

“Copi: Camp y melodrama”

José Amícola

Universidad Nacional de La Plata

Copi (sobrenombre de Raúl Damonte Botana) escribió algunos textos en versiones francesas y castilianas. Este es el caso de la novela *La vie est un tango* (1979)/ *La vida es un tango* (1981), que parte de la atmósfera de la redacción que se vivía en el diario *Crítica* de Buenos Aires en las décadas de su apogeo.¹ Ahora bien, en *La vie est un tango*, Copi realiza un gesto *Camp* en la reverberación de imágenes que genera la obra, muy lejos del mundo que podría haber pintado Roberto Arlt, por ejemplo, pasando revista a toda una época presentada a través de una distancia irónica única en su género. La acción de la novela se traslada luego a París en plena etapa de los movimientos sesentistas de rebeliones callejeras, como puede verse en este pasaje citado en la versión castellana: “Das algo para Santa Arlette? Silvano se arrancó un botón de la bragueta y lo dejó en la sartén...” (COPI, 1981: 128-9). Arlette es en esta novela el personaje que como un poco antes La Maga en *Rayuela*, va a simbolizar la magia de un París rebelde. Por ello, podría decirse que el texto se está tomando a sí mismo

1. El diario *Crítica* había sido fundado en 1912 (en la médula del nacimiento del Partido Radical, al que el diario habría de representar por su público de clase media y de origen inmigrante) por Natalio Botana, el abuelo de Copi, por vía materna.

al pie de la letra cuando en los episodios que pintan los sucesos ocurridos en el teatro Odeón de París en los momentos del Mayo francés, en los que Copi parece haber participado en persona, aparece uno de los *grafitti* más emblemáticos de la rebelión: "L'Imagination au pouvoir"/ "La imaginación al poder" (un emblema que aparecía también documentado por Cortázar), y que, luego, se va a transformar en las siguientes obras narrativas de Copi en algo así como "Los homosexuales al poder", donde lo que importa no es el proceso emancipatorio en sí, sino la búsqueda de la Irrisión. En algún sentido *La vida es un tango* parece recoger el guante tirado por *Rayuela* en su esquizofrenia topográfica, o por *Boquitas pintadas*, de Manuel Puig, en su anuncio programático del título, pero llevándolo todo a una exasperación antes desconocida. La mención de una "Santa Arlette" y la ceremonia de un velatorio organizado en su entorno por razones políticas parece remitir igualmente a la figura mítica de Eva Perón, que Copi había tomado como figura teatral en 1969 (obra estrenada en París al año siguiente por el argentino Alfredo Rodríguez Arias). En el caso de esta pieza teatral podríamos preguntarnos qué Eva Perón es la que Copi pone en escena. Se trataría, en fin, de una Eva Perón que se yergue ante nosotros erigida más en la leyenda sobre su figura que en su vida militante. Esa imagen, entonces, parece vincularse más a una línea que va desde Borges con "El simulacro" hasta llegar a la *Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez, como dimensión que impregna tanto los textos de Copi y también de otro artista del Camp como sucede en la obra del argentino Néstor Perlongher. Pero en Copi se trata, por cierto, de una Evita malhablada e histórica, arribista y ávida de vestidos y perfumes; es decir rodeada por todas las maldiciones que habían echado sobre ella los miembros de un partido de la oposición como el Partido Radical, al que pertenecía la familia del autor. En este sentido, las libertades históricas que la obra se permite develan una clara intención hacia una ridiculización del mito, justamente en el momento en que a partir del Cordobazo (1969) en la Argentina se gesta en el país un movimiento que retoma a Eva Perón como bandera revolucionaria, pero, al mismo tiempo, esta infidelidad voluntaria apunta a una lucha contra todo realismo (como también se percibe en la novela de Tomás Eloy Martínez). Así "Évita" (nombre escrito en la pronunciación francesa) en la

obra de Copi - que no tiene versión castellana de la pluma de su autor - aconseja a Perón trasladar las inminentes elecciones presidenciales inmediatamente después de sus propios funerales para obtener un mayor rédito político de su muerte (CÓPI, 1986: 111), hablando al mismo tiempo de cómo querría que embalsamaran su cuerpo (112). La lectura *Camp* de este mito aparece subrayada, en primera instancia, por el travestismo de la puesta, en la que “Évita” es interpretada por un varón. En este sentido, el final de la obra es el golpe de teatro *Camp* al que el texto se encamina desde el principio: “Évita” huye de su lecho de muerte con su amante, dejando que Perón lance la noticia de su fallecimiento, pero utilizando el cuerpo de la enfermera personal de Eva Perón, a quien el personaje de “el Amante” ha apuñalado en la escena anterior como cadáver de la exhibición que se prepara. La sensibilidad *Camp* estaría aquí presente en la exageración de los elementos puestos en juego y en su teatralidad: “Évita” deja la escena aquí como la había dejado la cabaretera personificada por Marlene Dietrich para seguir a su amante; caminando descalza a través del desierto en la película *Marruecos* de Joseph von Sternberg (1930). Lo que importa en la película de von Sternberg como en la pieza de Copi es solamente el gesto: dicho gesto hace explotar toda la discursividad de la superficie textual y condena de por sí el principio de verosimilitud a una vergonzosa retirada.

Esto es también evidente en la obra narrativa de Copi. En efecto, Copi publicó en 1977 una novela que es llamativamente interesante en lo que respecta a lo que aquí definiremos como la cultura de *ghetto* típica del *Camp*, donde no existe la polifonía de discursos, dado que todo se da como una discursividad endogámica dentro de la “*gay subculture*” y donde se supone que el espectador/lector entenderá los mismos códigos. En efecto, la novela a la que me refiero - titulada *Le bal des folles* - aparece precedida en la última edición de 1999 por una pequeña declaración de principios del autor (tomada de una entrevista de 10 años antes), donde Copi atestigua su relación anticánónica con el género novela, dado que no buscaría “l’efficacité du récit, ni rien de style dans un roman, pas plus que prouver quoi que ce soit” (“la eficacia del relato, ni nada de estilo en una novela, ni siquiera probar la más mínima cosa”), según indica en ese “paratexto” de la primera edición. Sus personajes serán siempre la caricatura

de personajes, como una especie de crónica donde lo que se destacaría sería la exageración (COPI, 1977). En esta contratapa, en efecto, el autor (radicalmente expuesto y exhibido en una primera persona narrativa dentro de la novela) declara que escribir obras de teatro produce un efecto más bello que en una novela, "où on en voit rien, et le travesti doit être vu" ("donde no se ve nada, y el *travesti* debe ser visto"; COPI, 1977: 10).²

Podría decirse ya, entonces, que la poética que Copi despliega en toda su obra tiene que ver con una lucha en contra del realismo, algo que lo acerca a la batalla librada por las vanguardias históricas en la Argentina (y en Europa) contra el canon romántico. En este sentido, su producción se inserta no sólo en la literatura internacional que hace de la sensibilidad *Camp* su distintivo, sino, al mismo tiempo, en la cruzada borgeana de décadas antes por la literatura como una construcción del autor. El *Camp*, por otra parte, sería así una nueva sensibilidad que viene a provocar, efectivamente, un viraje dentro del discurso de la homosexualidad, en tanto va a echar por la borda la estrategia en su defensa que recurría a la integración en la idea de la "Masculinidad" o la "Camaradería Ultramasculina" (ERIBON, 1999: 318); y, en este sentido, el *Camp* pone el punto final al conflicto entre la homosexualidad como asimilación *versus* provocación que apareció escenificado entre dos frentes opuestos: el "frente helenista" y el "frente patologizante", una batalla que todavía se percibe en el panegírico puesto en escena en *Corydon* (1924), de André Gide, mediante la revalorización de una masculinidad arcádica y estetizada (ERIBON, 1999: 326/333/336). El *Camp* como lo utiliza Copi viene a engarzarse, por ello, en la historia de la aparición del cuerpo como elemento maquínico que instituye la Edad Clásica, pero produciendo un cambio fundamental, al hacer del cuerpo el centro de la protesta a través de la máscara que ese mismo cuerpo puede asumir. De

2. La diferencia radical de Copi con Puig y del *Camp* con el trabajo polifónico de Puig, podría situarse en la manera en que el primero exhibe la posibilidad de asimilación entre autor y personaje, mientras el segundo subvierte los parecidos. En efecto, *Le bal des folles* es una novela contada por un "personaje" que además de ser de profesión escritor y dibujante, se llama igual que el autor.

este modo el *Camp* escapa, en esta lectura, al control por parte de los dispositivos sociales de vigilancia.

En un libro ya clásico sobre el teatro francés titulado *The Melodramatic Imagination*, su autor, Peter Brooks, sostiene la idea de que el melodrama marca sobre el cuerpo el exceso y la sobredeterminación como lo había hecho la histeria. De allí que los estudios de Freud vendrían a apoyar una sensibilidad que se habría forjado en la época de la Revolución Francesa. En este sentido, Brooks contribuye a la rehabilitación actual que goza el melodrama, así como reconoce su relación con el modo *Camp*, al que caracteriza con ideas claves como polarización e hiperdramatización de tensiones en conflicto (BROOKS, 1976/1995: viii). La vuelta de tuerca del *Camp*, se daría también por el hecho de mostrar la histeria justamente donde ella se ha manifestado tradicionalmente: en el cuerpo femenino, pero ahora visto como su caricatura, donde a nivel discursivo lo que está también en juego es el principio de realidad *versus* el principio del placer (así como una lucha agazapada contra la concepción de cierto realismo). Los nuevos estudios sobre el melodrama vienen a mostrar, además, que lo Alto y lo Bajo no son compartimentos separados y radicalmente opuestos como los pensó Adorno basándose en las observaciones de lo que él llamaría la "industria cultural". La tarea de salvataje de Brooks implica, justamente, demostrar la cercanía con el melodrama de autores de la "Alta Cultura" como Balzac o Henry James, donde lo que está en juego es la concepción del mal y las virtudes en una época que ha visto el desmoronamiento de los valores aristocráticos. La relación con la novela gótica aparece ahora sólidamente documentada en el melodrama francés de la primera mitad del siglo XIX, estudiado por Brooks, tendiendo un hilo conductor hacia la ópera burguesa en Italia y Francia, y también Alemania. A partir del sugerente estudio de Brooks, el *Camp* podría pensarse, entonces, como engarzado con la novela gótica en su relación con el melodrama, pero como una versión *gay* de los temas más reiterados de esos modos discursivos, tamizados por una mirada paródica desdramatizante. Que la novela gótica, por su parte, haya sido asociada, con razón o sin ella, con lo femenino, no deja de servir de puente con la idea de la culminación de las emociones que se suponen en el cuerpo de la mujer. Brooks

descubre, por otro lado, la presencia del epíteto moral en esas obras, donde se le grita en la cara al villano: "tú, villano" o "tú, miserable", por una especie de obsesión por la desambiguación semántica. Al mismo tiempo, la investigación sobre melodrama nos da pistas para entender todo lo que el melodrama francés del período fundacional (1790- 1830) ha dejado en los códigos lingüísticos y que ha sido retomado por los medios masivos. Así frases como: "El cielo es testigo de mi inocencia", "Yo soy el miserable que ha arruinado a mi familia" o "Lo perseguiré hasta su tumba", conservan la marca de la obsesión por la claridad de los signos que iban dirigidos a un público ávido de emociones y, al mismo tiempo, más y más democratizado, en el sentido de provenir de capas más bajas de la sociedad (gracias a los cambios introducidos por la Revolución Francesa), que medio siglo antes no habían tenido participación en esa forma de la cultura como era el teatro. Si el estilo melodramático radicaba en la garantía de la legibilidad de los signos, es evidente que el cine mudo y, luego, también el film sonoro de Hollywood fueron sus herederos más consumados. El film de Hollywood iba a dirigirse, en verdad, hacia un público que había conocido una nueva ampliación hasta dimensiones insospechadas para la situación post-revolucionaria francesa, pero digna de la época de la aparición de las masas. La gestualidad congelada del cine mudo y la tendencia a la alegoría estaban, además, claramente documentada en uno de los recursos más claros del melodrama: el "*tableau vivant*", que permitía la decodificación semiótica en el propio momento de la alegorización. Así Brooks señala cómo al final de una escena, en uno los melodramas postrevolucionarios franceses que estudia, los actores quedaban suspendidos en su actitud en un cuadro que era conocido como "stupéfaction générale" (BROOKS, 1976/1995: 48). Dentro de este proceso de imitación y exageración gestuales ocupa un lugar interesante lo que se ha llamado, entonces, la "imaginación melodramática".

Es interesante notar, justamente, que en una entrevista concedida por Copi en París, este autor ha declarado que lo que había buscado siempre en sus textos fue la originalidad (TCHERKASKI, 1998: 32). Sin embargo, hay que tener cuidado con esta expresión. En mi opinión, lo que Copi está expresando con esta palabra es su búsqueda antirrealista. Por otro lado, los *travestis* serían,

según afirma Copi en esa misma entrevista, a los únicos a los que se les ocurría vestirse de mujer, pues las verdaderas mujeres ya no lo harían (TCHERKASKI, 1998: 49-50), y, en este sentido, la originalidad de Copi radicaría en no buscar a la mujer real, como Flaubert buscó a Mme Bovary en Rouen. Lo cierto es que con esta salida graciosa, Copi establece en qué medida las “drag queens” están fijadas temporalmente en una época y en una imagen de la mujer, que entretanto tiene más del mito que de la propia realidad, en tanto desde los 60 la moda ha tendido hacia la uniformidad de los sexos y, así, a borrar los atributos que un *travesti* trata de captar. En este sentido, el *Camp* viene a exasperar la imposición social sobre esa persona, la Mujer, a la que se le prohíbe mostrar vello y músculos, a la que se la eleva sobre grandes zapatos para transformar sus movimientos en los de una gacela, a la que se le vedan las profesiones que puedan desfigurar la imagen previa, una imagen que incluye, en definitiva, sólo ternura y gracia. De este modo, lo que se revela es que esta alma sobreimpuesta es la que aprisiona al cuerpo real, el cuerpo femenino, del que el travesti es la irrisión. En el juego del *Camp*, por cierto, se revela el producto material que refleja así tanto la subordinación del individuo subalterno como la dominación del amo (BUTLER, 1997: 35), en tanto el cuerpo *travestido* es un objeto en palimpsesto, o dicho con otra imagen, una superficie en la que una serie de borramientos sucesivos ha dejado la marca de una posesión. Judith Butler, por su parte, va a llamar “resignificación” (“resignification”; BUTLER, 1997: 83) al modo en que un proceso discursivo es revisado y mandado de vuelta hacia su origen, como un boomerang, con una connotación que deshace la carga negativa del principio. La mascarada que establece el *Camp* (en una suerte de *happening* monotemático) encierra, al mismo tiempo, el problema del devenir sujeto y de las identidades. En algún sentido puede decirse, entonces, como lo hace Judith Butler (BUTLER, 1997: 67) que no hay formación de “assujettissement” que no indique una apasionada sujeción, aunque ella sea tan indirecta como en el travestismo. Los cuerpos travestidos revelan en sí en qué manera es el alma la que encierra al cuerpo y no a la inversa, en tanto esos cuerpos se visibilizan como una pura discursividad, la discursividad de la idea de lo femenino. Así para Foucault, según la lectura de Judith Butler, el Poder no sería, entonces,

solamente una elaboración reiterada de normas o de situaciones de interpelación, sino que esta categoría, al mismo tiempo, se definiría por su condición de ser formativa o productiva y maleable, pero también múltiple, gestándose en proliferación y en conflicto consigo misma (BUTLER, 1997: 99). En mismo sentido nos hablan los textos de Copi y su recuperación del melodrama.

Bibliografía

Brooks, Peter

(1976/1995) *The Melodramatic Imagination, Balzac, H. James, Melodrama and the Mode of Excess*, N. Haven/ Londres, Yale Univ. Press.

Butler, Judith

(1997) *The Psychic Life of Power. Theories in Subjection*, Stanford, Stanford Univ. Press.

Copi [Raúl Damonte Botana]

(1977) *Le bal des folles*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1999.

(1979) *La vie est un tango*, París, Hallier/Albin Michel.

(1981) *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama.

(1986) *Théâtre*, 2 tomos, París, Christian Bourgois Éditeur.

Eribon, Didier

(1999) *Réflexions sur la question gay*, París, Fayard..

Tcherkaskí, José

(1998) *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, B. Aires, Galerna.