

Indagaciones *queer* a Copi a través de *La torre de La Defensa*

Queer inquiries to Copi through *La tour de La Défense*

Ezequiel Lozano

CONICET- Universidad de Buenos Aires, Argentina

lozanoezequiel@gmail.com

Resumen

El artículo indaga las modalidades mediante las cuales Copi, en su texto *La torre de La Defensa*, desmantela el archivo de la historia teatral, con el objeto de deconstruir los ideales integracionistas comunitarios, resquebrajar las narraciones identitarias estables del género y valorar la potencialidad política de las diferencias. Al mismo tiempo, se señalan las críticas del autor al contexto epocal parisino que utiliza, en la obra, como telón de fondo.

Palabras clave:

Copi – *La torre de La Defensa* – identidad de género – *queer* – monstruos.

Abstract

This article questions the methods by which Copi, in his play *La tour de La Défense*, dismantles the archive of theatre history in order to deconstruct the idealistic integrationist community, to shatter stable narrations of gender identity, and to recognize the political potential of difference. Simultaneously, it points out the author's critique of the Parisian epoch, which is used in his work as a backdrop.

Keywords:

Copi – *La tour de La Défense* – gender identity – *queer* – monsters.

En el presente artículo se intentará indagar acerca de las modalidades mediante las cuales Copi, en su texto dramático *La torre de La Defensa*, logra deconstruir los ideales integracionistas comunitarios, resquebrajar las narraciones identitarias estables del género, así como otorgarle valor a la potencialidad política de las diferencias, reivindicando el tópico del *monstruo*. Se argumentará nuestra hipótesis a través de una observación pormenorizada de los recursos textuales y metatextuales que este texto dramático despliega. Entre estos, se hará hincapié en el desmantelamiento del archivo de la historia teatral como herramienta debilitadora de la tradición canónica. Esto, sin dejar de lado las críticas al contexto epocal parisino que Copi utiliza como telón de fondo de su propuesta teatral, así como tampoco se obviará la articulación de *La torre de La Defensa* con la vasta producción artística del autor en diferentes soportes materiales.

La modalidad de abordaje que elegimos, por considerarla sumamente apropiada para el material en cuestión, es la perspectiva que nos brindan los estudios *queer*. Consideramos valiosos sus aportes en tanto constituyen un posicionamiento que produce una legibilidad *otra* y promueve novedosas indagaciones al arte. Coincidimos con Marcelo Soto cuando afirma que “usar lo *queer* como herramienta de lectura o de escritura resulta más fértil que caer en esa trampa por la que todos hemos pasado alguna vez: la de decidir si tal obra literaria ‘es o no es’ un texto *queer*” (242). Amén de la aclaración sobre el hecho que delimitar un texto en tanto *sea o no sea queer* constituye, en sí, una falacia puesto que reduce lo *queer* a un rasgo identitario, cuando no lo es¹. El texto dramático de Copi *La torre de La Defensa* (*La tour de La Défense*) se publicó por primera vez en francés, en el año 1978; su estreno se concretó en el Teatro Fontaine recién tres años después². Enmarcando estas fechas con las demás producciones teatrales de Copi en ese lapso temporal (1978-1981), se puede observar un contraste fuerte con el imaginario criollista de dos propuestas que se distancian, a primera vista, de la que nos ocupa en este artículo. El año en el que *La torre de La Defensa* fue publicada es cuando se realiza la puesta en escena de *La sombra de Wenceslao*. De igual forma, el estreno de 1981 de *La tour...* es cercano temporalmente a la escritura de *Cachafaz*. A primera vista, *La torre de La Defensa* difiere bastante de las otras dos; sin embargo, los tópicos nodales del autor están vivos en cada una de ellas. Tal vez la justificación de esa diferencia pase por una idea que Copi explicitara a propósito de su obra: “Cada pieza de teatro debe ser de naturaleza totalmente distinta a la anterior. Porque yo no tengo estilo, no cultivo un estilo” (Tcherkaski 86). Es una opinión muy similar a la que Alfredo Arias, otro argentino de³ París, que trabajó con Copi en varias ocasiones, ha manifestado en algunas entrevistas televisivas.

En 1979, un año después de publicar *La torre de La Defensa*, Copi concreta su cuarto libro⁴ de narrativa, *La ciudad de las ratas*. Y, si bien el autor se jacta de no cultivar una linealidad estilística, en las producciones enumeradas hasta aquí es notorio observar que aparecen tópicos recurrentes.

1 Asimismo, tampoco concebimos lo *queer* como una estética. Para esto, remito al trabajo que hemos presentado en octubre del 2010 en el *Segundo Congreso Internacional Artes en Cruce* (Departamento de Artes, Facultad de Filosofía y Letras (UBA)) bajo el título: “Problematizando la noción de estética *queer*”.

2 *La Tour de La Défense*. (Diciembre, 1981). Teatro Fontaine. Puesta en escena de Claude Confortes; decorados de Agostino Pace. Con: Bernardette Lafont, Pierre Kalfon, Pierre Cementi, Rémy Germain, Salah Al Handari.

3 Como señala Daniel Link, “Copi, que es un argentino de París (y no un argentino en París, como nunca fue un parisino o un uruguayo en Buenos Aires), rechaza la identificación con una lengua, con un Estado, *al mismo tiempo* que rechaza todos los demás trascendentales. Propone una estética trans, en el sentido en que lo trans debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real” (Fantasmas 385).

4 Los anteriores son: *El uruguayo* (1973), *El baile de las locas* (1977) y *Una langosta para dos* (1978).

Sobre esto, Eduardo Muslip señala que en el teatro de Copi, así como en sus tiras cómicas y en su narrativa, es posible reconocer una misma galería de personajes: animales parlantes, inmigrantes (árabes, asiáticos o de otras partes del mundo), personas desplazadas de la norma heterosexual, “argentín@s de París” o recreaciones de personajes de la tradición literaria rioplatense (Prólogo 7). En la vastedad de sus textualidades, Copi explicita un interés claro por hacer foco en las y los diferentes, disidentes cuya disimilitud los hace auténticos miembros de la comunidad de los desplazados de toda comunidad normativa. Monstruos que atraviesan y constituyen su universo. El comic, la narración, la actuación, la escritura teatral o la dirección escénica forman parte del mismo despliegue material de una obra sólida que se ensancha, consiguiendo dimensiones nuevas cada vez y en la cual lo monstruoso ocupa un lugar destacado y festivo.

La lectura que intentaremos realizar aquí pretende comprender dos modos en los que Copi construye un discurso crítico con *La torre de La Defensa*: primero, en relación al presente y, segundo, en un profundo diálogo diacrónico con el archivo (en particular el archivo de la historia del teatro universal). Al comprender estos recursos se podrá profundizar en el gesto *queer* al que estos procedimientos dan curso: la desestabilización de las identidades y la reivindicación de lo monstruoso.

Disparen sobre el presente

El margen temporal entre la publicación de *La tour...* y su estreno señala, por lo menos, que Copi tiene urgencia por publicar ese texto pero que hay una demora en su efectiva representación teatral. Según la hipótesis de Daniel Link⁵, dicha urgencia se vincula con la necesidad de intervenir en ese presente de fin de los setenta en relación a ese monumento que significaba –para aquel entonces– el barrio parisino *La Défense*⁶. Como un símbolo del desarrollo del capitalismo en forma de excrecencia tecnocrática, *La Défense* invita a Copi a proponer una crítica y un corrimiento de ese imaginario “moderno” que sus contemporáneos aplaudían embelesados. No lo hace en cualquier momento sino que es muy oportuno: entre 1973 y 1977 fue cuando no se vendió ni un metro cuadrado de oficinas en ese barrio. De modo que imagina la obra dentro de un espacio agónico. De aquí que la temática de la muerte sea clave y atraviese la propuesta teatral del dramaturgo. La demora de la llegada del texto a un escenario se podría explicar por esa misma crítica que está planteando el texto a la idea de progreso de sus contemporáneos parisinos⁷.

Como se puede observar, la intervención sobre el presente es muy clara en la obra. A partir de un contexto dado, Copi elige anclarse en un pequeño detalle para establecer desde allí su mirada saqaz. A nuestro entender, el texto se enfoca en un sector social muy particular: las *locas*

5 Desarrollada en el seminario de doctorado “Copi: Modos de la acción literaria”, dictado por el Prof. Daniel Link, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2011.

6 Sobre el mismo, vale aclarar que la morfología de las torres construidas hasta ese momento en su explanada (o sea las de la llamada *primera generación*) se repite en cada edificio: base de 42 x 24 metros y una altura obligatoriamente menor a cien metros.

7 “La fachada del capitalismo avanzado no es solo el escenario de la pieza de Copi, sino su personaje central... y es por eso que Copi se apresuró a publicar una pieza (un fragmento de pensamiento) que habla de un momento crítico de su arco de desarrollo... El objetivo último de *La torre de La Défense* es la destrucción de esa fachada, el abandono de toda ilusión ascensional y la constatación del fracaso, al mismo tiempo, del humanitarismo occidental y del capitalismo posindustrial, es decir: el fracaso de la era del cordero” (Link, *La última cena: cielo e infierno*).

adaptadas a la vida de consumo (específicamente pone en cuestión la *normalización* que está operando en la comunidad gay de su época, cuyos miembros consideran que la entrada en la vida confortable del consumo significa *integrarse*).

Rata de biblioteca

La intervención en el archivo, por su parte, opera como una voz crítica hacia sus contemporáneos. Copi dialoga con la primera neovanguardia teatral francesa y se diferencia tanto de aquella como del Grupo Pánico (al cual perteneció). No tiene intenciones de hacer teatro de vanguardia pero es claro que tampoco puede producir un teatro *mainstream*. En su prólogo a *Una visita inoportuna*, Osvaldo Pellettieri vincula la dramaturgia de Copi a las corrientes de la *neovanguardia* europea señalando el lugar canónico de *La cantante calva* de Ionesco⁸. Desde la primera producción de Ionesco y Beckett a la llegada del Grupo Pánico y el posterior desarrollo de cada uno de los ex integrantes del mismo, hay variaciones significativas en eso que se entiende como una “corriente”, asimilada bajo la nomenclatura de *neovanguardia francesa*. Creemos que opera un reduccionismo al englobar todas esas propuestas teatrales bajo lineamientos unificadores. Desde la década del cincuenta a la del setenta, esas búsquedas artísticas mutaron y se enfrentaron a institucionalizaciones artísticas de distinto talante. Por ejemplo, consideremos este caso de opiniones diversas al interior de un mismo grupo que señaló Link:

Las acciones teatrales del Grupo Pánico (descritos por la investigadora argentina Carmen Crouzeilles) se denominaban *Efimeros Pánicos* y, si bien fueron comparadas en su momento con los happenings, hay que recordar las palabras de Copi, para quien “el happening es algo que me hace sudar frío. Es como si alguien entrara aquí y meara en la botella. Es odioso y vacío de historia. El happening es lo que no sucede”. (“Cerca de la revolución”)

En todo caso, así como Pasolini en sus *Notas para un nuevo teatro* trata, en la misma época, de crear nuevos lazos al interior del arte escénico (oponiendo el teatro burgués/antiburgués a su *Teatro de la Palabra*), Copi pone en crisis los postulados de un grupo de vanguardia “dominante”. Como dijimos, la tradición teatral no se agota en la llamada *neovanguardia*. Si nos remontamos aún más atrás en el tiempo, podríamos leer *La torre de La Defensa* en relación con tradiciones de largo aliento como la tradición del *vodevil*⁹. Si bien esto podría parecer

8 Según Pellettieri, los nexos de la textualidad de Copi con la dramaturgia francesa de ese período son evidentes, por lo que considera que sería inapropiado ubicar a Copi en el entramado de la dramaturgia argentina (del mismo modo que nunca localizaría a Beckett en la dramaturgia irlandesa). Por nuestra parte, creemos que las fronteras acotan las posibilidades de lectura antes que enriquecerlas, aún más en un artista que “se construyó” caminando siempre por los bordes de toda demarcación. Por eso, en todo caso, preferiríamos los aportes de la comparatística.

9 El vodevil era originariamente (entre los siglos XV y XVIII) un espectáculo de canciones, acrobacias y monólogos compuesto para el teatro de feria que incluían danza y música. Hacia el siglo XIX se transformó en una comedia de intriga, una comedia ligera sin pretensión intelectual (Pavis 510). Lo que luego se consideró teatro de boulevard fue parte de su cambio a lo largo del tiempo. El boulevard del crimen, muy presente en la Francia decimonónica, tuvo su máximo apogeo antes de la Segunda Guerra Mundial con sus dos caras: la cómica vodevilesca y la seria y psicológica. Lo que se entiende en la actualidad por teatro de boulevard “se especializa en las comedias ligeras, escritas por autores de éxito para un público pequeño-burgués de gustos estéticos y políticos absolutamente tradicionales, que jamás resultan molestas ni originales. El boulevard es a la

un poco descabellado para la producción de Copi, no lo es tanto si se profundiza en su gusto por lo desechado y los géneros residuales. En efecto, la escritura de *La torre de La Defensa* es contemporánea a la producción de la trilogía de vodeviles concretada por Fernando Arrabal (fundador del Grupo Pánico¹⁰), quien en esos mismos años los publica y estrena con el fin de discutir con quienes en ese momento criticaban¹¹ su producción *meramente de vanguardia* que oculta una *incapacidad de crear otras cosas* (Torres Monreal 10-11). La respuesta de Arrabal es producir vodeviles canónicos. Del año 1977¹² data la publicación de esas tres obras en un tomo titulado *Teatro Bufo*. Lo hace como gesto contra-crítico, aplicando las reglas canónicas del género (espacio interior burgués con puertas y salidas practicables, gradación de la intriga, *quid pro quo*, encuentros intempestivos, y personajes de la clase burguesa que muestran la ridiculez de las normas morales de su propia clase de pertenencia con humor). La reforma operada por Arrabal se vincula con la fricción de esa estructura al plantearle situaciones que cruzan la ideología política y la moral religiosa –tópicos poco habituales para el vodevil– en tensión con la propia producción previa del autor, en oposición a los dramaturgos contemporáneos de ese tipo de teatro, y en abierto discurso crítico para con el franquismo.

Las reglas del vodevil clásico no son las que operan en la obra de Copi de modo central ni podríamos enmarcar en ese género a *La torre...*; aun así, algunos elementos aparecen como herramientas en la construcción de la dramaturgia pero no conforman el eje del texto dramático. Lo de Arrabal es un procedimiento en torno a una forma canonizada y lo de Copi no. Si en Copi funciona la idea de transmutar tradiciones antes que reformarlas, la reforma estaría del lado de Arrabal¹³ en este caso y no del de Copi, a quien podemos vincular más con convertir una agrupación de elementos en uno nuevo (por eso, en su caso, hablamos de transmutación). En su dramaturgia algunos procedimientos del vodevil se conjugan con golpes de sorpresa, formas de comedia tragicómica, herramientas narrativas provenientes de la historieta, y un humor desestabilizador de las convenciones. De modo que los elementos que a Copi le interesan del vodevil se anexan a los recursos técnicos que de modo constante utiliza en cada textualidad. La utilización reiterada de algunos de ellos, en su vasta y variada producción artística, mantiene una coherencia entre los múltiples soportes que utiliza. Entre estos se encuentran, por ejemplo, además de los que señalamos arriba, la velocidad narrativa, una ruptura de convenciones realistas y un humor constante “que oscila entre lo infantil y lo escatológico” (Muslip, Prólogo 5).

vez el tipo de teatro, el repertorio y el estilo interpretativo que lo caracterizan” (Pavis 442). Fueron autores de éxito en este género Roussin, Poirat, Feydeau, entre otros, quienes les dieron letra a actores afamados como Coquelín, Raimu o P. Brasseur. La acción sucede habitualmente en interiores burgueses. Pavis llega a sostener que “El bulevar es el agit-prop discreto de las personas bien situadas” (443).

10 “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 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 o Baco, 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” (Link, *Cerca de la revolución*). Sobre el español, Link agrega: “Arrabal, por su lado, incorpora a la estética del grupo la tradición de los esperpentos de Valle-Inclán y las pesadillas de Goya” (*Cerca de la revolución*).

11 Por ejemplo, Françoise Dorin en su texto *Le tournant* (Chesneau y Berenguer en Torres Monreal 10).

12 Durante el mes de enero de 1977 se estrena en París el vodevil *Róbame un billoncito* (*Vole-moi un petit millard*).

13 Vale agregar que F. Arrabal también tuvo su torre. A principios de 1975 escribió *La Torre de Babel* (que originalmente se titulaba *Oye Patria mi aflicción*). Dos años después dirige este texto en San Pablo (Brasil) con la compañía de Ruth Escobar. Ese mismo año se estrenará en España con su título original bajo dirección de Aurora Bautista. La puesta en escena francesa, a cargo de Jorge Lavelli, se concreta recién en 1979 con producción de la *Comédie Française*. Así como Copi trabaja sobre tópicos bíblicos en varios de sus textos, esta obra de Arrabal indaga sobre la Inquisición.

Corroer la torre/ la rata en *La Défense*

Vamos a sumergirnos en el texto dramático para hacer un punteo de sus acciones. La situación se desarrolla en un departamento con ventanales donde viven Jean y Luc. Se pueden ver la cocina y las puertas del baño, del vestidor y del pasillo. El departamento se ubica en el piso 13 (ascensor impar) de una torre del barrio de *La Defensa* (barrio nuevo para la época, lujoso y muy moderno). La Torre, enfrentada a esta, contiene oficinas –por lo que se supone que está vacía. Toda la obra se desarrolla en ese espacio único.

Es la noche del 31 de diciembre, el momento de pasaje entre el año 1976 y el año 1977, durante los preparativos de la cena de fin de año (que pareciera no estar muy programada pero que se va a concretar igualmente). La idea de *final* atraviesa toda la obra tanto como a sus personajes (concepto que Marcial Di Fonzo Bo rescata en una entrevista¹⁴ con motivo de la puesta en escena catalana del texto de Copi, estrenada en diciembre de 2007). El fin de año junto al fin de la vida se plantean como tópicos ya en el primer momento de la obra, cuando Jean habla de su suicidio no realizado: a los 17 años, cuando tenía un revólver que le diera el padre, debería, dice, haberse suicidado. Es Jean, también, quien en el cierre de la obra conduce el auto que lo lleva hacia el suicidio al mismo tiempo que atenta contra la vida de los otros pasajeros del mismo. Este imaginario suicida que abre y cierra la obra tiene un amplio desarrollo a lo largo del curso de la acción ya que se repite en varios personajes y situaciones¹⁵. Esta construcción de Copi no es ingenua puesto que son evidentes las citas que hace el autor a la tradición teatral sobre el tópico¹⁶.

Jean almorzará “mañana” con su madre. Le ruega a su pareja, Luc, que se quede a la cena (a la vez que le habla de modo grosero y lo insulta). Luc insiste con irse a las Tullerías a buscar sexo *express*. Hace nueve meses que la pareja conformada por estos dos hombres no tiene sexo, si bien son muy liberales y abiertos sobre las prácticas y los encuentros sexuales de cada quien. Como observara Daniel Link en su seminario¹⁷, Jean y Luc conforman un nombre doble (un nombre dividido en dos cuerpos). Dos varones cuya pareja se encuentra en estado de embarazo (hace nueve meses que no hacen el amor). Esto tematiza tanto la idea de *comunidad* como el tópico del *monstruo*, entendiendo este último término desde la idea de Sejo Carrascosa, quien observa lo *queer* en aquellos “monstruos que aparecen por las grietas del urbanismo patriarcal” (175). Jean y Luc concretan la comunidad de los desplazados de toda comunidad, de los que tienen el nombre partido: comunidad de monstruos.

14 Se puede consultar la entrevista aludida a Marcial di Fonzo Bo emitida en el programa televisivo *La Mandrágora* de TVE, disponible en: “Copi, La torre de la Défense”. *Youtube*. Web.

15 En el segundo acto, por ejemplo, Daphnée roba el arma, y mete la cabeza en el horno para matarse. Un ejemplo más del texto dramático, vinculado, a su vez, con otro tópico propio de la producción de Copi –la reflexión sobre el trabajo y la creación artística–: Micheline es escritora, y no encuentra un final para su novela. Jean le sugiere que el personaje se *suicide*, pero Micheline le responde: “Ah, no, ella es más bien del estilo mujer de su casa. Creo que va a volver con el marido” (59). Aquí lo creativo se mezcla con lo cotidiano, no se distancia de ello; el *continuum* arte y vida se mantiene vigente, y, otra vez, se renueva el tópico suicida de *La torre de La Defensa*. Al mismo tiempo podría leerse este texto como intertextual en relación a *Casa de Muñecas* de Ibsen, que transcurre durante la Navidad y termina con el portazo de Nora abandonando la casa conyugal, aunque existen versiones donde la censura forzó a narrar el regreso de Nora, arrepentida, para hacerse cargo de sus hijos y sus deberes como esposa.

16 Volveré sobre este punto más adelante.

17 Seminario de doctorado “Copi: Modos de la acción literaria”, dictado por el Prof. Daniel Link, Facultad de Filosofía y Letras (UBA), Buenos Aires, 2011.

Daphnée, vecina de la pareja, utiliza la casa y el teléfono de Jean y Luc como si fueran suyos. Está drogada durante toda la obra, por lo menos es lo que ella repite constantemente al decir que tomó ácido. Se “enganchó” a un árabe en el Mercado de las Pulgas y lo invita a la torre. Ahmed –nombre del árabe¹⁸– llega inmediatamente (ya que se encontró en el ascensor con “la travesti”¹⁹ Micheline, que estaba subiendo hasta el piso 13 con las compras del supermercado para preparar la cena). Ahmed será leído como exótico y atractivo por el resto de los personajes, un objeto viril de deseo que pretenden conquistar tanto Daphnée como Micheline (principalmente). Excurso: esta llegada inmediata de Ahmed –que sería inconcebible en otro tipo de poética– en la propuesta de Copi no atenta en lo más mínimo contra el verosímil de la acción que, como trataremos de argumentar más abajo, avanza por golpes de sorpresa.

El lenguaje que utilizan entre sí Jean, Luc, Micheline y Daphnée es constantemente agresivo. Todo el tiempo se echan unos a otros del departamento, pero siempre están ahí. Estos cuatro personajes conforman una comunidad doméstica autodestructiva; son incapaces de gestionar otro tipo de vínculos en el interior de este pequeño núcleo que l@s constituye. A la vez, son solidarios entre ell@s mism@s, pero muy poco solidari@s hacia fuera. Este sería un posible anclaje de lectura para pensar en la crítica social que Copi estaría llevando adelante en esta obra, mediante la inacción que un conflicto macro –es decir, que afecta a muchas personas en la torre de enfrente– les provoca a ell@s, que siguen enfrascados en sus problemáticas internas. Mientras el mundo se desmorona, mientras la torre de enfrente se destruye, nosotr@s nos enamoramos, comemos, contemplamos arte, etc. Lo del *afuera* solo es percibido como *espectáculo*. En este sentido, sería interesante sumarle una capa de lectura más a esta idea con la afirmación de Link cuando sostiene que “la propuesta de Copi es sencilla: se trata de oponer al Estado-Nación y sus ficciones guerreras la idea de comunidad (posnacional y, al mismo tiempo, imposible). Ese dispositivo era para Copi el teatro” (*Fantasmas* 385). Mientras se intenta construir –desde las diferencias– una comunidad nueva, donde tod@s l@s exclud@s tengan un lugar, el mundo sigue ficcionando conflictos para sostener la carrera armamentista y su idea de exterminio de una idea (o nación) para imponer por la fuerza otra.

Luc, tratando de irse de la casa, se golpea la frente con la puerta del ascensor; Daphnée dice que quiso suicidarse aunque Luc lo niega. Este hecho constituye el primer episodio de sangre de los muchos que poblarán la obra. Muy pronto, Jean se corta el dedo abriendo una lata de porotos. Micheline se apena por los porotos llenos de sangre pero Ahmed lo resuelve especificando que los comerán mezclando la sangre en la salsa de tomates. Desde este momento arranca una seguidilla de acciones vinculadas a la preparación de comidas. Ahmed, el extranjero, posee un saber práctico que los demás personajes no tienen. Rosenzvaig, en *Copi: sexo y teatralidad*, marcó un conflicto latente en la obra entre el binomio Naturaleza/Ciudad; Ahmed porta un saber, más vinculado con la naturaleza, que los habitantes de la ciudad no tienen. Ahmed, por ejemplo, soluciona este conflicto con esa mezcla de salsa de tomates y sangre: el color homologa las sustancias diferentes.

18 El *chongo árabe* se llama “Ahmed”, no solo en esta, sino en todas las obras de Copi. Equivalente a este imaginario serían el cine y el teatro de Fassbinder que trabajan sobre el mismo estereotipo de época (sobre el *chongo turco* en Alemania).

19 Las comillas refieren a la mutación que Micheline experimenta en el desarrollo del texto y de la cual hablaremos más abajo.

Mientras asan el cordero, l@s personajes cortan salchichón. Ahmed le da hachazos. El horno siempre está caliente, por lo que el cordero se quema. El asado cae al piso. Quieren comer el salchichón pero está horrible. Micheline dice que se lo robó a las sirvientas. Se dan cuenta que el salchichón no era tal sino una especie de chorizo que requiere hervor. Nada es lo que parece en el mundo de *La torre de La Defensa*.

Tod@s opinan con qué conviene condimentar el cordero que están asando en el horno, a la vez que Luc —que se acaba de duchar después del golpe en la cabeza— busca una *chilaba* que compraron en un viaje a Agadir. Al encontrarla, descubre el revólver del que hablaba Jean al inicio de la obra y que pudo volver a hallar días antes, cuando visitó a su madre en Navidad. Jean dice que no está cargado, pero al guardarlo en el cajón de la cómoda el arma se dispara y tod@s se asustan.

Trayendo a colación la diferencia que delinea alguna vez Hitchcock²⁰ entre sorpresa y *suspense*, podemos señalar que Copi evita construir una intriga de suspenso (aun cuando dispone de los elementos necesarios para realizarla). En su lugar, escoge avanzar en la acción por medio de *golpes de sorpresa*. Por ejemplo, el cadáver de la hija de Daphnée está dentro de una valija que se muestra todo el tiempo, pero de la cual ignoramos el contenido como público. En caso de que lo supiéramos con anterioridad al asombro que genera en los personajes su aparición, estaríamos ante una construcción del orden de lo que el cineasta llama *suspense*. No lo sabemos hasta el final, así, la revelación de la niña muerta funciona como un *shock* que sorprende al mismo tiempo a personajes y público. Como lo inesperado de la conclusión sazona el relato, la sorpresa funciona.

Daphnée sostiene que su hija, Katia, fue secuestrada por John, su marido. El marido se trasladó a New York a visitar familiares y, entonces, según narra Daphnée, raptó a la niña. Ella insiste en hablar con su abogado, a quien no puede ubicar. En un momento cae desmayada. Al recuperarse, pide hacer una llamada telefónica a Estados Unidos para hablar con John; cuando corta declara que va a matarse. Luc le responde: “Suficientes suicidios por esta noche” (69). Estallan fuegos artificiales en el cielo; los personajes se dirigen al exterior para contemplarlos, momento en el cual Daphnée intenta tirarse por el balcón. El resultado: se golpea y se queda dormida. Se sientan a comer la salchicha/morcilla hervida que ya está lista, pero, en ese momento, Micheline se descompone y va al baño donde descubre, en el inodoro y como otro genial golpe de sorpresa del autor, una serpiente. Al decir de Muslip, se trata de “lo trágico que irrumpe en cualquier escena de felicidad convencional” (Prólogo 7). Ahmed le corta la cabeza a la serpiente. Daphnée los acusa de monstruos por matar a la serpiente. Luc ayuda a Jean a limpiarse la sangre de la serpiente que le salpicó, haciéndolo entrar en la bañera.

La limpieza de la sangre bajo el agua transforma la sangre y la higiene en sexo desenfrenado. Mientras tanto, Ahmed y Micheline intentan cocinar la serpiente a la cual rellenarán con cubitos del cordero asado/quemado sumado a la rata que encontraron en el interior de la serpiente.

20 En la detallada entrevista que le hizo Truffaut, Hitchcock definió el *suspense* en oposición a la sorpresa dentro de un relato. “En la forma corriente de *suspense*, es indispensable que el público esté perfectamente informado de los elementos en presencia. Si no, no hay *suspense*” (Truffaut 59). Por lo cual entiende el director que “se debe informar al público siempre que se puede, salvo cuando la sorpresa es un *twist*, es decir, cuando lo inesperado de la conclusión constituye la sal de la anécdota” (61).

Ya antes, mientras Jean y Luc tuvieron sexo en el baño, Ahmed estuvo espíandolos y Micheline lo invitó a dormir en su casa. Ahmed le respondió (como antes le había dicho a Daphnée) “Ya veremos” (74). En estos pasajes se observa como ese árabe, en el que tod@s proyectaban una virilidad heteronormativa, va dejando repetidas veces su identidad en suspenso²¹. Esto es así hasta el momento en que comen la serpiente²².

AHMED: Prueben eso, prueben eso, es el ano de la serpiente... . ¡Mirá qué elástico es el culo de la serpiente!...

MICHELINE: Ay, pero qué maniático. ¿Te gustan los culos hasta ese punto?

AHMED: A mí es lo único que me gusta. ¡No me gustan las mujeres, me gustan los chicos! (85)

En esta lectura diacrónica del recorrido que Ahmed efectúa a lo largo de la obra sobre su propia persona, se evidencia una clara deconstrucción identitaria. Luego vendrá la de Micheline (así también como un nuevo desmontaje de la identidad fijada por el propio Ahmed en este último texto).

Rata de biblioteca teatral

Hacia el fin del primer acto comienza a nevar. Cuando suenan las campanas se saludan por el año nuevo que se inicia. En el comienzo del segundo acto la situación es la misma –nada más godotiano que esto (la relación con Beckett, en cambio, se torna forzosa). Copi cita el teatro entero, pero para aniquilar su historia; al mismo tiempo, sus citas tienen muchas capas (no sólo es un archivo canónico, sino que las citas pasan desde la cultura popular porteña (Niní Marshall, etc.) hasta la dramaturgia de la más refinada vanguardia europea). El director y actor Marcial di Fonzo Bo sostiene que todos los personajes están al final de algo en sus vidas²³; lectura que se desprende de modo evidente a través del tópico del suicidio que se hace recurrente en *La torre de La Defensa*. Esa temática opera intertextualmente interviniendo el archivo de la historia del teatro del siglo XX con dos textos absolutamente canónicos: *La Gaviota*, de Anton Chéjov, y *Un tranvía llamado deseo*, de Tennessee Williams. Ahora veremos de qué manera.

21 Otro de estos pasajes sería el momento en el cual Daphnée dice que se va a New York. Le declara su amor a Luc, que la deja en el pasillo y cierra la puerta del departamento con llave. Se sientan a comer la serpiente que se quemó en el horno.

AHMED: ¿Sabés qué le pasa, Luc? Está enamorada de vos. Una vez que esté satisfecha, se va a ir. Eso te lo aseguro, si no te la cogés, no se va más.

LUC: No tenés más que cogérela vos mismo. ¡A vos te encantan las tipas!

AHMED: Ah, no, eso no va. Se puede hacer coger por la humanidad entera, pero sólo te quiere a vos. Es como un antojo de chicos, ella es como mi sobrinita. Cuando quiere un juguete, si se lo compran, lo tira a la basura. Pero si no se lo compran se vuelve loca. (Copi 83-84)

22 Adentro encuentran huevos que también comen. Y el corazón que es “el corazón de la serpiente”, según Ahmed.

23 Ver nota al pie número 12.

El Acto II comienza con el avistamiento del pájaro. Es una gaviota que entra por la ventana y se estrella contra un mueble. Aquí la cita es explícita al texto dramático de Chéjov –obra en la cual hay un intento fallido de Treplev por quitarse la vida, que termina con la concreción de ese suicidio hacia el final del texto dramático. Si el jeroglífico de la imagen de la gaviota en el texto chejoviano se transmutaba en variaciones sobre el mismo significante –a saber, el pedido de embalsamar una gaviota a la que alguien por jugar le disparó en pleno vuelo, o el reiterado comentario de Nina diciendo “Soy una gaviota” cuando carece de palabras para autodefinirse–, en la textualidad de Copi opera como un significante más, que redundante en la zoología desplegada de *La torre de La Defensa* para contrastar el desarrollo de las ciudades con el mundo natural. Los personajes de Copi llevan la gaviota hasta la bañera. El animal grita. Buscan algo para darle de comer. Piensan darle caviar. Pero la gaviota se come el jabón del baño y se atraganta. Muere.

La segunda intervención en el archivo teatral es explícita aunque vedada para alguien que desconoce el hipotexto: *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams. En el final del texto de Copi, una larga escena entre Micheline y Ahmed concluye la obra. Al comienzo y al cierre de la misma se cita el texto de Williams. Micheline se autodefine como mitómana, y la charla concluye:

MICHELINE: ¡Ay, Dios mío, Ahmed, protégeme!

AHMED: Acá estoy, Micheline, ¡no tengas miedo!

MICHELINE: A veces, Dios llega tan de repente. (127-128)

Esta frase es, casi de manera literal, la línea final del segundo acto de la obra de Williams. Blanche, esa entrañable mitómana que construyó Williams, también le dice a Mitch “A veces... hay Dios... ¡tan rápidamente!” (112)²⁴.

Si bien es cierto que Micheline y Blanche asumen que son mitómanas, ¿por qué esta tendencia tendría que ver con el suicidio? Porque ese texto es posterior a una confesión que acaba de efectuarle Blanche a Mitch, en el marco de una escena romántica entrambos, sobre la tragedia que para ella significó el suicidio de su jovencísimo marido Alan, al que ella había descubierto en la cama con un hombre mayor y a quien bailando *La Varsoviense* ella le expresó su asco (lo que motivó que inmediatamente éste se escapara de sus brazos y se disparase).

Al mismo tiempo, la construcción que hace Copi de Micheline porta los caracteres de los dos personajes (Blanche y Mitch). En la obra de Williams, es Mitch quien está preocupado por su madre, cercana a la muerte e intranquila por la soledad en que quedaría su hijo si no consigue pareja. En *La torre...* es Micheline quien construye el mito de su madre.

24 Así lo certifica Link cuando afirma “Tennessee Williams (a quien Copi ha leído hasta la memorización) se mezcla, en ese final memorable, con Nini Marshall (‘tan redemente’), como la sangre de cordero se mezcla con la carne de rata y de serpiente, para terminar con esa larga agonía de la ética sometida a un mandato exterior al de la vida misma: una posibilidad de vida” (“La última cena: cielo e infierno”).

Año nuevo, muerte nueva

Copi agrega un elemento de alto impacto: un helicóptero se estrella contra la torre de enfrente –con toda las consecuencias que esto implica y el posterior incendio que el hecho va a provocar. Esta catástrofe funcionará, a partir de este momento, como un plano paralelo y contiguo al de la acción principal.

John se comunica por teléfono desde Fontainebleau buscando a Katia (lo que pone en crisis el supuesto secuestro de la niña por su padre). Daphnée no puede atender, de modo que Jean deduce por la conversación que la hija de ambos está muerta y que es Daphnée quien la mató. En la valija, que estaba a la vista, aparece, finalmente, el cadáver de la niña²⁵. Esta llamada de John permite que dudemos de todo lo dicho por Daphnée sobre su hija. Ahora Daphnée esgrime la versión de que su hija se encerró sola en la heladera; su relato, sin embargo, se desmorona cuando se descubre una herida de bala en la nuca de Katia.

John, que había dicho que estaba a media hora del lugar, llega casi de inmediato. Así es como suceden todas las acciones en la obra, sin que se ponga en crisis el verosímil que Copi construye (como dijimos, avanza por golpes de sorpresa, basta recordar la gaviota ingresando al departamento o el helicóptero estrellándose en una torre de oficinas). Tod@s se preparan para ir a la comisaría con el cadáver. Daphnée los amenaza con el arma y sale. Por el ruido de un disparo se da cuenta de un nuevo intento de suicidio, que solo le lastima la garganta. La gaviota revive. Se echa a volar alrededor de la torre de enfrente que se incendia. Como Ícaro, se dirige hacia aquello que quema (lo mismo que harán ell@s muy pronto). Daphnée, Luc y John salen con Katia en el vehículo que conduce Jean. De igual modo, entonces, como la gaviota vuela hacia el fuego, o como el helicóptero al insertarse en la torre provocando la catástrofe, Jean desvía el auto y se dirige a toda velocidad hacia la torre en llamas. El suicidio se transforma en asesinato, así como un “pase” transformó a Daphnée en filicida inconsciente. La obra se abre y concluye con la idea del suicidio expresada como un deseo nostálgico de Jean, y culmina con una acción de este personaje que involucra a tres personas más: John, Daphnée, Luc.

AHMED: Mirá el auto, allá. ¡Pusieron a la chiquita Katia en el portaequipajes! ¡Subieron todos! El que maneja es Jean.

MICHELINE: Mejor, es el único que mantiene la cabeza fría... . ¡Ay, Ahmed, Ahmed, el auto enfiló para la torre a toda velocidad!

AHMED: ¡Se mete adentro, puta que lo parió! ¡Se queman! ¡Se queman! ¡Están todos muertos! ¡Están todos muertos!

MICHELINE: ¡Ay, Dios mío, Ahmed, protégame! (Copi 128)

Juego de cajas que se contienen unas a otras, puesta en abismo de los propios tópicos de su obra, procedimiento que si aquí es una suma de detalles, se convertirá en el eje central de la dramaturgia de *La noche de Mme. Lucienne* (1985).

25 Según marca Daniel Link en el seminario antes citado, en *Eva Perón* (1970) el autor se da el lujo de olvidarse que la protagonista está muerta; y en el olvido de la muerte todo puede suceder. El olvido de la muerte también se reitera en *Una visita inoportuna* (1988).

La rata en la serpiente, gestos *queer* sobre la simbología cristiana

Si bien se trata de una fiesta occidental y cristiana donde se comienza comiendo un cordero que luego será embutido en otra figura bíblica –la serpiente–, en Copi lo cotidiano se vuelve extravagante y lo extravagante, cotidiano. Su teatro parte de una idea de profanación: toma símbolos considerados sagrados para desmantelarlos.

La referencia a la imagen de la Biblia no se agota ahí, sino que remite, además, a algo anterior: la serpiente es un monstruo de las profundidades previo al nacimiento de los dioses (monstruos ctónicos, según lo señalado por Link en su seminario “Copi: Modos de la acción literaria”). Lo monstruoso más primitivo ingresa por los caños. Lo más primitivo se mezcla en el capitalismo más avanzado, en *La torre de La Defensa*, que es la podredumbre del capitalismo. Es Grecia desmoronándose. Rellenada con el cordero de Dios. Es una imagen decisiva: lo infernal y lo celestial (el cordero, imagen que representa la divinidad). A todo eso se le adiciona la rata: donde vemos que el motivo no solo tiene un valor semántico interior al texto, sino una suerte de garantía de que esos textos nunca serán parte de lo más exquisito de la cultura. La rata vuelve a este texto irrecuperable. Y por si la rata fuera poco, la niña muerta.

La serpiente se describe en el texto como algo salvaje con dos orificios: una boca y un ano. Eso se relaciona de modo directo con el tubo digestivo y su posibilidad de embutir y transformar la comida en alimento y detritus. No es casual que en la obra también aparezca un embutido (salchichón) que, al no estar cocido, no es comestible. De igual forma, la serpiente tiene una capacidad ilimitada para recibir relleno (la embuten con cordero, con una rata, con un huevo). En este sentido es interesante pensar la serpiente como jeroglífico que remite al ano y su capacidad de embutir y dar placer. Al mismo tiempo que enlazar la idea del placer de la comida con el placer sexual –idea que se desprende del propio texto de *La torre de La Defensa*.

Desde una perspectiva *queer*, la filósofa Beatriz Preciado piensa que “en el hombre heterosexual, el ano... es la cicatriz que deja en el cuerpo la castración. El ano cerrado es el precio que el cuerpo paga al régimen heterosexual por el privilegio de su masculinidad” (136-137). Tanto la serpiente como el ano constituyen significantes plagados de sentidos abyectos de diferente orden. Vinculados con lo pecaminoso para la sociedad cristiana, generan fobias y asco. El ano abierto, siguiendo a Preciado, le hace batalla a la heteronormatividad tanto como la boca abierta de la serpiente incitando a Eva a pecar en el bíblico Jardín del Edén.

Por lo anterior, vamos a insistir con lo sagrado: todos los personajes pasan por el baño o por la ducha. La serpiente aparece dentro del inodoro en el baño, exactamente en ese espacio que funciona en *La torre de La Defensa* como lugar iniciático, que opera como lugar donde se transforman las personas y presenta carácter bautismal. Por esto, no solo es un ritual de pasaje de un año a otro, sino una especie de bautismo colectivo. De modo paralelo, el horno, aquel lugar donde la comida se transforma, en la obra de Copi es un lugar de incineración, un infierno. El horno siempre está muy caliente y todo lo que allí entra sale quemado. El carácter que se imprime en el paso por el agua o por el fuego (baño/horno) se repite sucesivas veces en el texto, mostrando que la transformación más sagrada se torna, aquí, profana. Copi bendice a sus monstruos y, a través de ellos, a *todos* los monstruos.

La última cena de las *locas* burguesas o la desestabilización *queer* de las identidades sexuales

Volvamos a un pasaje ya citado, puesto que nos permite avizorar otras capas de lectura y, con ello, escudriñar en potenciales sentidos del texto de Copi. Cuando Micheline le confiesa a Ahmed que es mitómana, le revela:

MICHELINE: ...vivo en un cuartucho en la calle Monsieur-le-Prince. Me visto de mujer solo para salir a la noche.

AHMED: ¿Cómo, vos también vivís en Monsieur-le-Prince?

MICHELINE: ¿Por qué, vos también?

AHMED: Sí, me mudé ayer, mi cuñado me encontró una pieza.

MICHELINE: ¿En qué número?

AHMED: Treinta y uno.

MICHELINE: ¿Entonces sos vos el árabe que se instaló ayer?

AHMED: ¿Vos sos el chico de anteojos que me ayudó a subir el colchón?

Micheline corre a buscar sus anteojos

MICHELINE: ¡Soy yo!

AHMED: ¿Y me habías reconocido?

MICHELINE: ¡Ah, no, soy totalmente miope!

AHMED: ¡Es el destino entonces!

MICHELINE: ¿Me preferís como hombre o como mujer?

AHMED: Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer.

MICHELINE: ¡Ay, querido, te adoro! (127-128)

El gesto *queer* queda condensado de modo certero en este fragmento. Copi critica la cristalización de las identidades con esta obra, las toma en solfa para hacerle una crítica a su carácter fijo, estable y normativizado.

María Moreno sostiene que la réplica de Ahmed muestra jocosamente un procedimiento cuyo objeto es desilusionar la pregunta con la respuesta sobre un detalle.

La pregunta genera la inquietud sobre que haya alguien que pueda ser hombre y mujer al mismo tiempo... la respuesta pasa por alto esa posibilidad y responde desde la convención: anteojos para el hombre, peluca para la mujer, por otra parte atributos artificiales. El género es una cuestión de accesorios, dice Copi –leído por Daniel Link. (1)

Esta deconstrucción “con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer”, también se observa en el nombre Micheline/Michelin, donde una sola letra cambia el género. Este sería un posible lugar de lectura para ver el motivo por el cual Copi “salva” de esta muerte a Micheline y Ahmed. Ambos juegan a las apariencias conscientemente. Ambos muestran una imagen de sí conscientemente construida durante todo el devenir escénico. Pero fundamentalmente lo hacen no para ocultar nada de sí mismos, sino porque se corren de una identidad fijada y cristalizada, y antes bien pueden adaptarse a jugar el rol que elijan más allá de lo que los demás proyecten

sobre ell@s. A esto se debe la insistencia, al inicio del presente trabajo, con la imagen que los demás ven proyectada en Ahmed al comienzo de la obra.

Lo que Micheline y Ahmed saben es que preguntas “tan importantes” no deben contestarse apelando a categorías trascendentales, sino desde una ética *trans*: hombre y mujer no son identidades, sino soportes de utilería para identidades imposibles (“seremos monstruos monstruosos”, proclama *Cachafaz*, el sainete de Copi). Es solo una cuestión de accesorios. Masculino/Femenino es un sistema de oposiciones que ya ha pasado de moda, “y aquí yo me río de las modas”, se lee en *El Uruguayo*. (Link, *Fantasmas* 383)

Estamos en el campo de la pura inmanencia: ¿qué es ser hombre, qué es ser mujer? Tener el accesorio correspondiente, eso es lo que define el género para Copi. Una cuestión accesorial (y de accesorios). Así se enuncia una determinada política del disfraz. Lo monstruoso que tiene la obra coloca esas identidades en el lugar de lo imposible. Carece de toda posibilidad para ser comprendido como un trascendental y queda en un plano de inmanencia pura.

Este posicionamiento que hacen los textos de Copi va a la vanguardia para su época en lo que respecta a la reflexión sobre el sistema sexo-genérico hegemónico. Ya Pellettieri señaló el contraste entre el tratamiento de “la homosexualidad” en las obras de Copi, frente al modo conflictivo y oculto que presentan las sexualidades disidentes en la dramaturgia argentina del período. Pone como ejemplo *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile. Eduardo Muslip, con un vocabulario más preciso, lo secunda en esta idea cuando afirma:

En cuanto a la relación entre sexo y género, las correspondencias supuestas por la heteronormatividad están directamente disueltas en los textos de Copi. . . la naturalización en sus textos del deseo homoerótico muestra un paisaje en el que cuerpos sexuados y género como construcción cultural tienen una fluidez que contrasta con la tradición del tratamiento del tema en la tradición teatral argentina, y reconoce antecedentes más claros en la escena intelectual francesa, con la figura de Jean Genet. (*El teatro de Copi* 115)

Aunque, como se sabe, el léxico crítico por momentos se torna insuficiente para dar cuenta de una producción tan amplia en su imaginación o bien el uso de cierto vocabulario da cuenta de las limitaciones y/o el posicionamiento ideológico de su autor/a. Frases del tipo “La homosexualidad siempre está presente en las historietas de Copi, como pregunta o como respuesta” (Hopenhayn 14), dan cuenta inapropiadamente de la complejidad de la revuelta que Copi opera a través de su textualidad. Más atinada nos parece la afirmación de Muslip, al señalar que el interés de Copi tiene que ver con “todo lo vinculado con el deseo que ‘no aparece en ninguna parte’, esto es, lo excluido en las categorías cristalizadas de las identidades sexuales, ya sea desde la heteronormatividad o clasificaciones rígidas de lo gay o lésbico” (*El teatro de Copi* 116).

Sabemos que, en el universo de Copi, Dios es (o puede ser) un transexual. Esa transexualidad originaria y básica es seguramente monstruosa (y ya sabemos que Copi aprendió a valorar los monstruos en el seno de los Efímeros Pánicos) 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 ese es el "teatro del mundo" a partir del cual Copi puede pensar su arte. (Link, *Cerca de la revolución*)

Beatriz Preciado, en "Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual", epílogo al texto *El deseo homosexual* de Guy Hocquenghem, da cuenta de los movimientos de militancia en Francia en los años previos a que se escribiera esta obra de Copi. El *Frente de Liberación Homosexual* (FLH), devenido el más famoso de estos movimientos, era parte de las activas discusiones que sucedieron en el ambiente cultural francés al cual se dirigía la propuesta teatral de Copi. De algún modo, la obra está más allá de esas discusiones porque ya las transitó. Sus personajes ya las transitaron. Copi está más allá de las *locas burguesas*. Para él, son juguetes para armar su teatro, escenas que se despliegan para desarmar aquello mismo que identitariamente recién se estaba reivindicando. Estocada *queer*.

Conclusión: seremos monstruos monstruosos

Este recorrido permitió observar en un texto dramático el desmantelamiento del archivo de la historia del teatro. *La Gaviota* de Anton Chéjov, *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams, y toda una red de diálogos intertextuales que pasan desde la neovanguardia francesa y el Grupo Pánico hasta las citas bíblicas y los monstruos ctónicos, se agrupan y transforman para conjugarse en *La tour de La Défense*, en donde Copi deconstruye los ideales integracionistas comunitarios y resquebraja las narraciones identitarias estables del género.

En abierto cuestionamiento a sus contemporáneos y amig@s parisin@s, Copi critica las manifestaciones de la disidencia sexual normativizada en su época. En *La torre de La Defensa*, las *locas burguesas* tienen su última cena; una de ellas l@s traiciona (Jean). Cuando este apocalipsis se consuma, solo quedarán Ahmed y Micheline, esos monstruos reivindicados por Copi, abrazados en una comunidad nueva, otra. Una comunidad de monstruos renovada y desplazada de los caracteres identitarios. Estocada *queer*: no solo por habilitar un "punto de ternura ajeno a la economía heterosexual" (Carrascosa 175), que cuestiona ácidamente la heteronormatividad, sino porque, al mismo tiempo, deja ver la homonormatividad que va emergiendo por "las grietas del urbanismo patriarcal" (175). Mientras el mundo burgués se incinera con el poder transformador del fuego, Copi le otorga valor a la potencialidad política de las diferencias y sus monstruos desestabilizadores.

Obras citadas

- Carrascosa, Sejo. "¿Qué es queer?". En *Teoría Queer. Políticas Bolleras, Maricas, Trans, Mestiza*. Córdoba, David, Javier Sáez y Paco Vidarte (Comps.) Barcelona: Egales, 2005. 179-180. Impreso.
- Copi. *La torre de La Defensa. Teatro I*. Trad. Guadalupe Marando. Buenos Aires: El cuenco de Plata, 2011. 51-128. Impreso.
- Hopenhayn, Silvia. "¿Quién no le teme a Copi?". *Teatro* 4.7 (1998, junio):12-15. Impreso.
- Link, Daniel. "Cerca de la revolución". *Página/12*. Recurso electrónico. 28 Ene. 2012.

- . *Fantasma. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia Editora, 2009. Impreso.
- . "La última cena: cielo e infierno". *Revista Ñ*. Recurso electrónico. 6 Feb. 2012.
- . "Copi: modos de la acción literaria". Seminario de doctorado. Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2011
- Moreno, María. "¿Anteojos o peluca?" *Página/12, suplemento Verano 12*. (2010, 11 Ene): 1. Impreso.
- Muslip, Eduardo. "El teatro de Copi: identidades *queer*". *Gestos* 43. (2007, abril): 105-121. Impreso.
- . Prólogo. En *La ciudad de las ratas*. De Copi. Buenos Aires: el cuenco de plata, 2009. 5-13. Impreso.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro*. Barcelona: Paidós, 1998. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. "Copi: un argentino y sus 'comedias de muerte' europeas". En *Una visita inoportuna*. De Copi. Buenos Aires: Fundación del Teatro Municipal General San Martín, 1993. 7-12. Impreso.
- Preciado, Beatriz. "Terror anal: apunte sobre los primeros días de la revolución sexual". En *El deseo homosexual*. De Hocquenghem, Guy. Barcelona: Melusina, 2009. Impreso.
- Rosenzvaig, Marcos. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos, 2003. Impreso.
- Soto, Marcelo. "Literatura *Queer*: esa lección olvidada de Barrio Sésamo". En *Teoría Queer. Políticas Bollerías, Maricas, Trans, Mestizas*. David Córdoba, Javier Sáez y Paco Vidarte (Comps.). Barcelona: Egales, 2005. 239- 257. Impreso.
- Tcherkaski, José. *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998. Impreso.
- Torres Monreal, Francisco. Introducción. *Teatro Bufo*. De Arrabal, Fernando. Pozuelo de Alarcón: Espasa Calpe, 1987. 9-37. Impreso.
- Truffaut, Francois. *El cine según Hitchcock*. Buenos Aires: Alianza, 1997. Impreso.
- Williams, Tennessee. *Un tranvía llamado deseo*. En *Un tranvía llamado deseo. Lo que no se dice. Súbitamente el último verano*. Buenos Aires: Losada, 2007. 21-160. Impreso.

Fecha de recepción: 9 de diciembre de 2012

Fecha de aceptación: 7 de abril de 2013