

Un argentino de París o la teatralidad del simulacro: Copi¹

Ángeles Mateo del Pino

Copi, nombre bajo el que se oculta Raúl Natalio Roque Damonte Botana, nace un 22 de noviembre de 1939 en Buenos Aires. Este pseudónimo —que es copi(a) y simulacro—, con el que firmará todas y cada una de sus obras, al parecer le fue “otorgado” por su abuela materna, Salvadora Medina Onrubia, mujer transgresora, anarquista², feminista y dramaturga, de la que Copi, en una suerte de espejeo, evocará algunas imágenes:

Mi abuela, una buena escritora de teatro, muy representado en Buenos Aires —comedias siniestras ligeras, lesbianas engañando a sus maridos en los años 20 y 40— se reía como una loca cuando le leía mis obras. Veía en su nieto una malignidad que le resultaba propia³.

Copi se relaciona con el mundo de la cultura y la política desde muy temprano. Su padre, Raúl Damonte Taborda, durante algún tiempo hombre de confianza de Perón —antes de que éste llegara al poder—, fue escritor —a él se le debe el ensayo *¿A dónde va Perón?: De Berlín a Wall Street* (1955)⁴— y pintor de talento, aficiones estas que hereda Copi. Su madre, la China⁵, era hija de Natalio Botana, el fundador, propietario y director del diario *Crítica*⁶, periódico que, tras su fallecimiento, va a ser dirigido por su esposa Salvadora Medina Onrubia. A través de su tío Helvio Botana (“Poroto”), también escritor, conoceremos más datos de esta intrahistoria familiar, un tanto extravagante y peculiar, en *Memorias. Tras los dientes del perro*⁷.

Este es pues el ambiente “semiartístico”⁸ en el que se educa Copi, en aquella ciudad de Buenos Aires que se había erigido en “el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*”⁹. Los acontecimientos del 17 de octubre de 1945¹⁰ conducirán a la familia al exilio, primero a Montevideo y luego a París. Copi rememora este hecho que quedará grabado ya para siempre en su memoria:

Tenía cinco años y tengo una conciencia viva del 17 de octubre, absolutamente viva. Allanaron mi casa; mi madre me dio un papel así de grande para que yo se lo diera al portero para que no lo agarraran a mi padre; mi hermano acababa de nacer, había diecisiete mujeres en la casa, yo caminé por un balconcito, lo llamé al portero y le tiré el papel. El portero recibió el papel, después fue a esperarlo a mi padre en la esquina a que llegara en un auto. Nos fuimos al Uruguay. Cómo no me voy a acordar de la Argentina! Cualquiera se acuerda del infierno, es de lo que uno más se acuerda. Eso no dice nada en honor de la Argentina ni del mío¹¹.

La cartografía del exilio que el destino le trazó lo llevará de Uruguay a Francia y más tarde, en 1955, tras la caída de Perón¹², de nuevo a la Argentina, a donde la familia regresará económicamente arruinada. Uruguay será recreado por Copi años después bajo la forma de *nouvelle*, en *L'uruguayen* (1972)¹³. Esta obra se abre con una dedicatoria que expresa el sentir de nuestro autor: “Al Uruguay, país donde pasé los años capitales

de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo”¹⁴. Un país del que siente *saudade*, “cierta nostalgia epidérmica de la infancia, la playa, la arena y la soledad”¹⁵. *L’uruguayen* se erige como un discurso que debe ser tachado a medida que se va leyendo, una estrategia o *artificio* para borrar la memoria, esa memoria que, como señala el narrador (Copi), ya no es¹⁶. Si Uruguay representa el paisaje de la infancia, Francia, en este primer período entre 1945 y 1955, remite a la etapa de la escolarización y al aprendizaje del francés, ya que en este país vivirá dos años. Argentina será entonces el lugar en el que la imaginación creativa se vuelva materia. En Buenos Aires comienza a publicar sus dibujos, tanto en el diario *Resistencia Popular* como en la revista *Tía Vicenta*. Pero igualmente se concreta su escritura en unas primeras piezas de teatro, *El General Poder* y *Un ángel para la señora Lisca*, esta última se estrena en esa misma ciudad en 1962, según el propio autor, representada por los mejores comediantes argentinos¹⁷.

En 1962 Copi se instala definitivamente en París, allí se dará a conocer primero como dibujante, realiza *collages* que vende en la calle, en las terrazas de los cafés, en Montparnasse, y luego sus creaciones saldrán a la luz en la *Revue Bizarre*. Poco después comienza a editar su tira semanal de cómic *La Femme assise* (1964)¹⁸ en la revista *Le Nouvel Observateur* y a publicar sus primeros álbumes de dibujos, *Humour secret* (1965) y *Les poulets n’ont pas de chaise* (1966), a los que les seguirán otros¹⁹. En estos años se reunían en el Café de la Paix el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorowski y el francés Roland Topor, quienes fundan el grupo de acciones teatrales Pánico. A esta iniciativa se suma Copi, pero también Víctor García, Jorge Lavelli y Jérôme Savary. Más tarde se disuelve el grupo y Copi se dedica a escribir y a representar sus piezas de teatro en colaboración con Jérôme Savary y Jorge Lavelli; con este último seguirá más conectado en el futuro²⁰. En París participa en las revueltas de Mayo del 68, principalmente en la toma del pabellón argentino de la Ciudad Universitaria. La publicación de su pieza teatral *Eva Perón* (1969) y su posterior puesta en escena (1970), con el escándalo que esto provoca, van a ser los causantes de que se le prohíba la entrada a Argentina hasta 1984²¹. Junto con escribir textos dramáticos, Copi se desempeña también como actor, por lo cual no resulta extraño verlo formar parte del elenco de al-

gunas de sus obras. De estos trabajos hay que destacar, sobre todo, sus actuaciones de travestis²², tanto en francés como en italiano. Su inquietud creativa lo lleva de igual manera a ser responsable de varias puestas en escena, así como a componer canciones para algún que otro espectáculo²³. La década del setenta le permite abordar el género de la narrativa, primero con *L’uruguayen* (1972), luego con *Le Bal des Folles* (1977), *Une langouste pour deux* (1978) —una recopilación de narraciones cortas—, *La vie est un tango* (1979) y *La Cité des rats* (1979). En los ochenta Copi sale de gira por Italia interpretando un papel en *Las criadas* de Jean Genet. De estos años es su novela *La Guerre des pédés* (1982), que ya había aparecido en forma de folletín, igual que había ocurrido con *La Cité des rats*, ambas publicadas en *Hara-Kiri*. Posteriormente aparece el libro de relatos *Virginia Woolf a encore frappé* (1983). Durante esta década sigue compaginando el dibujo con la escritura y la actuación, a ello se añade una serie de lecturas de su pieza teatral *Les Escaliers du Sacré-Coeur*. Su última obra de teatro, *Une visite inopportune*, será montada por Jorge Lavelli un mes después de la muerte del escritor. Poco antes de morir escribe la novela *L’Internationale argentine* (1988)²⁴, que verá la luz póstumamente. El 11 de diciembre de 1987 Copi obtiene el Premio de la Ville de París al mejor autor dramático, y a los pocos días, el 14 de diciembre, fallece afectado de sida²⁵.

Si bien es cierto que Copi ha incursionado en diversos géneros, el teatro es el que le ha resultado más productivo. Este proceso creativo atraviesa toda su vida, desde su adolescencia, cuando en Argentina escribe y representa sus primeras piezas —*El General Poder* y *Un ángel para la señora Lisca*—, hasta poco antes de su muerte, con la escritura de *Une visite inopportune*, que, como comentamos anteriormente, no alcanzará a ver representada. Su prolífica producción dramática abarca los siguientes títulos: *Sainte Geneviève dans sa baignoire* (1966)²⁶, *L’Alligator, le Thé* (sketchs) (1966), *La Journée d’une rêveuse* (1968), *Eva Perón* (1970), *L’Homosexuel ou la Difficulté de s’exprimer* (1971), *Les Quatre Jumeles* (1973), *Loretta Strong* (monólogo, 1974), *La Pyramide* (1975), *La Coupe du monde* (1978), *L’Ombre de Venceslao* (1978), *La Tour de la Défense* (1981), *Le Frigo* (1983), *La Femme assise* (1984), *La Nuit de Madame Lucienne* (1985) y *Une visite inopportune* (1985)²⁷. Hay otros textos que, aun cuando no fueron llevados a la escena

en vida de Copi, no podemos dejar de mencionar: *Les Escaliers du Sacré-Coeur*, de la que, en 1984, el propio escritor hará una serie de lecturas en el Teatro de la Bastilla, y *Cachafaz*, pieza gauchesca escrita en 1980, en la misma línea temática que *La sombra de Wenceslao*²⁸.

La desmesura de Copi, “excelente autor teatral y un gran actor permanente”, como lo define José Tcherkaski²⁹, no sólo se manifiesta en su obra sino también en su vida, tal vez porque en él se conjuga la genialidad, la transgresión, la bohemia y la extravagancia. Entonces pareciera que mito vital y mito estético se aunaran y fueran de la mano de nuestro autor. Quizá todo ello haya jugado en su contra, haciéndolo parecer un escritor maldito —aquel que hace “de la desgarradura su fuente y su fortuna”³⁰—, que es lo mismo que decir, en un primer momento, “no comprendido”. Desde esta perspectiva, resulta oportuno citar la evocación que algunos hacen de este autor, cómo otros lo vieron o cómo Copi se proyectó hacia el mundo:

Una casa semidestruida, botellas por el piso, un tipo que fumaba marihuana de la mañana a la noche; que se tomaba todo el vino posible; que no respetaba ningún código, que se enojaba, que pateaba, que, cuando me despidió, me besó la mano: era un desgarrar de ternura, de dolor. Todo él era una síntesis de su obra³¹.

Este juego de reflejos, de simulaciones, de espejos —Vida y Arte— nos lleva además a plantearnos otras cuestiones: el concepto de la identidad escritural de Copi. ¿Se puede considerar “autor argentino” a alguien que elige crear en francés?³² Esta misma pregunta es la que se hace Jorge Monteleone, traductor de *Eva Perón*³³, quien llega a afirmar que la lógica que él mismo ha seguido en esta empresa —y que coincide con la de la pieza teatral— es la de travestir la obra de “lengua rioplatense”. Pero, además, anota:

Confieso que a menudo, al traducir *Eva Perón*, sentí que Copi no había pensado la obra en francés sino en argentino, que un rumor de imágenes y voces argentinas lo frecuentaron y que para librarse de esos fantasmas demasiado urgentes los conjuré en otra lengua. Pero acaso se trata de una ilusión. Porque cuando hablaban las mujeres de Copi yo volvía a oír traducidos los giros y los tonos de mi madre, una mujer de clase obrera que vivía en los suburbios y era una adolescente en los años 50³⁴.

No nos resulta sorprendente la reflexión de Jorge Monteleone, pues el propio Copi, algunos años después de haber creado su *Eva Perón*, subraya, a través de la dedicatoria que incluye en su texto *L'uruguayen*, que una cosa es redactar y otra imaginar: “libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo”³⁵. Porque Copi aun cuando escribe en francés dice en rioplatense y ahí el tono de la escritura es el de su voz rioplatense. Ahora bien, cabe interrogar de nuevo, ¿qué es pensar en uruguayo o en argentino? Y, para ir más lejos, ¿se puede hablar de un “idioma argentino”? A estos interrogantes han contestado anteriormente otros dos autores: Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. Para Arlt la gramática se parece mucho al boxeo, hay que sacar golpes-palabras de todos los ángulos, de ahí que un pueblo nuevo como el argentino, en continua evolución, con ideas que expresar, necesita de palabras nuevas y giros extraños³⁶, y ahí el lunfardo hace su aparición, como también lo hará en la escritura de Copi. Borges, por su lado, al hablar de esta cuestión reconocerá, en primera instancia, que esa locución, *idioma argentino*, para muchos no es más que una mera travesura sintáctica, una forzada aproximación de dos voces sin correspondencia objetiva. Sin embargo, con todo, advierte que el no escrito idioma argentino —“el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad”— sigue *diciéndonos*. Para él lo más importante es el hecho de que dentro de la comunidad del idioma el deber de cada uno es dar con su voz, sobre todo el de los escritores:

Sabemos que no el desocupado jardinero Adán, sino el Diablo —esa pifiadora culebra, ese inventor de la equivocación y de la aventura, ese carozo del azar, ese eclipse de ángel— fue el que bautizó las cosas del mundo. Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra³⁷.

Escritura de luces y sombras que nos lleva nuevamente a plantearnos otra pregunta: ¿se sabía —se sentía— Copi argentino, uruguayo o francés? No debemos olvidar que Copi vive y crea en Francia, es éste un marco cultural que ya le es familiar, pero igualmente se nutre de otras voces, de otros ecos, quizá aquellos a los que aludía Jorge Luis Borges —pasión, casa, confianza, amistad—, de ahí que lo uruguayo, lo argentino y lo francés se hayan asimilado hasta constituirse en la voz per-

sonal y particular de nuestro autor. A propósito de estas cuestiones resulta sumamente productivo dejar hablar a Copi:

No me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué catzo me interesa ser argentino! [...] yo conservo de la Argentina lo mejor, conservo el teatro argentino. Yo escribo en la tradición de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrère y escribo en verso; y sé lo que es Luisa Vehil. Yo hago eso, pero lo hago desde acá, porque eso forma parte de mi tradición, sea hecho o no sea hecho nunca, porque la libertad de expresión no me permite hacerlo en la Argentina, y los medios no me permiten hacer teatro argentino acá más que muy ocasionalmente; lo hago de vez en cuando; atención: lo hago. Yo he hecho teatro argentino en la Rochelle, el más importante festival de teatro, lo he hecho solamente con actores argentinos; llevo teatro argentino muy importante dentro de mí; pero entre el teatro argentino y la argentinidad del patriota hay un abismo infranqueable. [...] El único lugar del mundo donde me tratan de argentino es en la Argentina; en ningún otro lugar me plantean un problema de nacimiento [...] lo único que tengo que reivindicar: mi nacionalidad de artista. Yo no tengo nacionalidad; la nacionalidad está en el pasaporte y eso lo conservo siempre; tengo el pasaporte de cuero de vaca legítimo, azul; lo lustro como lustro los zapatos. Eso es otra cosa³⁸.

Es precisamente por este sincretismo cultural, por sus propias razones vivenciales, que Copi se considera un “argentino de París”. Es decir que habla como los franceses, se viste como ellos y se permite ciertas excentricidades con el lenguaje, igual que un argentino se puede permitir con el español, porque esta es su idea de la libertad, “con la cual uno puede trabajar una lengua sin estropearla”³⁹. Una vez aceptado esto podemos concluir que Copi escribe en francés, pero “pinta” con los colores del Río de la Plata.

Desde esta perspectiva, nos parece interesante destacar un texto de Copi, “El exilio”, que iba a ser el prólogo de una novela —*El Río de la Plata*— que no pudo terminar. En este texto confluyen identidad, memoria (dolor) y escritura, pues nuestro autor advierte estar condicionado por la sensibilidad del Río de la Plata, después de todo es su lugar natal, pero de la misma manera reconoce, como

sentimientos más recientes, una distancia y una ironía al pensar en esa geografía. En contrapartida afirma que durante los años que le estuvo prohibido pisar su país —recordemos de nuevo que a raíz de su obra *Eva Perón* se le negó la entrada a Argentina hasta 1984— no sólo escribió sus grandes dramas sino que su escritura se argentinizó. Durante este período de “censura”, sobre todo a fines de la década del setenta, Copi abordará el mundo de los gauchos, del fútbol, del tango... y, curiosamente, también utilizará como vehículo idiomático el español⁴⁰. Obras en las que lo “argentino” se hace más presente y más político, ya que aprovecha para hablar de la violencia, que puede leerse como metáfora de la dictadura argentina y uruguaya de aquellos momentos:

Mi escritura fue entonces más argentina que nunca. La persecución de mis hermanos, la muerte violenta de algunas personas próximas a mi familia, me hicieron imaginar el Río de la Plata como un Purgatorio del que había escapado sintiéndome culpable. No tenía ni un rasguño, aparte de los del alma. Me pregunto qué habría sido de mi vida en Buenos Aires si el azar no hubiera hecho que, a la edad de veintidós años, mientras pasaba mis vacaciones en París, mi padre no hubiera pedido asilo en la embajada uruguaya, perseguido por ya no recuerdo cuál régimen⁴¹.

En este juego de identidad, de simulación, hay otro aspecto que igualmente proyecta la fantasía, la ilusión de Copi, es precisamente lo que tiene que ver con la sexualidad, la homosexualidad y el travestismo que van a espejear toda su obra de manera espectacular, burlesca y paródica: es el simulacro del cuerpo. Un cuerpo que actúa como soporte de la apariencia, pero que también se revela como protesta a través de la máscara que ese cuerpo puede asumir. Porque en esta lógica “copiana” todo es susceptible de ser alterado, todo puede ser simulado, aparentar lo que no es y resultar verosímil, aun cuando el *non sense*, en primera instancia, nos haga pensar en un divertimento absurdo e ilógico. Al respecto, Colette Godard señala lo siguiente:

Copi atraviesa un cortinado de bruma. Ve hombres que son mujeres, que son animales, que son objetos, que son juguetes para los niños nacidos de una rata o de una tortuga o de un hombre que es una mujer, etc. Y cuenta con gestos que son una danza, con silencios, con su sonrisa⁴².

Y para Copi la sexualidad y la homosexualidad, en particular, es algo que también se puede —y se debe— representar, pero sin dramatismos, no como una condición forzosa sino como un acto teatral, una puesta en escena de ese gran teatro que es el mundo y los personajes que lo habitan, con ello logra no sólo parodiar el discurso gay sino que hace de éste un cuestionamiento social y, por ende, una sátira de la sociedad. Ese universo-teatro gay que, como afirma César Aira, “era el mundo real de Copi”, se constituye —siguiendo a este crítico argentino— en una pirueta del *continuum* que nos hace pasar de la ficción a la realidad⁴³, y con ello nos inserta en el cotidiano Copi. En este sentido, será él mismo el que aluda a su condición sexual, pero no para significarse sino para remarcar que él “no mezcla los sentimientos”, y añade: “el homosexual no es un homosentimental; la homosexualidad es una cosa, en realidad, sexual; está más cerca del deporte, del teatro, porque no instituye familia”⁴⁴.

Con respecto al travestismo teatral de Copi, y a su insistencia de que los travestis ocupen la escena —además de poblar su universo narrativo—, de nuevo estamos ante un juego de simulaciones. No se trata tan sólo de que el travesti imite al modelo real —la mujer—, sino que éste se presente como una impostura concertada que vaya más allá de la mujer, hasta que este “ser mujer” se convierta en un camuflaje, en una sobreactuación, lo que, por otro lado, haga visible el artificio, la máscara. Se trata entonces de alterar las proporciones de la copia y en ello radica la estrategia del simulacro. De nuevo traemos a colación lo aseverado por Copi:

Muchas veces he hecho de travesti, me encanta como traje de teatro, me encanta el traje de mujer, me encanta que me maquillen durante dos horas, me encanta moverme; además, tengo el placer de ser muy flaco, uso muy bien el vestido de mujer, tengo un cierto tipo de cosas que hacen que en el teatro sea un travesti muy bueno; me encanta en el teatro vestirme de mujer pero no se me pasaría por la cabeza vestirme de mujer en la vida. Jamás, porque ni las mujeres se visten de mujer. [...] ¿A quién se le ocurre vestirse de mujer ahora? A los travestis, pero para hacer plata; yo no me visto así en la vida. Me visto como se viste un italiano, cómodo. [...] Pero vestirme de mujer... es... porque ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer⁴⁵.

Así mismo, cabe recordar que Copi —como personaje de ficción— afirma que se divierte creando situaciones entre los travestis, aunque para ello prefiere el teatro a la novela, pues en esta última “no se ve nada, y el travesti debe ser visto”⁴⁶. Quizá por esto Marcos Ronsezvaig, al analizar la obra dramática de Copi, llega a la conclusión de que el travesti es imagen especular de una ambigüedad, parodia o mera ilusión, lo que no hace más que responder a la máxima de que él mismo “es puro teatro”:

Si el teatro es un espejo ilusorio, algo tan real como irreal que reproduce la vida sin ser la vida, nada más teatral que un travesti. Construido con maquillajes y postizos actuando aquello que no es, sin dejar de serlo, un espejo dentro del gran espejo teatral, una imagen refractaria. Investido de un juego permanente de indistinción sexual, parodiando aquello que los hombres fantasean, exacerbando la femineidad y jugando con ella como a las escondidas con los hombres. Ésa es la verdadera arma intangible: lo femenino, que es como un espejo ilusorio⁴⁷.

Para concluir con esta idea del simulacro que lleva encarnado el travesti no podemos sustraernos a la tentación de recoger lo apuntado por Severo Sarduy, quien, desde la experiencia —*viñeta autobiográfica fijada*—, relata su propio travestimiento “con los atuendos más relumbrones de una gaveta maternal heredada”. Este hecho le da pie para cuestionarse los mecanismos que lleva implícito el acto de la simulación:

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos sea una imagen del otro: *que lo mismo sea lo que no es*. 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 simulación⁴⁸.

Creemos que ahí radica la *verdad* de Copi, en esa *intensidad de simulación* que va a permear no sólo su vida sino toda su obra. Y es esta misma *intensidad* la que va a hacer de él un animal teatral y un actor permanente.

OBRAS DE COPI

Álbumes de dibujos

- Humour secret*, París, Julliard, 1965.
Les poulets n'ont pas de chaise, París, Denoël, 1966.
Los pollos no tienen sillas, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968.
Le dernier salon où l'on cause, París, Square (Série bête et méchante, 22), 1973.
Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?, París, Square (Série bête et méchante, 55), 1975.
Les Vieilles Putes, París, Square (Série bête et méchante, 55), 1977.
Du côté des violés, París, Square (Série bête et méchante), 1979.
La Femme assise, París, Square/Albin Michel, 1981.
Las viejas putas, Barcelona, Anagrama, 1982. Traducción de Joaquín Jordá.
Kang, París, Dargaud, 1984.
Sale crise pour les puttes, París, l'Écho des Savanes/Albin Michel, 1984.
Le Monde fantastique des gays, París, Glénat, 1986.

Narrativa: Novelas y relatos

- L'uruguayen*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1972.
Le Bal des folles, París, Christian Bourgois Éditeur, 1977.
Une langouste pour deux, París, Christian Bourgois Éditeur, 1978.
El baile de las locas, Barcelona, Anagrama, 1978 (1ª ed.), 1983 (2ª ed.). Traducción de Alberto Cardín y Biel Mesquida.
El uruguayo. Traducción de Enrique Vila-Matas. En *Las viejas travestís y otras infamias*, Barcelona, Anagrama, 1978 (1ª ed.), 1989 (2ª ed.), págs. 77-139. Traducciones de Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas.
Las viejas travestís y otras infamias, Barcelona, Anagrama, 1978 (1ª ed.), 1989 (2ª ed.). Traducciones de Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas.
La Cité des rats, París, Belfond, 1979.
La vie est un tango, París, Libres-Hallier, 1979.
La vida es un tango, Barcelona, Anagrama, 1981.
La Guerre des pédés, París, Albin Michel, 1982.
La guerra de las mariquitas, Barcelona, Laertes Ediciones, 1983. Traducción de Alberto Cardín.
Virginia Woolf a encore frappé, París, Éditions Persona, 1983.
Virginia Woolf ataca de nuevo, Barcelona, Anagrama, 1984. Traducción de Alberto Cardín.
L'Internationale argentine, París, Belfond, 1988.
La internacional Argentina, Barcelona, Anagrama, 1989 (1ª ed.), 2000 (2ª ed.). Traducción de Alberto Cardín.

Teatro

- La Journée d'une rêveuse*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1968.
Eva Perón, París, Christian Bourgois Éditeur, 1969.
L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer, París, Christian Bourgois Éditeur, 1971.
Les Quatre Jumelles, París, Christian Bourgois Éditeur, 1973.
Loretta Strong, París, Christian Bourgois Éditeur, 1974.
La Pyramide, París, Christian Bourgois Éditeur, 1975.
La Tour de la Défense, París, Christian Bourgois Éditeur, 1978.
Le Frigo, París, Éditions Persona, 1983. Prefacio de Michel Cressole y fotos de Jorge Damonte.
La Nuit de Madame Lucienne, en *Copi. Théâtre. Tome II*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1986.
Les Escaliers du Sacré-Coeur, en *Copi. Théâtre. Tome II*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1986.
Une visite inopportune, París, Christian Bourgois Éditeur, 1988. Contiene textos de Cavana, Michel Cournot, Guy Hocquenghem, Jorge Lavelli y Jacques Sternberg.
Cachafaz, París, Actes Sud-Papiers, 1993. Edición bilingüe, versión original de Copi en español. Traducción francesa de René de Ceccatty. Prefacio del traductor y contraportada de Jorge Lavelli.
Una visita inoportuna, Buenos Aires, Edición del Teatro Municipal General San Martín (Col. Las obras y sus puestas), 1993. Traducción de Georgina Botana.

“La pirámide”, en *Confines*, julio 1997, págs. 139-156. Versión española de Damián Tabarovsky.
Eva Perón, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. En Escena), 2000. Traducción de Jorge Monteleone.
La Femme assise, París, Editions Stock, 2002.
Cachafaz/La sombra de Wenceslao, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. La Lengua / Teatro), 2002.
El homosexual o la dificultad de expresarse, México, Ediciones El Milagro, 2004. Incluye *El homosexual o la dificultad de expresarse*, *Las cuatro gemelas*, *Loretta Strong* y *El refri*.

Puestas en escena

Un ángel para la Señora Lisca. Dirección de Copi, Buenos Aires, 1962.
Sainte Geneviève dans sa baignoire. Dirección de Jorge Lavelli. Le Bilboquet, 1966.
L'Alligator, le Thé. Dirección de Jérôme Savary. Capitel de la Plaza de Estrapade. Festival International de l'U.N.E.F, 1966.
La Journée d'un rêveuse. Puesta en escena de Jorge Lavelli. Dirección de Lucie Germain. Théâtre de Lutèce, 1968.
Eva Peron. Puesta en escena de Alfredo Arias con el grupo TSE. Théâtre de l'Épée de Bois, 1970. Dirección de Laurent Pelly. Théâtre National de Chaillot, 1993. Dirección de Marcial Di Fonzo Bo, 2001. Dirección de Catherine Marnas. Teatro Orientación, 2002. Dirección de Jean-Marie Broucaret. 2004.
L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer. Puesta en escena de Jorge Lavelli. Théâtre de la Cité Universitaire, 1971. Dirección de Philippe Adrien, 1998. Dirección de Daniel Giménez Cacho. Teatro Orientación, 2002. Dirección de Jean-Marie Broucaret, 2004.
Les Quatre Jumelles. Puesta en escena de Jorge Lavelli. Le Palace. Festival d'Automne, 1973. Dirección de Carlos Calvo Irabién. Teatro Orientación, 2002. Dirección de Thomas Quillardet. Agitakt, Paris, 2004.
Loretta Strong. Puesta en escena, decorados y vestuario de Javier Botana con Copi. Théâtre de la Gaîté, Montparnasse, 1974. Dirección de Alfredo Arias. Théâtre d'Aubervilliers, 1990. Dirección de Jean-Marie Broucaret, 2004.
La Pyramide. Puesta en escena de Copi. Dirección de Pierre Lavielle. Le Palace, 1975.
La Coupe du monde. Puesta en escena de Copi. Théâtre Le Sélénite, 1978.
L'Ombre de Wenceslao. Puesta en escena de Jérôme Savary. Festival de La Rochelle, 1978.
La Tour de la Défense. Puesta en escena de Claude Confortes. Théâtre Fontaine, 1981. Dirección de Marcial Di Fonzo Bo, 2005.
Le Frigo. Puesta en escena de Copi. Festival d'Automne, 1983. Dirección de Gilles Pastor. Les Subsistances, Lyon, 2004.
La Femme assise. Puesta en escena de Alfredo Arias. Théâtre des Mathurins, 1984.
La Nuit de Madame Lucienne. Puesta en escena de Jorge Lavelli. Festival d'Avignon, 1985.
Une visite inopportune. Puesta en escena de Jorge Lavelli. Théâtre de la Colline, 1988. Dirección de Lukas Hemleb. Studio Théâtre de la Comédie française, 2001.
Les Escaliers du Sacré-Cœur. Puesta en escena de Alfredo Arias. Théâtre d'Aubervilliers, 1990.
Cachafaz. Puesta en escena de Alfredo Arias. Théâtre de la Colline, 1993.

notas

¹ Este texto forma parte de un trabajo de investigación más amplio, en el cual nos detenemos a analizar la obra dramática *Eva Perón*. Véase “Ni es cielo ni es azul... Simulación y parodia en la literatura latinoamericana contemporánea: Copi y Eva Perón” (en prensa).

² Marcos Rosenzvaig dirá de ella que “era capaz de ir a las manifestaciones anarquistas y gritar consignas revolucionarias desde la ventanilla de su Rolls Royce”, en *Copi: sexo y teatralidad*, prólogo de Noé Jitrik, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003, pág. 144.

³ Copi, “Cada uno debe inventarse sus historias. Entrevista realizada por *Libération*”, en José Tcherkaski, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pág. 121.

⁴ Raúl Damonte Taborda, *¿A dónde va Perón?: De Berlín a Wall Street*, Montevideo, Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina, 1955.

⁵ César Aira anota la afición que tenía la familia por poner apodos. Natalio Botana y Salvadora Medina Onrubia, abuelos maternos de Copi, tuvieron tres hijos: Pitón, el mayor, Poroto y la China, la hermana menor, madre de Copi. Según César Aira, “la función de los apodos era mantener en secreto los nombres y evitar los hechizos”. Véase César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora (Col. El Escribiente), 2003, pág. 75.

⁶ Natalio Botana funda el diario *Crítica* en 1912, dirigido mayoritariamente a un público de clase media y de origen inmigrante. Desde la ficción narrativa, Copi dirá que todo aquel que no leía la prensa conservadora era un asiduo lector de *Crítica*. Véase *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama, 1981, pág. 9.

⁷ Helvio Botana, *Memorias. Tras los dientes del perro*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1977. César Aira al referirse a esta obra la califica de historia familiar, divertida e instructiva, pese a lo mal escrita que está. Véase *Copi*, ed. cit., págs. 74-77.

⁸ El propio Copi alude a su ambiente familiar de la siguiente manera: “No me cierro a una misma actividad artística porque no fui educado de esa manera, porque estuve en una familia *semiartística*: mi padre era productor, escultor, pintor, poeta y legislador. Nunca pensé en una única carrera; forma parte de la educación”. Véase “Homosexualidad y creación. (Primera parte)”, en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, ed. cit., pág. 61. La cursiva de la cita es nuestra.

⁹ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999 (3ª ed.), pág. 15. Según esta crítica, la cultura argentina de esa época se define como “*cultura de mezcla*, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas. [...] se trata de un período de incertidumbres pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y de utopías [...] La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por ‘lo nuevo’, aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios. [...] La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras. El futuro era hoy” (págs. 28 y 29).

¹⁰ Para conocer más datos sobre el 17 de octubre de 1945, considerado el día fundacional para el movimiento peronista, consúltese el trabajo de Mariano Ben Plotkin, “Perón y el peronismo: un ensayo bibliográfico”, en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe [EIAL]*, enero-junio de 1991, vol. 2, n° 1: http://www.tau.ac.il/eial/II_1/plotkin.htm (Consultado el 28/06/2005). Este investigador precisa lo siguiente: “Perón (que había acumulado los cargos de Secretario de Trabajo y Previsión, Ministro de Guerra y Vicepresidente) había sido separado de sus cargos y puesto en prisión por el gobierno militar, ante la presión de la oposición, el 8 de octubre. El 17 de octubre, una gran concentración de obreros (la mayoría proveniente del gran Buenos Aires) marchó a la Plaza de Mayo para ‘rescatar’ a su líder. Desde entonces, el 17 de octubre ha sido una de las mayores celebraciones y punto central de la imaginaria peronista”. En este suceso se ha visto también la participación de Eva Perón, aunque no todos están de acuerdo en considerarla la verdadera protagonista de la liberación de Juan Domingo Perón. Véanse, a este propósito, los trabajos de Marysa Navarro, “Evita and the Crisis of 17 October, 1945. A Case Study of Peronist and Anti-Peronist Mythology”, en *Journal of Latin American Studies*, 1980, núm. 12, y “El 17 de octubre de 1945”, capítulos IV y V, en *Evita*, Buenos Aires, Edhasa, 2005, págs. 93-134.

¹¹ Copi, “Homosexualidad y creación. (Primera parte)”, cit., pág. 67.

¹² Juan Domingo Perón (1895-1974) asumió la presidencia de Argentina en tres ocasiones: del 4 de junio de 1946 al 4 de junio de 1952; del 4 de junio de 1952 al 20 de septiembre de 1955 y del 12 de octubre de 1973 al 1 de julio de 1974. El 16 de junio de 1955 hay un intento de asesinar a Perón por parte de un sector de la marina, la aviación naval, lo que culminó con una matanza de argentinos. Tres meses después, el 16 de septiembre, la Revolución Libertadora destituyó a Perón, quien se refugió primero en Paraguay para más tarde exiliarse en España, donde permanecerá hasta 1973. Luego vuelve a la Argentina para asumir su tercera presidencia.

¹³ Copi, *L'uruguayen*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1972. *El uruguayo* aparece recogido, junto a otros relatos, en *Las viejas travestís y otras infamias*, Barcelona, Anagrama, 1978. Traducción de Enrique Vila-Matas. En este trabajo citaremos por la segunda edición española de 1989, págs. 77-139.

¹⁴ Copi, *El uruguayo*, en ob. cit., pág. 85.

¹⁵ Copi, “Un argentino de París. Entrevista de Raquel Linenberg”, en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, ed. cit., pág. 115.

¹⁶ Copi, *El uruguayo*, en ob. cit., pág. 89. Existe un interesante estudio de César Aira sobre este texto. Véase Copi, ed. cit., págs. 13-38.

¹⁷ Copi, “Cada uno debe inventarse sus propias historias. Entrevista realizada por *Libération*”, cit., pág. 122. Según Copi la señora Lisca es “la idea de una mujer de Europa Central y de una odalisca” (ibídem).

¹⁸ Si *La mujer sentada* es el personaje más famoso de Copi, al parecer se inspiró en una tía paralítica, existen otros que igualmente tuvieron éxito, como *Libérette*, un transexual, y *Kang*, un canguro, ambos aparecen en el diario *Libération*, el primero en 1979 y el segundo en 1983. De *La mujer sentada (La Femme assise)* se hizo una puesta en escena en 1984 en el teatro des Mathurins. La dirección corrió a cargo de Alfredo Arias. Entre paréntesis hemos consignado las fechas de publicación de las obras y no, por tanto, las de la escritura.

¹⁹ Aparte de estos dos álbumes destacamos otros en los que se recogen sus dibujos: *Le dernier salon où l'on cause* (1973). *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?* (1975). *Les Vieilles Putes* (1977). *Du côté des violés* (1979). *La Femme assise* (1981). *Kang* (1984). *Sale crise pour les putes* (1984). *Le Monde fantastique des gays* (1986). De ellos dos han sido publicados en español: *Los pollos no tienen sillas*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968, y *Las viejas putas*, Barcelona, Anagrama, 1982. Traducción de Joaquín Jordá.

²⁰ La colaboración con Jorge Lavelli comienza en 1966 con *Sainte Geneviève dans sa baignoire*, en el teatro Le Bilboquet. *La Journée d'une rêveuse* se estrena en 1968, en el Teatro de Lutèce, la puesta en escena es de Jorge Lavelli, como también lo es la puesta de *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer*, representada en el teatro de la Cité Universitaire, en 1971. *Les Quatre Jumelles* es llevada a la escena, igualmente por Jorge Lavelli, en Le Palace, 1973; con esta obra participa en el Festival d'Automne. Durante 1985, en el festival d'Avignon, Jorge Lavelli presenta *La Nuit de Madame Lucienne*. Poco después de la muerte de Copi, este director monta, en el teatro de la Colline, *Une visite inopportune*. Esta última pieza es nominada al Premio Molière.

²¹ Copi sólo regresará a Argentina en dos ocasiones: una, en 1968, y otra, antes de morir, en 1987.

²² Véase en este sentido la galería de fotos de Jorge Damonte, “Copi avec Copi”, incluida en el libro de José Tcherkaski, *Habla Copi...*, ed. cit.

²³ En 1974 Copi trabaja como autor en la última producción de la compañía Grand Magic Circus, que había sido fundada por Jérôme Savary. En esta obra, una “ópera tango” titulada *Goodbye Mr. Freud* (1974), Micheline Presle interpreta canciones escritas por Copi.

²⁴ La obra narrativa de Copi es la que cuenta con un mayor número de traducciones al español, no ocurre lo mismo con su teatro. Señalamos las primeras ediciones: *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 1978; *Las viejas travestís y otras infamias* (incluye *El uruguayo* y relatos de *Una langosta para dos*), Barcelona, Anagrama, 1978; *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama, 1981; *La guerra de las mariquitas*, Barcelona, Laertes Ediciones, 1983; *Virginia Woolf ataca de nuevo*, Barcelona, Anagrama, 1984; y *La internacional Argentina*, Barcelona, Anagrama, 1989.

²⁵ Para conocer más detalles de la vida y obra de Copi recomendamos el trabajo de Jorge Monteleone, “Datos biográficos del autor”, en Copi, *Eva Perón*, ed. cit., págs. 5-13.

²⁶ Consignamos entre paréntesis las fechas de estreno de las obras.

²⁷ Algunas de estas obras han sido publicadas: *La Journée d'une rêveuse*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1968; *Eva Perón*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1969; *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1971; *Les Quatre Jumelles*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1973; *Loretta Strong*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1974; *La Pyramide*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1975; *La Tour de la Défense*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1978; *Le Frigo*, París, Éditions Persona, 1983; *La Nuit de Madame Lucienne*, París, Christian

Bourgois Éditeur, 1986; y *Une visite inopportune*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1988. En español se encuentran las siguientes ediciones: *Una visita inoportuna*, Buenos Aires, Edición del Teatro Municipal General San Martín (Col. Las obras y sus puestas), 1993; “La pirámide”, en *Confinés*, Buenos Aires, julio de 1997, págs. 139-156; *Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. En Escena), 2000; *Cachafaz/La sombra de Wenceslao*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. La Lengua / Teatro), 2002; y *El homosexual o la dificultad de expresarse*, México, Ediciones El Milagro, 2004. Este libro incluye cuatro obras: *El homosexual o la dificultad de expresarse*, *Las cuatro gemelas*, *Loretta Strong* y *El refri*.

²⁸ Igualmente estos textos están publicados: *Les Escaliers du Sacré-Coeur*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1986; *Cachafaz*. París, Actes Sud-Papiers, 1993. Edición bilingüe, versión original de Copi en español; traducción francesa de René de Ceccatty. Este último, junto a *La Sombra de Wenceslao*, también se ha editado en español: *Cachafaz/La sombra de Wenceslao*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. La Lengua / Teatro), 2002.

²⁹ José Tcherkaski, “El teatro de Copi produce un profundo desorden”, en *Habla Copi...*, ed. cit., pág. 19.

³⁰ Noé Jitrik, “Prólogo”, en Marcos Rosenzvaig, *Copi: sexo y teatralidad*, ed. cit., pág. 11.

³¹ José Tcherkaski, “El teatro de Copi produce un profundo desorden”, en *Habla Copi...*, ed. cit., págs. 23-24.

³² Las únicas obras de Copi que no fueron redactadas en francés sino en español son: *La sombra de Wenceslao*, estrenada en 1978, y *Cachafaz*, escrita en 1980, piezas teatrales de estilo gauchesco. En cuanto a su producción narrativa, sólo su novela *La vida es un tango* fue escrita originalmente en español, aunque primero se publicó en francés (*La vie est un tango*), en 1979. Para conocer más datos sobre las limitaciones del concepto de “literatura nacional” y el cómo analizar en el contexto de la literatura nacional la producción literaria en las llamadas ‘lenguas extranjeras’, caso en el que se encuentra Copi, argentino radicado en el exterior y que escribe en lengua francesa, véase el interesante trabajo de Jorge Dubatti, “Teatro comparado, disciplina de la teatrología”, en <http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num6/articulos/teatro.htm> (consultado el 24/05/2005).

³³ Copi, *Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. En Escena), 2000.

³⁴ Jorge Monteleone, “Nota sobre la traducción”, en Copi, *Eva Perón*, ed. cit., pág. 14.

³⁵ Copi, *El uruguayo*, en ob. cit., pág. 85.

³⁶ Roberto Arlt, “El idioma de los argentinos”, en *Aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada, 1990 (4ª ed.), págs. 142-143. Roberto Arlt publica sus *Aguafuertes porteñas* en el periódico *El Mundo*, desde 1928 hasta su muerte en 1942.

³⁷ Jorge Luis Borges, “El idioma de los argentinos”, en *El idioma de los argentinos*, Madrid, Alianza Editorial (Col. Biblioteca de Autor: Jorge Luis Borges), 1998, págs. 143-144, 155 y 159. Este texto se publicó por primera vez en 1928.

³⁸ Copi, “Homosexualidad y creación (Primera parte)”, cit., págs. 68-73.

³⁹ Copi, “Un argentino de París. Entrevista con Raquel Linenberg”, en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, ed. cit., pág. 114.

⁴⁰ Véase la nota 43. Cabe recordar que aun cuando *La Coupe du monde*, representada en 1978, está escrita en francés, el título de la obra y la acción remiten al campeonato mundial de fútbol que se jugó en la Argentina el mismo año que se estrenó la pieza. Gauchos, fútbol, tango y, anteriormente, Eva Perón forman parte del imaginario colectivo argentino.

⁴¹ Copi, “El exilio”, recogido por José Tcherkaski, en *Habla Copi...*, ed. cit., págs. 133 y 135. traducción de Tomás Eloy Martínez.

⁴² Colette Godard, “Lo que ve Copi”, en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, ed. cit., pág. 145.

⁴³ César Aira, *Copi*, ed. cit., pág. 32.

⁴⁴ Copi, “Homosexualidad y creación (Primera parte)”, cit., págs. 42-43.

⁴⁵ Copi, “Homosexualidad y creación (Primera parte)”, cit., págs. 49-50.

⁴⁶ En *El baile de las locas* aparece el personaje de un escritor, de nombre Copi, que es asediado por un editor que lo empuja a escribir. Al inicio de esta obra dicho personaje dirá que está escribiendo su segunda novela (“una novela de travestis”), lo que coincide con la que en verdad es la segunda novela de Copi, *Le Bal des folles* (1977). De nuevo ficción y realidad se confunden. Véase *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 1983 (2ª ed.), pág. 8. Hemos citado por esta edición.

⁴⁷ Marcos Rosenzvaig, “Una cultura en crisis”, en *Copi: sexo y teatralidad*, ed. cit., pág. 126.

⁴⁸ Severo Sarduy, *La simulación*, en *Obra completa (T. II)*, Madrid, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores (Col. Archivos, n° 40), 1999, pág. 1266. Edición crítica coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl. Este ensayo se publicó por primera vez en Caracas, Monte Ávila, 1982.



