

Una herencia inoportuna

El teatro de Copi, a diez años de su muerte

La vida es un tango: como corresponde a la mitología rioplatense del género, el pecador porteño Raúl Damonte ancló en París donde conoció las fatigas, el reconocimiento, el exceso, los fulgores, la gloria, el placer y el rigor: infiernos y paraísos alternativos separados apenas por un par de escalones, la distancia en la que el agua de Rochas se muda en esencia de urinario. No hubo eco funeral del bandoneón –tampoco aguacero vallejiano– y allí terminan las semejanzas.

La vida de Copi, "vivida a plena velocidad" (como dijo Jorge Lavelli en ocasión del tránsito) no moduló ni en su muerte, al tono menor del tango melancólico. Un tango a la Copi (*La vida es un tango*, forma parte de su corpus narrativo, junto con las novelas *El uruguayo*, *La ciudad de las ratas* o *La guerra de los maricones*), con chascarrillo final jugado, como todo lo suyo, en el sitio exhibicionista por excelencia: el escenario.

Condenado sin apelación por el SIDA, escribió *Una visita inoportuna*, que se estrenó póstumamente en el Théâtre de la Colline, colocándose a sí mismo como eje y *metteur en scène* de su deceso. Aquella última *boutade* fue universalmente celebrada –público, crítica et al– en París, y antes que nadie por los propios intelectuales en fase terminal, sus compañeros de ruta, de andanzas à *pleine allure*. Uno de ellos, Armando Llamas, escribe: "Un gran comediante se está muriendo en un hospital parisién: transforma esa enfermedad en una fiesta y contamina un universo reputado glacial, no con un virus sino con los vicios del ingenio (...) El héroe de Copi alcanza la única inmortalidad digna de serlo: la del personaje, la del artista..." Elegía de otro escritor militante, Guy Hocquenghem: «Molière, si mis recuerdos son exactos, murió en escena interpretando *El enfermo imaginario*. Copi por el contrario está tan vivo que no duda en hacernos estallar de risa con la más terrible de las situaciones (...) Falsa muerte, seguida de una verdadera, parrafadas y confidencias, persecución por los amigos, nuestro Molière moderno no ha olvidado ningún ingrediente. La carcajada de Copi nos enseña en el fondo que toda enfermedad, todo tabú, es siempre imaginario».

Una visita inoportuna cierra el ciclo teatral de Copi. Obra única, excepcional, reverenciada en Francia y Nueva York, es poco conocida,

mal conocida o simplemente rechazada en los países de habla hispana. De alguna manera, emblema de su visión cáustica –atroz pero con una furiosa vocación de no-trascendentalismo, exenta de pruritos pero con una ofensiva ausencia de petulancia– la burla postrera de Copi se estrella en Barcelona. El público burgués suficientemente ilustrado para festejar las chufas que dirigidas a la Moreneta, Pujol y el Papa, cosecha Boadella, no tolera que se bromea con el SIDA, con la muerte, con la iconografía hospitalaria. Le falta un hervor o le sobra una pudibundez para la ferocidad de esa risa, reveladora de un ateísmo esencial, una vitalidad de pecado sin penitencia, eminentemente anticatólica. Donde en Buñuel hay pensamiento perverso de raíz religiosa, en Copi hay acto sin prejuicios; donde en Valle-Inclán lo negro conoce culpa y expiación, en Copi simplemente está, sin subrayados, sin remordimientos; no hay regodeo, pero tampoco hay compasión. No huele a sotana Copi, por ninguna parte: de ahí la indiferencia o el rechazo que la práctica totalidad de su obra alcanza en España. Mientras en el esperpento los pecadores abrazan los cadáveres y entonan un mea culpa o se encierran a morir junto a la profanada putrefacta –todo en el orden de una redención que viste ropaje anticlerical–, en sus obras no hay conmiseración alguna con el muerto, que puede, por otra parte, resucitar para ser asesinado *ad infinitum*, como sucede de *Las cuatro gemelas* o *Les Escaliers du Sacre Coeur*. Si a pesar de la cercanía física de su autoexilio francés, España no ha sido terreno propicio para la obra de Copi y la práctica totalidad de los países hispanoablantes la han ignorado, el tabú del teatro de Copi en Argentina reviste un carácter paradójico, por cuanto el país se quiere de raíz laica, de educación sarmientina, arraigadas convicciones liberales y tradición humorística, totalmente desvinculada tanto de lo blasfemo como de lo religioso.

La geneología de Copi –su padre fue Raúl Damonte Taborda, autor de los en su día muy conocidos «monos de Taborda» –entronca con cierta ácida ironía rioplatense que comienza por ser autoironía, fruto de la considerable influencia cultural italiana y judía. Copi abreva, consciente o inconscientemente en los dibujantes de comics o viñetas como Juan José Medrano, Lino Palacios, Divito, la serie de Patoruzú, Faruk y Landrú, el humor delirante de la actriz Niní Marshall, la escatología del actor de revistas Adolfo Stray, el travestismo pionero de los Cinco Grandes del Buen Humor, las milongas de Ivo Pelay cantadas por Tita Merello o los desplantes barriobajeros de la *Negra Sofía* Bozán, y del vodevil altamente urbano de los rubros Paulina Singerman-Juan Carlos Thorry, o Irma Córdoba-Osvaldo Miranda-Enrique Serrano. Pero este malévolos talento por cuya obra transitan maricones, travestonas, lesbianas, ratas, marginales, líderes políticos en ropa interior, infanticidas, heroinómanos o militares calzonazos, va más allá de lo tolerable en su país de origen: pone

frente a los ojos de aquellos que «no han visto nada», el espejo del horror, de lo atroz, consumado en años de represión militar, en años de *plata dulce* (dinero fácil), de claudicaciones morales de la mayor abyección, de pulsión al crimen particular y de Estado. No lo coloca con mensaje, oculto o deliberado, como lo hacen, a distancia radical, Dragún, Gámbaro, Gené o Gorostiza; es más, Copi pareciera no haber pensado en nada de ello al escribir sus piezas. Pero están allí, dinamitas pergeñadas en el París anhelado de los argentinos, hablándonos de forma *insouciant*e de la facilidad del homicidio, del pavor que esconde el ritual político, del odio que suscita un argentino en el exterior, del desencuentro del amor y el vértigo de la promiscuidad. Orilla el tango e incluso el drama gauchesco, pero no es Gardel, y menos Borges. Es una gloriosa *loca* que sale cada noche al encuentro del placer y del horror –a menudo unidos–, un escritor libérrimo sin posturas ni adscripciones, que concibe una obra teatral a la altura de Beckett o Ionesco, pero infinitamente más divertida, menos retórica: «Un Samuel Beckett que no se creería investido del peso del mundo ni del peso del yo; un Beckett con pudor, en suma» (Armando Llamas).

El tema específicamente argentino está presente con virulencia en dos obras tempranas de Copi: *El Cachafaz*, lejana pieza escrita originalmente en castellano y *Eva Perón*, de 1970. En *El Cachafaz*, exhumada en 1993 por Alfredo Arias en el Théâtre de la Colline, se trata de la demistificación absoluta del legendario bailarín de tangos, malevo mentadísimo del 900 porteño, aquí entregado a la sodomía, el descuartizamiento y la antropofagia, pasatiempos recurrentes de los personajes del autor y acaso metáfora evidente de un país que se devora a sí mismo, sin frontera entre el acto de amor y el acto de vesania.

Eva Perón, irrepresentable en Argentina, es una pequeña pieza magistral de 45 minutos. Durante su estreno en el Teatro de l'Épée de Bois en París, grupos de ultraderecha quemaron la sala. Un fallido intento de hacer una lectura en la Casa de América de Madrid en 1993, fue acogido con prudencia lógica por sus responsables de entonces –muy abiertos en todo sentido– ante la segura queja de la Embajada Argentina. Las ridículas manifestaciones alrededor de la nívea y glamorosa falsificación de Madonna hacen impensable algo menos que un crimen si se montase allí la pieza.

Thriller sorprendente, que transcurre en la habitación de Evita agonizante mientras tras la puerta se agolpan curiosos, fotógrafos y reporteros del mundo entero, es la postrera argucia de Eva para escapar al designio terrible que le espera: seguir, como cadáver, siendo objeto manipulable de Perón y de su madre. Decide entonces vestir con su traje de presidenta a la enfermera, apuñalarla y huir para morir en paz, mientras es el otro cuerpo el que será entregado a la adoración pública. La profundidad

de algunas reflexiones políticas y la clarividencia de ciertos momentos contrasta con la brutalidad del comienzo:

«EVA: ¿Dónde está Perón?

MADRE: Tiene jaqueca.

EVA: ¿Y qué? Yo tengo cáncer».

El tema argentino –dentro del tejido más vasto de lo «hispanoamericano» –reaparece brillantemente en *La Pirámide*: una rata argentina decide viajar en Cadillac al Imperio Inca y allí encuentra a su reina, hija del gran cacique Patoruzú, y a la princesa, fruto de amores adúlteros con un jesuita vasco que escribe con su propia sangre la biografía de Ignacio de Loyola. Los tres custodian la pirámide de los nativos que desean asaltarla para comerse las piedras, acuciados por el hambre. El contraste de caracteres entre la mundana rata argentina, con título de bibliotecario, la ferocidad visionaria de las princesas incas y la ilimitada ambición del jesuita se establece de inmediato. En una sucesión de golpes de fortuna –Copi ya domina aquí con mano maestra el armazón del vodevil y la comedia de enredos o «de boulevard»– se producen las alianzas y estrategias de cada personaje para no ser canibalizado. La súbita aparición de agentes del servicio secreto español y una rebelión comunista encabezada por la vaca sagrada, completan el cuadro de la sátira, demoledora más allá del enunciado: exilio, condición del argentino europeizante en América, amor-odio con los españoles, paso salvaje de regímenes feudales a utopías igualitarias.

Copi vuelve, indirectamente, a lo argentino en su penúltima pieza: *Les escaliers du Sacre Coeur* y lo hace por medio de la forma. Aunque escrita, como todo su teatro, en francés, conserva el modelo, la música y el ritmo del poema gauchesco del siglo XIX. Bajo ese estricto molde estético, toda la fauna de Copi se da cita en las famosas escaleras del París canalla, sitio de levante, de ligue, *où on va draguer*. Mimí y Fifí, dos viejas travestis, cancerosas en estado terminal, abandonan el hospital todas las noches para encontrar hombres en las escaleras, violarlos, matarlos y robarles. Esos muertos, como es normativo en Copi, vuelven una y otra vez a la vida, entre ellos el marqués pederasta, que coincide noche a noche en las escaleras con su esposa e hija, todos a la búsqueda de su identidad sexual. Una banda de lesbianas rivaliza en asesinatos con las transformistas, un árabe romántico y un policía justiciero se entremezclan entre ellos, únicos seres llevados por el amor. Detrás de la loca peripecia, de la *folle journée* beaumarchesiana, la irrisión de la muerte, la imposibilidad de amar, la compulsión a copular campean por sus comiquísimos fueros, golpe a golpe de guiñol. El tema de los asesinatos circulares tiene su paradigma en *Las cuatro gemelas*, obsesiva y repetitiva en sus escasas

frases escatológicas (pasión argentina por el insulto, veneración porteña de lo soez) escupidas alternativamente por las protagonistas en su lucha perenne por el dinero, la heroína, la huida, antesala del ciclo de muerte y resurrección que aquí se expresa en los más puros y vitales términos teatrales. Una vez más Llamas: «Desembarazada del peso de la poesía, del psicologismo, del didactismo, de la interioridad (es) una de las grandes piezas de teatro de nuestro tiempo, irreductible, un verdadero teatro de la crueldad que habría cumplido de una vez por todas, sobrepasándolas, las propuestas de Antonin Artaud».

Pieza de milonga caníbal, *thriller* necrológico-político, aventuras tintinescas de un argentino en la Gran Pirámide, saga gauchesca de travestis y lesbianas, la gama de recursos no sólo temáticos sino estilísticos de Copi es inagotable. Poética en su primera obra francesa, *Le journal d'une reveuse*, estrenada por Emmanuelle Riva en 1968, fantástico-patética en su primera gran obra adulta, *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, homenaje al folletín siberiano, al melodrama como forma, erosionado por la más radical trasgresión sexual: la madre, una mujer con pene injertado, ha embarazado a su propia hija transexual operada en Marruecos, quien a su vez tiene amores sáficos con su profesora de piano ante el voyeurismo del esposo de ésta, coronel de unos cosacos que sistemáticamente poseen a la chica de tres a cinco en los urinarios de la estación del transiberiano. Para Llamas, *L'homosexuel* define justamente lo imposible: «Los personajes de Copi nunca llegan a ser definidos, firmes, son agujereados, pro-teiformes»; él mismo nos da la clave en este pasaje:

«IRINA: ¿Sabe lo que quiere decir invertebrados? Es en español. Quiere decir un animal que no tiene vértebras, como un caracol. Usted no es charlatana. ¿Quiere que me calle?»

GARBO: Sí».

Luego, siguen dos monólogos de bien distinto signo. *Loretta Strong* es una mujer que dialoga con todos los personajes provenientes de aquel Copi más emparentado con el cómic: ratas, hombres-monos de la Estrella Polar, murciélagos, cosmonautas, caníbales de Venus, loros, cadáveres, plutonianos. Línea de continuidad con sus personajes dibujados, pero que se despojan aquí de cierta ingenuidad mundana que les acompaña en el papel para revelarse obsesos sexuales, asesinos, violadores, prefigurando un mundo del espacio más allá de todo principio del placer, anticipo irreverente del sexo científico-solitario del futuro. *Le Frigo*, en cambio, es un juego a la Frégoli, donde desfilan todos los lugares comunes del Copi urbanita snob: hija, madre, psiquiatra, pitonisa, detective y perro. Él mismo interpretó en el estreno todos los roles. Quedan las piezas más del Norte, entre ellas su extraordinaria *Tour de*

la Défense, brillantemente definida por Llamas como un homenaje a las *psicoplays* de Albee o de Kopit: una pareja de homosexuales, una mujer desesperada que lleva su hija muerta en una maleta, un maghrebí presa sexual deseada por todos, un marido americano alcohólico, una vecina chic, una serpiente pitón y una gaviota son huéspedes imposibles de una cena de fin de año, en que el indispensable insulto copiano adquiere el tono de reproche contra reproche, característico de *Quién le teme a Virginia Woolf*, o *Delicado equilibrio*, con la vuelta de tuerca del exceso que, una vez más, anula todo trascendentalismo. *La Tour* contiene una de las dos únicas alusiones religiosas del autor (la otra es el repetido «Dios mío» final pronunciado por la madre de Evita). Religiosidad particular, empero, en su idea de Dios como en la escena en que Ahmed y Micheline ven estrellarse el coche que conduce al resto de los protagonistas:

«MICHELINE: ¡Oh, Dios mío, Ahmed, protégeme!

AHMED: Estoy aquí, Micheline, no tengas miedo.

MICHELINE: ¡A veces Dios llega tan de repente!»

La noche de Madame Lucienne es Copi oficializado, estrenado por María Casares y Lavelli en Avignon, premiado allí, apenas antes de obtener el Prix de la Ville de París al conjunto de su obra teatral, editada por Christian Bourgeois. Juego infinito del teatro en el teatro, concebido a la manera de una pieza de suspense, *La nuit* es Copi con la mano izquierda jugando a su maestría.

Afirma con razón su exégeta Llamas: «Allí donde los dramaturgos contemporáneos hacen a menudo literatura o poesía dialogada, Copi es lisa y llanamente uno de los pocos que hace exclusivamente teatro (...) Como Chejov o Pirandello, no escribe textos para leer. Se trata, violentamente, de textos para ser interpretados».

Y el gran Hocquenghem: «El teatro de Copi, como sus dibujos, si se mira de cerca, siempre ha sido terrible... pesadillas en escena. Pero pesadillas en que la angustia es de golpe destruida por una carcajada, por la alegría de un gag. Como en los trenes fantasmas que le gustan tanto en Barcelona y otras ciudades, el miedo sucede a la risa loca, y el pánico al gozo. El escalofrío se confunde con el espasmo de hilaridad. Se sabe desde Shakespeare, que nada hace surgir mejor una broma que una mancha de sangre».

Raúl Damonte Botana, heredero de una célebre familia periodística, nació en Buenos Aires en 1932, pasó a París en 1964 y pronto alcanzó la celebridad con la publicación de su viñeta *La mujer sentada* en *Le nouvel observateur*. Murió en París el 11 de diciembre de 1987.

Gustavo Tambascio