

Copi: “Seremos monstruos monstruosos”¹

Daniel Link

El archivo del monstruo

Copi hace mapa con Deleuze, porque hace mapa con el mayo francés, los rizomas y las multiplicidades, pero sobre todo: las ratas y sus madrigueras. Lo que equivale, en algún punto, a decir que Copi hace mapa con Kafka, el de los rizomas, las multiplicidades y las ratas (no el de los laberintos, que hace mapa con Borges). Copi no hace mapa con Borges, pero lo incluye: lo incluye como personaje en *La internacional argentina* (donde aparece Raúla Borges, la “hija natural” de Borges) y lo incluye encadenado al archivo del monstruo. O, mejor dicho, Copi encadena sus ficciones (y también su teatro) a una política del monstruo que, en parte, le viene de Borges (quien se encadena con *El matadero* de Esteban Echeverría y con “La refalosa” de Hilario Ascasubi). Copi no tiene por qué saberlo, pero de esa cadena también cuelga otra alhaja: “El niño proletario” de Osvaldo Lamborghini.

Estas ficciones del monstruo, encadenadas, constituyen el archivo del monstruo nacional (o nacionalitario). Cada vez, el monstruo es diferente (y no es mi propósito analizar aquí sus declinaciones), pero en todos los casos se plantea como un desorden de la clasificación, un más allá de la razón.

Desde el origen de los tiempos hay un *deseo de Estado* y, al mismo tiempo, contra esas fantasías normalizadoras se levantaron los monstruos (interiores y exteriores). El poder se ejerce contra determinadas prácticas (determinados estilos, determinados modos de aparición de la conciencia): aquéllas que han sido tipificadas (no importa cuán paranoico consideremos que es el poder en este punto) como peligrosas para el estado de las cosas de este mundo (y el peligro está, para el Estado, en la resistencia a la normalización). En esta versión, el poder deja de ser ciego y se vuelve sabio (hay poder *porque* hay

resistencia). Interrogando el ejercicio del poder se comprenderán las verdades contra las cuales la rabia se levanta. No hay dialéctica, sino procesos de aniquilación y negatividades puras.

En las versiones liberales y burguesas ("La refalosa," *El matadero*, "La fiesta del monstruo," cuento firmado por H. Bustos Domecq), el monstruo es una entidad colectiva y exterior.² En Copi, en cambio, es una entidad bifronte, así en *Eva Perón* como en *Cachafaz*, sus dos grandes piezas liminares, de las que se participa de diferente modo. En ambos casos, lo monstruoso es un desorganizador del sistema, de las colecciones y de los dispositivos de normalización.

En un pasaje justamente célebre de su busca de tiempos perdidos, Marcel Proust ha proporcionado una imagen definitiva del conflicto entre anestesia e hiperestesia que atraviesa la modernidad y todavía nos alcanza. Me refiero al episodio en el cual el narrador refiere todo lo que le viene de una taza de tilo que le ha ofrecido la madre y, antes, su Tante Leonie. Si tantas veces se ha señalado el equívoco de leer como texto memorialístico uno que no lo es en nada, es porque se pasa por alto algo que en ese episodio grita con toda su fuerza: lo que la memoria involuntaria introduce como un rayo en la conciencia del narrador llega como "un décor de théâtre."³

La lista o colección que encadena al narrador y lo arrastra hacia ella ("todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las ninfeas del Vivonne" 76), "todo eso," en su infinitud, se muestra, como un mero decorado, incompleto y *fallado*: en el hueco de esa falla (en la marca de esa ausencia) es donde el narrador cae (*debe caer*) para que se reconozcan las formas en lo informe, los planos de composición o de inmanencia que atraviesan el caos, la serie en la lista, el archivo en la colección.

Lo que nos enseña el narrador de la novela proustiana es que se llega al archivo sólo en el momento en que se encuentra el lugar (vacío, fallado) en una colección o una lista y cuando ese lugar es el lugar de la propia inscripción en tanto operador en relación con ella. Tiene razón Giorgio Agamben cuando señala que lo que Foucault llama archivo no corresponde al archivo en sentido estricto—es decir, al depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho para consignarlas a la memoria futura—ni a la babélica biblioteca que recoge el polvo de los enunciados para permitir su resurrección bajo la mirada del historiador (150).

Leo, en la novela proustiana, ese "sistema de relaciones entre lo no dicho" y lo dicho en el momento en que alguien sin nombre dice yo (Agamben 145). Así, no es la palabra "Invertido" (repetida hasta la náusea a lo largo de su novela) ni la palabra "Homosexual" (que Proust consideraba germánica y pedante) la que hiere la memoria del narrador para transformarla en otra cosa, sino el monstruoso nombre *Tante* (que Proust envidiaba del estilo vulgar de

Balzac). El archivo proustiano se abre por el lado de la *Tante* (su posición a la vez interior y exterior, su hiperestesia, su punto de vista).⁴

El archivo es como esas papirolas evocadas por Proust, que se abren no para revelar las vicisitudes de un mundo muerto sino un acontecimiento que retorna, sucede todo el tiempo y en esa persistencia nos arrastra. No me propongo, pues, entrar en la obra de Copi, sino abrir el archivo Copi, y lo abro por la caja que contiene los documentos (o los monumentos) de las monstruosidades. Copi hace el relato de la experiencia (imaginaria) que los demás le transmiten (como una peste), experiencias a las que se encadena, y es esa articulación de un archivo personal con un archivo histórico lo que permite comprender la lógica de Copi.

Uno de sus más agudos comentaristas, César Aira, ha insistido en que “el tránsito de Copi hacia la imagen . . . es un aumento de las velocidades, hasta ‘rozar lo Imaginario’, y más allá” (108). Es ese más allá de lo Imaginario lo que constituye lo propio del archivo Copi: el momento en que la imaginación abandona los terrores y los anhelos de las identificaciones especulares y se vuelve acto (de escritura y de ascesis): transformación del yo y, con ella, la doble implicación: la puesta en movimiento de la serie, su aparición como una fuerza.

Estética del monstruo

En 1962 se reunían en el Café de la Paix de París el español Fernando Arrabal (que acababa de abandonar el grupo surrealista hastiado del autoritarismo y el dogmatismo de André Breton), el chileno Alejandro Jodorowsky y el francés Roland Topor, para fundar el grupo de acciones teatrales Pánico (en referencia al dios Pan, el flautista ebrio de las celebraciones colectivas), al que pronto se incorporarían Copi (recién instalado en París, donde moriría el 14 de diciembre de 1987), Víctor García, Jorge Lavelli y el cordobés Jérôme (*né* Gerónimo) Savary.

Uno de los núcleos estéticos alrededor de los cuales gira la producción teatral del grupo Pánico es lo monstruoso: una estética del *freak* (con el antecedente, muy en la memoria de Topor, Jodorowsky y Arrabal, de *Freaks*, la película de 1932 filmada por Tod Browning). Arrabal, por su lado, incorpora a la estética del grupo la tradición de los esperpentos de Valle-Inclán y las pesadillas de Goya. Las acciones teatrales del grupo Pánico se denominaban Efimeros Pánicos, podían durar varias horas y hasta días y se basaban en la improvisación a partir de un esquema argumental mínimo.⁵ La profusión de utilería (instrumentos de odontología, miles de muñecas desmembradas, pedazos de carne) terminaba repartiéndose entre el público. A la obsesión te-

mática por el *freak* y a la idea de celebración colectiva se sumaba, pues, toda una economía del don.

Disuelto el grupo Pánico (por su misma lógica autodestructiva), sus integrantes se negaron sistemáticamente a brindar testimonio sobre aquellos días de fiebre y peste teatral, con la sola excepción del falso francés Jérôme Savary, quien fundó su compañía Grand Magic Circus después de los sucesos de 1968 (Copi dedica un capítulo de *La vida es un tango* al relato de la toma del teatro Odeon). Copi, y otros amigos argentinos, fundaron por su parte el grupo Tsé.⁶ Copi (que había escrito alguna obrita durante su adolescencia en Buenos Aires), reinventa una tradición modernista a partir de una lectura de los más excéntricos de sus representantes.⁷ Por supuesto, coincide con Gombrowicz en el carácter extraterritorial de su literatura.

En marzo de 1970 Copi estrenó la obra de teatro *Eva Perón*, dirigida por Alfredo Arias y protagonizada por Facundo Bo, para escándalo de sus contemporáneos, que a uno y otro lado del Atlántico saludaron el acontecimiento con amenazas de muerte. Mientras en el teatro L'Épée de Bois, en cuyas paredes apareció la leyenda "Vive le Justicialisme," se provocó un incendio durante una representación, la familia de Copi tuvo que abandonar precipitadamente Buenos Aires.⁸ En un texto autobiográfico, el mismo Copi se ha referido a ese acontecimiento en relación con el archivo familiar:

Creo haber ahogado todos mis tangos en las arenas movedizas del olvido durante los quince años en que fui bastante mal visto en los medios intelectuales, por un lado por culpa de una obra de teatro representada en París en 1969, en la que la prensa argentina creyó apropiado y útil leer un insulto a la memoria de la señora Eva Perón, mal visto, por otra parte, por el poder de aquel momento, como por todos mis hermanos, dos de los cuales viven hoy en París y otro en México. (Jorge Damonte, *Copi* 81)

Eva Perón como monstruo

Nacido en el seno de una familia mítica en la historia cultural argentina, para Copi el asunto "Eva Perón" es un episodio del archivo familiar.⁹

Se trata, una vez más, de "rozar lo Imaginario" e ir más allá, sólo que, en este caso, Copi decide atravesar (herir de muerte) dos Imaginarios: la novela familiar y el imaginario político que, en su perspectiva (como en la de Borges), se intersectan todo el tiempo:

El Argentino, para quien la Historia es contemporánea de la novela, se complace recortándola en capítulos precisos de títulos redundantes como *Eva Perón, las Madres de Desaparecidos, la Guerra de Malvinas*, que siempre les deparan, de año en año, un lugar respetable en los periódicos del mundo entero. (Damonte, *Copi* 84)

De modo que durante 1969, todavía bajo los efectos del mayo francés, tal vez del Cordobazo y, sin duda alguna, en relación con el ánimo que la clausura de la muestra argentina “Tucumán arde” pudo haber provocado en los amigos de Copi que en ella intervinieron, Copi diseña un dispositivo para ahogar sus tangos en las arenas del olvido, una de cuyas primeras piezas (y una de las más importantes) es el acontecimiento *Eva Perón*: una obra de teatro “de título redundante,” un atentado pirómano y “un lugar respetable en los periódicos del mundo entero.”

En la pieza teatral de Copi, Eva Perón no sólo no muere, sino que declara a la enfermedad como una artimaña política para preservar el régimen. El cadáver no será el de la propia Eva sino el de la enfermera a la que ella misma asesina, en un rapto de “frenesí isabelino” (Sarlo 236), antes de vestirla con su vestido “presidencial.” Por supuesto, la obra se desentiende completamente del progreso artístico-político de Eva Duarte, a la que se ve ya convertida en mito inasible: una unidad del imaginario político pero también de la novela familiar.

En *Eva Perón* está ausente la Evita montonera que, durante la década del setenta, suplantaría a la otra leyenda, la de la mujer del látigo. No se equivoca Beatriz Sarlo cuando insiste en que “atribuir a Copi una virulencia política en línea con las ideologías setentistas es colocarlo en un lugar donde él no se coloca” (236) y en que “su materia es la ‘leyenda negra’ del evitismo, no su leyenda revolucionaria” (17), pero esa sentencia pierde consistencia si se piensa, más allá de la pieza teatral, en el acontecimiento complejo del que forma parte. Copi convoca imaginarios completos (incluso el de la Revolución) para transformarlos y transformarse en otra cosa.

Copi entrega una imagen de Eva Perón que (más aún que en la pieza de teatro), “tiene mucho de parecido con la ópera-rock de Webber y Rice” (Sarlo 18), pero que no desdeña el papel de capitana armada de una Revolución. La metralleta y el *tip-tap*, al mismo tiempo.

Ahora bien, lo que presentan en común las dos Evas de Copi es que ambas están, en 1970, vivas y sueltas por el mundo. No habitan el depósito que cataloga las huellas de lo ya dicho ni el polvo de los enunciados pasados. Eva Perón es ese monstruo o fantasma convocado para que diga en nombre de Copi lo que de sí se sustrae, al mismo tiempo, a la memoria y al olvido, al

silencio y al ruido. Copi se abre a la memoria de Eva Perón para encontrar allí los trajes que vestirá mañana.

En su "Nota sobre la traducción" de *Eva Perón*, Jorge Monteleone incluye la pieza de Copi en una "serie" de textos más o menos canónicos de la literatura argentina.¹⁰ La lista propuesta por Monteleone debería cruzarse con el archivo del monstruo que presenté más arriba (donde habría que incluir también "Las puertas del cielo" de Cortázar) para que se comprenda cabalmente la operación que Copi realiza.

Sin embargo, salvo excepciones, la crítica especializada ha aceptado con unanimidad burocrática esa nómina de textos de la que falta, sin embargo, lo que revele su forma, la voz del monstruo.¹¹

Copi, arranca una unidad del imaginario peronista (no importa si su posición es properonista o antiperonista, porque el imaginario político completo de los argentinos es peronista) y de la novela familiar (porque el imaginario peronista le llega por vía paterna y porque el imaginario peronista es patriarcal) y la proyecta hacia el futuro: hacia la comedia musical (como observan con perspicacia Aira y Sarlo), hacia la acción política (como casi nadie parece querer notar de la pieza de Copi), que supone una revolución, sino montonera, seguramente antropológica.¹²

Varias, hemos dicho, son las piezas que faltan para que la lista se comporte como serie, además del archivo del monstruo. Una de ellas es la pieza *Evita* (1976) de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice (el *Bildungsroman* pop que toma como fuente la diatriba *The Woman with the Whip* (1952) de Mary Main (María Flores), otra de las piezas faltantes, y la autobiografía que Eva Perón había firmado duchampianamente, ya enferma, con el título *La razón de mi vida* (1951). Allí Eva Perón explica la razón de la serie (es decir, lo infinito de lo finito, lo que ordenará para siempre la serie y el archivo):

A la doble personalidad de Perón debía corresponder una doble personalidad en mí: una, la de Eva Perón, 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. Unos pocos días al año represento el papel de Eva Perón; y en ese papel creo que me desempeño cada vez mejor, pues no me parece difícil ni desagradable.

La inmensa mayoría de los días soy en cambio Evita, puente tendido entre las esperanzas del pueblo y las manos realizadoras de Perón, primera peonista argentina, y éste sí que me resulta papel difícil, y en el que nunca estoy totalmente contenta de mí.

De Eva Perón no interesa que hablemos.

Lo que ella hace aparece demasiado profusamente en los diarios y revistas de todas partes. (46-47)

Y sin embargo esa Eva Perón, capaz de ocupar “un lugar respetable en los periódicos del mundo entero” (84) vuelve, con Copi, para decir lo mismo y otra cosa. Se trata de una mujer que *representa* el papel de Eva Perón: una personalidad escindida, un cuerpo doble que es, con diferentes nombres, ya Aparato de Estado, ya parte del imaginario popular y, lo que es de capital importancia, *una parte no coincide con la otra*. Hay una falla de las identidades, cada una de las cuales supone un más allá del nombre:

Los hombres de gobierno, los dirigentes políticos, los embajadores, los hombres de empresa, profesionales, intelectuales, etc., que me visitan suelen llamarme “Señora”; y algunos incluso me dicen públicamente “Excelentísima o Dignísima Señora” y aun, a veces, “Señora Presidenta.” (*La razón de mi vida* 90-91)

Hasta la intervención de Copi en el memorial literario de Eva Perón, nadie la había llamado de ese modo, desatendiendo la razón de la serie. Antes que Copi, Borges había escrito “Eva Duarte” y “la muñeca rubia” (la niña y el cadáver). Antes y después que Borges, Juan Carlos Onetti, David Viñas y Rodolfo Walsh optaron por el no-nombre: “Ella,” “esa mujer,” “la señora.”¹³ Néstor Perlongher la llama “Evita,” retomando la designación propia de los evitolatras, y Beatriz Sarlo analiza los procesos de construcción de la soberanía política a partir de su imagen designándola como “Eva” (la primera mujer, la responsable de la caída).

Copi es el primero que nombra lo innombrable: la relación de “esa mujer,” de “la señora” con el Estado. Por eso, su pieza se llama *Eva Perón*, aunque su personaje habla bajo la máscara de Evita (y en esa distancia se cifra el secreto de la historia). Esa figura doble, prevista por un personaje psicoso-

mático en un texto que es a la vez su memoria y su testamento, irrumpe con toda su fuerza para desbaratar la novela familiar: no se trata de oponerse a ese relato sino de llevarlo hasta sus últimas consecuencias.

¿Qué esperaba Raúl Damonte, el padre de Copi (que se llamaba como él y como su abuelo materno: Raúl Natalio Damonte Botana)? Su ilusión de ayudarme a emprender a su imagen una carrera política en Argentina (eso para lo cual me habían concebido) había fracasado al primer intento, como sucedió también con mis dos hermanos. (Damonte, *Copi* 85)

Llevamos en nosotros la perplejidad de haber sido concebidos. Copi sabía (o quiso creer) que había sido concebido para la política (parlamentaria). Puesto a examinar ese destino previsto por el imaginario de su padre, se topa fatalmente con la figura de Eva Perón que, por todas partes, interpela y desbarata su novela familiar.

Es verdad que Copi decide no llevar el nombre del padre (Raúl Damonte es lo que Copi no quiere ni puede ser) pero, al mismo tiempo, es evidente que decide repetir su intensa relación con el acontecimiento peronista, jugar el mismo juego.¹⁴ Copi escribe *Eva Perón* con las palabras del padre, que había ficcionalizado diálogos entre Perón y Eva en uno de sus libros.¹⁵ Como señala Beatriz Sarlo, Copi trabaja a partir de esos "discursos de infancia": convoca una "imagen de Perón con migraña, enfermedad femenina" (236) como continuación del Perón afeminado que su padre había diseñado para divertimento de sus vástagos (ya que no había forma de incluirlos en la política parlamentaria).

No es que Copi retome y desarrolle la voz del padre y la someta a "un giro paródico, pero no para el lado de la revolución política sino hacia el lado de un populismo negro que dice: pues bien, en la Rosada hay una puta vestida por Dior, ¿y qué?" (Sarlo 235). Nada más lejano a Copi que el deseo de parodiar al padre. Nada más ajeno al dispositivo de Copi que la parodia de discursos. Más bien se trata de seguirlo, de repetir sus pasos, hasta la extenuación. Si Evita, puta, vestía Dior en la sede de la soberanía, lo mismo hará Copi en muchas de sus puestas. No tanto un giro paródico como una revolución antropológica; jugar el juego del padre como forma de profanación, volverse el propio padre de sí como política monstruosa de reproducción, como juego de autoerotismo y, también, de revelación del *self*.

Todos los personajes de *Eva Perón* juegan el mismo juego: cajas, baúles, cofres, maletines, puertas que se abren y se cierran, cuyas llaves y números de combinación se buscan, se encuentran y se pierden.

Copi llega a la colección literaria (decorativa) de Evitas literarias y se inscribe en relación con ella para hacer que la serie funcione pero, sobre todo, para sacar a Eva Perón del armario en que se ha encerrado, presa ella también del Imaginario de los otros. La Madre dice: "Se encerró en el placard y no

quiere salir.” Concebido como armario, placard o closet, el archivo sólo puede esperar a sus asesinos. De lo que se trata es de re-usar lo que el archivo contiene y seguir el juego de las voces previas. Copi lo hizo y, al hacerlo, profanó la novela familiar y el Imaginario peronista (es decir: político).

También en esto las enseñanzas de Proust y de Copi se parecen. Para postular una teoría completa y radical de la transexualidad como la que en sus obras se deja leer hay que profanar lo sagrado. Proust llamaba sadismo a esa relación. Copi, sencillamente, teatro.

En ese teatro de la transexualidad, se llega al archivo (se sale del recuerdo), sólo en el momento en que se encuentra el propio lugar (vacío, fallado) en una lista, en el momento en que se aísla un elemento (digamos: Eva Perón) de la serie y se lo pone a funcionar en otra: “Mediante la transexualidad generalizada, lo humano se ha vuelto imagen” (Aira 108).¹⁶

El monstruo y lo transitivo del género

Por lo general mal leídas, las obras de Copi (que nacen de la escena contracultural de los años setenta pero reclaman otra escena y otros públicos) han sido destinadas al placer de unos pocos iniciados.

Toda la obra de Copi es muy sensible a las formas, pero particularmente *Cachafaz*, que parece haber sido escrita a la sombra de la sentencia de Rubén Darío en su prefacio de *Cantos de vida y esperanza*, “la forma es lo que primeramente toca a las muchedumbres” (3). *Cachafaz* es un compendio de todas las formas posibles: una “tragedia bárbara en dos actos en verso,” efectivamente, tal como se lee en la edición original, pero también participa de la gauchesca, del tango, del sainete y, también, del panfleto revolucionario. La pieza elige, formalmente, la lógica del monstruo, hecho de a partes tomadas de aquí y de allí.

De acuerdo con la lógica que domina toda su obra (que es, en definitiva, la lógica del arte), Copi no escribe *un momento* de la literatura argentina, sino la literatura entera, como si la historia literaria no hubiera sucedido, pero hecha pedazos, como si hubiera sobrevenido un cataclismo.

Cachafaz se plantea como el comienzo del teatro, y a partir de *Cachafaz* habría que volver a definir el modo en que nos relacionamos con los sistemas de clasificación y los aparatos de disciplinamiento. Pero está también la gauchesca, como (dicen algunos, yo me fío) origen de la literatura argentina. En todo caso: como pieza fundamental del archivo del monstruo (“La refalosa”).

Ya sabemos cómo ha funcionado nuestra historia literaria. Por un lado, la canonización del género gauchesco: *Martín Fierro* como poema de la patria, como poema estatal. Por el otro, la folclorización de sus versos en el refranero

("Hacéte amigo del juez . . ." Canto XV 758) que queda como fondo de taza en la cultura industrial.

En el contexto de la literatura argentina, cada movimiento estético supone necesariamente dos pasos: ignorar el 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.

La patria de los personajes de *Cachafaz* puede ser Uruguay (los hechos suceden en Montevideo), pero la patria del texto es la Argentina y, sobre todo, la Argentina que debate qué forma estatal y qué lengua le conviene (la Argentina *actual*). Esa lengua no es la de Uruguay, ni la de Argentina, ni la de ninguna parte: es una lengua que no existe (como tampoco existió, antes del *Martín Fierro*, esa "lengua nacional" que el poema inventa). Una utopía, si se quiere, igualitarista y revolucionaria:

CACHAFAZ

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
¡pero nadie es pavo real! (29–30)

La estructura de este parlamento responde a la estructura de la sextina en *Martín Fierro*: los versos pasan de lo particular (la circunstancia específica de la vida de Cachafaz) a lo universal (el ser en términos absolutos, "la forma de lo esencial" 29). Hay, en efecto, una antropología revolucionaria en *Cachafaz* (es el costado más panfletario de la pieza), pero esa antropología no pasa sólo por la denuncia de las miserias del mundo sino por una distribución de los géneros que, si bien es típica del universo de Copi, adquiere en *Cachafaz* una sofisticación hasta entonces desconocida. "Ningún ser nace anormal"(29): el monstruo es un efecto de la clasificación (o se deviene monstruo huyendo, como veremos, de las clases).

La anécdota de *Cachafaz* es sencilla: hay una pareja en el conventillo, Cachafaz (el "ciudadano Sigampa") y Raulito.¹⁷ Afuera, los vecinos le recri-

minan una vida fundada en *otra* moral. La policía llama a la puerta. Una y otra vez, Cachafaz y Raulito matarán a los policías que los buscan, para carnearlos y alimentar al barrio. Líderes de una revolución antropofágica, Cachafaz y Raulito representan, también, el escándalo de los géneros.

Sabemos que, en el universo de Copi, Dios es (o puede ser) un transexual. Esa transexualidad originaria y básica es monstruosa y desafía todos los sistemas de categorización. La imagen de Dios como imagen del hombre, en Copi, es la imagen de un travesti o de un transexual y ése es el “teatro del mundo” a partir del cual Copi puede pensar su arte:

CACHAFAZ

¡Para mí vos sos milonga,
no me importa que seas puto,
pues yo soy un César Bruto
de un patio del arrabal!

¡Qué bien que tenés el culo!

RAULITO

¡Ay, callate, no me excites!

CACHAFAZ

¿Por qué no me dás alpiste?

RAULITO

Porque me has trata’o de puto

CACHAFAZ

¡Pero si vos sos un puto!

RAULITO

¡Pero entonces Dios no existe! (16)

Que Dios exista, dice Raulito, depende de la suspensión de las categorías y las determinaciones, los órdenes, las jerarquías, los sistemas de alianza y las exclusiones. Dios es lo transitivo del género (es decir: lo monstruoso).

Cachafaz y Raulito son una pareja innombrable (la doble cara de una misma moneda, como Eva Perón/Evita), dos que se constituyen en líderes revolucionarios, dos prófugos que matan policías, se los comen y alimentan al barrio. Si, de ese modo, el texto liga con la política sangrienta de “La Refalosa” (una vez más, la gauchesca), por el otro obliga a plantearse de nuevo el problema del monstruo como categoría política.¹⁸

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 Cachafaz,
 el colmo 'e lo repelente! (62–63)

Raulito proclama la dirección de una antropología futura: no el que ha sido marcado en el lugar del monstruo (eso es lo que hicieron Borges y Bioy), 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. Por eso, el proyecto es marchar, atravesando los territorios y las axiomas del Estado: el circo ambulante (como quien dijera, el Teatro Natural de Oklahoma kafkiano).

Qué es Raulito no lo sabemos o no podemos decidirlo a partir del texto, que es deliberadamente ambigüo en este punto porque "ser," lo que se llama "ser," ya no se puede. Raulito puede ponerse en serie con "la Raulito" o el nombre de pila de Alfonsín (naturalmente, fuera del universo Copi). O con Raúla, la hija natural de Borges en *La internacional argentina*. El nombre real de Copi es Raúl Damonte, el nombre del padre es Raúl Damonte Taborda. De modo que, a partir de "el-nombre-del-padre," Copi se propone, a lo largo de toda su obra, construir nuevas posiciones de identidad ("Raúl" es, efectivamente, lo que Copi no es, no quiere, ni puede, llegar a ser). En todo caso, no sabemos cómo es el cuerpo de Raulito, que ha quedado completamente liberado de todas las cárceles de la representación.¹⁹ Sabemos—porque el texto insiste en ello—que "hace de mujer." Uno podría pensar que Raulito es un "maricón":

RAULITO

¿Puto? Pero no exageremos,
 soy un poco amanerada
 tengo chic y tengo garbo
 ¡pero es porque tengo tango! (71)

Pero también Raulito podría ser una travesti:

RAULITO
 ¡Acariciame las tetas!
 CACHAFAZ
 ¡Te las quemo con un pucho! (14)

O una transexual:

RAULITO
 Hace un año que lo he visto
 cuando me hizo una gauchada:
 me selló el cambio de sexo
 en mi carta 'e identidad.²⁰ (55)

El primer acto de *Cachafaz* es más bien conceptual o ideológico, mientras que el segundo acto es más bien político. El primer acto define una ideología, el segundo apela a la acción política. Y así, *Cachafaz* invierte el *Martín Fierro*, donde “La ida” es una apelación a la acción mientras “La vuelta” es una integración en la ideología del Estado.

No es la única “inversión” que *Cachafaz* realiza tomando al *Martín Fierro* como modelo literal. Todo lo que en el texto fundacional de Hernández era pánico homosexual y dramas de armario criollo, en *Cachafaz* se muestra en una absoluta exterioridad.²¹

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

Por lo general los personajes de Copi son capaces de resucitar de acuerdo con las necesidades de la trama. Que en *Cachafaz* los personajes mueran definitivamente es, por lo tanto, significativo y remite al orden de lo trágico respecto de lo cual el texto parece colocarse.

En esa tragedia de lo monstruoso, Copi demuestra haber dejado muy atrás, bien atrás, el monstruo peronista. Ahora, se trata de otra cosa.

Notas

1. Leído en el Seminario Internacional “Poéticas do Inventário: coleções, listas, séries e

- archivos" organizado por la Casa de Rui Barbosa, a Universidade Federal de Minas Gerais y la Stanford University (Río de Janeiro: 29 de mayo al 2 de junio de 2006).
2. Para Josefina Ludmer, "El relato de 'La Refalosa' es el del recorrido criminal de un cuerpo doble, medio humano y medio animal. [. . .] Lo monstruoso es el desplazamiento a lo humano de la matanza de animales. El salvaje es el gaucho degollador, bárbaro, extraído de su función 'natural,' su uso económico y productivo, y llevado al uso político y policial para matar hombres con ideas civilizadas" (175). "La fiesta del monstruo" está fechado el 24 de noviembre de 1947 y fue publicado por la revista *Marcha* de Montevideo el 30 de septiembre de 1955. Recién en 1977 Jorge Borges y Adolfo Bioy Casares lo incluyen en los *Nuevos Cuentos de Bustos Domecq*. Su esquema argumental remite a *El matadero*, de Esteban Echeverría y está precedido por un epígrafe tomado de "La refalosa" de Hilario Ascasubi. Emir Rodríguez Monegal ha precisado: "Uno de los textos clandestinos de Borges fue escrito en colaboración con Adolfo Bioy Casares y sólo circuló en manuscrito durante el primer gobierno de Perón. Pertenece a la serie de relatos atribuidos a H. Bustos Domecq, pero a diferencia de la mayoría de aquéllos, éste es radicalmente político, lo que explica que haya sido publicado (por mí, en Montevideo y en el semanario *Marcha*), después de la caída de Perón" (*Ficcionario* 458). El cuento de Borges-Bioy abreva en el naturalismo de Echeverría pero usa la primera persona de "La refalosa." El habla del narrador abunda en fragmentos de discurso cristalizados no tanto en el lenguaje de la época sino en la representación que de ese lenguaje producían los medios masivos de comunicación (por ejemplo, Catita, el personaje desempeñado por la extraordinaria actriz cómica Niní Marshall). Para Josefina Ludmer, "cuando los negros son los otros negros se abre otra vez, increíblemente, y con un salto hacia atrás, la cadena de producción de literatura del género [*gauchesco*]. Borges, con Bioy, los oyen durante el peronismo (su voz parece ocupar el espacio entero de la patria), y entonces, desde adentro, dan un salto atrás y vuelven al Ascasubi exiliado para escribir 'La fiesta del monstruo.' Escriben 'La Refalosa' de Ascasubi, pero la víctima de los salvajes con sus voces imposibles no es el gaucho Jacinto Cielo (el Jesús gaucho de Ascasubi) sino el otro Jesús, el judío. Los monstruos y las voces escritas de Borges-Bioy matan a un judío" (41–42).
 3. Todo sucede como en "ce jeu où les Japonais s'amusement à tremper dans un bol de porcelaine rempli d'eau, de petits morceaux de papier jusque-là indistincts qui, à peine y sont-ils plongés s'étirent, se contournent, se colorent, se différencient, deviennent des fleurs, des maisons, des personnages consistants et reconnaissables, de même maintenant toutes les fleurs de notre jardin et celles du parc de M. Swann, et les nymphéas de la Vivonne, et les bonnes gens du village et leurs petits logis et l'église et tout Combray et ses environs, tout cela qui prend forme et solidité, est sorti, ville et jardins, de ma tasse de thé" (Proust 47) (Y como ese entretenimiento de los japoneses que meten en un cacharro de porcelana pedacitos de papel, al parecer, informes que en cuanto se mojan empiezan a estirarse y a distinguirse, convirtiéndose en flores, en casas, en personajes consistentes y cognoscibles, así

ahora todas las flores de nuestro jardín y las del parque del señor Swann y las niñas de Vivonne y las buenas gentes del pueblo y sus viviendas chiquitas y la iglesia y Combray entero y sus alrededores, todo eso, pueblo y jardines, que va tomando forma y consistencia, sale de mi taza de té).

4. En *Contre Sainte-Beuve*, la rememoración provocada por la taza de té arrastra al narrador al recuerdo de su abuelo. Uno de los fragmentos del libro lleva por título “La race des tantes.” *La Recherche* está, ya, en otra parte.
5. Estas acciones fueron investigadas (bajo mi dirección) por Carmen Crouzeilles, trabajo imprescindible en relación con lo que aquí propongo.
6. Garrido, Germán ha investigado los pormenores de esa formación parisina en “Argentinos de París.”
7. *El General Poder y Un ángel para la Sra. Lisca*, cuyos manuscritos han sido recuperados recientemente. Entre las obras de teatro favoritas de Copi, una es *Doña Rosita la soltera* de García Lorca. La otra es *Ivonne, princesa de Borgoña* (1935) de Witold Gombrowicz, que prefigura en algún sentido todo su teatro. *Ivonne, princesa de Borgoña* fue estrenada en Buenos Aires el 24 de junio de 1972, con puesta de Jorge Lavelli. La acción transcurre en un vago reino. Los reyes y el príncipe Felipe pasean por el bosque y se topan con Ivonne, una joven horrorosa y tarada (no habla en toda la pieza). Hastiado de la vida, el príncipe decide casarse con ella. La lleva al palacio donde todos, incluso él, la maltratan. La obra termina con el asesinato de Ivonne por parte de los reyes. En algún sentido, el proyecto de Copi *incluye*, por la vía de la estética del freak que ha conocido con el grupo Pánico, un redescubrimiento de Gombrowicz (quien a, su vez, lleva hasta Jarry, *Ubu* rey y la patafísica).
8. Raúl Escari (comunicación personal), Alfredo Arias (comunicación personal).
9. “El día mismo en que [mi hermano menor Juan Carlos] llegó de la clínica en brazos de mi madre, la policía invadió la casa y mi padre logró huir. Yo tenía seis años. Mi madre, mis dos hermanitos y yo nos exiliamos en Montevideo pocos días antes del 17 de octubre de 1945, fecha de la Revolución Peronista, cuya violencia se desató en parte contra el diario radical de mi familia, *Crítica*” (Op. Cit. 85).
10. La hipotética serie es, en realidad, una lista, cuyos primeros términos (cronológicos) son “Ella” (1953) de Juan Carlos Onetti, “El simulacro” (1960) de Borges, “La señora muerta” (1963) de David Viñas, “Esa mujer” (1965) de Rodolfo Walsh y, después de Copi, “Evita vive” (1975) de Néstor Perlongher.
11. Además del monumental y siempre creciente estudio de Gabriela Sonntag, pueden consultarse Navarro, Tello y Santoro, Cortés Rocca y Kohan, y Soria.
12. Según Tomás Eloy Martínez, los montoneros (todavía desconocidos para el gran público pero incluso para los personajes principales del drama peronista) se habrían presentado a Perón para solicitarle permiso para ejecutar a Copi, a lo que el ex presidente se habría negado (Raúl Escari: comunicación personal).
13. Viñas es, en todo caso, el único que acepta uno de los designadores previstos en la constelación de nombres diseñada por Eva Perón respecto de las funciones del Estado.
14. Aquél que años después, en su autobiografía, habría de reflexionar sobre el exilio

paterno en los siguientes términos: "Mi padre, que tenía el hábito del exilio, lo consideraba como el período de la vida en que los hombres se abren a la libertad. Pero mi madre y nosotros, niños, aún cuando comprendíamos que habíamos escapado de la muerte o de algo parecido, sabíamos también que una vida "la que hubiéramos vivido en Argentina" se nos escaparía para siempre. He experimentado con frecuencia ese sentimiento, a veces de manera dolorosa y en circunstancias muy distintas, como la que se siente en el escenario de un teatro en el momento de los aplausos" (Op. Cit.), ese mismo, en 1970, obligó a su familia a un segundo exilio (y éste, definitivo).

15. *¿A dónde va Perón?: de Berlín a Wall Street*. Montevideo, Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina, 1955. En los momentos previos al 17 de octubre de 1945, ante los titebeos del líder, "Eva lo mira con lástima" y "le escupe": "sos un cagón." "Levantate «marica», que no te va a pasar nada", habría dicho Eva a su marido según el alucinado relato de Damonte (padre).
16. Y también: "Evita es un travesti; no hay nada en la obra que lo diga explícitamente, como no sea el hecho de que en la primera representación el papel fue interpretado por un hombre. Pero su travestismo se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores (y esta Evita hartó demuestra no serlo) tampoco necesita ser una mujer. La representación de la mujer es una mentira. Luego, tampoco necesita morir como estaba programado en su mito. Se hace inmortal como imagen" (107).
17. No es casual la repetición del apellido del magnate de *La internacional argentina*. Así sucede siempre en la obra de Copi (en sus obras, todos los musulmanes se llaman Ahmed).
18. Y, una vez más, Borges, y una vez más, el archivo del monstruo. Cfr. Ludmer, Josefina. *op.cit.*
19. En el sentido en que lo plantea Judith Butler en *Cuerpos que importan*.
20. De Raulito también se dice que anda "vestida de maricón". Y aparece en contraposición al coro de vecinas, que son "mujeres sin pito": "Cachafaz: ¡Che, las mujeres sin pito/nos tienen hartos, marchitos,/ nos hacen un huevo frito/ y nos frotan el colchón!"
21. En el apartado "La amistad de Martín Fierro y Cruz" de *Muerte y transfiguración de Martín Fierro* se lee (todos los subrayados me pertenecen): "El tema de la amistad está puesto con tal intensidad de emoción, que su estudio *está erizado de dificultades*. Antes de los trabajos de los psicólogos y psicoanalistas, el problema habría parecido simple, y ningún comentarista ha trascendido la línea en que la amistad cobra vehemencias de apasionamiento en sus legítimos límites de comunión espiritual y de adhesión humana. Hoy el problema se *complica* para el texto y para el Autor, y por mucha delicadeza que se ponga en su estudio nos encontraremos ante *un problema de difícil diagnóstico*.

En términos de simple buena fe, la amistad de Martín Fierro y Cruz, que nace súbitamente por reconocimiento en el uno del valor masculino, y en el otro por agradecimiento a su espontánea defensa, *asume un carácter distinto en la convivencia solitaria en los toldos*. Es allí donde la amistad se intensifica por la soledad y las dificultades

de vivir, hasta hacer de ambos fugitivos seres tan compenetrados, que la muerte de uno es sentida por el sobreviviente como una ruptura de vínculos que los sostenían en su desdicha.

La congoja de Martín Fierro y el sentimiento de absoluta soledad, nunca experimentado con tal intensidad, la devoción de su recuerdo y la compañía que busca junto a la sepultura, raya en los extremos de la angustia y la aniquilación de toda esperanza. (. . .) la muerte de su amigo configura en él un sentimiento de ternura tan patético como acaso existen pocos ejemplos en las letras. Descontada la hipérbole con que el Autor magnifica ese estado de tristeza, no habitual en su modo de describir ninguna pasión, el problema de cómo *circunstancias naturales y bien conocidas pudieron ligar a dos seres desdichados en tan fuerte lazo queda como una incógnita*” (98-99).

Obras citadas

- Ascasubi, Hilario. “La refalosa.” *Paulino Lucero*. París: Imprenta de Paul Dupont. 1872.
- Agamben, Giorgio. *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (Homo Sacer III). Valencia: Pre-textos, 2000.
- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- Borges, Jorge Luis. “El simulacro.” *El Hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960.
- Borges, Jorge Luis. *Ficcionario. Una antología de sus textos*. México: FCE, 1985.
- Borges, Jorge Luis y Adolfo Bioy Casares. “La fiesta del monstruo.” *Nuevos cuentos de Bustos Domecq*. Buenos Aires: Ediciones Librería La Ciudad, 1977.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Copi. *Eva Peron* [sic]. París: Christian Bourgois Editeur, 1969.
- Copi. *Eva Perón*. Trans. Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2000.
- _____. *Cachafaz. Tragédie barbare en deux actes en en vers*. París: Claire David Éditeur, 1993. edición bilingüe.
- _____. *Cachafaz/ La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2002.
- Cortés Rocca, Paola y Kohan, Martín. *Imágenes de vida, relatos de muerte. Eva Perón: cuerpo y política*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1998.
- Crouzeilles, Carmen. “Emergencia del grotesco en la década del sesenta en París. Roland Topor, el grupo Pánico y la estética del freak.” Primeras Jornadas de Literaturas en Lenguas Extranjeras de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Buenos Aires, 6 al 8 de agosto de 1997.
- Damonte, Jorge, ed. *Copi en Copi*. París: Christian Bourgois Editeur, 1990.
- Damonte Taborda, Raúl. *¿A dónde va Perón?: de Berlín a Wall Street*. Montevideo: Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina, 1955.
- Darío, Rubén. “Prefacio.” *Cantos de vida y esperanza. Los cisnes y otros poemas*. Madrid: Topografía de la Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1905.
- Echeverría, Esteban. *El matadero*. Santiago de Chile: Cruz del Sur, 1944.

- Flores, María. *The Women with the Whip*. New York: Doubleday, 1952.
- Freaks*. Dir. Tod Browning. Metro-Goldwyn-Mayer, 1932.
- Garrido, Germán. "Argentinos de París." Informe de Adscripción a la Cátedra Literatura del Siglo XX, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, abril de 2008-abril de 2010. ts. 2012.
- Hernández, José. *La vuelta de Martín Fierro*. Buenos Aires: Librería del Plata, 1879.
- Lloyd Webber, Andrew y Tim Rice. *Evita*. MCA Records, 1976.
- Ludmer, Josefina. *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988.
- Martínez Estrada, Ezequiel. *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*. Buenos Aires: CEAL, 1983.
- Navarro, Marysa (Comp.). *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: FCE, 2002.
- Onetti, Carlos. "Ella." *Cuentos completos*. Madrid: Alfaguara, 2007.
- Perlongher, Néstor. "Evita vive." *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Buenos Aires: Colihue, 1996.
- Perón, Eva. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Peuser, 1951.
- Proust, Marcel. *Du Côté de chez Swann*. Paris: Nouvelle Revue Française, 1919.
- Proust, Marcel. *Por el camino de Swann*. Tomo I. Madrid: Espasa-Calpe, 1920.
- Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2003.
- Sonntag-Grigera, Gabriela. *Eva Perón: Books, Articles and Other Sources of Study: An Annotated Bibliography*. Madison: Secretariat, Seminar on the Acquisition of Latin American Library Materials, 1983.
- Soria, Claudia. *Los cuerpos de Eva. Anatomía del deseo femenino*. Rosario: Beatriz Viterbo, 2005.
- Tello, Nerio y Santoro, Daniel. *Eva Perón para Principiantes*. Buenos Aires: Errepar, 2002.
- Viñas, David. "La señora muerta." *Las malas costumbres*. Buenos Aires: Editorial Jancana, 1963.
- Walsh, Rodolfo. "Esa mujer." *Los oficios terrestres*. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1965.

Link, Daniel. "Copi: 'Seremos monstruos monstruosos'" *Freakish Encounters: Constructions of the Freak in Hispanic Cultures*. Ed. Sara Muños-Muriana and Analola Santana. *Hispanic Issues On Line 20* (2018): 329-346.
