

Javier Gasparri

Copi ataca de nuevo. (Sobre la obra de Copi editada por El Cuenco de Plata)

Javier Gasparri es auxiliar docente de literatura argentina en la Universidad Nacional de Rosario y becario doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (Conicet). Profesor en Letras egresado de la misma universidad. Realiza actualmente la Maestría en Literatura Argentina y el Doctorado en Humanidades y Artes (Mención Literatura), en la Universidad Nacional de Rosario. Ha colaborado con diversos artículos en libros y publicaciones especializadas, entre ellos: “Che, varón. Masculinidades en las letras de tango” (*Caracol*, 2011), “Poesía y política en Néstor Perlongher” (*Anclajes*, 2012), “Perlongher en la trinchera: sexualidad y afición” (*Anais do VI Congresso da ABEH*, 2012), “Las aventuras (in)formales de Linkillo. La realidad como invención” (*Realismos, cuestiones críticas*, 2013). Correo electrónico: jegasparri@gmail.com

Documento accesible en línea desde la siguiente dirección: <http://revistas.javeriana.edu.co>



El acceso al Mundo-Copi

Hasta hace algunos años, quienes querían leer a Copi tenían dos caminos: uno, el de una travesía delirante, parecida a la que vive el protagonista de *La guerra de las mariconas* cuando viaja a la Luna, para poder conseguir un libro suyo en alguna venta de usados; el otro, recurrir a la infame fotocopia. Y un tercer camino para quienes no necesitan de la posesión libresca era leerlo de prestado.

Es que durante los años ochenta y noventa, las ediciones de Copi en español se reducían a los cinco libros que publicó Editorial Anagrama (*El uruguayo / Las viejas travestis, El baile de las locas, La vida es un tango, Virginia Woolf ataca de nuevo y La internacional argentina*), reimpresos de manera nunca suficiente en ese tiempo. Hacia el año 2000, aparecieron los dos volúmenes de teatro editados por Adriana Hidalgo (*Eva Perón y Cachafaz / La sombra de Wenceslao*) que, mirados en retrospectiva, podrían considerarse el umbral hacia el bienvenido regreso de Copi a las librerías. Porque unos años después, para nuestra felicidad, fue llegando el Mundo-Copi casi entero, tanto lo que no se conseguía (Anagrama reeditó los títulos de su fondo editorial en los dos volúmenes de *Obras*) como lo que aún no había sido descubierto en español. Y en esto último es decisiva la excelente labor de El Cuenco de Plata mediante los –hasta ahora– cinco volúmenes editados.

El tiempo de Copi

Ahora que su obra ha comenzado a tener una justa atención y difusión, y no se limita solo a un grupo de iniciados, la historia es bastante conocida: Copi, nacido en 1939, se traslada pronto con su familia argentina y antiperonista a Uruguay y luego a Francia. Vuelve a residir en Argentina entre 1955 y 1962, años en los que comienza a realizar sus primeras colaboraciones como dibujante y a escribir sus primeras obras de teatro. En 1962 se radica en París, de manera definitiva, y se une al grupo de acciones teatrales Pánico. A la vez, empieza a vender sus dibujos en la calle, hasta llegar a la publicación de su personaje más famoso, La Mujer Sentada, en *Le Nouvel Observateur*. La narrativa comienza en 1972, con la *nouvelle* *El uruguayo*, que se editó en español en 1978, dentro de su libro de relatos breves titulado *Las viejas travestis y otras infamias*.

En total, además de *El uruguayo*, escribió cinco novelas (dos de ellas editadas en Argentina por El Cuenco de Plata) y dos volúmenes de relatos breves. Entre sus obras de teatro, tres se hallan publicadas por Adriana Hidalgo, a las cuales se vienen a sumar ahora las ocho recogidas en los dos tomos de El Cuenco de Plata. Restaría la aparición de *El homosexual o la dificultad de expresarse* y de *Las cuatro gemelas*, que tuvieron una edición en español pero es inhallable. De su

producción como dibujante son recordadas las recopilaciones *Los pollos no tienen sillas*, que apareció en 1968 por la mítica editorial Jorge Álvarez y que ahora reedita El Cuenco de Plata, así como también *Y yo, ¿por qué no tengo banana?* y *Las viejas putas*, publicadas en los años ochenta en España.

La razón por la cual Copi exige ser leído en la totalidad de su producción, o mejor, la razón por la cual tanto su narrativa, como su teatro, como su cómic forman su *obra* (o sea, no solo la narrativa), tiene que ver con el modo en que esos dominios devienen soportes continuos antes que una simple escisión. Tal como ocurre en su propia poética, en la que todo (se) sucede vertiginosamente, y que marca el ritmo veloz de sus relatos. Algo de esto ya planteaba César Aira en su histórico y fundamental ensayo sobre Copi.

Copi reloaded

La importancia de las ediciones argentinas de Copi no tiene que ver de ningún modo con alguna inquietud nacionalista o patriótica (lejos, muy lejos está Copi de eso; más todavía, si así fuese quedaría revelado que no lo entendimos), sino con una particular inflexión y vibración de la lengua rioplatense, sostenida además en una clara política editorial. Copi solo escribió en español la novela *La vida es un tango* y las obras de teatro *Cachafaz* y *La sombra de Wenceslao*; el resto fue escrito en francés. Pero estas alternancias no hacen sino evidenciar la particular y compleja extranjería de Copi en ambas lenguas, lo cual afirma no solo una extraterritorialidad sino también una translingüística. Por eso, “trasladar” a Copi al español rioplatense no supone una simple reposición de “color local” (de hecho, la mayoría de sus ficciones no transcurren en el Río de la Plata, sino en Francia... o en la Luna, cuando no son “ambientaciones” irreconocibles, es decir, que pueden ocurrir en cualquier lado). Supone, en cambio, un gesto de amor *materno* (y nótese todas las madres que circulan por su obra, y también la importancia de la suya propia, junto con su abuela materna): el francés era la lengua amante, y la lengua argentina, la materna, dice en el intento autobiográfico *Río de la Plata*. Y supone, también, el traslado de un imaginario, tal como deja expresado en *El uruguayo*: “escrito en francés pero pensado en uruguayo”. Concretamente: compruébese cómo suena, en Copi, “polla” allí donde lo que hay (imaginamos) es una “pija”: no tiene gracia. Y básicamente esta era la distancia incómoda que poseen las traducciones ibéricas (y que nada tiene que ver con las distancias lingüísticas del propio Copi respecto de sus lenguas), incluso siendo traducciones de exquisitos escritores (Alberto Cardín o Enrique Vila-Matas).

La obra de Copi, entonces, editada en Argentina por El Cuenco de Plata, incluye las novelas *La ciudad de las ratas* (2009), traducida por Guadalupe

Marando, Eduardo Muslip y María Silva, y *La guerra de las mariconas* (2010), con traducción de Margarita Martínez; los dos tomos de *Teatro*, que contienen *El día de una soñadora*, *La torre de la Defensa*, *La noche de Madame Lucienne* y *Una visita inoportuna* (tomo 1, 2011, con traducciones de Guadalupe Marando, Margarita Martínez, Eduardo Muslip y María Silva), y *Loretta Strong*, *¡La pirámide!*, *La heladera* y *Las escaleras del Sacré-Coeur* (tomo 2, 2012, con traducciones de Guadalupe Marando, Margarita Martínez y Silvio Mattoni); y dentro del rescate de la producción gráfica, *Los pollos no tienen sillas* (2012). Según se anuncia, la editorial continuará próximamente con la publicación de *La mujer sentada*. A este valioso trabajo de El Cuenco de Plata es preciso sumarle, para trazar el panorama completo, la mención de *Tango-Charter*, la pieza escrita (e ilustrada) por Copi junto con Riccardo Reim, editada por Mansalva y Santiago Arcos en Buenos Aires (2012). Se trate de rescates de libros agotados o inhallables, se trate de ediciones que por primera vez traducen a Copi al español, lo importante es la puesta en circulación que, para nuestra felicidad, pone al Mundo-Copi entre nosotros: eso sí, entrar en él es un viaje de ida.

Vidas ratas y locas

La ciudad de las ratas y *La guerra de las mariconas* tal vez sean las dos novelas de Copi que llevan más al extremo su interrogación de lo viviente y su salida del mundo –literalmente en el caso de *La guerra...*– para poder formular uno desconocido. No debe ser casual que estas dos novelas tuvieran que esperar treinta años para poder ser leídas en su cabal dimensión, y en este caso esto quiere decir también: para poder ser publicadas con alguna garantía de interés lector. En realidad, *La guerra...* había tenido una traducción en España, bajo el título *La guerra de las mariquitas*, por Editorial Laertes en 1983, pero todo parece indicar que esta edición pasó un poco desapercibida. La especulación, por lo tanto, se impone: ¿acaso no estaban dadas las condiciones para poder leer esta novela de Copi? Como sea, se trata entonces de dos novelas para las cuales ni siquiera alcanza (aunque no deje de ser cierta) la consideración biopolítica entre los límites hombre-animal que corroe –y Copi lo sabe– cualquier especificidad “humanista” (en el caso de *La ciudad de las ratas*, y podría hacerse extensiva a otros relatos breves), como así tampoco alcanza (en *La guerra...*) cualquier consideración sobre utopías sexuales, nacionales y/o territoriales, aunque en principio las haya, precisamente porque en Copi la utopía no existe: se trata de acción pura mediante la imaginación de una realidad bien concreta. Como señala Daniel Link (un crítico al que le debemos lecturas sobre Copi cada vez más lúcidas, y también su insistencia en el interés que esa obra suscita):

Copi irrumpe en la escena mundial para proponer una ética y una estética trans, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real: transexual, transnacional, translingüística, y opone al Estado-nación y sus ficciones guerreras la idea de comunidad (posnacional y, al mismo tiempo, imposible). (“1988” 385)

“Puro teatro”

Aunque siga creyendo en la dicotomía verdad/falsedad, para poner el teatro del lado de lo falso (“fingiendo”), la famosa canción de La Lupe intuye algo muy significativo: que esa “actuación” tuvo el poder de transformar su realidad de enamorada: “fue tu mejor actuación / destrozarme mi corazón”. Y todavía más: que la falsedad del teatro se confunde con el mundo, y sus límites, entonces, resultan complicados: “fingiendo / qué bien te queda el papel / después de todo parece / que esa es tu forma de ser”. De este modo, “hacer teatro”, incluso más allá del melodrama, se *presenta* como un modo de intervención que desacomoda el tranquilo concepto de re-presentación, y en esto el teatro de Copi ha ido muy lejos (por caso, puede verse *La noche de Madame Lucienne*, en *Teatro 1*, en la que los límites del teatro y el escenario se vuelven tema, y no se deja reducir simplemente a la tradición del teatro adentro del teatro). Tal vez hoy hablaríamos, con mayor precisión, de *performance*. De allí que resulte imposible hacer un prolijo resumen argumental de sus piezas, ya que, como dice Jorge Monteleone, “explicar a Copi es postergarlo otra vez: el arte de Copi *acontece*”.

La mencionada canción de La Lupe tiene más razones para que la recordemos a propósito de Copi: la más obvia es el *drama queen* tan asociado al *camp*, pero hay también una serie escénica que se vislumbra a partir de la estética trans que comienza a emerger y que hallaría en el teatro de Copi su invención, a la par que se reformulan o reinventan ciertos procedimientos artísticos. Pensemos, entonces, en el cine de Pedro Almodóvar que empieza en los años ochenta (y he aquí a La Lupe universalizada, al ser incluida en sus bandas sonoras) o, en el caso argentino, las experiencias teatrales de Batato Barea, Alejandro Urdapilleta y Humberto Tortonese, que terminan popularizándose por la televisión en el programa de Antonio Gasalla.

¡Sentate!

Las tiras que componen *Los pollos no tienen sillas* ya nos anticipan casi todo de Copi. Tratándose de un libro de la década del sesenta, es preciso considerar que apenas si recién comenzaba su incursión en el teatro, y que aún no

había escrito su narrativa. Por eso, retrospectivamente, pareciera que este libro ya contiene en sus historietas mucho de lo que vendrá después y en otros soportes, cada vez más expandidos. De alguna manera, es una miniatura del estilo-Copi y el punto en el que su ficción de artista comienza a funcionar: por ejemplo, al “contratar” a La Mujer Sentada para que actúe en la historieta le paga mal, o la echa junto con el “Pollo” por no poder hacer algo cómico, etc., es decir: la historieta ya es un teatro y los procedimientos ficcionales (ciertamente *metaficcionales*), que inventan a Copi mismo, comienzan a funcionar como tales. Se quiebra así el pacto convencional –y autónomo– del género, así como luego lo quebrará en el teatro o en muchas narraciones, como en el cuento “Virginia Woolf ataca de nuevo”. Y también es un cómic anticipatorio por dos razones más. Una es que deja ver el modo en que Copi puede crear imágenes que logran su efecto a fuerza de acción y sin sobrecarga de ornamentos (los trazos simples –pero suficientemente “expresivos” – de los dibujos podrían corresponderse con la sequedad informativa de su escritura narrativa). La otra, es la dimensión mutante (lo viviente en estado puro sin captura clasificatoria-identitaria) que solo Copi pudo exhibir con tal maestría: aquí, por caso, el “Pollo” también es, según la ocasión, faisán, amante de La Mujer Sentada y padre de su hija, uruguayo, profesor, Copi, actor del cómic, y a veces pone huevos y va a la escuela.

Obras citadas

- Aira, César. *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo, 1991.
- Link, Daniel. “1988”. *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009. 382-386.
- “La lógica de Copi”. *Gazpacho* (Buenos Aires) 9 (2011, diciembre). Web.
- Monteleone, Jorge. “Copi: peripecias de un clásico alternativo”. *ADN Cultura. La Nación* (Buenos Aires). 30 de noviembre de 2012. Web.