vivir el mito” (1972, p. 150). De cierta forma lo que Copi ofrece en *La torre de la Defensa* es ese instante que permite vivir el mito. Los personajes de esa pieza reproducen una escena primordial, un momento simbólico que les da la posibilidad de experimentar el mito y, a través de la disposición al milagro, generar nuevas formas de conocimiento y construcción de la realidad.

La serie de acciones interrumpidas, que se transforman en sucesos y que sostienen la continuidad de la situación, conducen a la posibilidad de la conmoción, porque disponen la vivencia mítica. Jesi recuerda que la conmoción es el “único medio auténtico de conocimiento de la realidad” pues, desde la perspectiva de Leo Frobenius, la conmoción se entiende como “autodestrucción extática ante el verdadero rostro de la realidad perceptible en los símbolos primordiales” (Jesi, 1972, p. 149). Ese verdadero rostro no tiene una sola materialización, sino que es la cualidad potencial que está en la función mítica y de la que los símbolos hacen eco al señalar la nada y la muerte. De esta forma, lo que ocurre en las piezas de Copi, en particular en las que se analizarán en este capítulo, es una conformación de ese enfrentamiento al “verdadero rostro de la realidad”.

Copi hace uso de la función creadora que la experiencia mítica le ofrece y con esta crea una realidad en la que surgen nuevas formas de lo viviente. En este sentido, se puede vincular con el concepto de *Paideuma* de Frobenius, para quien esta palabra se entiende como una forma de dar sentido y como una manera de aprehender “al hombre y sirviéndose de este [crear] la civilización” (Jesi, 1972, p. 149). El teatro es un medio privilegiado para esto porque se da la vivencia mítica y su representación, es decir que la experiencia y su formulación mítica ocurren al mismo tiempo. De esta forma se entiende que las obras de Copi, sobre todo las tres que se analizarán en este capítulo, elaboren símbolos que conduzcan a vivir el mito, que está construido sobre la base mutante de la dramaturgia de Copi.

La torre de la Defensa y la constitución mítica de la comunidad mutante.

La celebración de la fiesta de fin de año, para la que se reúne un grupo diverso de personajes, es la situación que se presenta en *La torre de la Defensa*, obra publicada en 1978 y estrenada en 1981. Esta obra escenificará una ceremonia de iniciación por medio de la que los personajes participarán de una nueva constitución de la realidad y manipularán una serie de símbolos con los que se reconstruye un relato mítico.

En el apartamento del piso trece del barrio de la Defensa viven Jean y Luc, una pareja de homosexuales que se dispone a celebrar la fiesta de fin de año. A ellos se les suma Daphnée, la vecina drogadicta y enamorada de Luc y esposa de un norteamericano con quien tiene una hija. Micheline también se une a la celebración. Ella es una travesti que, además, simula ser de la clase alta parisina. Más tarde llega Ahmed, el prostituto árabe que Daphnée y Micheline han invitado al mismo tiempo para que las acompañe en la celebración.

Este es el grupo de personajes que, sin mucho interés, se prepara para realizar una cena que dé la bienvenida al nuevo año. La cena consistirá en una pierna de cordero que Micheline ha traído para compartir. La obra dispone, entonces, una serie de elementos que la vinculan con lo mítico: la celebración de una fiesta ritual por medio de una ceremonia que tiene a unos sujetos portadores de un conocimiento particular y un símbolo representativo de la cultura, el cordero. Este animal ha servido en la tradición occidental para generar la pertenencia a la comunidad, tanto su sacrificio, como el uso de su carne y lana para el sustento material, dan cuenta de ello. Al mismo tiempo que se remite a esos elementos míticos, el escenario que se expone es el del capitalismo y su fachada, pues el barrio de la Defensa carga con el significado de ser una zona destinada a la vida financiera y desarrollo económico de la ciudad, en donde se consolidará el estilo de vida del capitalismo avanzado. La tarea de Copi es hacer colisionar esos dos escenarios (el del mito y el de la fachada del capitalismo) para producir una nueva configuración simbólica. Por lo tanto, mito y capitalismo están mezclados desde un inicio en la obra. Lo que los personajes harán es reconsiderar ese mito y ajustarlo a una base diferente, la de Copi.

En “Copi: formas de reproducción”, Daniel Link propone una interpretación de esta obra que se vincula con la perspectiva mítica señalada. Según Link, el “objetivo último de *La torre de La Défense* es la destrucción de [la] fachada [del capitalismo], el abandono de toda ilusión ascensional y la constatación del fracaso, al mismo tiempo, de la coacción moral del humanismo occidental y del capitalismo posindustrial, es decir: el cierre de la era del cordero” (Link, 2014, p. 84). Para poder propiciar ese cierre es necesario que se realice una ceremonia. Esta es la cena de fin de año en la que el cordero va a ser modificado a causa de los accidentes constantes que ocurren en el desarrollo de la pieza. Antes se dijo que la dramaturgia de Copi está llena de sucesos que no modifican la situación. Es ese procedimiento el

que permite que el menú se transforme, pues a causa de la interrupción de las acciones aparecerán nuevos elementos que se integrarán al menú.

El primer texto de la obra expresa de forma clara la característica de la poética de Copi que se ha señalado. Jean dice: “Debería haberme suicidado a los diecisiete. Ahora es demasiado tarde” (Copi, 2011, p. 53). Ninguna acción, como el suicidio de Jean, llegará a completarse y es eso lo que permite la disposición al milagro. Ese inicio presenta cómo será el resto de la pieza, todas las acciones que se insinúan serán interrumpidas por otras que tampoco llegarán a completarse. Esto hace que el ritmo aumente y que la preparación de la cena ceremonial se vea afectada por la cantidad de sucesos que se desarrollan. La preparación del cordero es una tarea difícil. No solo no se tienen todos los ingredientes necesarios para adobar el plato, sino que su preparación se hace imposible. Luc se golpea la cabeza, Daphnée se desmaya, y todo esto hace que se olviden del cordero dejado en el horno, donde se quema. Este cordero quemado luego va a dar al piso ante la urgencia de atención de las otras acciones. El cordero no parece poder cocinarse, se quema, se cae y nunca estará listo.

La cena que celebra la permanencia de la tradición, esa cena de fin de año que recuerda que inicia otra vez el ciclo ya repetido por miles de años, no parece poder tener lugar. Y eso es lo que abre la posibilidad al cambio que se va a exponer cuando se agreguen los otros ingredientes a la cena. Para esta tarea la participación de Ahmed va a ser fundamental. Ahmed es el otro cultural que posibilita interpretaciones novedosas y que agrega y modifica la cultura en la que se encuentra. Él trae un nuevo lenguaje que vincula con experiencias diversas y realidades alternas. Cuando Ahmed hace uso de ese conocimiento diferente es cuando se da inicio al cierre de la era del cordero. Este cierre es una forma de abrir la comunidad a otras experiencias. Por medio de la utilización de la función mítica, Copi

reproduce una experiencia simbólica, la de la cena (como la que da origen a la civilización según el mito de la horda primitiva que propuso Sigmund Freud), que pone en cuestión la pertenencia y la sociedad misma al mezclar lo más tradicional (el cordero) con lo diferente, que en este caso es lo proveniente del inframundo, pues son una rata y una serpiente lo que se mezclará con el cordero. La cena que se realiza es una puesta en escena de la desfiguración de la tradición hegemónica y reconfigura el mito con el que se crea la comunidad.

La serpiente se incorpora al menú luego de que aparezca sorpresivamente por el inodoro. Ahmed logra poner en práctica su conocimiento y decide que la serpiente enriquecerá la cena que hasta ahora estaba conformada solo por un cordero quemado. Pero la modificación aumenta, ya que en el interior de la serpiente hay una rata que, según Ahmed, hará más apetitoso el menú, pues “Las ratas son muy ricas, ¿sabés por qué? Porque roen la madera. Eso da una carne perfumada, como la del conejo” (Copi, 2011, p. 77). De esta forma la cena queda conformada por serpiente rellena de cordero y rata, y “se sirve en un balde porque hay que mantenerla constantemente remojada en su jugo” (Copi, 2011, p. 83). Lo que este grupo cenará finalmente será un híbrido mutante entre lo elevado que implica el cordero (por su nexo con la tradición judeo-cristiana) y lo bajo y terrenal que significan los nuevos ingredientes (la rata y la serpiente) con los que se mezcla. Ese plato de fin de año es la manera en que se consolida un símbolo que instaura una nueva forma de lo viviente: lo mutante. Por medio de la función mítica se reconfiguró esa estructura que organiza una manera de comprensión de la realidad y de relación con esta.

Copi hizo uso de un mito para reconfigurarlo y con ello dar lugar a la comunidad mutante. Ese mito es el que Sigmund Freud describió en *Tótem y tabú* (1982) y con el cual explicó el origen de las relaciones sociales que permitieron el desarrollo de la comunidad tradicional. Sin embargo, lo que Copi realiza es la imitación de ese mito, por lo tanto no

se trata de la instauración de una red simbólica fija que marque un origen, sino la utilización de un procedimiento que posibilita diversas formas de relación. Jesi (1972) explica que los expresionistas se sirven de símbolos de las mitologías antiguas pero alteradas, pues se ha perdido la conexión con el contexto en el que estas imágenes le hablaban a los sujetos. Copi procede de forma similar, pues se remite a un mito pasado del que toma ciertas imágenes y sus efectos, pero los reubica. Esto no hace de Copi un expresionista, solo lo acerca a una forma de utilización del mito presente en esa poética. Mientras que para los expresionistas la imposibilidad de acceder a la revelación por medio del símbolo que conecta con el mito es un motivo de angustia y de desesperanza, para Copi esa ausencia de revelación es un elemento aprovechable que le permite recrear los mitos y con ello posibilitar nuevas formas de vida.

El mito de la horda primitiva, en el que una cena ceremonial estructuró las posiciones simbólicas que dieron forma a la comunidad, en *La torre de la Defensa* va a ser desfigurado en una cena particular en la que no hay autoridad que se incorpore sino mezcla de órdenes distintos, lo que acentúa su característica mutante y lo que impide que se produzca una matriz simbólica rígida y única. El mito que realiza Copi ya no es el sacrificio de un símbolo (eso que da cohesión a la comunidad y permite su permanencia), sino la modificación de éste a través de la integración de elementos extraños y opuestos, pero ya sin distinción jerárquica. La sociedad tradicional se ve modificada por la incorporación de nuevos elementos que la desfiguran, la hacen mutante y habilitan otras posibilidades de realización. Este es el fin de la era del cordero y tiene su exposición en la parte final de la obra cuando las singularidades se hacen presentes en las figuras de Ahmed y Micheline que ya no se ubican en posiciones estáticas.

Giorgio Agamben utiliza un término que sirve para comprender el mito recreado por Copi. Ese término es el de ejemplo, que para

Agamben “es un objeto singular que, por así decirlo, se hace ver como tal, *muestra* su singularidad” (Agamben, 1996, p. 13. Cursiva en el original). El procedimiento de Copi se sirvió de un relato mítico y de su función para configurar nuevas formas de vida, pero al mismo tiempo señaló esa nada a la que remiten los símbolos como realidades en sí mismas y partió de ella para construir una nueva forma de comunidad.

La cena a la que se asiste en *La torre de la Defensa* es una forma de exponer esa experiencia mítica y simbólica que puede parecer vacía, pero que finalmente es significativa en la medida que expone ese vacío como posibilidad de transformación. Puede presentarse como vacía porque no parece conducir a una trascendencia o realidad más allá que haga participar de una experiencia extática, pero en este caso, el mito y el símbolo se comprenden entre ellos y los personajes, al participar de la cena, están viviendo el mito que esta significa. Por lo tanto, es una realidad en sí misma que remite a la nada, porque ese mito es una invención y no una realidad que se pueda rastrear, y gracias a ello produce nuevos conocimientos y experiencias. Esto es así también porque la cena es un ejemplo y una de las características del ser ejemplar es ofrecer espacios vacíos para ser transitados.

El ser ejemplar, según Agamben, solo tiene existencia en la palabra, es un ser lingüístico. Para este filósofo solo cuando se nombra una situación, sujeto o cosa es que puede entenderse como ejemplo, cuando algo que es singular al mismo tiempo se entiende como una universalidad. Agamben explica que solo en la palabra es posible reconocer esta doble pertenencia tanto a lo individual como a lo universal, pues la palabra árbol se puede aplicar tanto a un árbol específico, como a todo el conjunto de los árboles sin importar sus diferencias, con lo que se define la propiedad común de todos los miembros del conjunto de los árboles (todos pueden pertenecer a ese conjunto en cuanto coincidan con la definición universal de árbol), es decir, su cualidad de pertenencia y lo que les da sentido. De tal modo,

todos los árboles serán designados por una palabra a pesar de su singularidad. La cena de *La torre de la Defensa* es expuesta en su singularidad como forma universal de la generación de comunidad, y esa singularidad es la que permite que haya transformación.

Esta idea de ejemplo tiene cierta relación con lo que Jesi considera es la experiencia del mito genuino. Para Jesi las imágenes míticas pueden provenir del inconsciente y manifestarse en la conciencia. Esa manifestación permite reconocer un elemento común que hace de las imágenes míticas algo compartido colectivamente y no un producto único de la subjetividad. Para Jesi el “mito genuino, que brota espontáneamente de las profundidades de la psique, determina con su presencia en el nivel de la conciencia una realidad lingüística cuyo carácter colectivo corresponde al valor colectivo [...] en el ‘estado de vigilia’” (1972, p. 37). De esta forma, el mito se convierte en un generador de comunidad en la medida que brinda una lengua compartida que pone en relación. Por lo tanto, se puede entender en los términos en que Agamben describe el concepto de ejemplo. El mito es también el ser lingüístico por medio del que una singularidad (proveniente del inconsciente) expone una universalidad (el estado de vigilia de la conciencia).

En este sentido, las imágenes míticas dan nombre a una realidad que se comparte pero que al mismo tiempo señalan su singularidad y su posibilidad de transformación. Esto es lo que Agamben considera relevante del ser ejemplar, pues este no anula la singularidad, sino que demuestra que por medio del nombre se puede pertenecer a una clase o a un conjunto (crea esa realidad lingüística) y, al mismo tiempo, no pertenecer. El nombre árbol funda el conjunto de todos los árboles, lo que significa que no es ningún árbol en su singularidad, pero al mismo tiempo es la forma de nombrar a un árbol en particular. El ejemplo puede entenderse como esa forma de anulación de toda especificidad en apoyo de una imagen o representación universal de cualquier

singularidad, y lo mismo puede pensarse del mito. Sin embargo, en ese procedimiento Agamben encuentra un vacío que puede ser aprovechado, pues el ejemplo mismo, porque solo puede existir en la palabra, expone no solo la universalidad representacional, sino la singularidad que el ejemplo, por ser ejemplo, significa. “Puesto que el ser lingüístico (el ser dicho) es un conjunto (el árbol) que al mismo tiempo es una singularidad (*el árbol, un árbol, este árbol*), la mediación del sentido, [...], no puede en modo alguno llenar el hiato en el que sólo el artículo alcanza a moverse con soltura” (Agamben, 1996, p. 13. *Cursiva en el original*).

Para Jesi, por su parte, el mito da la posibilidad de generar un campo común en el que es posible realizar los cambios, pero sobre todo ponerse en contacto con el otro. Para Jesi el mito genuino es lo que relaciona las singularidades, porque hace que surjan imágenes de las profundidades de la psique que no son el inconsciente indiscriminado sino puesto en relación. Esa relación es ese hiato o espacio vacío que permite haya contacto entre singularidades. Es ese hiato lo que interesa a Agamben y lo que se evidencia en la cena ejemplar de *La torre de la Defensa*.

Desde esta perspectiva, la cena que prepara Ahmed habilita nuevas opciones de ocupación de los espacios, pues al ser un ejemplo del mito de la horda primitiva, pone en evidencia la cualidad singular de esa situación, con lo que habilita un lugar al lado o expone el lugar vacío que señala el ejemplo (la cena conmemorativa del fin del año y la celebración del nuevo ciclo desde la realización de Ahmed señalan que hay un espacio alternativo, al lado, que puede aprovecharse, ese espacio es el de la mutación) desde el cual se puede observar que ese acto tradicional propicia otras posibilidades de existencia, es decir, aprovecha ese vacío que implica el ejemplo para transformar la cena tradicional y hacer de esta una posibilidad de existencia de la mutación. Esa es la facultad del ejemplo para Agamben, pues este concepto no es solo la

imagen universal de una acción (en este caso la cena como ejemplo de la comunidad) sino también lo más singular de esa acción. La cena funciona como la aparición de las imágenes míticas que permite la puesta en relación de las subjetividades y las salva de la individuación total. La cena no se convierte en la representación común de una nueva agrupación de sujetos, esta no se hace para que todos estos personajes puedan decir que son parte de la comunidad mutante, sino para señalar lo singular de sus subjetividades y de las acciones que los ponen en relación, pues solo con este señalamiento es posible propiciar la mutación y hacer estallar esa comunidad absoluta tradicional.

Como se explicó antes, para Agamben solo en la palabra tiene existencia el ejemplo, por eso la cena de Ahmed solo se haría ejemplar cuando se considere sustituto de la cena tradicional de fin de año y se la nombre como la iniciación de la comunidad mutante. No obstante, su importancia no reside en ser el ejemplo de la nueva comunidad, sino en su poder propiciador de situaciones diferentes, de potencialidades de actos y de singularidades en relación. Si el ejemplo solo tiene su lugar como ser lingüístico, si alguien puede ser ejemplo de algo cuando es nombrado como tal (no ser mutante sino ser nombrado mutante), es esa cualidad lingüística del ejemplo, según se ha explicado con Agamben, la que permite también reconocer un espacio vacío que cuestiona la universalidad de lo ejemplar. “El ser-dicho –la propiedad que funda todas las posibles pertenencias (el ser-dicho italiano, perro, comunista)-, también es de hecho lo que puede cuestionarlo todo radicalmente. El ser dicho es lo Más Común que rompe toda comunidad real” (Agamben, 1996, p. 14).

Los personajes de la obra se hacen partícipes de una realidad lingüística que es posible solo gracias al mito, y porque este se manifiesta es que ellos pueden ponerse en relación. Si se piensa en los personajes de Copi como mutantes, no es tanto porque sean el ejemplo de esa nueva naturaleza, sino porque, como dice Agamben, estas

singularidades “comunican sólo en el espacio vacío del ejemplo, sin estar ligadas por propiedad alguna común, por identidad alguna. Están expropiadas de toda identidad para apropiarse de la pertenencia misma” (1996, p. 14). Y eso les permite no someterse a una imagen estática, sino hacerse singularidades omnivalentes. En las obras tratadas en los capítulos anteriores se expuso la fractura de la comunidad y la búsqueda de deshacerse de las etiquetas estáticas de la identidad, en este capítulo se expone un escenario mítico en el que los personajes son nombrados mutantes y por esa razón se hacen anónimos, porque se convierten en ejemplos, en seres lingüísticos que no pueden tener nombre.

Agamben, en *La potencia del pensamiento* (2007), afirma que gracias a la anonimidad del ser lingüístico “la filosofía ha podido pensar algo así como la existencia pura, es decir una singularidad sin propiedades reales” (2007, p. 87). Esto significa, que si se considera que los personajes de *La torre de la Defensa* son mutantes es porque se les ha dado ese nombre, pero eso no los somete a una serie de propiedades que deben cumplir, pues al ser nombrados se hacen anónimos ya que el nombre mutante no tiene un nombre y por lo tanto es posible enfrentarse a él como a una singularidad o existencia pura, es decir, a la idea misma de ser mutante que es la de no estar determinado por una propiedad. Esto implica que no hay manera de describir de forma completa qué es un mutante, pues al ser nombre no tiene nombre y no tiene propiedades fijas. “El ser-dicho es, en este sentido, el archi-trascendental que condiciona la posibilidad de toda predicación real; [...]: ni el nombre del nombre ni el nombre nombrado son nombres, y lo que está en relación con esta anonimidad del nombre es lo existente puro” (Agamben, 2007, pp. 88-89).

Eso es posible hallarlo en el momento en que consumen la cena de Ahmed, que se convierte en el primer momento en el que todos los personajes contribuyen al desarrollo de una acción y se manifiesta,

incipientemente, una nueva forma de relación. Todos, a excepción de Daphnée, que está dormida (esa ausencia tendrá ciertas consecuencias en el segundo y último acto), alaban la comida y expresan el placer que les provoca. “Deliciosa”, “sublime” son las palabras con las que describen el plato preparado por Ahmed. Al final del acto se celebra el fin de año, Ahmed declara su homosexualidad y Luc expresa en palabras esa omnivalencia de las singularidades a través de la imagen de los copos de nieve que empiezan a caer, “LUC: ¡Son cristales de agua! [los copos de nieve] Mirá, está en el Larousse: nieve. La nieve vista con el microscopio. Es lo que se disuelve al calor de la mano, los cristales microscópicos. ¡Y son todos diferentes, mirá: no hay dos iguales!” (Copi, 2011, p. 86). Nada es igual después de esa cena, las singularidades todas son diferentes como la nieve, que es un ejemplo definido por un diccionario, pero que se expone en su singularidad. Aira (1991) recuerda que uno de los procedimientos de Copi es el de la miniaturización por medio de la que se provoca la continuidad vertiginosa de acciones y una nueva concepción de la realidad, pues conforma un mundo de mundos incluidos y en relación, lo que hace imposible pensar que el arte sea una reproducción o representación de un mundo estable y externo y hace de este un mundo más dentro de otros o que contiene a otros. Es eso lo que de alguna manera señala Luc cuando usa el diccionario para explicar qué es la nieve: vista por un microscopio, la nieve es un mundo en sí mismo dentro de otro mundo, de la misma forma que la comunidad mutante es la relación de mundos diversos, ninguno igual al otro, pero con la posibilidad de transitar entre ellos. Es esta la nueva antropología que funda Copi según Link, quien ve en esta obra, además del fin de la era del cordero, una fundación.

Copi funda una nueva antropología (y una nueva antropofagia) que subsume lo cálido (la sangre del cordero) en lo frío (el cuerpo de la serpiente, el cuerpo helado del drogado), que hace aparecer en lo ascensional (Crystal Palace, La Défense, el cordero sacrificial), los monstruos del inframundo (la serpiente, la rata, la niña muerta), que traza, en la fachada del capitalismo, las líneas de su desmoronamiento,

que transforma el ojo de Dios (y su corporeización cordérica) en el ano de la serpiente que Ahmed reserva a Luc (2014, p. 84).

Por lo tanto, no se trata solo de la inclusión de mundos dentro de otros, sino también del choque que implica esta inclusión, y sus consecuencias, vistas en la generación de mutantes y de múltiples realidades. No es la destrucción de un mundo, sino la evidencia de que es uno entre otros y de que todo sujeto es incluido e incluye a más sujetos, es esta la evidencia de la existencia *cyborg*. La fundación de la nueva antropología es el producto de la recreación del mito, que es, como se dijo, una ficción fundadora o una fundación por medio de la ficción.

Esta nueva forma de existencia, esta nueva antropología, puede entenderse desde otro concepto de Agamben que apunta al contacto con el otro y la posibilidad de ubicarse en el lugar del otro, este concepto es el de sustitución. Para el filósofo italiano es importante interpretar la sustitución no solo como tomar el lugar del otro para suplirlo y representarlo en su ausencia, sino como la posibilidad de tener-lugar, es decir, que el acento se pone sobre la fundación del lugar y no sobre la sustitución en sí misma. Para Agamben lo más importante es el lugar que se ofrece para la sustitución y no su acción final, “sustituir a alguno no significa compensar lo que falta, ni corregir sus errores, sino *expatriarse en él tal cual es*, [...]. Esta sustitución no conoce ya un lugar propio, pero por ella el tener-lugar de todo ser singular es ya siempre común, espacio vacío ofrecido a la única, irrevocable hospitalidad” (Agamben, 1996, p. 20-21. Cursiva en el original).

De esta forma, se puede hacer de la singularidad un lugar ofrecido por el que se transita. Los personajes de Copi se sustituyen constantemente para ofrecer esa posibilidad de habitar el lugar del otro y con ello no estancarse en una imagen representativa de su singularidad sino dar la posibilidad de una movilidad constante. Esto

explica los cambios de estado de Luc respecto a Jean y a Daphnée. También permite entender que Micheline tome el lugar de una dama elegante y aristocrática al mismo tiempo que es un joven de anteojos que vive en los barrios marginales de París. No se trata solo de aparentar o de enmascarar una realidad en una ficción, sino de que existen espacios a ocupar y ofrecidos a la sustitución, pues Micheline, por tomar un caso, se ofrece tanto como la travesti excéntrica, como la dama elegante o como el chico ayudante. Incluso Jean, Luc y Daphnée, que parecen los personajes más estáticos, ofrecen diversas posiciones, desde la intolerancia de Luc hacia Daphnée, que después se vuelve comprensión ante los actos confesados por ella, hasta el desvarío de Daphnée y su frialdad a la hora de cometer ciertos actos.

Esta experiencia de la sustitución tendrá su momento más claro al final de la obra con Micheline y Ahmed. Micheline le revela a Ahmed que no es una mujer rica de París, sino que su lugar de vivienda es en uno de los barrios marginales de la ciudad, Ahmed la reconoce como el chico de anteojos que le ayudó en la mudanza. Ante esta revelación, Micheline pregunta: "MICHLEINE: ¿Me preferís como hombre o como mujer?" A lo que Ahmed responde: "AHMED: Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer" (Copi, 2011, p. 128). Esta declaración de Ahmed manifiesta que no hay un lugar concreto y específico desde el cual se comprenda la singularidad. La singularidad no hace una imagen estática, sino que se mueve, transita entre las posibilidades, como lo hace Micheline y como lo entiende Ahmed. Este es un ejemplo de la anonimidad del nombre. El nombre hombre de Micheline no lo conecta con una serie de propiedades, sino que lo vuelve anónimo y lo expone como singularidad y existencia pura del ser mutante.

En este punto surge la realidad mutante, porque se expone un escenario de espacios vacíos ofrecidos, de diversas formas de tener lugar sin que haya uno propio o indicado para cada singularidad. La sustitución permite reconocer espacios vacíos que no están destinados a

un solo ocupante o tipo de ocupante, pues ese vacío posibilita la transformación en la medida que no hay sujeto específico para ocupar ese lugar y de lo que se trata es de sostener el tener-lugar, la potencia de los actos y no su finalidad. Este tipo de sustitución Agamben (1996) la llama *Badaliya*, que es el nombre árabe para sustitución y el de una comunidad fundada con la intención de hacer de ese concepto su forma de vida.

Es gracias a este concepto que puede reconocerse que *La torre de la Defensa* no inaugura una nueva comunidad cerrada o que es la imagen representativa de esos sujetos marginados, sino que es la manifestación de la posibilidad de transitar como mutantes por todos los lugares que se ofrecen para ser habitados, que se ofrecen hospitalariamente. Por eso para Agamben,

Frente a la hipócrita ficción de lo insustituible del singular, que en nuestra cultura sirve solo para garantizar su universal representabilidad, la *Badaliya* opone una incondicionada posibilidad de sustitución, sin representantes ni representación posibles, una comunidad absolutamente irrepresentable (1996, p. 21).

Es esto, en definitiva, lo que se encuentra durante y después de la cena de fin de año que prepara Ahmed para sus compañeros.

No obstante, esta comunidad irrepresentable no puede entenderse como una apuesta o propuesta de Copi por una sociedad liberada de los condicionamientos de lo tradicional, en general, o del capitalismo, en particular. La obra de Copi no ofrece una solución ni tampoco espera convertirse en la denuncia de una forma de organización salvaje y propiciar una aparentemente mejor forma de relacionarse. *La torre de la Defensa* puede ser la exposición de la fachada del capitalismo, pero no es su destrucción, por el contrario, lo que la obra expone es que esa fachada puede quebrarse, pero la torre no se caerá. La indicación escénica que da inicio al segundo y último acto permite reconocer que a pesar de la cena, de la transformación del símbolo tradicional, “La

situación es la misma” (Copi, 2011, p. 87). Si se acepta la tesis de que *La torre de la Defensa* tiene como objetivo destruir la fachada del capitalismo, entonces se puede afirmar que lo que ocurre en la obra es que se expone la posibilidad de otras formas de comunidad, pero no el fin del capitalismo. A pesar de que la fachada se destruya eso no significa que el capitalismo tardío pueda eliminarse.

Por el contrario, la obra de Copi va un poco más allá a la destrucción de la fachada, pues trata de demostrar que aunque se revele que todo ese estilo de vida posindustrial es una fachada, que detrás de eso hay una construcción ideológica (económica y política) que no puede cumplir con eso que promete (crecimiento económico para todos, posibilidades de ascenso, etc.), es imposible de destruir. El título de la obra dice algo al respecto. Se trata de la torre de la Defensa, es decir, de una estructura específica, concreta y sólida, que en un momento es estrellada por un helicóptero. Esa torre de oficinas, donde se ubica el estilo de vida capitalista ha sido chocada. Pero es Luc quien, haciendo una analogía, logra exponer el significado de ese choque. En uno de los encuentros entre Luc y Jean, el primero le dice: “Soy de mármol, ¿no? Podés pegarme todo lo que quieras, el que se lastima el puño sos vos. Soy como la torre de enfrente, mirá. El helicóptero se estrelló contra ella, los ocupantes sucumbieron, pero la torre no se tambaleó” (Copi, 2011, p. 101). Por lo tanto, lo que parece decir Copi es que la fachada puede caerse, el cordero puede diluirse con lo diferente, pero la estructura no se destruirá.

Si bien es cierto que la era del cordero termina, no significa que dé paso a una sociedad que pueda ser considerada mejor. Lo que Copi hace es habilitar la multiplicidad de relaciones, los espacios ofrecidos para la sustitución, y esto más que eliminar la estructura tradicional, la muta porque la mezcla con diversas opciones. No obstante, la torre como símbolo del capitalismo no se tambalea, y puede ser reconstruida, lo que significa un riesgo pues mantendrá la red simbólica tradicional con la

que se ubica a los sujetos en nombres rígidos que otorgan propiedades, es decir, que obstruyen la mutación. Por un lado, Copi instala la no necesidad de un representante para la comunidad, pero también reconoce que hay una tendencia a la reducción simbólica, es decir a hacer de los mitos formas de propaganda o de manipulación.

Furio Jesi identifica una diferencia entre el mito genuino y el mito tecnificado. El primero es aquel que no se impone sino que se manifiesta de forma común y colectiva, como una manera de poner en relación al sujeto con los otros. El mito tecnificado, en cambio, es la utilización de las imágenes por parte de un grupo para conseguir determinados fines. Jesi (1972) considera que el mito tecnificado es una forma de propaganda con la que se manipula unos mitos y con ello a un grupo de personas. Copi lo que hace es tratar de reproducir el mito genuino y con ello dar la posibilidad a experiencias espontáneas, novedosas y míticas que generen una circulación y no una detención. El recurso, el mecanismo que utiliza Copi queda instalado, ahora se trata de mantenerlo en movimiento, de hacer que la torre siga en llamas a pesar de que no se tambalee.

Aunque, como se dijo, el segundo acto inicie con una indicación que afirma que la situación es la misma, esa igualdad no implica que no haya habido transformación. Desde la teoría de interpretación del texto dramático, una situación es una constelación de acciones, lo que significa que el que sea la misma no necesariamente requiere que las acciones sean iguales a las de la situación anterior. La igualdad en este caso se refiere a que la situación sigue siendo dramática, es decir, que las acciones siguen estando a punto de realizarse para modificar situaciones y sostener el alto ritmo de la obra. Además, entre el acto uno y el dos se identifican ciertos cambios, pues la cena ya ha ocurrido y ha configurado una nueva red de posicionamientos, por lo tanto la situación es la misma en la medida que nuevamente se está frente a unos sujetos dispuestos para el drama, que efectivamente se dispone nuevamente:

Daphnée anuncia su partida, Jean le comunica a Luc su intención de dejarlo, se descubre el cadáver de la hija de Daphnée y además se estrella el helicóptero contra la torre de la Defensa. Todos esos acontecimientos acurren ahora desde una posición diversa, la que ha habilitado la cena mutante y los personajes se ven influenciados por esa posición.

El descubrimiento de Copi en su dramaturgia y, en particular, en esta obra, es que no existe una representación unidireccional, según la cual una realidad es imitada en una ficción. Desde *Eva Perón* Copi ha logrado reconocer que el referente material e histórico no necesariamente existe, que, en esa medida, todo es representación sin original. Pero reconoce que existe una función mítica que genera formas de relacionarse y que es esa productividad la que debe aprovecharse y ponerse en movimiento. *La torre de la Defensa* manifiesta una realidad que se construye desde la ficción y en eso sigue un procedimiento que comparte con la publicidad y con el capitalismo que han logrado convertir todo objeto en mercancía, es decir, en un objeto ficticio con efecto en la realidad. De esta forma, Copi puede hacer que la obra no se convierta en un mito tecnificado que al ser interpretado dará el significado de la realidad, sino que busca sostenerse en su ficcionalidad, incorporando la vida material como otra de las formas de ficción.

Esto puede compararse con lo que ocurre con las imágenes publicitarias, que ofrecen una ficción como realidad, a pesar de que esa realidad no haya tenido una existencia material. Una de las características impactantes de la publicidad es que refieren una materialidad inexistente, son una representación sin referente, sin original. Ninguna de las imágenes vistas en un comercial alude a una realidad efectiva, son sobre todo una producción imaginaria que no tiene asidero en la realidad²⁵. Copi reconoce que la realidad como construcción

²⁵John Berger, en su famosa serie documental *Modos de ver* (1972), describe esa particularidad de la publicidad de forma clara. Berger compara las pinturas encargadas por los aristócratas del Renacimiento a los pintores de la época con las imágenes

es una imagen, una copia sin original, por eso es posible destruir la fachada. Aunque esa destrucción no exponga la verdadera esencia del capitalismo, hace evidente el vacío que Copi aprovecha para posibilitar la sustitución y la mutación.

Agamben también se refiere a esta cualidad de la publicidad. Para este filósofo, la imagen publicitaria ha logrado desatar la imagen del cuerpo de su estrecha relación con la tradición teológica, y también de su limitación a la biología y materialidad. El cuerpo humano, en la publicidad, ya no responde a la condición divina ni orgánica, “ni genérico ni individual, ni imagen de la divinidad ni forma animal, el cuerpo llegaba a ser ahora verdaderamente *cualsea*” (1996, p. 34. Cursiva en el original). Esta particularidad permite reconocer que hay una posibilidad de aprovechar esa condición que la publicidad resalta del cuerpo y de toda imagen que produce, su capacidad de ser *cualsea*, es decir, de no ser esa representación unívoca de una realidad referencial, sino una potencia de realidades y de actualizaciones. No obstante esta separación de la idea religiosa del cuerpo, Agamben recuerda que la mercancía sostiene algo de esa concepción teológica. Si el cuerpo para la religión fue hecho a imagen y semejanza de Dios, esto significa que no hubo un origen concreto y material que sirviera como modelo de reproducción para comprobar la semejanza. La mercancía lo que hace es eliminar la idea de que existe una posibilidad de una imagen original de la cual se desprenderían las otras, pues esa imagen es totalmente inmaterial (Dios no tiene forma), y lo que acentúa es la cualidad de semejanza sin imagen primaria. El cuerpo humano en la publicidad es solo semejanza sin arquetipo, sin referente aunque apunte a una idea (de belleza, de lujo, etc.).

publicitarias. Si en el Renacimiento un noble pedía ser retratado con todas sus posesiones, para demostrar su nivel de clase, en las imágenes publicitarias quienes aparecen en ellas no representan a ningún sujeto específico, se reproducen realidades nunca ocurridas, es decir, se hace innecesario el acontecimiento material porque la imagen es suficiente.

Para Agamben, esta cualidad de la publicidad y de la mercancía no debe ser vista solo como una forma de anulación de la historia en las imágenes, o como una manera de demostrar la fragilidad del cuerpo humano y sus relaciones, sino también la posibilidad de potenciar la singularidad que cada imagen publicitaria implica al ser, sobre todo, semejanza. El cuerpo humano ha sido representado históricamente de muchas formas y lo único que existe ahora es la semejanza entre esas imágenes. Es esto lo que Agamben dice debe aprovecharse de la mercancía:

apropiarse de las transformaciones históricas de la naturaleza humana, que el capitalismo quiere confinar en el espectáculo, compenetrar imágenes y cuerpo en un espacio en que ya no puedan separarse y obtener así, en esta forja, ese cuerpo cualsea cuya *physis* es la semejanza: ése es el bien que la humanidad debe saber arrancar a la mercancía en decadencia (1996, p. 35).

Esto significa lograr reconocer que la realidad y su imagen están en el mismo nivel y transitan entre sí por medio de la semejanza, la realidad se asemeja a la ficción y viceversa, con lo que se anula toda posibilidad de comprobación de la fidelidad en la reproducción. De esta forma, lo que Copi hace es dar lugar a esa posibilidad de la semejanza, del cuerpo *cualsea*, que es lo que se puede ver con la declaración de Ahmed al elegir tanto a la mujer Micheline, como al joven que ella también es, su elección es por el cuerpo *cualsea* semejante.

Esta imagen sin referente, esta realidad-imagen que se posibilita en *La torre de la Defensa*, es una forma de continuar con la estética del travestismo que aparece en toda la obra de Copi. Si en *Eva Perón* el vestido otorgaba identidad y con ello hacía de esta una imagen sin original, ahora es la realidad la que se traviste. En *La torre de la Defensa* se da inicio a ese proceso, la realidad ofrecida a la mutación, pero en *La noche de Madame Lucienne* se explota esa cualidad imaginaria de la realidad que se confunde con su propia ficción y genera una pieza en la que una realidad está dentro de otra que a su vez

contienen a la anterior. No es muy diferente lo que ocurre en *Una visita inoportuna* en donde la realidad y la ficción no pueden encontrar una distinción, y la ficción se convierte en la construcción de la realidad.

Para Copi, descubrir esa realidad no implica la constatación de un vacío que deja a la representación como un disfraz o algo que disimula ese vacío. Por el contrario, lo que Copi descubre es que bajo la imagen solo hay otra imagen, o mejor, solo hay semejanza, lo que significa una cadena de ficciones que se contienen y refieren a ellas mismas. En este sentido, Copi reconoce que la imagen tiene múltiples vías de significación y en eso se acerca al mito, que no puede producir una única verdad. Dice Aira que Copi opera con dos inclusiones simultáneas, una relativa a los tamaños y otra de índole representativa. Esto, según Aira, permite encontrar un elemento barroco en la poética de Copi, “dentro de una situación no puede haber un vacío. De ahí la inestabilidad, y hasta el horror, que acecha en su felicidad. La regla es: todo mundo debe ser receptáculo de otro, no puede haber mundos desprovistos de mundos adentro. Todo está dentro de su representación, y eso es el barroco” (Aira, 1991, p. 29). Ese procedimiento barroco es la forma en que se construye el símbolo mítico, que es una realidad que se refiere a otra y que nunca se agota.

Esta forma de operar y de concebir la construcción poética se ve claramente en *La noche de Madame Lucienne*. En esta obra un grupo de teatro ensaya una pieza que pronto va a estrenar. Esta pieza trata de una situación intergaláctica, un programa matutino en el que hay invitados y se anuncian los hechos importantes de los diferentes planetas. Todo instalado en una ficción dentro de la ficción, lo que implica dos niveles de representación que no se anulan, sino que se potencian. La obra que ensaya ese grupo es una cita de otras obras de Copi. *Loreta Strong* viajaba por las galaxias y la pareja invitada al programa es Dios con su prometida, una rata, es decir esa unión extrema del cordero tradicional y elevado con lo mutante y mundano de

la rata y la serpiente. De esta forma, *La noche de Madame Lucienne* instala un mundo dentro de un mundo, pero ese mundo es el del teatro, todo está dentro del drama, incluso los espectadores de la obra de Copi (y sus lectores) que no pueden ser indiferentes a la confusión de niveles de realidad y de ficción.

Cuando están ensayando la obra la protagonista interrumpe su monólogo porque suena el teléfono: “[...]. Nosotros estamos muy contentos de girar alrededor de la Tierra que gira alrededor del Sol; adoptamos nuestras costumbres antes de que Dios existiera. ¿Qué debo hacer con este teléfono? No ensayamos esta escena. ¡Ah, es el teléfono de verdad!” (Copi, 2011, p. 136). Esta parte expone que tampoco dentro de la ficción es claro qué hace parte del ensayo y qué no, pues la realidad ha sido contagiada de la teatralidad. De esta manera, esta pieza pasa de ser una forma extrema de la convención del teatro dentro del teatro, para convertirse en una forma de realidad dentro de la realidad, es decir, un mito. Pues no se trata solamente de que todo mundo contenga otro, sino que al final de la cadena de inclusiones se vuelve al primer nivel, una especie de espiral que finaliza donde inicia, es decir el infinito, el continuo. Eso lo expresa también la comediente cuando se lamenta de la forma teatral:

COMEDIANTE: En el cine se rueda una cantidad de escenas diarias, después llega el día en que se termina, queda todo en una lata, ¡y chau! ¡Pero, en el teatro, el espectáculo no empieza ni termina jamás! Cuando se ensaya, se tiene la impresión de actuar; cuando se actúa, se tiene la impresión de ensayar; el día de la última función es como si nada de eso hubiera existido nunca. Pero lo más agotador es que uno mismo se vuelve teatral, ¡se tiene la impresión de actuar incluso para fumarse un porro! Si al menos sintiera al personaje, ¡arrasaría, atraparía al público! ¿Pero qué público? ¿Qué represento para ellos? ¡Nada mientras no logre definir mi personaje! ¿Pero, qué personaje? ¡No hay personaje! (Copi, 2011, p. 148).

Mientras en el cine todo concluye en un producto material, en el teatro siempre hay acontecimiento que se consume en el presente, pero que no se agota en un acto concreto sino que excede su realización. Esto

significa que lo teatral es la presencia constante de la potencia, todo siempre está dispuesto al acto pero no a su conclusión. En este sentido, el teatro se convierte en una manifestación del procedimiento mítico que genera situaciones que nunca se agotan y que están en constante productividad.

Existe en esta concepción del teatro una relación con Antonin Artaud y el teatro de la crueldad. En uno de los manifiestos, Artaud (1978) considera que es necesario volver al momento anterior al nacimiento del teatro, para que este se libere de la palabra y vuelva a la acción. La propuesta de Artaud apunta a recuperar un momento anterior al nacimiento del teatro en el que se puede explotar la potencia previa al nacimiento, es decir, algo similar a la intención de Copi al concentrarse en la potencia de las acciones, más que en sus definiciones. El teatro provoca una experiencia potenciada sin nombre, es decir, sin la posibilidad de identificación. En ese sentido, Copi recupera la crueldad del teatro, según los términos de Artaud, pues para este el teatro no puede ser una representación de la realidad, una imitación, sino que es la posibilidad de experimentar potencias con las que el arte puede poner en contacto, que pueden entenderse como esas singularidades *cualsea*.

De cierta forma, la crueldad como la entiende Artaud es la potencia posibilitadora de experiencias mutantes, es aquello que permite que el cordero pueda mezclarse con la serpiente y la rata y que de ahí surja una experimentación sin definición, siempre en movimiento. Y es también la crueldad la que vincula los niveles de realidad de los que *La noche de Madame Lucienne* da cuenta.

El problema, tanto para el teatro como para la cultura, sigue siendo el de nombrar y dirigir sombras; y el teatro, que no se afirma en el lenguaje ni en las formas, destruye así las sombras falsas, pero prepara el camino a otro nacimiento de sombras, y a su alrededor congrega el verdadero espectáculo de la vida. Destruir el lenguaje para alcanzar la vida es crear o recrear el teatro (Artaud, 1978, p. 15).

El teatro, entonces, como los símbolos de los que habla Jesi, señala un vacío o un silencio que es productivo porque se convierte en potencia.

De esta forma, por medio del teatro se revierte la intención de que los nombres definan categorías concretas porque se concentra en la potencia y señala la anonimidad de los nombres, por lo tanto enfrenta a la existencia pura. Es esto lo que hace que el teatro para Copi sea, como dice Daniel Link, su espacio operacional, pues es el espacio de la vida. Copi ha preparado eso con su dramaturgia y en las obras analizadas en este capítulo se hace presente la constitución de esa crueldad teatral, en donde la función nominativa ya no tiene lugar porque ha sido reterritorializada. El personaje ya no se define, sino que se ofrece y muta constantemente, a pesar de los lamentos de la actriz.

La interrupción del ensayo de la obra en *La noche de Madame Lucienne* se da porque se descubre la amenaza de una antigua actriz hacia el elenco, Vicky Fantômas. Al parecer esa actriz ha entrado al teatro y quiere vengarse de los actores porque ha sido rechazada a causa de una deformidad. Todo se vuelve un drama de suspenso en principio ajustado a ese género, por lo tanto se inicia con un juego de confusiones, en donde no se está seguro quién es una amenaza o si realmente están en peligro. Ya no solo se está frente al ensayo de un grupo de teatro, sino frente al drama de ese grupo ante la amenaza de Vicky Fantômas. En ese punto parece restablecerse el primer nivel de ficción de forma clara, y por lo tanto puede pensarse que ahora sí se está frente a la ficción de la obra *La noche de Madame Lucienne*. Y el drama que es esta obra se complica todavía más.

El mundo de Copi está poblado no solo de travestis, transgénero y sujetos desubjetivados, sino de animales, dioses y monstruos. Copi inaugura el mundo de lo monstruoso en el que conviven tanto los sujetos tradicionales, con su sustancia sustentada en la personalidad, como los mutantes, los animales y los seres ficcionales. Ya no hay un mundo separado del otro, estos monstruos mutantes acompañan la cotidianidad, aparecen en cualquier momento y con ello destruyen el teatro como espacio lejano o distanciado, y recuperan su crueldad. En

La noche de Madame Lucienne, Vicky Fantômas describe cómo fue posible esa confusión. Ante la amenaza que ella significa, la comediante, el autor y el maquinista buscan la manera de hacerse cargo de la situación para salir bien librados. No obstante, el drama se complica y se descubre que Vicky no es ninguna amenaza, ella es la hermana de la comediante, su gemela, con la que libra una batalla épica entre la belleza, que representa la comediante, y lo grotesco, que es Vicky Fantômas. La comediante asesina al autor y al maquinista, todo como parte de la batalla que la enfrenta a su hermana (a su doble y contrario), y en el momento que va a asesinar a Vicky, esta dice:

VICKY: Al principio, solo los teatros estaban ocupados por actores. Con la abundancia, estos artistas procrearon demasiado, algunos incluso ya no tendrían empleo. Entonces salieron de los teatros para ocupar nuestros jardines, nuestros bulevares, nuestros aeropuertos y nuestros vestíbulos. Nos humillaron con su belleza y con su arte. En sus rondas indecentes nos rozaban a veces con el borde de sus enaguas, y sus perros nos ladraban. Vino entonces el tiempo en el que nos aliamos para convertirnos finalmente en ratas. Mordimos a sus bebés, roímos sus cráneos, los matamos durante sus espectáculos. ¿Comprendiste la moraleja? Debés matarme. Es el final. (Copi, 2011, p. 163).

Vicky relata la transformación y la mezcla entre el mundo de la belleza de la actuación y el de lo grotesco de las ratas, esos dos mundos son la comunidad que se inaugura. La imagen perfecta de los actores se contagia de la vulgaridad de las ratas, y al mismo tiempo las ratas se hacen personajes de teatro y se teatraliza todo escenario. *La noche de Madame Lucienne* reconfigura una lucha mítica, parte del mito para propiciar la mezcla y confusión de naturalezas.

Luego de la muerte de Vicky Fantômas, los personajes asesinados se levantan y revelan que todo había sido un ensayo. Esto reinicia el relato ficcional y se vuelve al primer nivel de ficción en el que un grupo de teatro ensaya una obra. Lo que significa que no ha sido posible transformar la situación y cada intento de hacerlo vuelve al inicio. El procedimiento de Copi se mantiene. De la misma forma que *En la torre de la Defensa*, el segundo acto, a pesar de que la indicación diga que la

situación es la misma, tiene modificaciones, ese primer nivel de *La noche de Madame Lucienne* ya no es el mismo, pues ha pasado por la experiencia teatral y mítica, por lo tanto se ha transformado.

El drama de *La noche de Madame Lucienne* no es el de un grupo que ensaya una obra en la que un grupo ensaya otra obra, sino que todo el ensayo es la obra misma, pues al final se revela que lo ensayado es la historia de uno de los personajes de la pieza de Copi. Cuando los personajes dejan el escenario donde ensayaron la obra, y dejan al autor solo, aparece Madame Lucienne, la asistente del teatro, quien ha sido nombrada en varias ocasiones como personaje de la obra ensayada. Según la obra ensayada, Madame Lucienne es la madre tanto de la comediante como de Vicky Fantômas. Ella entregó a ambas a la Asistencia social y trabaja en el teatro como encargada de la limpieza. Sin que el elenco lo sepa, esta mujer ha observado el ensayo y confronta al autor mientras este ultima los detalles de la puesta en escena:

AUTOR: Hay algo que falta en este espectáculo. ¿Pero qué? ¿Qué es lo que tiene esta luna? Está mal iluminada. ¿Pero quién la desplazó? Eso es lo que falta: ¡Madame Lucienne! ¡Madame Lucienne entra como fantasma en la obra! ¿Quién está ahí? [...] MUJER DE LA LIMPIEZA: ¡No se haga el idiota porque no estoy bromeando! ¿Por qué vienen a representar esta obra en mi teatro? ¿Me quieren asustar? [...] ¿No sabe que me llamo Madame Lucienne?

AUTOR: ¿Madame Lucienne? Se trata de una coincidencia.

MUJER DE LA LIMPIEZA: ¡Coincidencia las pelotas! ¿Y cómo sabe que entregué mis hijas a la Asistencia? ¡Son jodidas mis hijas! [...]

AUTOR: Señora, ¡es una obra de teatro!

MUJER DE LA LIMPIEZA: ¿Eso es teatro? ¿Su escenita con dos putas y un árabe? [...] ¡Porque el teatro me hizo sufrir desde chiquita! ¡Porque en el teatro todo es falso! ¡Sus trajes y sus bocas de fantasía, están hechos para asustar a las personas simples como yo! [...] ¡No es a usted [al Autor], es al teatro que mato! [...] ¡Se acabó el teatro! ¡Se acabaron los vestidos hermosos y las coronas de strass, se acabaron las cabezas de compañía y las artistas de variedades, los culos postizos y las pestañas postizas, se acabaron las marionetas sifilíticas, los telones rojos y las pelucas verdes, se acabaron los dramas, las comedias y las tragedias, se acabaron los decorados y los haces de luz! ¡El teatro se ha acabado! (Copi, *La noche de Madame Lucienne* 168-169).

El teatro que el personaje quiere asesinar es ese teatro que Artaud tanto criticó. Lo que hace Copi es recuperar la vitalidad del teatro al

convertirlo en el escenario donde lo mítico tiene lugar y posibilita la transformación y potenciación de los sujetos y de las acciones. En *La noche de Madame Lucienne* todos los niveles de ficción que se habían abierto al final no tienen distinción jerárquica, se mezclan como la cena en *La torre de la Defensa*.

Una visita inoportuna es la última obra que escribió Copi, cuando ya estaba enfermo. Esta pieza es la imagen final del autor, quien se pone en escena para hacer ficción de su realidad. El protagonista es un enfermo terminal que cumple años y tiene una reunión en la habitación del hospital en el que se encuentra, la crítica ha remarcado esto como un gesto burlesco de Copi frente a su propia condición. Pero no se trata solamente de que Copi se haya tomado como modelo para escribir y actuar su última pieza, lo que se manifiesta en esta obra es la imposibilidad de diferenciar vida de teatro. Copi no es el protagonista de la obra, no se convirtió en un personaje definido, Copi expresa en esta pieza el continuo en el que consiste su poética.

La poética de Copi consiste en el intento por diluir esa sustancia estática que es toda personalidad y todo personaje, a pesar de que siga habiendo una tendencia a la construcción de una identidad fija. Cyrille es Copi como imagen y Copi es Cyrille como realidad, pero ambos están en el mismo nivel de materialidad. No es necesario verlos como el original y la representación, su presencia simultánea es una muestra de esa mutación *cyborg* por medio de la cual aparece esa diferencia de la que habla Deleuze y esa singularidad que no tiene una forma concreta. Eso significa que Copi, en esta obra, logra hacer del personaje una potencia. Cyrille dice sobre su actividad de actor:

CYRILLE: Desde las últimas escenas siempre esperé con impaciencia el final del espectáculo. Quería sacarme de encima lo más rápido posible a mi personaje. Cuando cae el telón, antes de llegar al camarín, hay un instante en el que uno no es nadie. Es un placer inimaginable. Voy a

intentar deslizarme al más allá a través de uno de esos agujeros negros²⁶ (Copi, 2011, p. 212).

Este pasaje expresa esa pretensión hacia la singularidad y la potencia, rechaza la idea de fijeza del personaje y rescata la posibilidad de ser nadie, de ser *cualsea*.

El final de *Una visita inoportuna* guarda ciertas relaciones con el de *La noche de Madame Lucienne* y con *Eva Perón*. Cyrille decide que va a fingir su muerte y a travestirse en Regina Morte, una cantante de ópera que admiraba al actor, pero que ha muerto mientras visitaba a Cyrille. Cyrille, al igual que Eva, prepara su agonía y muerte. No obstante, en este caso el personaje no logra su objetivo, pues efectivamente muere. Toda su muerte era una escenificación hecha para sus admiradores, pero se hace efectiva, como también le ocurrirá a Copi. Es en ese sentido que se dijo que en esta obra tanto la ficción como la realidad están mezcladas y forman un continuo que no se detiene. En esta obra se muestra el aprovechamiento de la imagen como mercancía, del que hablaba Agamben, el cuerpo liberado de sus ataduras imaginarias y puesto como semejanza de una idea, de un referente que se construye con la ficción. Copi reutiliza el mecanismo que había puesto en evidencia en *Eva Perón*, pero ya no lo hace para propiciar el surgimiento de la singularidad liberada de la carga sagrada que la convirtió en un mito tecnificado, sino para dar cabida a una nueva posibilidad de comunidad, la comunidad mutante.

De esta manera, Copi ha dejado ya listo el dispositivo por medio del cual se experimentará la comunidad mutante. En estas tres obras la experiencia es la que se ha contagiado de lo mutante y con eso habilita la entrada de lo monstruoso, del *cyborg* y de la nueva forma de comprender las experiencias de estos. La transformación hace parte del

²⁶«Dès les dernières scènes, j'ai toujours attendu avec impatience la fin d'un spectacle. Je voulais me débarrasser au plus vite de mon personnage. Quand le rideau est tombé, avant de regagner votre loge, il y a un instant où vous n'êtes personne. C'est un plaisir inimaginable. Je vais essayer de me faufiler dans l'au-delà par l'un de ces trous noirs» (Copi, *Une visite* 62).

continuo mutante y la comunidad ya está lista para manifestarse en las últimas tres obras por analizar, *Cachafaz* (obra que Copi no publicó y no alcanzó a poner en escena), *La sombra de Wensceslao* y *Las escaleras de Sacré-Coeur*. Estas tres piezas son el reinicio de toda la historia, son esa comunidad mutante sosteniéndose en el continuo.

CAPÍTULO IV

Vivir en la comunidad mutante. El nuevo inicio de todo

La utilización de la función mítica expresada en las piezas analizadas en el capítulo anterior abre la posibilidad para que se despliegue la comunidad mutante. Copi manifiesta una nueva posibilidad de relaciones y de sujetos en escenarios también modificados. No obstante, estos escenarios no serán desconocidos ni extraños. Copi expone su comunidad mutante en el origen mismo de las experiencias que dieron lugar a la agrupación de sujetos. Las obras que se analizarán en este capítulo demuestran que la dramaturgia de este autor se instaura como el inicio de la movilización. Lo mutante no solo ha contagiado sino que ha generado la necesidad de reescribir todo de nuevo, de repetir, desde la cualidad *cyborg*, los movimientos que propiciaron esas comunidades cerradas y absolutas en las que las singularidades se perdieron y se detuvieron. Se trata de tres obras que contagian el sentido de lo que hace a los sujetos imaginarse como parte de una comunidad, como comunes a un grupo, y anuncia la necesaria movilización y revolución (en el sentido de transformación mutante) que pondrá en contacto a las singularidades.

Copi se anuncia a él mismo y a su obra en estas piezas finales. El recorrido por la dramaturgia de Copi inevitablemente lleva al punto de inicio, en el que la imagen de una unidad completa se fractura para permitir que la singularidad se manifieste. Una de esas imágenes ha sido la de nación, esa invención por medio de la cual millones de sujetos creen estar en comunión a pesar de la inmensa distancia que los separa. Copi retoma esa función mítica para posibilitar el surgimiento de una experiencia mutante. Por medio de la utilización del procedimiento que

funda lo colectivo como algo común, este dramaturgo expone otra posibilidad de configuración.

Contar y recontar la nación.

César Aira (1991) ha explicado de manera clara que la obra de Copi tiene sobre todo una base en el relato. Todo hecho debe ser seguido por otro y continuar indefinidamente. Esto le da la posibilidad de imaginar situaciones aparentemente extrañas, que no necesitan ninguna explicación causal porque su única base es ese principio de narración continua. Gracias a la narración existe un mundo, o mejor, se puede imaginar un mundo y una historia. Esto es muy evidente e importante en su narrativa, pero también en su teatro, lleno de acciones que tienen relación, inicialmente, por suceder una a la otra. Este relato es el que configura la posibilidad de una idea de comunidad, pero en Copi la base de esta comunidad es mutante.

De alguna forma, ese principio de narración y continuidad es el mismo por medio del cual se constituye la idea de nación. Homi Bhabha (2010) parece confirmarlo por medio del título con el que publica una recopilación de ensayos sobre la nación, *Nación y narración*. Con este título, Bhabha pone en relación, y casi en el mismo nivel, la narración y la idea de nación. De cierta manera, se considera que toda nación tiene una narración que la sustenta, o que la nación es una narración, y que por lo tanto puede enfrentarse a ella como a una novela o a un cuento. Toda nación es el producto de la narración de un hecho y de los que lo suceden. Esos hechos no necesariamente tienen que ser verificables en su materialidad. La nación crea su origen con un relato de este. Las naciones tienen su origen en un relato fundacional que las sostiene, y las hace una narración continuada. De esta forma, la nación sigue compartiendo los elementos particulares de toda narración literaria y en particular uno que para Copi es fundamental: la posibilidad de que dentro del realismo de lo narrado se encuentre la invención.

Si toda nación es el producto de un relato y su continuación, entonces comparte con la poética de Copi una noción fundamental, según la cual todo relato es la creación o invención de lo que ha pasado, ya que narrar lo pasado no puede ser otra cosa que inventarlo. Para Copi, “dentro del realismo de lo que pasa, está la invención de lo que pasó” (Aira, 1991, p. 16), es decir, que si el presente puede confirmarse en su realidad material, en su actualidad, el pasado es siempre el producto de una invención de quien lo recuerda y lo pone en relación con el presente que está viviendo, con lo que hace al presente un hecho del pasado, es decir una invención, pues lo conecta a la cadena de hechos del relato.

A partir de esto, se puede entender por qué se ha considerado a la nación como una forma de imaginación. Si la nación es una narración similar o con características que la vinculan a lo literario, entonces es el producto de una imaginación que contribuye a formar una comunidad, la de aquellos que se consideran parte de ese relato o que suponen que esa narración cuenta sus vidas y las de muchos otros al mismo tiempo. Lo que hace comunes a todos los sujetos de la narración de la nación es que todos son personajes de ese relato. De esta forma, la nación se estructura como una novela realista.

Ya Benedict Anderson, en su clásico libro *Comunidades imaginadas* (1993) de 1983, había comparado la posibilidad de la concepción de la idea de nación con la estructura de la novela clásica. Según este autor, la idea de nación está estrechamente relacionada con la estructura temporal que la novela clásica expresa. Para Anderson, una nación es “una comunidad políticamente imaginada como inherentemente limitada y soberana” (1993, p. 23). Es imaginada porque los miembros de una nación nunca se conocerán todos entre sí, pero estarán seguros de su existencia común; es limitada porque todas tienen fronteras, a pesar del inmenso territorio que puedan ocupar; es soberana porque se considera como autónoma y libre respecto a toda autoridad superior; y,

“por último, se imagina como una comunidad porque, independientemente de la desigualdad y la explotación que en efecto puedan prevalecer en cada caso, la nación se concibe siempre como un compañerismo profundo, horizontal” (Anderson, 1993, p. 25).

Esta definición de la nación revela de forma más evidente su relación con la narración y la invención que todo relato implica. Para poder considerarse parte de una comunidad es necesario reconocerse como parte de una narración, como personaje que participa de ese relato de forma directa, no tanto en su creación, sino en su acción y continuación. Y es porque la nación es una comunidad imaginada que puede compararse con la novela realista. Anderson explica esa relación lúcidamente y demuestra que la nación es posible gracias a una concepción del tiempo particular que este teórico llama, siguiendo a Walter Benjamin, de tiempo homogéneo o vacío. Esta concepción del tiempo tuvo su desarrollo en dos formas que surgieron en el siglo XVIII, el periódico y la novela.

Para la novela realista las acciones de los personajes deben ocurrir en una simultaneidad particular, en la cual el lector debe comprender que mientras un personaje hace algo, otro, al mismo tiempo, está realizando otra acción. Y aunque esos personajes tengan una relación entre sí, pueden nunca encontrarse ni conocerse. La lectura de la prensa periódica genera una sensación de continuidad similar, pues personas que no se conocen y que están alejadas espacialmente comparten una misma información que los pone en común. Leen las mismas noticias, lo que también afecta su formación como ciudadanos y como sujetos pertenecientes a una comunidad nacional. Esto se ha incrementado con el surgimiento de otros medios de comunicación masiva como la radio, la televisión e internet.

El tiempo homogéneo o vacío implica la posibilidad de que dos acciones independientes se realicen al mismo tiempo sin que por eso se pierda una idea de unidad por medio de la cual esas dos acciones

encuentran su relación. Esto es posible, gracias a que quienes las ejecutan hacen parte del mismo grupo social, es decir, comparten un escenario con todas sus particularidades en el que realizan las acciones. Esto se ve reforzado, además, por la omnisciencia del lector, pues este sí sabe de la existencia de los dos personajes, de sus dos acciones realizadas al mismo tiempo y de su relación en el relato. Si la estructura temporal de la novela está sustentada en una idea del tiempo como homogéneo²⁷, entonces puede pensarse a la nación como un espacio y comunidad en la que miles o millones de sujetos hacen cosas al mismo tiempo y en el mismo espacio, lo que los pone en relación aunque no se conozcan. En definitiva, la nación puede entenderse como una novela.

En relación a esto, Anderson afirma que “la idea de un organismo sociológico que se mueve periódicamente a través del tiempo homogéneo, vacío, es un ejemplo preciso de la idea de la nación, que se concibe también como una comunidad sólida que avanza sostenidamente de un lado a otro de la historia” (1993, p. 48). Aunque nadie pueda llegar a conocer a todos sus connacionales, está seguro de que están ahí realizando acciones al mismo tiempo que él y en un espacio que los pone en común, lo que significa que un miembro de una nación es personaje de esa narración y al mismo tiempo lector que otorga relación a los personajes.

De esta forma, se puede entender que para que la nación exista es necesario que sus relaciones sean imaginadas y también su historia, pues los miembros de una nación no solo están seguros de que sus compatriotas realizan acciones al mismo tiempo que ellos, sino que muchos años antes otros igualmente compatriotas realizaron acciones con las que están estrechamente relacionados, aunque nunca se hayan conocido. Es decir, la imaginación no solo compromete a las acciones del presente, sino a todo lo que configura a la nación, también a los relatos

²⁷ Como igual para todos los que lo experimentan y gracias al cual dos acciones se pueden llevar a cabo al mismo tiempo sin que eso represente relación evidente, sino solo para un espectador externo.

que cuentan cómo se conformó ese espacio común del que todos hacen parte. Así, la noción del relato de Copi agrega una manera particular de comprender la nación.

Pero lejos de pensar en Copi como un configurador de naciones o de nacionalismos, lo que interesa en este caso es que Copi ayuda a revelar ese componente imaginario y a aprovecharlo como una forma de movilizar la idea de nación para poder ponerla en límite y no solo reconocerla como una comunidad limitada. Si la nación es una comunidad imaginada que se reconoce como limitada, eso no significa que no se considere absoluta y pretenda definir claramente el espacio de sus miembros, de hecho es precisamente porque es limitada que se considera absoluta. Su cualidad imaginativa es algo que pretende llevarse a un nivel del mito tecnificado como lo explica Furio Jesi (1972) y que, según Jean-Luc Nancy (2000), es una forma de cerrar toda idea de comunidad.

A lo que Copi apunta es a llevar al límite a la comunidad imaginada, no solo exponer sus límites cerrados, sino hacer de esa comunidad una puesta en relación y darle a la cualidad imaginativa una mayor potencialidad de invención, con lo que se produce la transformación, la mutación, la movilidad y la comunicación de las singularidades y ya no solo la confianza en la simultaneidad de las acciones de los sujetos pertenecientes a una misma comunidad. Por eso Copi toma, en estas tres últimas obras por analizar, temas nacionales (argentinos), y extrema en ellos la invención y la imaginación para así recontar la nación como un nuevo relato que siempre tiene que sostener su narración y por lo tanto su invención, es decir, que siempre debe volver a ser relatado.

La sombra de Wenceslao, las formas de dar forma a la nación. La fractura y la unidad.

Si se acepta la idea de que toda nación es una narración, la cuestión en la que habría que concentrarse es en cuál es el estilo de narración que utiliza la nación. Decir que una nación es una comunidad imaginada no implica resaltar un componente de falsedad en ese concepto. Las naciones no son falsas o verdaderas, son construcciones y, al ser narraciones, tienen un estilo particular. Anderson explica que las “comunidades no deben distinguirse por su falsedad o legitimidad, sino por el estilo con el que son imaginadas” (1993, p. 24). Lo que interesa resolver es cuál es el estilo de la comunidad que expone Copi, tanto de la nacional que aparece en su dramaturgia, y en particular en estas piezas, como la de la mutante.

La sombra de Wenceslao es una pieza que convoca varios de los componentes que integran lo que se considera la nacionalidad argentina, la obra sucede en el territorio que vio nacer a la gauchesca, el género fundacional de la nación argentina. Se encuentra el gaucho ya asentado y propietario de una tierra que ha ganado por su participación en la construcción de la nación, también está la lengua de ese gaucho, sustentada en la oralidad y que requiere de un registro que sostenga lo oral. Pero además está lo urbano, la metrópolis porteña con sus espectáculos y su experiencia tanguera y de milonga, siempre relacionada con lo político y su irrupción inesperada que transforma todo. Todos esos elementos van exponerse de forma fragmentada para dar después la ilusión de unidad y de simultaneidad.

Una de las características más llamativas de esta pieza es que se aparta en un elemento de la poética que Copi había expuesto en sus otras obras. *La sombra de Wenceslao* está dividida en dos actos y en 32 escenas. Solamente *Una visita inoportuna* y *El homosexual o la dificultad de expresarse* comparten esta división en escenas, no obstante, en *La sombra de Wenceslao* esa división es particular y permite identificar dos características: la primera es que la historia está estructurada utilizando una forma similar a la del montaje

cinematográfico. Se expone una situación y la siguiente escena cambia de escenario para mostrar lo que acontecía mientras ocurría la anterior situación o sigue a los personajes a su nueva situación y escenario. En todas las otras piezas de Copi el espacio en donde ocurre la acción no cambia. Sin embargo, en esta los espacios cambian para seguir a los personajes y para dar una perspectiva más externa de la historia y sus acontecimientos. La otra característica que esa división escénica permite encontrar en esta obra es que en *La sombra de Wenceslao* cada escena es una situación en la que se realiza una acción, que efectivamente modifica a la primera y genera una nueva. Mientras en las otras piezas las acciones no se realizaban por incompetencia, por inmovilidad o por la imposibilidad causada por la sobreabundancia de acciones que hacía de éstas sucesos, en esta, las acciones sí se realizan y cada una en cada escena.

Esta disposición puede interpretarse como una forma de dar cuenta de la fragmentación del discurso nacional y, a su vez, de la manera en que esa fragmentación da la apariencia de unidad al hacerla aparecer como continua. Este procedimiento es similar al que se usa en un filme, en donde toda una serie de acciones y escenas independientes entre sí se montan de forma que aparezcan como una sola continuidad causal. Este procedimiento le permite a Copi poner en relación esos componentes que hacen parte de la nacionalidad y mostrar que son producto de relaciones de montaje, de superposiciones de sentido que construyen una unidad y una comunidad.

Esto también permite comprender no solo los elementos nacionales, sino la utilización de formas genéricas diversas. En esta obra se hace referencia tanto al género gauchesco, en la figura de Wenceslao y su concepción de la vida, como al melodrama con su tensión entre polos: el campo y la ciudad, lo oral y lo escrito, el analfabetismo y la educación, la ignorancia y la identidad, el ascenso social y el descenso moral. Sumado a esto, se encuentra la presencia del tango como tono

configurador de las situaciones. La obra relata la historia de la familia de Wenceslao. Su hija China decide casarse con Rogelio, hijo de Mechita, la amante de Wenceslao, lo que hace de Rogelio el posible hijo bastardo de Wenceslao. No obstante, no se aclara en ningún momento esa filiación, lo que permite que Rogelio y China se casen sin temor al incesto. Ante el matrimonio de su hija y la muerte de su mujer, Wenceslao decide irse con Mechita al norte de Argentina a retirarse, pero ya en las cataratas decide quitarse la vida, no sin antes dejar registro de su historia, para lo cual cuenta su vida al loro para que la repita y no se olvide.

Mientras esto ocurre, Rogelio y China han dejado el campo y, en Paraná, Rogelio se hace abogado, por lo que deciden ir a Buenos Aires donde Rogelio podrá ejercer. Sin embargo, en Buenos Aires se enteran de la derrota del candidato de la Unión Democrática, José Tamborini, contra Juan Domingo Perón. Al parecer, la victoria de Tamborini le convenía a Rogelio. A pesar de ese percance, Rogelio logra ubicarse en un trabajo en los Teléfonos del Estado. Para celebrar la obtención del empleo, Rogelio y China van a un espectáculo de Tita Merelo y luego a un restaurante en donde China decide escaparse con un representante de artistas y asesinar a Rogelio. Luego, China es asesinada por una bala producto de La Revolución Libertadora que dio fin al gobierno de Perón e inició con una serie de dictaduras. El final de la obra muestra a la sombra de Wenceslao hablando con Mechita y prometiéndole volver a visitarla. Este argumento expone las vertientes con las que se nutre el relato de la nación argentina²⁸. De una parte, el campo y sus protagonistas, en particular el guacho; de otra, la metrópolis, con el tango y la vida urbana, llena de sorpresas e imprevisiones.

La constitución de la nación por medio de sus relatos fundacionales es estudiada por Josefina Ludmer en su brillante y

²⁸Suponer que es posible encontrar todas las vertientes que nutren una nación es absurdo, pues al ser comunidades imaginadas siempre puede haber más vertientes y más elementos que configuran esa comunidad. No obstante, todas las naciones tienen unos elementos identificables en un pasado por medio del cual construyen su relato fundacional.

esclarecedor libro *El género gauchesco* (2000). En este se describe cómo el género gauchesco construyó la forma por medio de la cual poder interpretar y utilizar al gaucho como personaje para configurar primero la patria y después el estado. El uso de este personaje tiene su correspondencia en lo material, en la utilización del cuerpo del gaucho. Ludmer explica cómo los textos gauchescos definieron cuándo ese personaje podía ser patriota y cuándo delincuente, por ejemplo. El género gauchesco construyó la imagen del gaucho que se podía utilizar según el sentido que se le quisiera dar a lo escrito o transcrito de lo oral. Wenceslao puede ponerse en relación con esa imagen y con su uso diferenciado. No obstante, no se trata del gaucho que aparece en los primeros textos que configuraron el género, sino del gaucho ya imaginado, integrado y retirado de su actividad, no es el gaucho en su plenitud ni es el gaucho delincuente ni el patriota, sino el gaucho trabajador que logra un ascenso gracias a la alianza matrimonial.

Esto significa que *La sombra de Wenceslao* no está construyendo los posibles usos del gaucho, sino que toma una distancia porque los usos del gaucho ya han sido configurados, ya no parece necesario sostener la construcción y definición de ese personaje y del uso de su cuerpo. Wenceslao es un gaucho viejo que ya no requiere de disciplinamiento, y por eso mismo habilita un recorrido diverso por el género que conduce a un nuevo inicio. Pero esta posibilidad no es producto solo de que Wenceslao sea un gaucho viejo, sino también de que aparezca como una sombra, pues lo vincula con una connotación particular que esa palabra tiene en el género, en particular la que Ludmer dice proviene de Domingo F. Sarmiento cuando escribe *Facundo*.

Para “Sarmiento el ‘alma’ de Facundo es una sombra terrible, un enigma, porque le ha quitado la voz” (Ludmer, 2000, p. 25). En este sentido, Wenceslao es también un enigma que hay que resolver, una zona oscura que no está totalmente definida. Es este el motivo por el que la sombra que es Wenceslao puede quitar la voz que funda una

comunidad y decir algo diferente. La voz es por lo que se define al gaucho, es decir, al sujeto que conforma la comunidad y que luego será el hombre argentino de la nación argentina. Wenceslao termina como una sombra que aparece por medio de su voz, pero esta puede no volver a aparecer, pues el mismo personaje no sabe si su voz perdurará en el tiempo. A pesar de su intento por registrar su historia oral, su voz está disuelta en su sombra, y nada asegura que vuelva a ser pronunciada. Al dejar el registro de su voz como relato de su vida, Wenceslao trata de consolidar esta, de darle el contorno a la imagen que él representa, y por eso mismo ya puede morir, pero al final queda como sombra y no como contorno fijo y estable.

Ludmer da como primera definición del género gauchesco la siguiente: “un uso letrado de la cultura popular. Se trata del uso de la voz, de una voz (y con ella de una acumulación de sentidos: de un mundo) que no es la del que escribe” (2000, p. 12). Es la cultura escrita usando la voz del gaucho para definirlo e integrarlo, y también creando un mundo para ese gaucho, un mundo donde no será considerado delincuente sino patriota disciplinado capaz de representar a la nación (en la guerra, por ejemplo). Este procedimiento de transcripción de la oralidad marca también la forma del género, su uso del verso como referencia al habla y sobre todo al canto del gaucho. Sumado a esto, el paso de lo oral a lo escrito pone en tensión esa diferenciación en la forma de definir al gaucho.

Por su paso a lo escrito, la voz del gaucho adquiere un sentido que puede ponerse en consonancia con la legalidad y con la oficialidad, es decir, puede convertirse en parte de la nación. La emergencia del género, es decir, los primeros textos que se consideran parte de la gauchesca, expone eso de manera clara. Según Ludmer todo comienzo da la ilusión de transparencia, gracias a la cual se puede identificar esa alianza entre lo oral y lo escrito como forma de definir al gaucho. No obstante, esa transparencia solo es identificable luego de que el género

se ha constituido, es decir, solo se puede saber que la voz “gaucho” ha adquirido nuevos sentidos y se ha inclinado más hacia uno cuando ya está definido qué hace al gaucho un patriota y qué lo vincula con lo delincencial. De esta forma se puede conducir al gaucho hacia la legalidad y lo escrito. El gaucho del género es un efecto de su escritura.

Lo importante en esta primera definición del género es que es el uso letrado de géneros y tradiciones populares. *La sombra de Wenceslao* no se ajusta a esa definición, pues aparentemente no se encuentra ese uso oral. Esto en parte explica la estructura formal fragmentada en escenas de la obra, pues ya no se trata del poema épico que consolida lo que significa el hombre argentino (como Ludmer dice que hace el *Martín Fierro*, por ejemplo), y por lo tanto, ya no puede usar esa forma oral transcrita (que es una invención) y elevada al nivel de la literatura escrita. Se trata, en cambio, de la fractura de esa imagen nacional en piezas que deben ser recogidas y armadas como si se tratara de un rompecabezas, con la posibilidad de que el resultado final tenga una mutación o sea la imagen con sus quiebres, fracturas y vacíos.

El procedimiento que constituye el género, el uso de lo oral por lo letrado, se realiza de forma particular en esta pieza de Copi. En el momento en que Wenceslao decide suicidarse, también decide dejar un registro de su vida para que no se olvide. En este punto, la obra parece estar emulando (y casi parodiando) la constitución del género gauchesco. Sobre todo, expresa la manera en que se constituye una estructura genérica, una forma a ser reproducida. Copi en esa escena está recreando la forma en la que se constituyó el género, el paso de la oralidad al registro por medio de una técnica, que en este caso es un animal, el loro, que aparenta más fidelidad al registro original, pero que sigue siendo una técnica de reproducción. Según Ludmer hay dos reglas iniciales que posibilitan el género gauchesco, “*La primera regla del género es la ficción de reproducción escrita de la palabra oral del otro*

como palabra del otro y no como la del que escribe. [...]. *La segunda regla es la construcción del espacio oral*, el marco de la 'voz oída', en el espacio interior del texto" (2000, p. 66. Cursiva en el original). En *La sombra de Wenceslao* se reproducen esas dos reglas. Lo dicho por Wenceslao está introducido por una acotación escénica y por la indicación dramática al diálogo, es decir, un texto que se señala como si fuera dicho por Wenceslao pero que ha sido escrito y creado por otro, por un autor; y la escena también crea ese espacio oral en el cual Wenceslao puede relatar eso que ha sido su vida y que es fundamental recordar.

Para Ludmer, estas dos reglas son dos marcos (uno como definidor del tipo de texto, se trata del diálogo de un personaje dramático; y el otro interno, que permite construir la situación en que la escena oral se va a desarrollar, un personaje cercano a la muerte que desea relatar su vida y dejar registro) que dan lugar al género, que exponen la alianza entre lo oral y lo escrito que es el género. Además, son una forma que permite, a través de la voz del gaucho, hablar de lo que ha estado escrito en otras estructuras (la cultura oficial y letrada que define qué es lo patriótico y qué es lo delincuencial), lo que se convierte en una forma de relatar con la voz del gaucho los límites de la patria. "En la escena oral, rápidamente transformada en convención (y por lo tanto parodiable), la voz del gaucho habla de lo otro, lo político, lo oficial: habla de la vida pública de la patria" (Ludmer, 2000, p. 67). Es este el motivo por el cual Wenceslao deja el registro de su vida, porque su relato es una forma de hablar de la patria, de lo político, de darle lugar al relato nacional. La vida de Wenceslao da cuenta de la construcción de la nación y la del gaucho:

WENCESLAO: ¡Che, loro!, vos que sos un animal de más resistencia y que te acordás del hablar de la Banda Oriental, registrame lo que voy a decirte, puede ser que algún día alguien lo escuche y pueda hacerse idea de lo que aquel tiempo fue. Te acordarás que soy natural de Treinta y Tres, hijo de un Juárez y de una indígena tabaré llamada Abayuba. A mi casa la degolló la milicia allá por el año 1850. Yo era el más chiquito de

todos, me salvé la vida porque me escondí en un pozo y me recogió una Mireya de aquel entonces, que me tomó en afección y me enseñó a coger de muchachito. Antes del siglo, la soledad no era mentira. Se vivía con ella, la gente era, no se dejaba estar como en estos tiempos, iy yo soy de aquel entonces! Cuando me hice muchacho, la Mireya me regaló un potro blanco, y me atravesé el río Uruguay a nado, agarrado a la crencha de él. Y nos largamos a puro galope hasta Diamante, el gran caserío de la época; y allí nos empleamos en la hacienda del viejo Jacinto Parra, que me cedió la hija. Lo demás ya lo sabrás, che loro. [...]. ¿Te acordarás de todo, che loro?

LORO: ¡Yo nunca me olvido 'e nada, don Wenceslao! (Copi, 2002, p. 172).

Esta escena no solo parodia la constitución del género gauchesco, sino que también manifiesta otra de sus características que, según Josefina Ludmer, aparece en *La vuelta de Martín Fierro*. José Hernández, cuando publica ese texto, lo introduce con un prólogo en el que hace dos afirmaciones relacionadas con la sabiduría popular expresada en el gaucho. Para Ludmer en ese prólogo se culmina con la educación y ennoblecimiento de la figura del gaucho. Primero porque se hace de este un sabio al mismo nivel de todos los grandes sabios de la historia,

El libro [*La vuelta de Martín Fierro*] de arte, de industria argentina, para la educación, trabajo y también diversión de los gauchos, está escrito con la voz oída de ellos mismos, que es una *sabiduría universal* que cubre el espacio entero y la historia de la humanidad [...]. El globo terráqueo y la historia de la civilización en *lavoz conservada y a la vez reformadora* de la voz del gaucho argentino. El saber del gaucho argentino es universalizado por primera y única vez en el género (Ludmer, 2000, p. 42. Cursiva en el original).

Wenceslao, en la pieza de Copi, cumple con esa exigencia, expresa una sentencia de sabiduría que se hace universal “Antes del siglo, la soledad no era mentira. Se vivía con ella, la gente era, no se dejaba estar como en estos tiempos”. De esta forma, no solo relata su vida, sino que también da enseñanzas morales, éticas y llenas de sabiduría popular, lo que conduce a la segunda afirmación de Hernández en su prólogo, la diferencia entre el saber popular y el saber académico. “Sólo en el mundo de lo popular hay una gramática universal del saber. Y esa es *ladiferencia* de los sabios con los profesores” (Ludmer, 2000, p. 53.

Cursiva en el original). Los profesores no llegarán a tener acceso a esa gramática universal del saber porque no hacen parte de lo popular.

Por lo tanto, el relato de Wenceslao condensa los dos límites del género, su constitución como alianza entre lo oral y lo escrito (el registro por medio de la técnica) y su culminación en la ubicación del gaucho como noble sabio popular, listo para la civilización y el trabajo. Esto no significa que *La sombra de Wenceslao* sea un intento por hacer un nuevo texto gauchesco, de hacer renacer el género, sino que es la utilización de una forma textual para dar inicio a una forma diferente de relaciones entre personas.

La sentencia universal y sabia de Wenceslao no es indiferente, por el contrario, es la que permite reconocer esa diferencia entre el género gauchesco y lo que hace Copi. Wenceslao se aparta de la contemporaneidad porque en “estos tiempos” la gente se deja estar, y no como en los anteriores en que la gente era. El gaucho fue, o era, porque podía concebirse como una imagen unificada, esencial, concreta y al mismo tiempo universal, casi eterna. Pero ahora solo puede estar, es decir, permanecer en situación cambiante, temporal y móvil; se trata de la potencialidad de los actos y no de su culminación. El gaucho de Copi está en la situación de la potencialidad potenciada de la que habla Giorgio Agamben (1996) y a la que se hizo referencia en el capítulo anterior. Aunque parezca que Wenceslao lamenta con nostalgia ese tiempo pasado al que perteneció, la obra no expresa necesariamente un deseo por una vuelta a ese tiempo, sino que manifiesta un interés por la transformación; y el que Copi use una forma de tiempos pasados para operar esa transformación, posibilita al género como productor de otras formas de relación y por lo tanto de otras comunidades²⁹.

²⁹ Al tratarse de un texto dramático, la forma original del género gauchesco da una nueva vuelta, que el mismo género recorrió con la folclorización de *La ida de Martín Fierro*. El género en su inicio se configura con la alianza entre lo oral y escrito, que implica un registro de lo oral, pero en el caso de *La sombra de Wenceslao* esa alianza se modifica, pues lo oral transcrito debe volver a lo oral, como si el procedimiento técnico resultara no en una escritura, sino en una forma de habla, también técnica (como la del loro) y que debe hacer parecer (como la primera regla del género, pero

El que Copi tome el género gauchesco para producir nuevas textualidades y formas de relación es causa también de que el género gauchesco se cierra en la *Vuelta de Martín Fierro*. Pero Ludmer, lúcidamente, explica que este género se cierra para abrir una nueva cadena de usos, por medio de la cual lo gauchesco produce otros géneros, otras formas literarias. Esto significa que hay un origen inevitable, el género gauchesco, y todos los discursos literarios de ruptura argentinos necesariamente vuelven a él y reescriben esa configuración. Esto explica por qué Copi retoma la figura del gaucho en dos obras, *La sombra Wenceslao* y *Cachafaz*, y por qué sus gauchos ya no pueden ser los del origen del género ni los de su cierre, sino que son nuevos tipos de gauchos que, como ocurrió con la configuración del género, inauguran una nueva forma de comunidad y de sentido.

Daniel Link (2002) considera que Copi reescribe toda la literatura argentina y recuerda que ese es el procedimiento general de los grandes creadores argentinos.

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 escribe 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 (Link, 2002, párr. 12).

Este movimiento es el que Ludmer considera ocurre en la literatura argentina a partir del género gauchesco. Por lo tanto, Copi está recorriendo las cadenas de usos del género y configurando una nueva forma de imaginar y de usar esa comunidad que surge del sentido dado a los que la integran, a los personajes que conforman la nación y su espacio. No se trata de un intento por recuperar una forma del pasado, sino de recuperar su potencia creadora y de ubicarla en otro lugar para

ahora la ficción debe ser de la reproducción de lo oral) como si fuera dicho por ese personaje espontáneamente y no con un origen en lo escrito. Se devuelve la voz oída del gaucho a su registro inicial, lo dicho escrito vuelve a ser oral. Lo que interesa en esta dinámica es que los pasajes o saltos entre lo oral/popular y lo escrito/literario no se detienen ni puede identificarse cuál es el origen y cuál es el registro.

generar otros efectos. No es que Wenceslao ya no pueda ser Martín Fierro, y eso sea lamentable o produzca nostalgia, es que Wenceslao es el gaucho de otra forma de comunidad que se anuncia en esa pieza y que va a tener una mayor expresión en *Cachafaz* y en *Las escaleras de Sacré Coeur*.

El discurso de Wenceslao en el que diferencia el tiempo de antes con el actual por el ser y el estar, como se dijo, no puede confundirse con una especie de nostalgia por un pasado perdido. Wenceslao es consciente de que él es de ese tiempo, pero que ese tiempo ya pasó. Mucho antes de ese discurso, Wenceslao da otra enseñanza universal, cuando está por dirigirse al norte del país. En ese momento se despide de su hija, China, y le dice: “Hay dos clases de tiempo, Chinita mía: el tiempo que hace y el tiempo que pasa; el tiempo que pasa no importa, lo vas a entender cuando seas vieja, si tenés suerte. Lo que importa es el tiempo que hace, y vivir de acuerdo con él, porque es nuestro hermano de veras” (Copi, 2002, p. 137). Esta diferenciación entre las concepciones del tiempo permite comprender que Wenceslao se sumerge en el tiempo que hace; que el tiempo de antes, en el que la gente era, ya no es su tiempo, y por eso su decisión de morir, que es una forma de dejarse estar.

Además de esto, las diferentes formas de comprender el tiempo cuestionan la noción de tiempo homogéneo que constituye la idea de nación y que está relacionado con esa forma fragmentada en escenas de la pieza. Ese tiempo homogéneo es el que pasa, un tiempo lineal, cronológico, que se sustenta en la simultaneidad de la novela y de la narración, que se muestra como si fuera único para todos. Se trata del tiempo de la historia en el que todos están incluidos. Esto genera la posibilidad de que sea el tiempo de la invención, porque es el del relato y para Copi la invención es una noción incluida en el tiempo, ya que todo lo que pasó es una creación. Ese tiempo se opone al tiempo que hace,

que es el tiempo meteorológico, imagen adecuada para apuntar a la importancia del tiempo presente como tiempo de la acción.

El tiempo que hace es el tiempo que crea, que inventa. Anderson explica la diferencia entre la concepción de la simultaneidad temporal, inherente a la idea de nación, y la anterior a la constitución de esa concepción. Para esto cita a Erich Auerbach y explica la concepción temporal según la cual el tiempo no es una sucesión de acciones causales y lógicas sino una simultaneidad de presentes no siempre ocurridos pero siempre en disposición a realizarse en un futuro, es decir, un tiempo que hace. Dice la cita de Auerbach: “El aquí y el ahora no es un simple eslabón más en una cadena terrenal de acontecimientos, sino que es *simultáneamente* algo que no ha sido siempre y que se cumplirá en el futuro” (como se citó en Anderson, 1993, p 45. Cursiva en Anderson). Esta concepción del tiempo apunta, por un lado, a una idea de actualidad constante que posibilita la transformación. Es el tiempo del dejarse estar y no el del ser, no es el tiempo de la consistencia sostenida, sino el del eterno presente, el de la potencia.

Por otro lado, ese tiempo, como lo dice Anderson, se relaciona con el tiempo mesiánico de Walter Benjamin que Giorgio Agamben define y explica en su libro *El tiempo que resta* (2006). La primera definición que Agamben da del tiempo mesiánico es la siguiente, es “el *tiempo que el tiempo nos da para acabar* –o más exactamente el tiempo que empleamos para realizar la conclusión, para completar nuestra representación del tiempo” (2006, p. 72. Cursiva en el original). A partir de esta definición se puede pensar que desde el final del acto I de *La sombra de Wenceslao* hasta el final de la pieza se experimenta, en principio, el tiempo mesiánico, por lo menos en la figura de Wenceslao. Pero este tiempo no solo expresa una condición o una experiencia, implica necesariamente un anuncio, el de la llegada del mesías, que en el caso de Copi se traduce como el anuncio de Cachafaz, el personaje de la siguiente obra a analizar. Con *La sombra de Wenceslao* Copi ha dejado

listo el anuncio de su comunidad mutante, preparada ya para aparecer como el reinicio de toda la historia, como el tiempo que resta.

Cachafaz y Las escaleras de Sacré Coeur. La revolución de los géneros, el anuncio y la experiencia de la comunidad mutante

La sombra de Wenceslao expone la fragmentación de la forma en que se construye la imagen de la nación, y además, anuncia la mutación a partir del uso de un género literario fundacional. Pero *La sombra de Wenceslao* no es un texto gauchesco, es una visión de lo gauchesco desde afuera y una fractura en la forma de formar la nación. *Cachafaz*, en cambio, sí se postula, en principio, como una vuelta a ese género. Esto significa que esta obra puede seguirse inicialmente a partir de las características que configuran lo gauchesco, lo que implica que en *Cachafaz* se transita un recorrido que se dirige hacia una forma de fundación. Pero al igual que en *La sombra de Wenceslao*, en esta pieza se hacen confluir otras formas de reconocer lo nacional, se evidencia la cualidad productiva del género gauchesco.

No se trata solo de las transformaciones de la voz del gaucho, sino de la rescritura de todos esos relatos que configuraron identidad. En *Cachafaz* también está el sainete porteño, que incluso aparece de forma más evidente que el género gauchesco. Este último aparece en su estructura y esquema narrativo, en la articulación entre oralidad y escritura y en la forma en que los personajes se definen y definen sus acciones. Ludmer define el esquema narrativo del género gauchesco como el “estereotipo de la autobiografía oral: acusación por un delito que no cometió o que según él no es delito; enfrentamiento con los representantes de la ley, y muerte o exilio” (2000, p. 176). Es esta la estructura que sigue *Cachafaz*, quien comete un delito que él justifica y que por lo tanto no comprende como un acto ilegal, para lo cual Raulito, la representante de lo letrado, es de vital importancia pues es quien

logra consolidar el discurso que permite la constitución del orden propio del personaje. Ambos, Cachafaz y Raulito, mueren al final de la obra y dejan la posibilidad de la experiencia de una comunidad mutante. Fundan, por lo tanto, una experiencia con lo que cumplen una de las funciones del género.

El sainete porteño, por su parte, fue un género teatral que construyó un espacio propio en donde se desarrolla siempre la acción. Ese lugar es el del conventillo, en donde se encuentran todos los integrantes de esa extraña comunidad de inicios del siglo XX en Buenos Aires conformada por argentinos del interior, turcos, italianos, españoles y marginales porteños. Por lo tanto, la obra pone en tensión dos formas de generar identidad: una vinculada con la asimilación e integración del gaucho a la nación y la importancia de esa figura (de la voz el gaucho) en la definición de esta; y otra que también toma en cuenta la diferencia de orígenes en un espacio común, integrado por extraños que deben aprender a ser comunidad.

El sainete funcionó también como forma de identificación y le dio a los espectadores una imagen con la cual representarse y reconocer sus propios conflictos. En particular, ese sainete fue el que desarrolló Alberto Vaccarezza y que desde la teoría de Osvaldo Pellettieri (2008) se le da el nombre de sainete como pura fiesta³⁰. El sainete no es un género formal diferenciado claramente del gauchesco, se trata de una de las formas en

³⁰ Pellettieri describe de manera pormenorizada las diferentes etapas del sainete porteño. Aparentemente Copi estaría más vinculado con la última etapa de este género, el constituido por Armando Discépolo, que lleva como nombre el de grotesco. No obstante, la concepción teatral de Discépolo no está tan cerca de la de Copi como podría pensarse. Copi no hace contrastes para construir ese grotesco y dar cuenta de la artificialidad de la conducta humana, siempre necesitada de una máscara que dé forma y al mismo tiempo deforme. Copi construye máscaras desde las cuales se generan singularidades, lo que significa múltiples posibilidades de aparición, sin que eso sea necesariamente grotesco. Tampoco podría pensarse que Copi se vincula de forma directa con los discursos paródicos del género (ni del gauchesco ni del sainete) que en la década de los 60 del siglo XX intentaron señalar la vacuidad de la identidad nacional y su discurso reaccionario. Copi no está tampoco cerca de Roberto Cossa o de Carlos Maggi, su teatro es, como afirma Link (2002), un nuevo comienzo que se distancia de esas prácticas y produce una nueva forma de comprender las construcciones de identidad y de subjetividad.

que el gauchesco se reproduce, la alianza con la gauchesca se renueva en el sainete. En *Cachafaz*, y en *Las escaleras de Sacré Coeur*, Copi contrae toda la historia de la literatura, la recorre y al mismo tiempo la conduce por un nuevo cauce. *Cachafaz* experimenta la transformación del gaucho en compadrito y en cantor de tangos, y al mismo tiempo en revolucionario y propiciador de nuevas experiencias y formas de relación. De esta forma, como lo dice Link, “Copi no escribe un momento de la literatura argentina, sino la literatura entera, como si la historia literaria no hubiera sucedido. *Cachafaz* se plantea como el comienzo del teatro, y a partir de *Cachafaz* habría que volver a definirlo todo” (Link, 2002, párr. 11).

En *Cachafaz* se encuentra esa alianza entre lo oral y lo letrado que compone el género gauchesco en un inicio. *Cachafaz* está escrito en versos, en su mayoría octosílabos, con una rima libre. El metro del verso es el mismo al de los textos gauchescos, *Martín Fierro* tiene la misma composición silábica, aunque este está escrito en sextinas. La utilización del verso posiciona al texto en un lugar muy preciso, el de la alianza del género gauchesco. Para Ludmer, la alianza que define al género construye un espacio interno desde el cual se constituye una forma de unificación, se trata del espacio en el que se discute cómo será utilizado el gaucho en la constitución de la comunidad nacional.

En este sentido, los textos gauchescos funcionan como narración del espacio ficcional donde va a tener origen la nación, pero también donde se va a discutir la construcción de ese espacio. Ludmer explica esto por medio de algunas definiciones del género y de su espacio interno. En un primer momento, la alianza entre la voz oída y la escritura da cuenta de la relación entre fuerzas poéticas y políticas, relación que es producto de los enunciados del género. “La lógica de la alianza, entonces, supone una modalidad ficcional: es deseada y postulada, un deber ser escrito como ser” (Ludmer, 2000, p. 117). Lo que quiere decir Ludmer es que en su inicio el género postula las formas en que se debe

entender el ser del gaucho, que la alianza entre lo oral y lo escrito más que reproducir una voz, crea un espacio de ficción en el que esa voz puede decir cómo debe ser el sujeto que la posee, es decir, cómo debe ser el gaucho. “Cada vez que los enunciados del género construyen una forma específica de alianza es porque no tiene correspondiente exacto en la realidad. La postulación, que identifica deber ser, decir, y ser, la hace realidad solamente en el género” (Ludmer, 2000, p. 117).

Como consecuencia de este espacio de ficción en el que se describe el deber ser del gaucho, se genera una disputa por la definición de la voz “gaucho”, es decir, del uso y de lo que significa esa palabra. Al tratarse de un momento de constitución de la comunidad, no hay todavía un significado fijo que permita utilizar al gaucho de una sola manera. La disputa por la hegemonía por parte de los grupos de poder es también la disputa por esa voz del “gaucho” que dirá su deber ser. Por lo tanto, ese espacio interno del género es un espacio polémico y de debate en el que se busca definir el lugar que el gaucho debe ocupar en la constitución de la comunidad, lo que significa definir cuál va a ser el gaucho que puede formar parte de esa comunidad.

Dicho de otro modo: en el género se discute el lugar y la función del gaucho en la distribución social y el tipo de relaciones que pueden establecerse entre él y los otros sectores, políticos y letrados, pero esa discusión no es parlamentaria, periodística ni meramente política: se disputa eso en la voz (del) “gaucho”, en el espacio de su emisión, sus direcciones y sentidos (Ludmer, 2000, p. 118).

De esta manera, es en los textos del género donde se hace presente esa disputa, en donde se debate cuál es la patria que se espera construir y con base en eso definir el sujeto gaucho que contribuye en esa construcción.

La disputa por la voz del gaucho está expresada gracias a la alianza que constituye el género. A causa de que hay una escritura es que se da cuenta del gaucho y se puede definir. La alianza, entonces, distribuye las posiciones que se pueden ocupar a partir de un aparato específico que es el de la tradición escrita, es decir, de la tradición

letrada que está creando el lugar del gaucho. Esto significa que por medio del género y su alianza se producen sujetos, es un dispositivo de producción de subjetividad. “El conjunto de relaciones entre los tonos y los sentidos no solo constituye el enunciado del género, el de la alianza, y su espacio interno, sino que funciona como aparato de unificación, de inclusión y de exclusión: como aparato de estado” (Ludmer, 2000, p. 119). Finalmente, la utilización escrita de la voz del gaucho no solo propicia la producción de sujetos, sino que vincula a estos con la comunidad. “A partir de la voz oída del gaucho, la alianza articula el mundo de los sujetos, su espacio interno, con la patria: los tonos de la voz oída del gaucho son las voces de los sujetos del género y también los tonos de la patria” (Ludmer, 2000, p. 119). De esta forma, los tonos del género gauchesco, del payador, se alían a los de la patria, lo que significa que cuando el gaucho usa alguno de esos tonos, no solo expresa su subjetividad, sino su relación con la patria, con la comunidad. De esa forma, el gaucho hace de su experiencia íntima una experiencia pública y política. Esos tonos son los del desafío y el lamento, por medio de los cuales se le dará voz y lugar a la comunidad.

Por lo tanto, la configuración que se hace desde el género gauchesco posibilita la creación de formas de comunidad. De esta manera, al considerar *Cachafaz* como una vuelta al género gauchesco y a sus producciones posteriores, se está señalando su capacidad generadora de sistemas de relación, es decir, se habilita la posibilidad de que esa pieza, al utilizar esa forma genérica, conduzca a transformaciones en la concepción de la comunidad. Al tratarse de una reescritura, de una especie de imitación, no se reproduce simplemente el gesto de creación de ese espacio común, pues se trata de una simulación y desviación, lo que significa que puede haber lugar para la transformación. Cachafaz es el gaucho necesitado de definición y al mismo tiempo el gaucho ya atravesado por el disciplinamiento de su cuerpo, es tanto el sujeto en disputa, como el sujeto que disputa, que

desafía y se lamenta, que se hace consciente de su lugar y repite el dispositivo gauchesco para construirse como otro más diferente. Pero al mismo tiempo, Cachafaz es el personaje que ya no es gaucho, que ya no puede serlo porque ya no hay necesidad de definirlo, él es además ese otro personaje surgido de la mezcla entre el arrabal, lo urbano y lo poético, el cantor de tangos. Así, no solo se considera el género gauchesco sino su productividad, su potencia de generación.

En *La sombra de Wenceslao* se reproduce la escena que da origen al género gauchesco, pero no se expresa en la forma del género, en *Cachafaz* se expone la forma y el origen. La pieza pone en movimiento el diagrama que el género configura, ese diagrama es su espacio interno. La alianza entre lo oral y lo escrito surge para describir qué es el gaucho, y esa es la primera tarea que se desarrolla en el texto dramático. La obra, en el comienzo del primer acto, intenta definir quiénes son los sujetos de la acción. Cachafaz y Raulito son los personajes que desarrollan las acciones. Son una pareja particular que se opone a la tradición, pero que aparenta ocupar los espacios que esa tradición ha habilitado. No obstante, son cuestionados constantemente por su inadecuación.

En el inicio de la pieza, Raulito y Cachafaz se intentan definir uno al otro. Se está, por lo tanto, en ese origen del género, en esa búsqueda de una forma de ser que esté establecida por un deber ser. Los diálogos con los que se inicia la pieza están llenos de adjetivos, de interpelaciones que buscan posicionar a los sujetos. Raulito le dice a Cachafaz “desgraciado”, “pardo apolillado”, “proxeneta”, “guacho” entre muchos otros que parecen definirlo como un delincuente, un vividor y un sujeto necesitado de disciplina. Además de esa serie de adjetivos, Raulito describe la historia de Cachafaz, define quién es él:

RAULITO
Hasta ayer eras un chorro
no me serruches la silla
¡mirá que de la bombilla

yo sé chupar cuando quiero!
Conocí a más de un matrero
y yo tengo protección,
¡En el barrio me he criado
y vos sos del interior!
te recogí en la cuneta
pues me diste mucha lástima,
¡Soy de la Virgen de Fátima,
yo me eduqué en religión!
Y yo a la calle no voy,
¿me entendiste Cachafaz?
porque yo puta no soy,
yo soy una intelectual (Copi, 2002, p. 11-12).

Este discurso de Raulito contiene varios elementos comunes a los de la definición del género gauchesco. La alianza que lo constituye está expresada en la oposición entre Raulito como intelectual y Cachafaz como provinciano, como diferente y como un iletrado, él no es un intelectual, no tiene acceso a la escritura, “RAULITO: ¿En qué tango? ¿Con qué rima?/ Si no sabés escribir” (Copi, 2002, p. 12). De esta manera será Raulito (él/ella) la que podrá darle representación a la voz de ese sujeto. Por otro lado, también se encuentra en ese discurso la dualidad en el sentido de la voz gaucho. Si para el género gauchesco en un inicio era necesario discutir el sentido de ese sujeto y fijarlo en uno solo por medio de las instituciones (la militar y la poética), en el discurso de Raulito, Cachafaz aparece como el delincuente que el género va a disciplinar, es decir, como el discurso que permitirá reconocer los usos de la palabra gaucho y de su cuerpo. Cachafaz es la voz del gaucho, Raulito es la escritora de esa voz. No obstante, esa alianza, tan importante para el surgimiento del género gauchesco, en este caso va a tener más obstáculos, pues Cachafaz la desprecia. Pero sobre todo, la intelectual, en este caso, no tiene una representación en lo escrito, ella misma es un sujeto sin nombre, ella nombra pero no puede ser nombrada. En este sentido, no hay una voz que la ubique en un lugar fijo.

Raulito es más indefinida que el gaucho que es Cachafaz. Si Raulito aplica varios adjetivos a Cachafaz, este no encuentra más que una fórmula para definirlo, lo que paradójicamente significa que en realidad no tiene definición. Las palabras usadas por Cachafaz para definir a Raulito intentan fijarla en un lugar, pero en realidad sirven para poner en tensión la definición misma de Raulito. En los primeros diálogos se generan diversas tensiones entre dos términos: puto/macho, puto/guapo, puta/intelectual. Raulito solo puede ser vinculada con ese adjetivo-sustantivo, que lo que revela es que hay un espacio entre esas dos palabras puestas en tensión y entre la doble función gramatical que tiene la palabra puto. En ese espacio es en el que se ubica Raulito, en el medio de la definición, lo que hace imposible reconocer un lugar fijo para ella/él. Esta indefinición de Raulito significa que no hay un nombre para ella/él, pues, como recuerda Agamben en *La potencia del pensamiento* (2007), los nombres son anónimos y permiten una experiencia de la existencia pura. El nombre señala un vacío, que es la imposibilidad de decir quién es Raulito, ella/él solo es nombre y por eso mismo es anónima y tiene la facultad de ofrecer esos espacios vacíos por los que la singularidad se manifiesta. Esto significa que no hay forma de ligar el nombre Raulito con una serie de propiedades que la identifiquen, Raulito será el nombre que nombra pero que, por ser nombre, no tiene nombre.

Ante la variedad de formas con las que Raulito puede dirigirse a Cachafaz, este solo encuentra las categorías tradicionales, en particular la de “puto”, ese sujeto que como el gaucho también requeriría de una posición, de una función, de una definición, cosa que no va a ocurrir en la obra. Por el contrario, Raulito se mantiene en esa indefinición y contagia a Cachafaz de ella, Raulito no hace que *Cachafaz* por fin pueda decir la voz del gaucho, sino que con su tradición escrita consigue la mutación en el personaje objeto de esa tradición. Raulito, que es la intelectual, es la que produce el quiebre de las categorías y abre la

posibilidad para que Cachafaz no sea presa de estas. En uno de los diálogos, Raulito expresa ese quiebre:

RAULITO

¡Ay, callate, no me excites!

CACHAFAZ

¿Por qué no me das alpiste?

RAULITO

Porque me has tratado 'e puto.

CACHAFAZ

¡Pero si vos sos un puto!

RAULITO

¡Pero entonces Dios no existe! (Copi, 2002, p. 16).

Para que Dios exista no debe haber categorías o determinaciones que definan a los sujetos y los ubiquen en lugares fijos y estáticos, pues para Copi, como dice Link (2002) Dios es lo transitivo del género y, por lo tanto, no puede haber una división excluyente de funciones que se asignen a los sujetos según su pertenencia o no a una definición del género. Raulito no puede ser definida por una palabra que la fije en el lugar correspondiente a su género y a su orientación sexual. La categoría “puto” no puede ser una forma de ubicación, porque limita la transitividad, es decir, fija la subjetividad en una imagen estática y hace que esa liminalidad que implica Raulito se pierda. Con esa palabra Raulito deja de estar entre y pasa a estar en alguna de las categorías, adjetivo o sustantivo.

La declaración de Raulito propone que la idea de Dios no está asociada a la distribución de los espacios de posicionamiento, sino por el contrario a la no definición. Dios, como Raulito, es lo raro, lo *queer*, lo trans. La idea de haber sido creados a la imagen y semejanza de Dios se potencia en este caso al concebir una imagen confusa como origen, o mejor, al reconocer que el origen es imaginario también. El origen es el producto de una construcción que aparenta unidad, de una simulación, lo que significa que no es diferente al gesto que, por ejemplo, un travesti hace al transformarse por medio del vestido.

El origen es confuso porque la imagen que se le asemeja también lo es. Si Raulito fue hecho/a a imagen y semejanza de Dios, entonces Dios debe ser trans. Por lo tanto, al no haber un origen concreto e identificable todo lo que existe es copia y está relacionado por la semejanza. Aquí es importante recordar lo que Agamben, en *La comunidad que viene* (1996), considera puede ser provechoso de la publicidad que pone en relación imágenes sin original que transforman la materialidad. Para Agamben las imágenes transforman lo que representan y señalan la inexistencia de un origen de la representación, pues se concentran en la semejanza entre ellas. La imagen publicitaria permite superponer imagen y cuerpo, representación y materia y esto da como resultado un vínculo de semejanza que es una forma de comprender la transitividad. En este sentido Dios, ya no es un origen del que se desprende el resto de las imágenes, sino que se entiende en los términos de la semejanza, es decir, en su cercanía o lejanía a las múltiples representaciones. Ya no hay una adecuación exacta sino niveles de relación.

Al no haber origen, toda imagen de este es una simulación, por lo tanto Dios, que es el origen, es un travesti, una imagen otorgada y construida. Esa particularidad modifica la configuración de la comunidad, la comunidad que aparece en *Cachafaz* está condicionada por esa concepción de la divinidad. Por eso, para Raulito, Dios no existe en la medida que ese Dios sea un principio de clasificación por medio del cual se puede dar lugar a los sujetos. Con esa declaración, Raulito rechaza toda categorización y circula como singularidad. Y lo hace con uno de los tonos del género, el del lamento. Raulito se queja de esa ley diferencial que implica que ella deba ubicarse en un espacio específico en el que pueda ser definida desde una concepción que ella no reconoce, y es por eso que no concibe la existencia de Dios si esa ley diferencial se impone.

No obstante, es Raulito la depositaria de un saber, no solo es la intelectual, la que sabe escribir, sino que es quien enseña a Cachafaz la conducta que debe seguir, es la que lo prepara para la asunción de su llamado mesiánico. Raulito le enseña a bailar, es decir, lo instruye en la tradición y, además, es quien lo defiende ante las vecinas que lo acusan de ladrón, delincuente y cachafaz. Pero esa definición que Raulito le otorga a Cachafaz no es una forma de fijarle un lugar y una función, se trata más bien de una preparación para la transformación. Raulito no apela a una serie de adjetivos para encontrar el que defina con satisfacción a Cachafaz, más bien lo que ocurre en las primeras páginas, el uso de esos adjetivos, funciona como forma de deshacerse de esa pretensión. Y cuando Raulito defiende a Cachafaz de las vecinas y lo describe como un sujeto original, le brinda la posibilidad de movilización y mutación. Esa posibilidad además de afectar a Cachafaz, expone la mutabilidad de Raulito. Para expresar eso, la obra se sumerge de manera más profunda en la forma del género gauchesco. No solo por algunas referencias a motivos (como la apelación a lo popular), sino sobre todo por su configuración formal y la disposición de los hechos que acontecen.

El género gauchesco pone en tensión dos órdenes legales, el de la ley externa, escrita, y el de la ley oral, la del gaucho. De la ley externa provienen las definiciones de los sujetos. A Raulito intentan definirla las vecinas que se oponen a su extrañeza, le recuerdan su antinaturalidad, "CORO DE VECINAS: "Raulito, sos una mala/ porque no tenés matriz/ ¡Siempre serás infeliz,/ en tu hogar nunca habrá sala" (Copi, 2002, p. 35), su origen no virtuoso y su unión con un delincuente. Esto significa que en ese momento ellas también definen a Cachafaz. No obstante, es la ley representada en los agentes de policías o vigilantes los que otorgan las categorías a los personajes, en particular a Cachafaz. Ellos, Raulito y Cachafaz, son "cacos" y Cachafaz es sospechoso porque es "pardo".

Esta forma de describir a este personaje se asemeja a la situación inicial en la que se encontraba el gaucho. La importancia del género, en esa primera definición de su espacio interno, es que reconoce la dualidad en la palabra gaucho y establece el uso del sentido de esa palabra por medio de la producción de una forma de comportamiento que haga pasar al gaucho de un delincuente en potencia a un patriota conveniente. Raulito, que es la escritora de esa voz del gaucho que es Cachafaz, es quien intenta recomponer el sentido de su pareja para que la acusación de delincuente se convierta en la de respetable. Y en ese sentido el texto se posiciona en el lugar del deber ser, pues ante la insistencia de la policía en apresar a Cachafaz, este no se somete a esa ley (como tampoco lo hizo Martín Fierro, quien se opone a una ley que considera que todo gaucho libre es un delincuente que necesita de disciplina) y crea su propio mundo, inaugura comunidad, con lo que expresa cuál debe ser el ser del gaucho, del sujeto, de Cachafaz. Y ese ser es mutante, dice Cachafaz:

Ni soy caco ni soy pillo
y soy mucho menos reo
iestoy en Montevideo,
cuna de machos sinceros!
si me llaman Cachafaz
es injusticia social,
inací en un cañaverál
y mi madre murió en paz!
inadie me dé de matrero,
mucho menos un milico!
Aunque yo nunca fui rico
del mundo sé la moral.
Ningún ser nace anormal,
cualquier loro tiene pico
y aquí les digo y replico
la forma de lo esencial.
El hombre es un animal
negro, blanco, pobre o rico,
con nariz o con hocico
ipero nadie es pavo real! (Copi, 2002, p. 29-30).

El discurso de Cachafaz define la concepción de la comunidad mutante. Si lo esencial tiene forma, significa que es maleable, pues nada indica

que solo haya una forma que pueda tomar. Toda forma es una construcción, es una figuración y por lo tanto está sujeta a cambios, ofrece esa posibilidad de mutabilidad. En ese sentido, las categorías o formas de lo esencial (negro, blanco, rico, puto, delincuente, hombre, animal) dejan de ser definitorias y pasan a ser temporales, en situación, lo esencial toma una forma según el momento.

De esta manera, *Cachafaz*, como el género gauchesco, también construye las formas en las que se comprende el uso de los cuerpos (eso que se consideraría esencial), uso que ya no está necesariamente atravesado por la disciplina de la poesía (que hace de lo oral algo escrito, es decir, que le da forma a lo esencial) sino que además está puesto en movimiento gracias a la potencialidad de transformación que Copi aprovecha del género. *Cachafaz* se juega la vida en su forma, pues sus actos coinciden con los adjetivos que lo han calificado y al mismo tiempo lo ubican en otro lugar, crean un nuevo espacio de acción. Esta es la característica que define, según Giorgio Agamben en *Medios sin fin* (2001), a la forma-de-vida. Ejemplo de esto es la primera salida de *Cachafaz*, en la que anuncia su vocación y la posibilidad de la nueva comunidad mutante.

En esta primera salida *Cachafaz* asesina al policía que los amenazaba. Este asesinato, con toda su simbología, se complementa con la idea recursiva de Raulito de no desperdiciar el cadáver y aprovechar su carne para hacerle frente a la miseria, al hambre que se vive en el conventillo³¹. La propuesta de Raulito apunta a la hibridación, a la necesidad de mezcla y de mutación que toda singularidad significa. El asesinato y posterior consumo del policía es lo que permite darle

³¹ Esa acción puede confundirse como un elemento paródico respecto a las convenciones del sainete porteño como pura fiesta de los años 1920, que consideraba a las clases pertenecientes a ese espacio sensibles y siempre guiadas por la bondad y la providencia. En la década del 60 del siglo XX muchos autores tomaron esas figuraciones de la clase popular y expusieron una posibilidad más cruda y violenta, en la que las clases populares dejaban de ser abuenadas y se presentaban como sujetos capaces de las peores acciones. En Copi no se hace esa acusación ni se usa la parodia para revelar una aparente realidad más exacta.

movimiento a la comunidad, por eso los vecinos acceden al pacto y convierten a Cachafaz en héroe salvador.

En este episodio los personajes están reproduciendo un mito, uno similar al de *La torre de la Defensa*. Esa acción, la de comerse al representante de la ley, vincula la obra con el elemento mítico que hace parte de la poética de Copi. La incorporación de la Ley permite recrearla. Si en el mito de la horda primitiva que Sigmund Freud narró en *Tótem y tabú* (1982) es la incorporación del padre lo que da lugar a la instauración del tótem y del tabú regulador, en *Cachafaz* esa acción genera la mutación, pues el poder regulador no lo recupera la ley incorporada y simbolizada en el tótem, sino que los asesinos se hacen dueños de la potencia de modificación que tiene la ley.

En ese momento la comunidad mutante se expresa en los tonos del género gauchesco. Cachafaz y Raulito se vuelven desafiantes y hacia el final de la obra expresan su lamento. El desafío que esta pareja hace se encuentra vinculado con esa vocación que Cachafaz tiene y hace evidente en el momento en que el policía lo busca y él se enfrenta a ese peligro. Ese desafío marca además una exigencia que hace de Cachafaz no solo un individuo interesado en oponerse a la autoridad, sino en un sujeto colectivo que sirve como figura, lo que le permite enfrentarse a la ley. La distribución de los tonos en el género gauchesco le permite a Ludmer reconocer la potencia de estos. Para Ludmer, en “los tonos se postula un orden del mundo con sus valores y justicia. Desafío y lamento se articulan con ese orden dador de sentido, como si las palabras que los otros, los gauchos, arrojan al enemigo o dirigen al aliado requieran de un código para ser descifradas” (2000, p. 119). De esta forma, el desafío de Cachafaz, y sobre todo el desafío que es Raulito y su idea de comer a los policías, le permite reordenar el mundo. Luego de esa primera muerte, Cachafaz se expresa en el desafío para explicar el nuevo ordenamiento. Las vecinas, oponentes de Cachafaz, le reclaman

su acción violenta y la contraponen a la actitud “decente” de ellas. Ante esa situación Cachafaz las desafía,

CACHAFAZ
 Yo no le canto a las minas,
 imenos a las que se quejan
 de vivir entre las rejas
 de este conventillo en ruinas!
 vos, mujeres traicioneras
 que toda la vida esperan
 un cacho 'e carne, una pera
 pa' hacer hervir la caldera:
 ¿de qué educación se trata?
 ilos chicos andan en patas,
 son más pobres que las ratas,
 si no tienen ni alpargatas!
 ¡aquí hay que recuperar,
 cacha culo o cacha faz
 desnudo o con antifaz,
 el sentido del hablar! (Copi, 2000, p. 36).

El sentido del hablar al que se refiere Cachafaz es la organización de los valores que se recuperan, no se trata de revivir una tradición, sino de hacer explícita esa vocación mesiánica que permite la transformación que está dada en la posibilidad de reorganizar, ese es el llamado mesiánico y esa es la exigencia de lo posible.

Con sentido del hablar se hace alusión a la forma oral, a esa voz que está en el origen de la alianza del género gauchesco que aquí se recupera como una potencia de transformación, manifestada en el desafío que son las palabras de Cachafaz. “En el desafío se anuncia un orden del mundo o un cambio de órdenes del mundo” (Ludmer, 2000, p. 125). Por ese motivo, Cachafaz puede llamar a las vecinas, a sus oponente, “mujeres sin pito”, es decir, utiliza un orden diferente, extraño, en el que más que excluirlas las reposiciona y las hace partícipes de su comunidad mutante, lo que significa que las expone a la singularidad. Pero además, ese desafío está materializado en Raulito, que es singularidad. Ella es la mujer con pito, ese híbrido mutante que impide la categorización y que sostiene lo transitivo, que está y se

sostiene en el umbral, en la frontera, entre dos órdenes y dos definiciones.

La decisión de comer al policía inaugura una nueva comunidad de la que Cachafaz se hace vocero. Este, con los tonos del género gauchesco, describe esa nueva moral, esa nueva forma de relacionarse que cumple con una exigencia y anuncia e introduce el tiempo mesiánico, y con eso todas las consecuencias que esa conciencia implica.

CACHAFAZ

Los hombres y las mujeres
 tienen que quedar en paz,
 ¡se los digo una vez más
 y que nadie se entrevere!

[...]

Esta casa no es un mundo,
 convento ni fortaleza,
 ¡“conventillo ‘e medio mundo”,
 nos aparcaron en piezas!
 el mundo era el de antes,
 ahora todos somos pillos,
 ¡hay que mirar adelante
 Recordando el porvenir!
 si nos queremos salir
 de situación infamante
 ¡piensemos en la raíz
 de la que fuimos amantes! (Copi, 2000, p. 41-43).

Las palabras de Cachafaz están dichas en el género gauchesco, con sus tonos de desafío y lamento, y anuncian el tiempo mesiánico, que no es una promesa de un futuro, sino la posibilidad de recordar el porvenir, la conciencia de que se está en un tiempo que resta. Este recordar el porvenir puede comprenderse desde lo que Agamben en *El tiempo que resta* dice es el tiempo mesiánico. Para este filósofo no se trata del reconocimiento de un tiempo por venir anunciado en el presente, sino del enfrentamiento de esos dos momentos. El tiempo mesiánico no es un tercer tiempo que se espera alcanzar, sino “una cesura que divide la división misma entre los tiempos, introduciendo entre ellos un resto, una zona de indiferencia indistinguible, en la cual el pasado queda

trasladado al presente y el presente, extendido en el pasado” (Agamben, 2006, p.78). Se trata de un tiempo siempre en movimiento, ni concluyente ni cerrado, lo que posibilita la mutación porque es el tiempo de la potencia.

Por ese motivo Cachafaz aclara que “esta casa no es un mundo” sino que el “conventillo ‘e medio mundo”, es decir, un medio mundo, en el intermedio, lo que es una forma de estar en tránsito. Se trata de un mundo que vive o comienza a experimentar el tiempo mesiánico que divide la división entre los tiempos y entre los espacios y los sujetos. El vacío entre categorías en donde se ubica Raulito, y que la hace estar siempre en comunicación o movimiento, ahora es también el lugar del mundo del conventillo, es decir, empieza a participar de esa transitividad, que es característica del tiempo mesiánico.

El tiempo mesiánico se anuncia al final del primer acto cuando Cachafaz y Raulito realizan su compromiso matrimonial. Este compromiso alude a la alianza del género gauchesco, Raulito la letrada y Cachafaz el cantor, pero ya no para consolidar una estructura que permita la entrada de la figura del gaucho a la representación tradicional y a la institucionalidad. En este caso, la alianza original del género gauchesco es superada por la llamada mesiánica de la que es sujeto Cachafaz al convertirse en agente de una revolución, de una transformación, al anunciar el tiempo mesiánico.

Cachafaz es llamado a una vocación que no tiene un objetivo fijo. No se trata de la realización concreta y material de una revolución, sino de la posibilidad constante de esta, del sostenimiento de esa intención, “la vocación llama a la vocación misma, es como una urgencia que la trabaja y ahonda desde el interior, que la hace nada en el gesto mismo por el cual se mantiene y permanece dentro de ella” (Agamben, 2006, p. 33). Esa llamada lo revoca de su clase social particular, le permite suprimirse como gaucho (con todas sus significaciones, tanto de patriota como de delincuente) y como personaje del sainete, y gracias a esa

supresión puede hacerse posibilitador de lo mutante. “La vocación mesiánica no es un derecho ni constituye una identidad: es una potencia genérica de la que se usa, sin ser nunca titular de ella” (Agamben, 2006, p. 35). Es esa potencia genérica lo que se va a exponer en el segundo acto de la obra, en donde la acción mutante se intentará realizar, pero solo para retornar a su potencialidad y no como ejemplo de comunidad. El segundo acto de *Cachafaz* expondrá la organización de esa comunidad mutante en su acción práctica, su imposibilidad y su promesa de reaparición.

Pero no solo Cachafaz suprime su clase, Raulito también revoca su vocación. La ley del género, tanto de la gauchesca como la sexual, la vinculaba con una imagen específica. Raulito era la letrada, la que sabía escribir las acciones y voces del gaucho; y también era la que encarnaba el género como imagen, como simulación. No obstante, en su unión con Cachafaz esas dos imágenes se disuelven en la actualidad que es ella. Agamben en *El tiempo que resta*, al afirmar que la vocación mesiánica no es una identidad, hace de esta una forma de uso, que es lo que significa Raulito. Cuando Cachafaz y Raulito deciden casarse están abriendo la posibilidad a una nueva forma de relación entre sujetos y entre singularidades, esa es la forma en la que se usa la vocación que no produce una unión para otorgar una identidad (la de un estado civil, por ejemplo) sino para transformar las formas de ponerse en común. Como Raulito es uso, entonces es actualidad, por lo tanto entre Cachafaz y ella hacen la potencia y el acto que constantemente se renueva. De esta forma, el segundo acto muestra a la pareja constituyendo su fuera de la ley (su comunidad), que no es la imposición o creación de un nuevo sistema legal, sino el acto de dirigirse hacia afuera de los límites de la comunidad cerrada que la ley dispone.

Luego de convertir su conventillo en una carnicería particular con la que nutren de alimento a los vecinos, Cachafaz y Raulito deben enfrentarse a la ánimas de los policías asesinados que vuelven a

reclamar sepultura, a hacer cumplir la ley. Este acontecimiento no detiene a la pareja, por el contrario se enfrentan a las ánimas y las vencen, con lo que exponen su no sometimiento a ninguna ley tradicional, ni si quiera la que representa la figura de la madre de Cachafaz (ánima también).

CACHAFAZ

¡Usted, madre, no se meta
en el devenir de un hijo!
¡Figuranta sin destino,
virgen de mala moneda!
Aquí ya no se trata más
de salvar o no la piel
de garras de un Dios rapaz
ni menos de perdonarlo,
conventillo 'el medio mundo,
invención de un Dios inmundo,
¡lo devoramos a él! (Copi, 2002, p. 60).

La madre de Cachafaz es una “figuranta sin destino”, es decir, una mujer que no puede otorgar un fin, que no otorga una estrella que guíe, ella es una creadora de desastres, que es lo que es Cachafaz. Esa condición desastrosa es lo que le permite revolucionar y transformar la comunidad y no someterse a ninguna destinación específica. Por lo tanto, Cachafaz está habilitado para, por ejemplo, invertir la relación tradicional en la que el ser humano es quien debe ser perdonado por Dios, y hace que Este sea condenado por él. Dios ya no es el ser perfecto y luminoso, sino un mutante también, un ser inmundo, es decir, que no tiene mundo, lugar ni representación, por eso la incorporación de ese Dios no es como la del Padre en el mito freudiano de la horda primitiva, es una mutación de este. Cachafaz se alimenta de Dios no para que este recupere su poder de legislador, sino para posibilitar una nueva forma de organización que lleve al límite a la ley.

Esa organización puede entenderse desde el concepto de resto de Agamben, para quien es la posibilidad de dejar de pensar las categorías como formas que dividen un universal trascendente al que hay que

apelar con la intención de eliminar esas diferencias entre categorías. Agamben, a partir de la lectura de las cartas de Pablo consignadas en *La Biblia*, construye el concepto de resto como una forma particular de entender el universalismo. Según este filósofo, para Pablo lo universal no es “un principio trascendente desde el cual contemplar las diferencias sino una operación que divide las divisiones nomísticas mismas y las hace inoperantes, pero sin que por ello se alcance un único último” (2006, p.58), de esta forma, en el fondo de toda identidad no hay un universal que reúna todas las identidades, sino un resto que es la imposibilidad de toda identidad de coincidir consigo misma. Es una forma de potencia que impide que se vincule de forma estática y fija una serie de propiedades con una identidad. El resto es la diferencia que aparece en la-forma-de-vida entre la potencia y el acto. Esa no coincidencia es lo que permite la mutación, pues impide la permanencia y pone siempre en relación las singularidades.

Es precisamente ese resto lo que implica la comunidad mutante que Cachafaz y Raulito convocan. Su oposición a la divinidad tradicional, su acción rebelde y revolucionaria no busca destacar el fondo común que iguale a todos los sujetos y por eso les permita sentirse representados, por el contrario, se propone una forma de vida no idéntica y en constante diferencia, siempre como un resto. En ese sentido, el uso del género gauchesco solo funciona como generador de estructuras con las que no hay que coincidir. Ante la amenaza de las ánimas que exigen su sepultura, amenaza que consiste en obligar a cumplir su deseo si no quieren que ninguno de ellos puedan volver a comer y mueran de hambre, Cachafaz responde con el desafío del gaucho:

El tiempo de se acercar
a la hora de su muerte
no depende del andar
compañero de su suerte,
no depende del pasar
sobre carbones ardientes,

no hay más tiempo de soñar,
 no quedan hombres valientes.
 Si hemos de morir ahorcados,
 defenestrados, ahogados,
 de hambre, carbonizados
 o en nieve 'e Kilimanjaro
 tiritando de alto frío,
 ¡qué nos importa la muerte
 puesto que la hemos vivido! (Copi, 2002, p. 62).

Y Raulito, apoyando a su compañero, declara el principio de organización de la comunidad a la que pertenecen:

RAULITO
 ¡La muerte la conjuramos!
 ¡Somos pareja maldita!
 podemos hacer comercio
 de nuestra cruel condición,
 ¡fundemos circo ambulante
 al son de un buen bandoneón!
 ¡Seremos monstruos monstruosos
 mucho más humanos que osos
 y aquí se muestra el disfraz:
 Raulito y el Cachafaz,
 el colmo 'e lo repelente (Copi, 2002, p. 63).

La aceptación de su condición no implica una fijeza en esa imagen o identidad, sino una necesidad de llevarla al límite, de potenciarla hasta la monstruosidad monstruosa. Daniel Link explica con acierto cuál es uno de los sentidos de esta declaración de Raulito. Según este autor la declaración de Raulito

proclama la dirección de una antropología futura: no el que ha sido marcado en el lugar del monstruo, pero tampoco el que reivindica (contraculturalmente) ese lugar ya marcado, sino el que elige devenir 'monstruo monstruoso' y cuya monstruosidad (potenciada al cuadrado) se deduce de su disidencia respecto del sistema clasificatorio (inédito).

Es decir, se trata de la noción de resto que Agamben desprende de las cartas de Pablo. La monstruosidad de esta pareja es producto de su no coincidencia con su identidad, lo que les permite potenciarse como monstruosidades, desprenderse de una imagen otorgada y, por ende, del sistema clasificatorio. No se apela a una monstruosidad original sino a la diferencia que se produce cuando se superpone una identidad con

su imagen y se descubre que la identidad muestra muchas caras y ninguna idéntica a sí misma.

Raulito y Cachafaz, pero en particular Raulito, no pueden ser definidos en términos de identidad imaginaria, es imposible obtener una imagen concreta de sus cuerpos, de sus personalidades, de sus deseos. Su construcción está plena de símbolos que impiden una unidad que se pueda descifrar. De esta forma queda planteada la comunidad mutante, su posibilidad en la acción, que no es la identificación de unos actos propios de la identidad mutante, sino la posibilidad de estar siempre en disidencia, como resto.

Raulito y Cachafaz son, al final, cercados por la policía y mueren como pareja, él por una bala enemiga y ella/él en manos de su amado. El último verso de la obra es dicho por Raulito, “[...], muramosnós / se está levantando el viento” (Copi, 2002, p. 74), en este verso reaparece el anuncio, la llamada mesiánica. No es el final lamentable, el fracaso de la revolución, sino su movimiento constante, el viento se levanta para mantener el movimiento y no para poner fin. En ese último verso se concentra la exigencia de posibilidad de la comunidad mutante, por eso se trata de un llamado mesiánico.

Más que la realización de una revolución o transformación, lo que *Cachafaz* anuncia es la necesidad de sostener la potencialidad de esa mutación y con eso genera una exigencia. “La exigencia es una relación entre lo que es -o ha sido- y su posibilidad; y ésta no precede, sino que sigue a la realidad” (Agamben, 2006, p. 47). Por lo tanto, la acción de Cachafaz y Raulito no es un fracaso, sino una forma de dar paso a la posibilidad que viene después de la realidad, la realidad contagiada de potencia. Todo momento es propicio pues exige una posibilidad, su propia posibilidad sin necesidad de su realización. Con eso concluye la obra y es esa exigencia mesiánica y el anuncio de su tiempo lo que se expone en *Las escaleras de Sacré Coeur*, en donde el género gauchesco reaparece como exposición de la regulación de la ley y de su labor

didáctica a través del tono del lamento; pero donde también se presenta la desviación de las singularidades, su necesidad de comunicación y de mutación, el escape del sujeto hacia la desubjetivación. *Las escaleras de Sacré Coeur* pone en escena al sujeto que quiere desprenderse de su identidad, de su representación tradicional y anuncia lo que *Eva Perón* va a realizar, con lo que la dramaturgia de Copi reinicia su proceso mutante.

Las escaleras de Sacré Coeur es la historia de dos jóvenes, Lou y Ahmed. Lou se presenta como una joven vestida de hombre, hija de una aristócrata francesa y perteneciente a una pandilla de lesbianas. Ahmed es un árabe africano, un inmigrante que hace parte de una casta tradicional en su país. Ahmed ama a Lou y espera que ella ceda a sus requerimientos y haga parte de la representación tradicional. Estos dos jóvenes son representantes de dos órdenes distintos, el de la comunidad cerrada y tradicional y el de la comunidad mutante. Esta obra, escrita en verso, como *Cachafaz*, pone en tensión la legalización que incorpora al diferente y el intento por sostener la monstruosidad. El inicio de la pieza pone en escena ese enfrentamiento en las figuras de Mimí y Fifí³² y en la del Puto. Mimí y Fifí representan el mundo de las viejas travestis, un mundo que ha quedado aislado y que solo es permitido siempre y cuando cumpla con la legalidad que rige el nuevo escenario de las subjetividades, que el Puto representa y describe. Mimí y Fifí aparecen en escena porque escaparon de un hospital mental (uno diferente cada una) y se introducen en un nuevo mundo que ya no entienden y que las obliga a tener un lugar de representación específico. En las escaleras de la iglesia del Sagrado Corazón se enfrentan al Puto y a la nueva organización a la que deben someterse. Mimí y Fifí reflexionan:

MIMÍ

³² En el cuento "Las viejas travestis" de Copi aparecen dos personajes similares a estos, Mimí y Gigí. En ese cuento estas dos travestis son llevadas por un rey africano a su país en donde serán recibidas como reinas (Ver Copi (1978). *Une langouste pour deux*. Lonrai: Christian Bourgois Editeur. 1999. Existe una edición en español, Copi . *Las viejas travestis y otras infamias*. Barcelona: Editorial Anagrama. 1989).

¿Y qué clientes tenemos?
¡Ya no hay nada en mi puchero!
FIFÍ
Hay de todo, mi Mimí.
Nuestro barrio se llenó
de unas señoras-Pipí
que ahora nos desafían.
¡Mirá aquella que está ahí! (Copi, 2012, p. 116).

Esa que está ahí es el Puto que se les enfrenta desde el nuevo orden.

PUTO
¡Se acabó para los gays
la época del gran estilo!
ustedes, viejos travestis,
vienen a hacernos la guerra,
somos putos pacifistas
y nos dicen chicas tristes
cuando todo lo que estamos
buscando sólo es un chico
(de ser posible un artista)
idealista, simple y bueno
que quiera cuidar la casa
Cuando hacemos algún trámite.
Y nos quieren asustar,
disfrazadas con pelucas,
vestidas como loritas,
desplegando las alitas;
parecen unos fantasmas
que volvieron de otro tiempo
y perdieron el sentido
de lo que se usa en la tierra (Copi, 2012, p. 117).

En estas primeras páginas se evidencia el enfrentamiento entre esos dos órdenes de comprensión de la existencia homosexual. Las travestis son representantes fantasmales de un mundo viejo que intenta sostener su potencia en el presente; y el Puto, por su parte, se sirve de esas nuevas formas de representación que permiten y controlan la forma de vida diferente. En este momento el puto ya está integrado, como lo fue el gaucho en su momento. Por lo tanto, esta primera escena expone el enfrentamiento de dos formas de comprender la comunidad, y ese enfrentamiento se explorará en las figuras de Lou y Ahmed. Pero para ello Copi recurrirá otra vez al género gauchesco, que da las pautas de cómo poner en práctica la regulación que cierra la comunidad y elimina

su carácter mutante. Ese cierre está dado por el cumplimiento de la alianza entre lo oral y lo escrito que expresará los tonos del género, el lamento y el desafío, para con ello regular eso oral que debe ser incorporado y domesticado. No obstante, esos mismos tonos, pasados por el elemento mutante, pueden recuperar la potencia oral y transformadora, y con ello anunciar la comunidad mutante que viene, es decir, esos tonos pueden configurarse como un anuncio mesiánico.

En un principio, la pieza se construye en el tono del lamento. Pero ese lamento, casi siempre en boca de Lou, se transforma en una forma de desafío. Ludmer considera que en el momento en que el gaucho ya ha sido utilizado para la guerra, y esta se ha acabado, se da inicio a otra fase del género en la que los tonos del desafío y el lamento le dan su forma. Mientras el desafío es el tono de la rebeldía y la oposición, “la lengua arma, militar y política; el lamento es la lengua ley” (Ludmer, 2000, p. 120). De esta forma *Las escaleras de Sacré Coeur* va a introducir, inicialmente, un lamento regulador. Mimí y Fifí son ejemplo de ello, al ser interpretadas desde una nueva perspectiva de comunidad en la que no pueden tener el lugar desafiante que tenían. El lamento se usa para regular esa diferente forma de organización, para hacer que Mimí y Fifí aprendan cuál es el nuevo orden. Estas viejas travestis expresan su sorpresa ante la actualidad. “¡Vivimos en un mundo loco!”, dice Fifí, “¡Ya no entiendo más el mundo!”, dice Mimí, todo porque no pueden entender la imagen de Lou cuando aparece vestida de hombre. Para ellas es una travesti, pero una particular, una diferente a ellas.

Mimí y Fifí se lamentan, es decir, apelan al tono del género gauchesco que es el

tono de la pérdida, la división, la ruptura de un pacto, la diferencia ante la ley y la ley diferencial. Se dice entre los iguales, y se liga con el tema folclórico del tiempo pasado feliz, con el fatalismo y la crueldad del destino [...]. Es la queja prepolítica de los subalternos, su derrota y su impotencia: *la posición dominada del dominado*, y se lo lee en casi toda la tradición oral (Ludmer, 2000, p. 125-126. Cursiva en el original).

Para Mimí y Fifí el pacto que hacía comprender qué era un travesti, una mujer y un puto se ha roto y por eso no entienden el mundo. Ese tiempo pasado está perdido para ellas, porque no vivieron el cambio, salieron de ese mundo y entraron a uno nuevo. Pero su lamento, que es una queja, no se reduce a la impotencia, es decir, a la imposibilidad de actuar en ese mundo. Por el contrario, la conciencia de la diferencia de órdenes en el que se encuentran, les permite a estas travestis transformar el lamento en desafío, que es lo que Lou también realizará después.

Esa transformación está dada precisamente por la impotencia en que se encuentran, es decir, por el no reconocimiento de un acto en el que se realice su potencialidad. Mimí y Fifí se sienten incapacitadas para actuar, no saben cómo comportarse en este nuevo orden, no obstante actúan radicalmente y se equivocan: se exceden con el Puto y lo asesinan, pero este nunca resulta muerto; se enfrentan a Lou y su banda de lesbianas, porque no reconocen el nuevo orden; se hacen asistentes del puto para robarlo e intentar matarlo nuevamente; se hacen amigas de la madre de Lou para aprovecharse de ella; y finalmente inauguran comunidad con el hijo de Lou y Ahmed, porque son las únicas sobrevivientes.

La diferencia entre su potencia y su acto, es decir, su constante acción errada, es una muestra de que la impotencia en la que se encuentran es una forma de concentrarse en la potencia misma y de hacerla más potente. Giorgio Agamben explica esta potencialidad de la impotencia en *La comunidad que viene*, en donde reconoce que no es en el paso de la potencia al acto donde esta se evidencia, sino que existe una potencia de no ser, que la fortalece, la potencia de no ser “es, por tanto, una potencia que tiene por objeto la potencia misma, una *potentia potentiae*. Sólo una potencia que quiere tanto la potencia como la impotencia es, por ello, la potencia suprema” (Agamben, 1996, p. 26).

Estas travestis proponen una forma de actuar que concibe tanto la potencia de adecuarse al nuevo orden, como la impotencia que cada uno de sus actos implica al ser siempre un error, un acto desviado que no corresponde a la potencia de ese nuevo orden. Con ello introducen la posibilidad de transformación, pues permiten que la posibilidad de ser que ese nuevo orden les obliga tenga en su realización también la posibilidad de no ser. Y esa posibilidad es la que Lou va a provechar.

Las acciones de Mimí y Fifi exponen una de las formas que Copi utilizó en la construcción dramática de *La torre de la Defensa*. En esa obra, como en esta, las situaciones se transforman por lo que los personajes hacen pero el resultado es siempre inesperado y obliga a reiniciar la situación, lo que hace que las acciones vuelvan a ser sucesos. Cuando Mimí y Fifi matan al Puto por primera vez, la situación parece haber sido transformada, pero este revive y ellas deben intentar adecuarse de nuevo a la situación que ya se les había presentado. De esta forma, el procedimiento dramático de Copi consiste en que las acciones, a pesar de realizarse, no logran transformar la situación y vuelven a ser sucesos. Esto se debe a que Mimí y Fifi intentan reconocer cómo actuar en este nuevo mundo, pero constantemente se equivocan.

Lou es una chica que quiere parecer un hombre, para lo que se viste como uno. No obstante, el resultado es la imagen de una travesti, su intención solo puede resultar en una imagen convencional. Esto demuestra que es la imagen la que define al sujeto, ella es reconocida como mujer si su imagen coincide con la imagen de mujer, y esta la representa de forma más completa el travesti. Pero Lou no puede coincidir con ninguna de esas imágenes, pues no es una travesti, por lo tanto no puede representar la imagen de mujer y no logra representar la que ella esperaba parecer, la de un hombre. En ese sentido, Lou se presenta siempre como resto en el sentido que Agamben le da a esa palabra. La intención de Ahmed y de la madre de Lou será hacer de ella una imagen completa, eliminar esa potencialidad mesiánica y mutante.

El enfrentamiento entre Ahmed y Lou se propone en los términos de la representación tradicional. Mientras Lou se presenta como un resto, Ahmed exige la construcción de una lengua que permita expresarse adecuadamente. “AHMED: Vos me trataste de choto, / yo no te traté de torta. / No se trata de arreglar / ni nuestra raza ni el sexo, / sí de poderse expresar / en una situación ardua” (Copi, 2012, p. 126). Se trata de encontrar esa voz que permita definir qué es Lou y con ella todos esos mutantes que no tienen un lugar fijo. En ese sentido, la alianza inicial del género gauchesco reaparece con su intención reguladora y definitoria. Lo expone también la madre de Lou, la Solitaria. Para ella Lou es “¡Una chica, como yo / Como yo, hija de mujer / y como ella será madre / a su turno de una hija” (Copi, 2012, p. 137). Y en el momento en el que Lou le confiesa que quiere ser un hombre, la Solitaria le recuerda a Lou que lo importante es que coincida con su imagen. “Si la escuela de la vida / te volvió varón o chica, / pues bien, sólo es una imagen” (Copi, 2012, p. 138). La Solitaria pretende que Lou ocupe el lugar de la tradición, que cumpla con el destino que como mujer tiene.

SOLITARIA

Y vos, te creés sincera,
 sos solo una pobre idiota,
 Imbécil, cretina y tonta
 que va a buscar la manera
 de inventarse una ilusión
 en medio de la miseria (Copi, 2012, p. 139).

Pero Lou se opone a esa tradición y se lamenta por el hecho de que su madre la impulse a ello. Por eso Lou acoge esa miseria como su lugar de pertenencia en donde puede obrar la transformación, así como Cachafaz y Raulito, quienes en medio de la miseria posibilitan la mutación.

LOU

No soy tan solo tu hija,
 soy una hija de la tierra.
 Me hablabas de la miseria,
 pero, ¿conocés la tierra?

la tierra del meadero,
¿Conocés ese olor, madre?

Lou le hace oler a la Solitaria un puñado de tierra

Sentí, es el olor del hombre
anterior a la miseria
y anterior a la riqueza

[...]

Mi ilusión está en el mundo
de cómo son las mujeres:
más animales que el hombre
-reproductoras, si quieren-
pero a las que nadie puede
acusarlas de pasión.

[...]

Y si ahora me expreso en verso
es porque el tiempo me incita
a hablar cada vez más rápido.

¡Soy presa de un arrebato
que frisa lo imaginario! (Copi, 2012, pp. 140-141).

Este fragmento anuncia ese tiempo mesiánico y por eso Lou usa el verso. Según Agamben, la poesía, y en particular la rima, es una de las formas con las que se puede ejemplificar el tiempo mesiánico. Todo poema que tenga una estructura métrica dada, dice Agamben, es “un organismo o artificio temporal que tiende desde su inicio hacia su propio fin” (2006, pp. 82-83). Y en esa estructura, la rima tiene un papel importante porque sostiene el tempo del poema por la repetición de los sonidos de las sílabas finales³³. Agamben considera que es la rima la que crea un tiempo propio del poema, pues cada rima es un anuncio y, al mismo tiempo, ha sido anunciada, lo que significa una nueva forma de organización del tiempo cronológico. Por lo tanto, todo poema es “una máquina soteriológica³⁴ que, por medio de un complicado mecanismo (*mechané*) de anuncios y utilizaciones de las palabras-rima –que

³³Esta característica mesiánica de la poesía está en la obra de Copi, pues la versión original está escrita en francés y tiene una rima consonante en forma de pareados o de cuartetos, lo que asegura una cierta repetición de sonidos anunciados en los versos por la rima.

³⁴La soteriología es la rama de la teología que estudia la salvación. En este sentido, la poesía es un mecanismo que proporciona una reflexión sobre la salvación, es decir, sobre la manera de estar en el tiempo mesiánico, el tiempo del fin.

corresponde a las relaciones tipológicas entre pasado y presente-, transforma el tiempo cronológico en tiempo mesiánico” (Agamben, 2006, pp. 85-86). En ese sentido es que se entiende la urgencia que expresa Lou, pues si el uso del verso se debe a que el tiempo la incita a hablar más rápido, esto es producto de que ella ha empezado a experimentar el tiempo mesiánico, es decir, el tiempo que se tiene para concluir.

Esa inmersión en el tiempo mesiánico hace que el lamento de Lou, su oposición a las exigencias tradicionales que le hacen su madre y Ahmed, se haga desafío en el sentido que Ludmer le da en el género gauchesco. El desafío es

el lugar de la desviación lingüística, del equívoco, y a la vez el lugar de las relaciones de fuerza. No la mera violencia sino lo que la precede y la representa: una acción verbal sobre o contra acciones verbales o acciones futuras. [...]. En el desafío se anuncia un orden del mundo o un cambio de los órdenes del mundo (Ludmer, 2000, p. 125).

De esta manera, el apresuramiento del que da cuenta el verso, no solo anuncia el tiempo mesiánico sino que implica una desviación, una forma de hablar desviada que se opone al mundo tradicional y construye uno nuevo. Lou cada vez se aleja más de la posibilidad de ser descrita con una palabra, ella, como las singularidades, se desvía y con ello se sostiene como resto.

Pero a pesar de esto, Ahmed seducirá a Lou y logrará que ella acceda a tener un hijo con él. Con esa acción se da fin al primer acto, en donde la concepción de un hijo parece realizar la imagen de mujer que se supone es Lou, pero también se convierte en el anuncio de un tiempo por venir. Ahmed espera que con el acto sexual que tiene con Lou, ella reconozca su imagen, “Porque justo en ese instante / alzaré su vuelo el pájaro / y te llevará con él / al cielo del porvenir / donde cada uno tendrá / el rol que llegó a ser suyo: / vos el rol de una muchacha / y yo, el papel de un varón” (Copi, 2012, p. 148), y Lou parece aceptar esa imagen al final de este acto. Pero esa imagen completa solo servirá para ser

fragmentada en el segundo acto, en donde la impotencia de Lou, su no ser su imagen, va a generar la posibilidad de la comunidad mutante.

De esta forma, el segundo acto se configura como el proceso por medio del cual la posibilidad de no ser se potencia en una acción. Lou deja de ser mujer en el momento en que tiene a su hijo, por lo que el acto que da sentido a la imagen de mujer tradicional es utilizado por Copi como la forma de deshacerse de esa tradición.

LOU: ¡Ahmed, quisiera escapar!
Escaparme de mi madre,
de vos y del Universo.
Y espero este nacimiento
como una liberación.
Después me voy a embarcar
hacia América a seguir
mi otra vida de lesbiana (Copi, 2012, p. 157).

La renuncia a la maternidad y al matrimonio se puede entender, desde la perspectiva mesiánica de Agamben, como la revocación de toda vocación. Lou decide deshacerse de esa llamada concreta, lo que no significa que prefiera otra opción, sino que desea sostenerse en la tendencia misma, en la potencia. Agamben dice: “la vocación llama a la vocación misma, es como una urgencia que la trabaja y ahonda desde el interior, que la hace nada con el gesto mismo por el cual se mantiene y permanece dentro de ella” (2006, p. 33). En este sentido, Lou sostiene la vocación al renunciar a la materialización específica de una sola tendencia. No es que prefiera ser lesbiana a ser madre, es que prefiere estar en vocación que realizar una sola.

Esta característica de la llamada mesiánica, Agamben la justifica por el uso de una expresión que funciona como un término técnico, se trata de la comparación negativa “como no”. A partir de la lectura de un fragmento de las cartas de Pablo, este filósofo describe cómo la llamada mesiánica, por medio de la utilización del “como no”, revoca toda vocación al ponerla en tensión consigo misma. El fragmento de la carta de Pablo dice: “Os digo, pues, hermanos, el tiempo es corto; por lo

demás, que los que tienen mujer vivan como no teniéndola y los que lloran como no llorando, y los que están alegres como no estándolo [...].” (1. Cor. 7). Si se utiliza la misma estructura para describir la acción de Lou, se diría que Lou es una mujer que vive como no siéndolo, pues desde que aparece su imagen está puesta en tensión consigo misma. Ella no parece una mujer, pues se viste de hombre, lo que hace pensar que es una travesti; y en el momento en que puede demostrar, con el acto definitorio de la mujer por excelencia, la maternidad, que es una mujer, afirma su no querer serlo.

En este sentido, *Las escaleras de Sacré Coeur* apela a una estructura mesiánica para sustentar la acción de Lou. Agamben explica que la utilización de ese término técnico del “como no” genera una tensión en el término de comparación, pero la forma en que lo usa Pablo (y Copi) no lo pone en tensión con otro término, sino consigo mismo; se trata, entonces, de

un tensor de tipo especial, que no tensa el campo semántico de un concepto en la dirección del otro, sino que lo tensiona en sí mismo por medio de la fórmula del *como no*. [...]. Al poner en tensión cada cosa consigo misma por medio del *como no*, el hombre mesiánico no la cancela sin más, sino que la hace pasar, preparando su fin (Agamben, 2006, pp. 33-34. Cursiva en el original).

Lou, entonces, hace pasar su vocación maternal, para preparar el fin de la identidad fija y cerrada que configura las comunidades absolutas. Y lo que Lou prepara es el advenimiento de la comunidad mutante que promueve la comunicación de las singularidades. Es por eso que Lou dice a su madre: “Mamá, dejalo partir [a Ahmed con el niño], / no quiero saber del niño. / Me parece que dormí / en el lapso de una noche / el mayor sueño en mi vida. / Se alza el día, yo también, / para entrar al infinito” (Copi, 2012, p. 165). La permanencia en la vocación de Lou significa sostener la diferencia entre ella y su imagen, pues es solo eso lo que permitirá el surgimiento del resto y su puesta en relación.

Lou está preparando el camino para que la imagen pueda tomar una distancia respecto de quien la porta y, de esa forma, la singularidad pueda desprenderse de la identidad que la determina. Es un anuncio de lo que Eva Perón, en la obra de Copi, hará (o hizo) en la obra de 1969: renunciar a su imagen para sostenerse como resto y así experimentar el tiempo que resta, que es el tiempo de transformación. Por lo tanto, Copi, en esta pieza anuncia su propia obra. La muerte de Lou es el anuncio de ese escape de Eva de su imagen oficial, la búsqueda de la singularidad que impedirá que ella se fije en una sola imagen estática. Lou muere para dar paso a la posibilidad de lo mutante, “[...] mi larga agonía / no es sólo la de mi vida / sino un linaje de chicas / incapaces de la llama / que sostiene una familia” (Copi, 2012, p. 167).

Las escaleras de Sacré Coeur termina con la muerte de casi todos los personajes causada por un rayo. Mimí, Fifí y el niño son los únicos sobrevivientes. Serán esas viejas travestis las que se hagan cargo del hijo de Lou, con lo que se da inicio al anuncio de la comunidad mutante. Fifí expresa esa cualidad: “¡Mimí, hemos envejecido! / ¿Qué haremos con un hijo? / Solo podremos brindarle / una cuna en el hospicio”, estas mujeres-hombres ancianas, estas viejas travestis serán las encargadas de darle una existencia a ese niño, a ese nuevo ser. Mimí le responde a Fifí de la siguiente manera: “¡Dejemos que obre el destino! / No es la primera vez / que hace trampas con la Ley. / Movámonos, vieja cómplice, / el sol ya está arriba” (Copi, 2012, p. 172). Ese destino es su llamada mesiánica, la continuación de la vocación que se tensa a sí misma. Mimí y Fifí ponen en movimiento lo mutante y anuncian la comunidad que viene.

FIFÍ
Siempre será la ilusión
el vicio más natural.
MIMÍ
¡Alabemos la bondad
de Dios que ha querido darnos
en una sola mañana

un hijo en buena salud
y un plazo de libertad!
FIFÍ
¡Pero al Diablo alabemos
la astucia con que preside
el Destino, ahora vamos
camino del mercadito!
MIMÍ
¡El día se anuncia bien! (Copi, 2012, p. 173).

La obra termina con el anuncio de un día, es decir con toda una jornada que queda por recorrer. Esa jornada está marcada por lo híbrido, pues la bondad de Dios es mezclada con la astucia del Diablo que preside el Destino, lo que significa que su situación es tanto la llamada divina (mesiánica) como su revocación misma, pues es también el producto de una suerte que señala la tarea de estas travestis como generadoras de una posibilidad mutante de comunidad.

La obra dramática de Copi es también esa vocación que revoca la llamada mesiánica y que no puede coincidir consigo misma. La dramaturgia de Copi se sostiene como resto que mantiene la mutación e imposibilita una única imagen desprendida de su producción.

CODA: LA COMUNIDAD MUTANTE EN LA NARRATIVA Y EL COMIC

El mundo de Copi, tanto en su narrativa como en su dramaturgia, está siempre en constante mutación. Pero el interés de Copi no se concentra en el resultado de esa mutación, sino en el proceso mismo. Es ese tal vez el motivo por el que uno de sus recursos más evidentes es el de la proliferación de acciones que en lugar de transformar una situación, mantienen su posibilidad de cambio. En Copi todo pasa rápido y no parece haber detención posible. En eso su narrativa es más explícita que la dramaturgia, pero en ambas la velocidad se impone y se lleva al límite. Esta característica que aumenta el ritmo dramático se relaciona con la continuidad que es fundamental para la construcción ficcional de Copi. Nada puede interrumpir el relato y esto tiene consecuencias concretas en su obra narrativa, pues no hay acontecimiento que sea definitivo, ni siquiera el fin del mundo. Las características mutantes de la comunidad, que se describieron en la dramaturgia de Copi, se despliegan en sus novelas y exponen las consecuencias de una forma de agrupación no convencional sustentada en la mutación. De alguna forma las novelas son un laboratorio en donde se pone a prueba la comunidad mutante.

La continuidad que se mantiene como elemento constitutivo del relato hace que todas las situaciones se conviertan en una potencia, porque al no haber una definición completa la trama se concentra en su posibilidad y no en su realización. En la dramaturgia esto se evidencia en la gran cantidad de acciones que se convertían en sucesos y que hacían que la situación no pudiera transformarse de forma concreta. La narrativa propone un escenario diferente, en el que la potencia está dada por la construcción de una situación límite que aparenta una posibilidad de cambio que, aunque se dé, no se detiene sino que

potencia otras posibles transformaciones, nada en la obra de Copi es definitivo, ni siquiera la muerte, como quedó claro en la obra *Las cuatro gemelas*.

Si en la dramaturgia los escenarios que se ofrecen son en ocasiones extremos (Siberia, una pirámide Inca, una nave espacial) en las novelas son las situaciones las que cargan con esa característica. En todas se manifiesta un acontecimiento catastrófico que conmociona y desestabiliza la organización tradicional. Tal vez eso es más explícito en novelas como *El uruguayo* (1973), *La ciudad de las ratas* (1979) o *La guerra de las mariconas* (1982), pero en todas hay una situación extrema que obliga a actuaciones límites que producen la mutación, lo que significa que dan paso a una nueva forma de comunidad. En estas tres novelas los protagonistas se enfrentan a calamidades inmensas en las que se pone en juego la estructura tradicional comunitaria.

Esta situación hace que los personajes tengan la posibilidad de reconstruir todo de nuevo, pero esta reconstrucción es la manifestación de la continuidad que impide que se pueda poner un fin. Es decir, no se trata del proyecto de una nueva forma de comunidad, sino la exposición del umbral, del paso de un mundo a otro sin que eso elimine al anterior. Un ejemplo de esto se puede observar en *El uruguayo*, una novela corta en la que un país es cubierto por la arena, por lo que el protagonista decide reconstruir la ciudad dibujándola en la superficie. Ese gesto logra que el mundo cubierto y desaparecido reaparezca con una nueva naturaleza, lo que significa que es y no es el mismo. Esa no coincidencia consigo mismo de los mundos reconstruidos es la manifestación de la cualidad mutante que Copi integra en sus creaciones y dirige la atención hacia lo que hace posible esa mutación, la continuidad, la frontera o el pasaje. No se trata tanto de un nuevo mundo que se crea, sino de lo que está en el medio de la creación de esos dos mundos.

Ese intermedio es aprovechado de manera clara en *La ciudad de las ratas* en donde el mundo de las ratas y el de los humanos son

yuxtapuestos sin que ninguno de los dos sobresalga. Pero además de esa yuxtaposición, en esa novela la animalidad se convierte en protagonista del relato y en la manera de dar lugar a otro orden comunitario. Al poner en escena dos mundos diversos no se hace un paralelo entre ambos, sino que se concentra la atención en la mediación que une a esos dos mundos, mediación que permite imaginar una forma diversa de organización comunitaria. Gabriel Giorgi en su texto *Formas comunes. Animalidad, cultura y biopolítica* (2011) explica esa característica de esta novela de Copi de forma clara, el mundo de las ratas no es

un mundo alternativo, enfrentado y “otro” respecto del mundo humano, sino un *continuo*, donde ambas ciudades -la de los hombres y la de las ratas- están en conexión, en tráfico permanente y en traducción (de la que surge la novela misma). [...]. Ese continuo, que no contrapone animales y humanos y sus mundos sino que trabaja sobre sus líneas de contigüidad, de reciclaje, de uso entre ambos, es lo que aquí se vuelve el terreno sobre lo que se juega la revuelta, la resistencia y las alianzas. No un universo en el que las especies y los cuerpos están diferenciados por “naturalezas” sino al contrario, donde lo que constituye el mundo es una multiplicidad móvil, una heterogeneidad y un tráfico que pone en cuestión toda ontología y toda esencia dada: ese continuo de cuerpos, ciudades, trayectorias y materias que se vuelve materia estética es también materia política -sobre ese continuo se trazan las distinciones entre humano/animal, persona/no-persona, que constituyen los ordenamientos biopolíticos de cuerpos, pueblos, territorios-. Copi contesta esos ordenamientos y les opone esa ‘mirada al revés’ que los desconoce: la que ve el continuo y no la cesura (Giorgi, 2011, pp. 283-284. Cursiva en el original).

En *La ciudad de las ratas* no solo se manifiesta ese procedimiento que permite que la atención se concentre en el continuo y no en la cesura, sino que eso se logra a través de uno de los elementos recurrentes y fundamentales en la obra de Copi, ese elemento es la rata, animal que atraviesa todas sus ficciones y que se convierte en el símbolo de esa intermediación, pues la rata es lo que conecta el mundo de la superficie con el inframundo, con lo que señala los vínculos entre estos dos escenarios interdependientes. La rata es la que pone en escena el mito de *¡La pirámide!*, es uno de los acompañantes de Loretta

Strong, es el ingrediente que completa la cena de fin de año de *La torre de la Defensa* y que inaugura una nueva naturaleza comunitaria, es el personaje de la obra que se ensaya en *La noche de Madame Luciene*, en donde va a contraer nupcias con Dios. Es decir, la rata es un personaje que siempre pone en límite las situaciones y en esta novela es la que lidera una revolución total que transforma toda la vida en el planeta.

La concentración en el continuo configura la poética de Copi y permite que se manifieste una forma de comunidad que se sustenta en el intermedio y no en uno de los bandos. Esta permanencia en el intermedio se expone en *La guerra de las mariconas* en donde de manera explícita dos grupos asociados por su disidencia sexual se confrontan y demuestran que toda comunidad tiende a hacerse absoluta con lo que se cierra e imposibilita la comunicación y el contacto con el otro. En *La guerra de las mariconas* los militantes franceses de la década de los setenta tienen que enfrentarse a un problema ético cuando un grupo de travestis/hermafroditas amazonas brasileñas amenaza la vida en el planeta Tierra, no saben qué hacer con ese grupo, pues alinearse a ellos es ponerse en peligro y rechazarlos es dar la espalda a su lucha por la diferencia.

En ese enfrentamiento Copi vuelve a señalar el medio, el punto de contacto entre esos dos colectivos, y enfatiza en la naturaleza móvil y cambiante que las amazonas hermafroditas presentan. Pero tampoco toma partido por ellas, sino que las utiliza como una forma de concentrarse en la mutación, como una posibilidad de ponerse en contacto y por lo tanto de comunicarse. La militancia gay y las agrupaciones comunitarias son llevadas al límite para que entren en contacto y posibiliten la movilidad y la apertura de las colectividades y su tendencia a cerrarse. Germán Garrido aclara esto cuando afirma que

la cosmopolítica de Copi es *queer* no solo porque, una y otra vez, son comunidades de disidentes sexuales quienes se encargan de tensionar la definición de los ciudadanos (de una nación y del mundo) sino en la

medida que lo *queer* se presenta en su obra como un agente de disolución de toda comunidad estable y ya dada³⁵.

Pero además de estas situaciones extremas en las que el mundo mismo está en peligro, Copi realiza un procedimiento narrativo que también apunta a ese interés en el continuo y en el intermedio o punto de contacto. La construcción narrativa de Copi opera por medio de la generación de una distancia mayor o menor entre lo narrado, el narrador y el lector. Uno de los procedimientos para lograr esto es el uso de la novela epistolar. *El uruguayo* y *La ciudad de las ratas* consisten en cartas, la segunda se trata de la correspondencia que una rata le envía a su antiguo amo, un hombre llamado Copi. En esta novela las cartas no solo indican esa distancia entre el autor y el lector, sino que estas deben ser traducidas por el Copi personaje, lo que amplía aún esa distancia y hace que la novela se convierta en una serie de pasos de una lengua a otra.

Pero la distancia también se reduce con la inclusión de un personaje con el mismo nombre del autor, mucho más si ese personaje es el que actúa como traductor y transcriptor de la novela. Esto da inicio a un juego de inclusiones y de espejismos que atraviesa toda la obra narrativa de Copi, pero que no aparece en su dramaturgia, en donde ningún personaje lleva el nombre del dramaturgo. Al nombrar como Copi a muchos de sus protagonistas, Copi autor señala, otra vez, la conexión entre dos mundos, el de la ficción y el de la realidad, conexión que va a generar el lector y que no debe buscar resolverse, es decir, no debe pensarse que el Copi de las novelas es el mismo que escribe estas.

En *La ciudad de las ratas* se requiere de la traducción porque la escritura de las ratas está condicionada por su forma de ver. En el prólogo de la novela, el traductor Copi afirma que estos animales ven todo al revés y que por lo tanto “cuando aprenden a transponer su

³⁵Esta cita proviene del texto no publicado “‘El mundo entero había cesado de ser como antes’: las comopolíticas *queer* en Copi” de Germán Garrido. Agradezco a Germán Garrido haberme posibilitado acceder a su trabajo.

pensamiento en literatura (es más habitual de lo que se piensa), invierten la frase entera y el desciframiento no siempre es sencillo” (Copi, s.f., p. 1). Esa traducción indica una posibilidad de mutación y mantiene la generación de distancia. Las cartas, dice César Aira, cumplen “la función de mantener la distancia, o crearla, o extenderla”, se escribe una carta para mantener a distancia al otro, “¿Qué es esa distancia? En primer lugar, es la creación de un espacio. Ese es el trabajo primero y último de Copi: crear espacio dentro del tiempo” (Aira, 1991, p. 35). La creación de ese espacio dentro del tiempo se debe a una inclusión, lo que significa que de la distancia generada se pasa a la superposición. Esa inclusión es también la instauración de una serie que va del tiempo del acontecimiento que pasó al de la actualidad de la escritura que se vuelve pasado para actualizarse en la lectura. De esta forma, los acontecimientos narrados por la rata no quedan solo como una aventura lejana o ya acontecida, sino que señalan su posibilidad y realización.

En *El uruguayo*, el uso epistolar está atravesado por un gesto que intensifica la distancia pero que al mismo tiempo la supera. El protagonista de *El uruguayo* (que también se llama Copi) escribe una serie de cartas a su maestro, pero le pide que a medida que lee la carta vaya tachando la escritura, lo que significa que la escritura y el borrado son simultáneos. Daniel Link (2014) considera que ese gesto es una forma de poner en relación la memoria y el olvido, pero que además permite identificar cuál es el asunto de la novela. *El uruguayo* es una novela sobre el lenguaje, es decir, sobre las formas de reproducción y conservación de la memoria que, desde el mismo gesto de escritura, se impugnan y se pide que se borren. “‘El uruguayo’ de *El uruguayo* (su protagonista) es el lenguaje, entendido como una abstracción totalmente vacía” (Link, 2014, p. 86). La novela de Copi le hace frente a ese sistema de significados y de designaciones, corrobora su vacuidad y

por medio del juego lo convierte en material para construir otras formas de relación. Dice Link:

Al tachar lo ya leído [...], se suspenden las relaciones de causa-efecto y, al mismo tiempo, las categorías centrales de la teoría clásica del parentesco (alianza y filiación). Lo que queda es una teoría del parentesco como diferencia y multiplicidad, un modo relacional que no tiene como causa la similitud y la identidad, sino la divergencia o la distancia (2014, pp. 89-90).

De esta forma, la acción de Copi vuelve a la distancia que sostienen las cartas, pero no para permanecer en ella sino para convertirla en la posibilitadora de inclusiones y de transformaciones que se dan gracias a los cambios, los olvidos y las traducciones. Este elemento particular del lenguaje que *El uruguayo* señala está en estrecha relación con lo que Copi manifiesta en *El homosexual o la dificultad de expresarse*, pues en esa obra el lenguaje también es puesto en suspenso para dar paso a otras posibilidades de comunicación que no están determinadas por los sistemas de signos convencionales. De esta forma, la narrativa y la dramaturgia ponen de manifiesto ese intento por desordenar las estructuras tradicionales de significado y lo hacen no solo por medio de lo narrado o representado sino con el mismo uso de los recursos formales. En la dramaturgia con el aprovechamiento del carácter ficcional e imaginario de los personajes dramáticos, y en la narrativa con la distancia e inclusión que un género como el epistolar provoca.

Además de las cartas, Copi utiliza otra forma de juego de distancia en sus novelas. *El baile de las locas* (1977) propone un recorrido complejo por formas de representación diversas. Se trata de dos historias que se superponen y que se nutren de otras historias que complejizan la narración. Patricio Pron (2007) es quien se ha dedicado de forma más intensa al estudio de los recursos formales y narrativos en la obra de Copi y señala la particularidad paradójica de esta escritura. En esta novela Copi narra diferentes hechos que son experimentados por un personaje que se llama Copi y es escritor. Este Copi decide escribir

una novela sobre su última historia de amor, pero en el transcurso de su escritura el manuscrito se pierde en varias ocasiones y muchas calamidades se interponen entre su intención de escribir y la realización de la escritura.

No obstante, el lector tiene una novela que reconstruye la historia de amor de Copi personaje y al mismo tiempo narra las vicisitudes de este en su proceso de escritura. Todo este juego de inclusiones y de distancias es, otra vez, una forma de poner en movimiento una posibilidad de transformación que nunca se detiene. Esta novela manifiesta también esa inclusión fundamental en la poética de Copi, la de que la realidad entra a la ficción y contamina a la primera. En *El uruguayo* la escritura exigía ser borrada, en esta novela escribir es la forma de olvidar, porque Copi protagonista escribe esta novela para olvidar a su amante, lo que significa que registro y olvido no son opuestos, sino formas complementarias que conservan al mismo tiempo que borran. Son ese tipo de gestos, en los que la escritura y el lenguaje son protagonistas, los que permiten identificar en Copi una tendencia a la mutación y la proposición de formas diversas de organización.

Esas formas diversas, como se vio en el análisis de la dramaturgia, incluyen lo nacional y lo desestabilizan también. Germán Garrido señala de manera acertada que los dos mundos que Copi pone en cuestión de forma más constante son el de la nacionalidad y el de la sexualidad³⁶. Para Copi es imposible salirse de esos mundos, pero al mismo tiempo no se puede estar dentro de ellos, por lo tanto él propone estar entre el medio. Eso significa que no hay una búsqueda por pertenecer a un grupo, sino por saberse que se hace parte de uno pero que no se es idéntico a este, que hay un resto o algo que sobresale y no puede permanecer en la definición que los colectivos imponen. Esto es claro en

³⁶ Esta idea se encuentra en el texto no publicado "Entre locas y argentinos: Copi y la comunidad que viene".

toda la producción de Copi, y se manifiesta siempre en esos dos mundos que Garrido señala, el de lo nacional y el de lo homosexual.

La vida es un tango (1982) y *La internacional argentina* (1988) son novelas que plantean esa pertenencia y no pertenencia a una comunidad nacional. En ambos textos Copi ofrece dos miradas sobre la argentinidad y fija su atención en la necesidad de sostenerse en el borde que permite pertenecer y no pertenecer a una comunidad. En *La vida es un tango* además de las referencias a lo nacional, Copi expone una imagen sobre un pasado familiar que está vinculado a una de las instituciones generadoras de lo nacional, la prensa escrita. En estas dos novelas la distancia formal que se comentó que se construye en las otras novelas no se da de forma completa, pero sí se plantea una situación límite, el mayo del 68 en *La vida es un tango* y una especie de conspiración nacional e internacional que busca derrocar un presidente para poner uno nuevo en *La internacional argentina*, que se potencia y que ofrece una combinación novedosa de los elementos que constituyen lo que se considera hace parte de la nacionalidad argentina.

Además de las novelas, la narrativa de Copi se complementa con dos grupos de cuentos, *Las viejas travestis* y *Virginia Wolf ataca de nuevo*, en los que se mantiene la misma intención mutante que se fija en la potencia y en el pasaje. A pesar de ser textos más cortos, los cuentos desarrollan una alta cantidad de acciones muy concentradas, lo que hace de estos una potencia intensa siempre a punto de estallar. Las características que tienen estos relatos más breves ponen en contacto la narrativa de Copi con la otra parte de su producción artística, la historieta. Tanto el teatro como las novelas están estrechamente relacionadas con la historieta, pero en los cuentos se aprecia de manera más evidente esa presencia contaminante del relato en el dibujo y del dibujo en el relato que hace de la obra de Copi una de las más originales del siglo XX.

De esta forma, la importancia del pasaje y del intermedio no solo se encuentra en los personajes trans que pueblan la obra de Copi, ni en las naturalezas intermedias, mezcla de animales y humanos, tampoco solo en la expresión de un borde que conecta distintas maneras de organización o en las fronteras que generan distancias e inclusiones por medio de los recursos formales, Copi también es un artista del intermedio porque toda su producción está en conexión y movimiento constante, del teatro al comic, para que este vuelva al teatro y contamine la novela que a su vez se hace presente en el comic y las piezas teatrales. De esta manera, toda la producción de Copi apunta hacia esa constitución mutante de la comunidad, su narrativa es profundamente dramática y al mismo tiempo expresivamente gráfica, como su teatro también está fundado en el sostenimiento del relato y en la espacialización del tiempo, característica fundamental en las historietas.

Las historietas de *La mujer sentada* fueron las que dieron un mayor reconocimiento a Copi. Si bien para ese momento ya había escrito algunas piezas de teatro, fue el comic el que llamó primero la atención. Dibujar para Copi no fue solamente la realización de tramas cortas y concentradas sino que consistió en la conformación de una manera particular de relacionar tiempo y espacio que significó una distancia con la historieta tradicional y que mantuvo una presencia tanto en su producción teatral como en la narrativa. Aira es quien señala esa diferencia que se encuentra en el comic de Copi, dice Aira que “Sus comics [los de Copi] postulan una idea teatral, a contracorriente del comic que ha prevalecido, de tipo cinematográfico, con montaje temporal y espacial. Copi adhiere al tiempo real y al punto de vista fijo” (1991, pp. 13-14).

Esa fijeza que aparece en las historietas de Copi debe entenderse no como una detención sino como una aceleración tan alta que es imposible distinguir el movimiento. La mujer sentada, dice el mismo

Aira, es un acelerador de partículas, es decir, a pesar de estar estática en su silla, de ella surgen múltiples posibilidades de resolución, y su potencia es tan alta que alcanza a integrarse en el teatro y la narrativa. La idea teatral que aparece en la historieta de Copi hace que esta no sea de lectura lineal sino que se presente de una forma espacial, lo que posibilita diversas entradas al relato. Si bien se mantiene una estructura que no rompe la linealidad tradicional, esta no se impone y deja de haber cuadros definidos que conduzcan la lectura. Esto se debe también a lo que Link dice ocurre a la acción en la obra de Copi, para Link

la obra de Copi, podría decirse, constituye una investigación sistemática de los modos de la acción en el arte [...]. En los comics de Copi, todo lo que podría suceder *ya ha sucedido*, en sus relatos todo *va a suceder* y en sus obras de teatro *todo está sucediendo* en un vértigo que no anula la temporalidad sino que la proyecta a una dimensión utópica donde el pasado, el presente y el futuro adquieren relaciones nuevas (Link como se citó en Plante, 2012, pp. 152-153. Cursiva en Link).

De esta forma, la historieta se convierte en una referencia a un acontecimiento ya pasado que se recupera en el relato gráfico, no en su representación, sino en la manera en que los personajes dan cuenta de ese acontecimiento. Eso implica una mayor atención en los diálogos y explica también los cuadros sin diálogo, en donde la reacción es significativa en la medida que responde al relato que se recupera.

La historieta de Copi no solo expone una situación llamativa, sino que plantea una manera diversa de dirigir la mirada sobre los relatos y sus formas de aparición. Esto se debe también, como lo recuerda Laura Vásquez (2015), a que la forma de proceder de Copi nunca es definitiva, sino que está construida sobre la base de la serie. Las novelas *La ciudad de las ratas* y *La guerra de las mariconas* habían sido pensadas para que aparecieran por entregas, es decir, para que cada semana se revelara un nuevo episodio, igual que ocurre con *La mujer sentada* que cada semana aparece para relatar un acontecimiento. Esto significa que Copi sigue esa forma de proceder que privilegia la serialidad y la continuidad

sobre el desenlace o cierre definitivo, lo que trae nuevamente la importancia que el estar entre el medio tiene para Copi.

En el artículo de Isabel Plante (2012) sobre la historieta en Copi se expone una particularidad de la producción gráfica de Copi que la distancia de lo que ocurre en su narrativa y su teatro. Plante explica que “las tiras no multiplican sucesos a borbotones, sino que manejan una cierta economía de la acción. Dentro de las viñetas sucede poco: suelen ser dos o tres personajes que mantienen un diálogo en un solo lugar” (2012, p. 153). Esto significa que el vértigo producido por la abundancia de acciones que se presenta en la narrativa y en la dramaturgia, en la historieta no se evidencia de la misma manera. Esto, dice Plante, se debe a que en las tiras no se expone las acciones, sino el relato de ellas. De esta forma, el comic de Copi concentra su atención en situación posterior a la acción, es decir, en el momento el que aparentemente algo se ha transformado. Sin embargo, a pesar de que en la historieta la acción ya ha ocurrido y a lo que se enfrenta es a la nueva situación, tampoco puede entenderse por eso que haya habido una realización completa de una acción. Por el contrario, las historietas de Copi demuestran que a pesar de que la acción se lleve a cabo, las situaciones no se modifican, lo que implica que se mantienen en su potencialidad.

En los comics, Copi utiliza la concentración en el momento como mecanismo para llevar al límite. La quietud de la mujer sentada es muestra de esa necesaria insistencia en el acontecimiento como potencia y no como producto o modificación de la situación. Si bien en la historieta no se presenta esa alta cantidad de posibilidad de actos, sí se encuentra la intencionalidad de actuar y su constante postergación. Este elemento es uno de los que Plante relaciona con el teatro del Absurdo. De cierta forma, la historieta le sirve a Copi como un laboratorio en donde propone situaciones extrañas que se desarrollan en sus novelas y en sus piezas de teatro. En eso consiste también su paso de un género al otro, en las historietas pone en situación a los personajes y luego en

los dramas y en los relatos los hace actuar hasta las últimas consecuencias.

Tanto su dramaturgia, como su narrativa y comic presentan múltiples posibilidades de comprender la acción y sus consecuencias, pero no se ofrecen como géneros formales concretos y diferenciados, sino que se contaminan y transitan entre sí para modificar las maneras en que se representa el paso del tiempo y su aparición en el espacio del relato. Esto indica una manera particular de entender las bases en las que se configura toda comunidad y hace de esta una movilidad constante que debe sostenerse en el cambio, en el pasaje y en el tránsito, hace de la comunidad algo mutante.

NOTA: LAMENTO POR EL ÁNGEL Y LA COPA DEL MUNDO

En septiembre de 2016 se publicó el último tomo de la recopilación de la dramaturgia de Copi. Esta recopilación fue hecha por la editorial El cuenco de plata. En este último tomo se publicaron dos obras que hasta el momento habían tenido poca difusión. Una de ellas es *La copa del mundo*. Esta pieza había tenido una reescritura en italiano hecha por el mismo Copi y por Ricardo Reim titulada *Tango-charter*, la traducción de esa versión italiana la publicó Mansalva en 2012. El texto de esa edición no coincide totalmente con la que publica El cuenco de plata.

La otra obra que aparece en este último tomo es *Lamento por un ángel* que es la versión no terminada de la obra que en un inicio se conoció como *Un ángel para la señora Lisca*. Esta última fue la primera obra completa que Copi escribió. Esto fue a los 18 años cuando todavía vivía en Buenos Aires. De esta obra se hizo una puesta en la capital porteña en 1962 y puede considerarse como la única obra que Copi vio estrenada en su país de origen. Todas estas particularidades hacen necesario introducir un comentario sobre estas obras que aparecen en este último tomo.

La copa del mundo la hizo Copi para una bailarina argentina que vivía en París y se presentó en 1978, año en el que se realizó la copa mundial de fútbol en Argentina. El evento mundial sirvió como escenario para que Copi pusiera en acción su manera de interpretar estos acontecimientos que además habían sido motivo de discusiones a causa de la dictadura que vivía Argentina en ese momento. La publicación de la obra causó una consecuencia similar a la de *Eva Perón*, pues la prensa argentina que cubrió el estreno señaló a Copi como un argentino que nuevamente denigraba a su país. La obra presente elementos

característicos de las piezas de Copi y podría ponerse en relación con las obras analizadas en el capítulo II.

La copa del mundo pone en escena a una pareja de turistas que viaja a Buenos Aires para disfrutar el mundial de fútbol, pero nunca pueden salir de la habitación del hotel. La obra tiene el mismo ritmo de *Las cuatro gemelas*, pero en esta ocasión todas las acciones que se anuncian nunca se realizan y esto hace que haya una acumulación de actos que están siempre por llevarse a cabo. La pareja de turistas llega a Buenos Aires de vacaciones y porque se realiza el mundial de fútbol. No obstante, el botones del hotel les ofrece otras actividades y al final les revela que todo se trata de un secuestro planeado en el que el mundial funcionó como fachada para reunir a una gran cantidad de víctimas. De esta forma, la obra transforma constantemente la situación sin que ninguna acción se haya realizado, lo que manifiesta esa cualidad mutante que para el momento de su escritura ya hacía parte de la poética de Copi.

Además de ese elemento potencial que impide la realización de los actos, pero que logra transformar las situaciones, la obra hace que a la ficción extrema que presenta se introduzca la realidad como un accidente. El espacio que la obra describe es un lugar totalmente mutante. Se trata de una ciudad en la que no existe la ley tradicional, sino una multiplicidad de opciones siempre cambiante según la necesidad. Marcia y Alejandro, la pareja turista, se someten a las sugerencias de Pablo, el botones, quien les ofrece sus servicios sexuales y los turísticos. Ese mismo Pablo se convierte en el secuestrador y en el capitán de la selección argentina de fútbol. La realidad irrumpe de forma abrupta cuando la situación parece que va a detenerse, por ejemplo, cuando Alejandro decide refugiarse en el consulado francés, Pablo le recuerda que “sería mejor que no saliera a la calle: hay un golpe de Estado. Hay balas perdidas y una huelga de ambulancias” (Copi, 2016, p. 186), con lo que la salida se hace imposible y se mantiene el ritmo

vertiginoso. Esa precaución que Pablo le hace a Alejandro alude a la realidad que se vivía en la ciudad de Buenos Aires.

Por lo tanto, ese elemento que en obras como *El homosexual o la dificultad de expresarse* aparecía de forma inesperada, también se hace presente en esta obra y pone de manifiesto esa inclusión constante en la dramaturgia y escritura de Copi. En el mundo ficticio de un Buenos Aires excéntrico y transformado por la copa del mundo se hace presente también una realidad reconocible y altamente crítica sobre la situación que se vivía en ese momento. De esta forma, la realidad y la ficción se combinan y producen una nueva manera de estar en el mundo, la manera mutante.

Lamento por el ángel (Un ángel para la señora Lisca) no presenta una relación tan estrecha con la dramaturgia de Copi. Esto se debe a que es una obra inicial. Sin embargo, ya en esta obra aparece una característica que luego se desarrollará, se trata de la retardación de la acción. Pero, a diferencia de lo que ocurrirá después, en esta primera obra no aparece ninguna acción. Los personajes en la obra solo hablan y todas las acciones ocurren fuera de la escena. *Lamento por el ángel* es una pieza que se relaciona más con los dramas al estilo de Tennessee Williams o de August Strindberg. En esos dramas el discurso sirve para dilatar la acción, la cual solo puede llevarse a cabo fuera de la escena y luego generar consecuencias en el drama.

La sonata de los espectros de Strindberg, por ejemplo, ubica una serie de personajes con un conflicto nunca explicitado del todo, lo que dificulta la comprensión del drama. Esto mismo ocurre con esta pieza de Copi. *Lamento por el ángel* trata de una pensión de la que la señora Lisca es dueña. A esta pensión llega un joven solitario y extraño, Alfredo. Este joven desestabiliza la tranquilidad de la familia y de otro de los habitantes de la casa, un viejo profesor homosexual que vive solo y la mayor parte del tiempo encerrado. Alfredo irrumpe en esa casa y su presencia genera un conflicto, ya que la hija de la señora Lisca, Susana,

se enamora de él. La situación se complica cuando se revela la homosexualidad de Alfredo y su pasado doloroso. El antiguo amante de Alfredo, Julio, quien era su mejor amigo de la infancia, se suicidó porque Alfredo lo rechazó.

Todo este drama está enmarcado en un ambiente secreto que impide entender con claridad cuál es el conflicto que atraviesan los personajes, pues a pesar de que los personajes hablan constantemente, nunca se expresa de manera directa lo que ocurre con ellos. Este procedimiento solo será utilizado por Copi en una pieza más que no ha sido publicada, *El general Poder*. En sus otras piezas la acción constante es la que mantiene el ritmo de la obra y la que produce los conflictos y su imposibilidad de finalización, el discurso es una más de esas acciones, pero no la exclusiva. No obstante, *Lamento por el ángel* manifiesta ya algunos intereses de Copi. La acción dilatada da cuenta de un interés por la actualidad y no por la finalización. Susana dice esto de manera explícita: “SUSANA: Por ejemplo, yo, empiezo a bordar, y me gusta, pero antes de terminar, me aburro, y no puedo seguir” (Copi, 2016, p. 34).

Además, la presencia de la homosexualidad no solo sirve para generar el conflicto, sino que evidencia un interés por la desviación y por las formas de ponerse en relación entre los sujetos. El viejo profesor funciona como un espejo que anticipa lo que será la vida de Alfredo, quien huye de ese destino y se encuentra con la muerte. Pero ese juego de espejos señala que hay unas maneras de ponerse en contacto con el otro que son determinantes. Si en esta obra Copi no desarrolla esa posibilidad mutante que luego aparecerá, se debe a que estaba descubriendo las maneras en que los sujetos se relacionan.

Las figuras de Susana y de la señora Lisca también ofrecen una posibilidad de contacto y de comunicación que luego Copi desarrollará más profundamente. De hecho, la obra pone dos parejas que se entienden como reflejos en el tiempo. Por un lado, Alfredo y el Profesor;

por otro Susana y la señora Lisca. Esta especularidad sirve para reconocer e identificar una relación particular entre los sujetos que no se entiende solamente como un lazo que determina el futuro del otro. No se trata de que el Profesor y la señora Lisca sean el destino de Alfredo y de Susana. Lo que aparece ahí es una posibilidad de encuentro y de comunicación que permite vislumbrar una desviación, una salida o fuga a esa imagen prefigurada. De esta forma, *Lamento por un ángel* expone un inicial interés de Copi por las formas de ponerse en contacto y por la necesidad de desviar los caminos que conducen a un único final.

La publicación del último tomo de la dramaturgia de Copi brinda la posibilidad de acceder a la obra de un autor que ofrece todo un mundo nuevo y extraño que es necesario seguir explorando. Solo hace falta que la otra pieza que escribió en Buenos Aires (*El general Poder*) sea publicada, para que la totalidad de su dramaturgia pueda seguir siendo estudiada.

CONCLUSIÓN

La dramaturgia de Copi abre un camino vertiginoso que no puede dejar de recorrerse. La obra de este autor, como la imagen de Lou en *Las escaleras de Sacré-Coeur*, se ofrece también como un resto porque no puede pensarse que ella sea la culminación de una tarea, es decir, no se puede definir de manera concreta cuál es la tarea que esa dramaturgia viene a cumplir. No se trata de una obra que explique las nuevas maneras de relacionarse y tampoco una que dé las pautas para que se geste una transformación concreta. La dramaturgia de Copi puede entenderse de la misma manera en la que Giorgio Agamben comprende la tarea de la humanidad en su texto “La obra del hombre”, publicado en *La potencia del pensamiento* (2007). Allí, Agamben discute la interpretación que se le ha dado a la visión aristotélica de la política. Agamben dice que la política occidental ha sido pensada “consecuentemente como la asunción colectiva de una tarea histórica (de una ‘obra’) por parte de un pueblo o de una nación” (2007, p. 473) y que esa tarea es el producto del obrar bien del ser humano que basa su obra en la razón y no solo en la potencia vital que también comparte con otras criaturas y seres vivos.

Agamben contrapone a esta interpretación una lectura particular de los textos aristotélicos que encuentra en Averroes y en Dante Aligheri, para quienes la obra de la humanidad no se halla en el acto sino en la potencia. Por lo tanto, la tarea humana no se identifica en un acto preciso sino en la potencialidad que el ser humano tiene para realizar esos actos. De esta misma forma, la obra de Copi no es la culminación de un acto o la realización de una potencia en una obra concreta. La dramaturgia de Copi se convierte en la acentuación de la potencia. Esta se ve reflejada en los personajes que construyen sus dramas, en las situaciones que nunca dejan de desarrollarse, en los escenarios en donde ocurren las acciones, en las propuestas radicales

que sus piezas ofrecen. La obra dramática de Copi se presenta como una multitud, que es la manera en la que Dante considera aparece la potencia.

Para el autor de la *Divina Comedia* la multitud es el sujeto de la política porque en ella se vive la experiencia humana de la potencia, que define y distingue a la humanidad de los otros seres, y es en donde se puede hallar la tarea del ser humano. Dante afirma que hay una obra específica, pero que esta no la realiza un individuo particular, ni una comunidad particular sino que solo puede manifestarse en la potencia de la multitud, “Y ya que esta potencia no puede ser reducida total y simultáneamente en acto a través de un hombre o de alguna de las comunidades particulares [...], es necesario que haya una multitud en el género humano, a través de la cual se realice toda la potencia” (Dante como se citó en Agamben, 2007, p. 477).

Agamben explica que esta visión de la multitud de Dante permite aceptar que la tarea de la humanidad no está dada por una obra realizada, sino por la posibilidad de realización, pues la multitud está siempre próxima al acto y no en el acto. En la multitud está la potencia de transformación, porque esa potencia no tiene un sujeto específico sino una multiplicidad de posibilidades de realización, es decir no se resuelve en la operatividad. Esa perspectiva que Agamben describe en Dante es la que sirve para comprender la obra de Copi que, como la multitud, ofrece una potencia y no es una realización. La obra de Copi no lo define a él, no se convierte en la realización en acto de su potencial, sino que es el umbral de entrada a la experiencia de la multitud. La dramaturgia de Copi (y toda su producción) genera una serie de espacios por los cuales se puede transitar. Su obra, en realidad, es una multitud de pasajes que potencian la experiencia del estar entre o en el medio y nunca en la totalidad o en el acto.

Como la multitud para Dante, la dramaturgia de Copi es la experiencia de la potencia y hacia ella empuja. La obra *Cachafaz*, por

ejemplo, propone una forma de comunidad que no es la reunión de individualidades para alcanzar un objetivo concreto, sino el quiebre de la idea de colectividad, por eso todos los sujetos se asocian como una multitud. El llamado mesiánico que aparece en esa obra no es para darle a un hombre o sujeto una tarea por cumplir, sino para ponerlo a él y a todos los que lo acompañan en la situación de potencia y de transformación. La multitud es la experiencia mesiánica que posibilita la aparición de lo mutante, porque es una potencia siempre a punto de realizarse, incrementada y nunca realizada completamente.

Al ser una obra de pasajes y umbrales, la dramaturgia de Copi no tiene un inicio y un fin, sino que es una espiral que se muerde la cola y que nunca deja de moverse. La obra de Copi se trata de un ofrecimiento vital. Lo viviente es lo mutante, lo que cambia y se hace imposible de detener. No existe el origen en Copi, porque este es una invención solamente necesaria para sostener la continuidad. El origen es la forma de señalar un vacío que genera el movimiento. El anuncio que hace su obra es el del tiempo que resta que no señala el fin sino el reinicio constante. En esa obra todas las categorías fijas y estáticas explotan para dar paso a nuevas experiencias que no dejan de multiplicarse y transformarse.

Copi hace que todo tenga que volver a definirse, pero que nunca llegue a una única definición. En sus obras los sujetos son singularidades que transitan, como Irina en *El homosexual o la dificultad de expresarse* o en *Loretta Strong*. Los mitos, como el del peronismo que encarnaba Evita o el de la horda primitiva que creó Sigmund Freud, se viven para desestabilizar las conductas fijas que habían creado. Esta utilización de lo mítico hace que la realidad se potencie como imagen y que se construya desde esta, por lo que la ficción se convierte en la ordenadora de la experiencia, pues es la que permite la transformación. La cualidad mutante de la comunidad que se propone en la obra de Copi consiste en la apertura de pasajes para que la combinación y el tránsito puedan

darse. Copi dramaturgo ofrece una experiencia de mutación que habilita nuevos espacios de comprensión y de posicionamiento que afectan a todos los que se acercan a su obra.

REFERENCIAS:

• **Obras de Copi:**

- Copi y Reim, R. (2012). *Tango-charter*. Buenos Aires: Mansalva.
- Copi. (1969). *Eva Peron*. Lonrai: Christian Bourgois Editeur. 2003.
- Copi. (1971). *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*. Lorain: Christian Bourgois Editeur. 2003.
- Copi. (1973). *El uruguayo; La vida es un tango; La internacional argentina; Río de la Plata*. Barcelona: Editorial Anagrama. 2010.
- Copi. (1977). *Le ball de folles*. Lonrai: Christian Bourgois Editeur. 1999.
- Copi. (1978). *Une langouste pour deux*. Lonrai: Christian Bourgois Editeur.
- Copi. (1982). *La guerre des pédés*. Albin Michel: Paris.
- Copi. (1988). *Une visite inopportune*. Lonrai: Christian Bourgois Editeur. 2003.
- Copi. (1989). *Las viejas travestis y otras infamias*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Copi. (1999). *La pyramide!, Loretta Strong*. Lonrai: Christian Bourgois Editeur.
- Copi. (2000). *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Copi. (2002). *Cachafaz; La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editores.
- Copi. (2002). *Un livre blanc*. Paris: Buchet/Chastel.
- Copi. (2010). *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Copi. (2011). *Teatro I. El día de una soñadora, La torre de la Defensa, La noche de Madame Lucienne, Una visita inoportuna*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata,.
- Copi. (2012). *Obras (Tomo II). El baile de las locas, Las viejas travestís, Virginia Woolf ataca de nuevo*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Copi. (2012). *Teatro II. Loretta Strong, ¡La pirámide!, La heladera, Las escaleras de Sacré-Coeur*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Copi. (2013). *La mujer sentada*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Copi. (2014). *Teatro III. Eva Perón, El homosexual o la dificultad de expresarse, Las cuatro gemelas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Copi. (2016). *Teatro IV. Lamento por el ángel, La sombra de Wenceslao, La copa del mundo, Cachafaz*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Copi. *La ciudad de las ratas*. Versión digital.

• **Obras sobre Copi:**

- Aira, C. (1991). *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo.
- Amícola, J. (2000). "Nuevas notas sobre Camp: Copi vs. Puig". En M. C. Vázquez y S. Pastormerlo, eds. *Literatura argentina. Perspectivas de*

- fin de siglo. Buenos Aires: Eudeba, 47-56.* Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido.* Buenos Aires: Paidós, 2000. Impreso.
- Amícola, J. (2005). "Copi y lo nacional". En I° Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. "Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la literatura iberoamericana". Congreso llevado a cabo en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina. Versión digital: <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/abc/amicola.htm>
- Artl, M. (1998). "Un discurso inseminado y diseminado por la risa". *Revista Teatro XXI*. 6. 22-27 .
- Delgado, V. (1966). "Las poéticas antirrepresentativas en la narrativa argentina de las dos últimas décadas: César Aira, Alberto Laiseca, Copi, Daniel Guebel". *Celehis: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas* 5, 6-8, 255-68.
- Fontana, J. C. (2003). "Copi frente a una sociedad que se devora a sí misma". *Picadero. Revista del Instituto Nacional del Teatro* 8. (enero-febrero). 10-11.
- Foster, D. W. (1999). "Evita, Juan José Sebrelli y género". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos* 23, 3. 529-538.
- Foster, D. W. (2004). "La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano". *Latin American Theatre Review* 38, 1, (otoño). 23-38.
- García López, D. (2014). "Los espacios de la norma y los monstruos de Copi". *Studi ispanici*. May. 232-248.
- Garrido, G. (s. f.). "'El mundo entero había cesado de ser como antes': las comopolíticas queer en Copi". Sin publicar.
- Garrido, G. (s. f.). "Entre locas y argentinos: Copi y la comunidad que viene". Sin publicar.
- Giorgi, G. (2014). *Formas comunes. Animalidad, cultura, biopolítica.* Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- González Doreste, D. M. (1993). "El teatro francés contemporáneo: Copi". *Actas del II Coloquio sobre los estudios de filología francesa en la universidad española.* Almagro, 3-5 de mayo. Cuenca: Editorial de la Universidad de Castilla-La Mancha (Colección Estudios 22). 383-388.
- González Doreste, D. M. (1997). "El teatro de Copi: traducción y recepción" *Universitat Pompeu Fabra* 5. 26-29.
- Herralde, J. (2001). *Opiniones mohicanas.* Barcelona: El acantilado.
- Hopenhayn, S. (1995). "¿Quién no le teme a Copi?". *Revista del Teatro Municipal General San Martín* 7, 13-24.
- Kohan, M. (2004). "Madre e hija (La muerte de Evita en la versión de Copi)". En N. Domínguez/A. Amado comps. *Lazos de familia. Herencias, cuerpos, ficciones,* Buenos Aires, Paidós. 184.

- Link, D. (2002). "Cerca de la revolución". *Página 12*. 3 jun. Web. 9 mar. 2016. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-141-2002-06-03.html>
- Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Link, D. (2014). "Copi: formas de reproducción". *Fuera del canon: escrituras excéntricas de América Latina*. Ed. Carina González. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana.
- Montaldo, G. (1990). "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi)". *Hispanamérica*. 55, pp. 105-112.
- Montaldo, G. (1991). "La invención del artificio. La aventura de la historia". Ed. Roland Spiller. *La novela argentina de los años 80*. Frankfurt del Main: Vervuert. 257-269.
- Pelletieri, O. (1993). "Copi: un argentino y sus 'comedias de muerte' europeas". En Una visita inoportuna. *Las obras y sus puestas*. Buenos Aires: Teatro Municipal General San Martín.
- Pino, A. (2006). "Ni es cielo ni es azul...Simulación y parodia en la literatura latinoamericana: Copi y Eva Perón". *La literatura pop. Consideraciones en torno a una tendencia literaria*. M. C. Santana Quintana Ed. Valencia: Aduana Vieja (Colección Estudios Culturales). 87-144.
- Plante, I. (2012). "Recorridos de La mujer sentada. Las tiras cómicas de Copi entre París y Buenos Aires". *Antítesis*. 5, 9, pp. 143-162.
- Pron, P. (2007). "'Aquí me río de las modas': procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina". Tesis doctoral. Universidad de Göttingen.
- Rosano, S. (2005). "Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina, 1951-2003)". Tesis doctoral. Universidad de Pittsburgh.
- Rosenzvaig, M. (2003). *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Santos, L. (1999). "Los hijos bastardos de Evita, o la literatura bajo el manto de estrellas de la cultura de masas". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* 24, 48, 195-213.
- Sarli, N. y Radice, G. (2008). "Poéticas del cuerpo en el teatro argentino: géneros y transgéneros de la sexualidad en la textualidad de Copi". *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* 8. (Diciembre).
- Sarlo, B. (2003). *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI editores.
- Simón, G. (2006). "El 'efecto travestismo' como política de escritura: acerca de Eva Perón de Copi". *Cuadernos del Sur - Letras*. No. 35/36. Bahía Blanca.
- Tabarovszky, D. (2004). *La literatura de izquierda*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora.

- Tambascio, G. (1997). "Una herencia inoportuna. El teatro de Copi, a diez años de su muerte". *Cuadernos Hispanoamericanos* 563. 107-112.
- Tcherkaski, J. (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna. 2013.
- Vázquez, L. (2012). "Las lenguas de Copi: del Río de la Plata a París". *Cuadernos de Historia*. Montevideo: Biblioteca Nacional. Ministerio de Educación y Cultura.
- Vázquez, L. (2015). "Sobre una mujer calva, un pollo y una silla: las lenguas bífidas de Copi". *DeSignis* No. 22. Barcelona. 43-54.

• **Obras teóricas:**

- Agamben, G. (2011). "Bartleby o de la contingencia". H. Melville, *Preferiría no hacerlo. Bartleby el escribiente*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2006). *El tiempo que resta. Comentario a la carta a los Romanos*. Madrid: Editorial Trotta.
- Agamben, G. (1996). *La comunidad que viene*. Valencia: Pre-textos.
- Agamben, G. (2007). *La potencia del pensamiento. Ensayos y conferencias*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Agamben, G. (2001). *Medios sin fin*. Valencia: Pre-textos.
- Anderson, B. (1991). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica.
- Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.
- Bhabha, H. (2010). *Narración y nación: entre la ilusión de una identidad y las diferencias culturales*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Córdoba, D. (2005). "Teoría queer: reflexiones sobre sexo, sexualidad e identidad. Hacia una politización de la sexualidad". *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. D. Córdoba, J. Sáez, P. Vidarte eds. Madrid: Editorial Egales S.L.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (1978). *Kafka. Por una literatura menor*. México D. F.: Ediciones Era.
- Deleuze, G. (2002). *Diferencia y repetición*. Buenos Aires: Amorrortu, 2002.
- Dubatti, J. (2009). *Concepciones de teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas*. Buenos Aires: Colihue.
- Eribon, D. (2001). *Reflexiones sobre la cuestión gay*. Barcelona: Anagrama.
- Esslin, M. (1996). *El teatro del Absurdo*. Barcelona: Seix Barral.
- Freud, S. (1982). *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza Editorial.
- García-Barrientos, J. L. (2007). *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- García-Barrientos, J. L. (2001). *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Editorial Síntesis.

- Halperin, D. (2000). *San Foucault. Para una hagiografía gay*. Córdoba: Litoral.
- Haraway, D. (1999). "Las promesas de los monstruos: una política regeneradora para otros inapropiados/bles". *Política y sociedad*, 30. Madrid. 121-163.
- Haraway, D. (1995). *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Jesi, F. (1972). *Literatura y mito*. Barcelona: Barral Editores, 1972.
- Ludmer, J. (2000). *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Libros Perfil S. A.
- Nancy, J-L. (2000). *La comunidad inoperante*. Santiago de Chile: LOM ediciones: Universidad ARCIS.
- Pelletieri, O. (2008). *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.
- Perón, E. (1999). *La razón de mi vida y otros escritos*. Buenos Aires: Fundación pro Universidad de la Producción y del Trabajo. Fundación de Investigaciones Históricas Eva Perón.
- Preciado, B. (2005). "Devenir bollo-lobo o cómo hacerse un cuerpo queer a partir de *El pensamiento heterosexual*". *Teoría queer. Políticas bolleras, maricas, trans, mestizas*. Eds. David Córdoba, Javier Sáez, Paco Vidarte. Madrid: Editorial Egales S.L.
- Preciado, B. (2002). *Manifiesto contra-sexual*. Madrid: Editorial Ópera Prima, 2002.
- Sarduy, S. (1982). *La simulación*. Caracas: Monte-Ávila Editores, 1982.
- Torres Monreal, F. (1986). "Introducción". *Teatro Pánico*. Arrabal, Fernando. Madrid: Ediciones Cátedra.