



ESCENA. Revista de las artes
ISSN: 2215-4906
escena.iiarte@ucr.ac.cr
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Garrido, Germán
"Una comedia de la muerte": Copi y sus profanaciones del sida¹
ESCENA. Revista de las artes, vol. 78, núm. 2, 2018, Enero-Junio 2019, pp. 71-90
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=561159400002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org



Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto

**“Una comedia de la muerte”: Copi y sus
profanaciones del sida**

“A Comedy of Death”: Copi and his Profanations of AIDS

Germán Garrido



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

“Una comedia de la muerte”: Copi y sus profanaciones del sida¹

“A Comedy of Death”: Copi and his Profanations of AIDS

Germán Garrido²
Borough of Manhattan Community College
Estados Unidos

Recibido: 7 de febrero del 2018 **Aprobado:** 9 de mayo del 2018

Resumen

En 1988, se estrena en París *Une visite inopportune* [Una visita inoportuna], acaso la obra más autorreferencial del escritor, *performer* e historietista argentino radicado en Francia, Copi, quien en 1984 es diagnosticado VIH positivo. La obra se desarrolla enteramente en una sala de hospital donde se concitan los actores de una escena prototípica del avance fatal de la enfermedad hacia mediados de la década de 1980: el enfermo, la enfermera, el médico, las amistades, pero también un periodista –en representación, quizás, del rol de los medios en la crisis del sida– y la muerte como visitante inoportuna. Retomando los planteamientos de Douglas Crimp sobre la importancia de disputar políticamente los sentidos asociados al sida, este ensayo se propone explorar la intervención de una obra absurda, humorística y alucinada sobre el conjunto de afectos y representaciones que primaban en relación a la enfermedad a nivel global y, más específicamente, en su contexto francés más inmediato. El concepto de profanación, tal como lo entiende el filósofo italiano Giorgio Agamben, nos sirve para capturar el modo en que Copi recupera un tema que, para entonces, había sido –y continuaba siendo– fuertemente dominado por los discursos autorizados de la medicina, la religión y los medios de comunicación masivos.

Palabras clave: sida; sentidos ligados a la enfermedad; profanación; humor; homosexuales/locas

¹ Agradezco a Gabriel Giorgi y Mariano López-Seoane por ponerme al tanto sobre la pertinencia del texto de Douglas Crimp para un estudio crítico de la obra de Copi. También debo muchas de mis reflexiones en torno a Copi –aunque no lo hago responsable de ellas– a todo lo que he aprendido de Daniel Link, a través de sus clases y ensayos.

² Profesor Asistente en el Modern Languages Department del Borough of Manhattan Community College (CUNY). Doctorado en Literaturas y Culturas en Español y Portugués por la New York University/Universidad de Nueva York. Correo electrónico: ggarrido@bmcc.cuny.edu

Abstract

1988 is the year of the premiere of the play *Une visite inopportune* [An Untimely Visit], perhaps the most autobiographical piece by the Paris-based Argentine writer, performer, and cartoonist Copi, diagnosed HIV positive in 1984. The play takes place entirely in a hospital room, which brings together the different actors involved in a prototypical scene of the fatal advance of the disease in the mid-eighties: the patient, the nurse, the doctor, friends, but also a journalist –who might incarnate the role played by the media in the AIDS crisis– and death as an untimely visitor. Drawing from Douglas Crimp's ideas on the importance of politically contesting the meanings associated with AIDS, this essay aims to explore the intervention of an absurd, humorous, and hallucinated work amidst the affects and representations that prevailed at that time in relation to the disease, both at a global scale and, more specifically, in its more immediate French context. The concept of profanation, as it is understood by the Italian philosopher Giorgio Agamben, allows us to capture the way in which Copi recovers a subject that, by then, had been –and continued to be– strongly dominated by the authoritative discourses of medicine, religion and the mass media.

Keywords: aids; meanings associated to the disease; profanation; humour; homosexuals/queens

En 1987, el crítico e historiador del Arte Douglas Crimp, a poco de devenir él mismo activista en la lucha contra el sida, editaba un número especial de la célebre revista *October* titulado *AIDS. Cultural Analysis/Cultural Activism* [Sida: Análisis cultural/activismo cultural], en cuya introducción cuestionaba la fe ciega en la ciencia como garante de un supuesto sustrato real respecto del sida y proponía intervenir en los sentidos que circulaban públicamente en torno a la enfermedad. En palabras del mismo Crimp,

AIDS does not exist apart from the practices that conceptualize it, represent it, and respond to it. We know AIDS only in and through those practices. This assertion does not contest the existence of viruses, antibodies, infections, or transmission routes. Least of all does it contest the reality of illness, suffering, and death. What it does contest is the notion that there is an underlying reality of AIDS, upon which are constructed the representations, or the culture, or the politics of AIDS. If we recognize that AIDS exists only in and through these constructions, then hopefully we can also recognize the imperative to know them, analyze them, and wrest control of them [El sida no existe por separado de las prácticas que lo conceptualizan, lo representan o surgen en respuesta la enfermedad. Conocemos al sida solo en y a través de esas prácticas. Esta afirmación no cuestiona la existencia de virus, anticuerpos, infecciones o vías de transmisión. Mucho menos tiene como objeto cuestionar la realidad de la enfermedad, el sufrimiento y la muerte. Lo que sí cuestiona es la noción de que hay una realidad subyacente del sida, sobre la cual se construirían representaciones, o la cultura o las políticas del sida. Si reconocemos que el sida existe solo en y a través de estas construcciones, entonces, con suerte, podemos reconocer también el imperativo de interiorizarnos en ellas, analizarlas e intervenir en las disputas por controlarlas] (Crimp, 1987, p. 3).

El ejemplo central en la introducción de Crimp es la instalación colectiva “Let the Record Show... [Que conste en acta...]”, expuesta en la vidriera del New Museum de Nueva York y creada por miembros de ACT UP (la AIDS Coalition to Unleash Power [la coalición del sida para liberar o desplegar –como se despliegan fuerzas en posición de ataque– el poder]) –como se despliegan fuerzas en posición de ataque– el poder), organización fundada ese mismo año en Nueva York en la que el mismo Crimp acababa de involucrarse y de la que pasaría a participar activamente en los años siguientes. Coherente con el espíritu de ACT UP, dicha instalación operaba principalmente a través de la denuncia –de sectores políticos y eclesiásticos anti-homosexuales y del silencio y la desidia del presidente Reagan y otros funcionarios públicos, que eran comparados con criminales nazis– y la selección de datos que apuntaban a dar cuenta de la gravedad de la crisis.

Aunque, como sostiene Crimp, esta obra supone una intervención directa de activistas, la mayoría de ellos homosexuales, muchos de ellos seropositivos, en la construcción de sentidos ligados al sida, la apuesta de dicha intervención radica en su capacidad para representar de manera fiel y adecuada la crisis del sida en pleno auge, con la intención de informar y movilizar a una audiencia que excediera el ámbito elitista del arte. ¿Pero qué

sucede cuando, también en 1987, la cruda realidad de esta enfermedad queda en manos de Copi, uno de los autores teatrales que más resonaban en Francia –y en buena parte de Europa y, hasta cierto punto, en Argentina–, un autor –para ese entonces gravemente enfermo de sida– cuyo estilo está marcado por el más radical anti-realismo, el grotesco y el absurdo? Me refiero a la obra de teatro *Une visite inopportune* (*Una visita inoportuna*)³, escrita por Copi durante su enfermedad y estrenada poco después de su muerte –en 1988– bajo la dirección de Jorge Lavelli. La pregunta sobre la disputa de sentidos ligados al sida se hace especialmente necesaria cuando se trata de Copi, cuyas obras de teatro –al igual que sus historietas, novelas y relatos cortos– funcionan como una usina incansable de significados, producto de una imaginación alucinada y desbordante.

Antes de entrar de lleno en el análisis de la obra, conviene, sin embargo, repasar brevemente su contenido más básico, al igual que algunos datos salientes sobre el autor y el contexto relativo a la enfermedad para esa época a nivel internacional y, más específicamente, en Francia. No se trata tanto de identificar aquello que la obra de Copi pueda ilustrarnos acerca de su propia experiencia, o de la crisis del sida, ni de situar la obra en su correspondiente *contexto histórico*. De lo que se trata, más bien, y en línea con el planteo de Crimp que comentábamos líneas arriba, es de captar la intervención de *Una visita inoportuna* en el marco de los discursos, las prácticas y las políticas del sida que le fueron contemporáneas.

El baile de las locas

Copi fue un autor, *performer* e historietista nacido en Argentina en 1939 como Raúl Damonte Botana, radicado desde 1961 en París, donde permaneció hasta su muerte en 1987. Aunque publicó casi exclusivamente en francés, algunos de sus relatos, obras de teatro e historietas fueron traducidos al español y publicados en España poco más tarde, mientras que en su Argentina natal permanecía mayormente ignorado por las grandes editoriales y el público masivo. Su estética y sus temas predilectos –entre los cuales las drogas, lo *queer* y lo monstruoso ocupaban un frecuente primer plano– eran repudiados por la cultura oficial argentina por ir a contramano de las normas morales rígidas de la época, incluso una vez terminada la última dictadura militar. Para más, buena parte del campo cultural afín al peronismo lo había declarado poco menos que *persona non grata* a partir de su obra *Eva Perón*, estrenada en Francia en 1970 bajo la dirección de Alfredo Arias, en la que Evita no solo aparecía como una déspota corrupta y violenta, sino que además era interpretada por un actor hombre en *drag*. A pesar de esto –o incluso gracias, en parte, a su aura como autor

³ En este ensayo seguiremos la excelente traducción al español de Margarita Martínez, publicada en 2011 por la editorial porteña Cuenco de Plata. Todas las citas en español aquí consignadas pertenecen a dicha edición.

prohibido— hacia la década de 1980 su obra circulaba por medio de fotocopias o ediciones importadas y, de ese modo, Copi fue convirtiéndose en una especie de figura de culto en el *underground* porteño y objeto de admiración para muchos escritores, entre los que se contaron, por ejemplo, Néstor Perlongher, María Moreno y César Aira. A comienzos de la década de 1990 fue especialmente recuperado por Aira, quien publicó un largo ensayo sobre su obra titulado sencillamente *Copi* (1991); en lo que va del siglo XXI, el crítico Daniel Link ha tenido un rol clave en la promoción de su obra, que en la última década empezó a ser publicada por editoriales argentinas.

Mientras tanto, Copi ocupó un lugar singular en el campo cultural francés, como historietista célebre (su personaje “la mujer sentada” se convirtió en un clásico del semanario *Le Nouvel Observateur*, junto con otras tiras aparecidas tanto en medios masivos, como el periódico de izquierda *Libération*, como en medios de culto, como *Hara-Kiri*, *Charlie Hebdo* y la revista de temática homosexual *Gai Pied*), un dramaturgo y performer reconocido (algunas de sus obras más aclamadas fueron *Loretta Strong* de 1974, *La Tour de la Défense* [La Torre de La Defensa] de 1981 y *Le frigo* [El refrigerador] de 1983) y un narrador anómalo que atrajo el interés de editores como Christian Bourgois, quien publicó sus primeros tres libros de narrativa (*L’Uruguayen* [El uruguayo] de 1973, *Le Bal des folles* [El baile de las locas] de 1977 y *Une langouste pour deux* [Una langosta para dos] de 1978, además de muchas de sus obras de teatro).

Pero si, como señala César Aira, su literatura merece ser leída como parte de un continuo junto a sus obras teatrales, su propio trabajo como performer y sus cómics, también importa marcar hasta qué punto toda su obra se desarrolla al calor de experiencias estético-políticas que signaron su época y, especialmente, con relación a lo que, en una colección de sus tiras, bautizaría como “*le monde fantastique des gays* [el mundo fantástico de los gays]” al que perteneció —aunque la lógica de la pertenencia imponga, en Copi, varias salvedades— desde un lugar algo distanciado y crítico. Copi participó no solo de algunos eventos del Mayo del ‘68, sino también del Front homosexuel d’action révolutionnaire (Frente homosexual de acción revolucionaria; FHAR por sus siglas en francés), agrupación pionera en Francia, surgida hacia comienzos de la década de 1970 en gran medida bajo el mismo impulso transformador de los movimientos estudiantiles de esos años. Fue amigo próximo y pareja temporaria de Guy Hocquenghem, pieza clave del FHAR y teórico de la sexualidad, quien años más tarde sería considerado como precursor de la teoría *queer* europea, y solía asistir él mismo a las reuniones de dicha agrupación para la que ilustró algunos afiches y panfletos. Publicó, además, sus tiras de temática *queer* en forma sostenida en la revista *Gai Pied*, comprometida con las luchas por los derechos homosexuales.

Asimismo, como explica Frédéric Martel en *The Pink and the Black: Homosexuals in France since 1968* [El rosa y el negro: homosexuales en Francia desde 1968] (1999), “although not a militant, Copi probably did more to shape the homosexual imagination than the Groupes de Libération Homosexuelle [aunque no fue un militante, es probable que Copi haya hecho más a la hora de moldear la imaginación homosexual que los Grupos de Liberación Homosexual]” (p. 91). Para estos sectores, Copi encarnó a la loca irreverente, *proto-punk*, que desafiaba tanto las normas heterosexuales como aquella respetabilidad impulsada por diversas corrientes del asimilacionismo gay que le fueron contemporáneas. Era más bien afín a las Gazolines, “‘the hysterical queen’ faction of the FHAR ... primarily composed of transvestites and a few transsexuals” [la facción ‘loca histérica’ del FHAR ... mayormente compuesta por travestis y algunas transexuales]” que armaban escándalos en las calles y las marchas (Martel, 1997, p. 27), y, al igual que ellas, Copi cuestionó sistemáticamente tanto la estabilidad de los géneros como cualquier intento por normalizar la disidencia sexual. Aunque no han quedado muchos videos de sus performances, algunos videos, fotos y comentarios lo muestran como una loca, por lo general dragueada, de looks estrambóticos y hasta monstruosos; movimientos impredecibles, por momentos frenéticos, y ojos chispeantes, como en un *trip* de ácido.

Aunque su obra merece ser leída desde múltiples perspectivas y atendiendo a los diferentes lugares que encarnó con relación a distintos públicos, la reflexión sobre las políticas de la sexualidad ocupó en ella un lugar insoslayable a lo largo de los años. Así como *El baile de las locas* (1977) deja ver –e interviene críticamente sobre– la progresiva conformación de una comunidad gay, menos militante que en los tempranos setenta y más abroquelada en torno a un *mercado rosa*; así como en *La guerre des pédés* [La guerra de las mariconas] (1982) hace especial foco en una homonormatividad creciente y en las rencillas entre diferentes agrupaciones gay en el marco de un movimiento que hacia comienzos de 1980 se encuentra algo disgregado. De similar modo, *Una visita inoportuna* puede leerse como una intervención crítica sobre el sida como un nuevo capítulo en la historia de la homosexualidad en Francia –y ciertamente– en otras partes del mundo. En su ensayo “Compre nacional: compre Copi”, la escritora y crítica cultural argentina María Moreno transcribe los recuerdos que guarda sobre los últimos días de Copi, ya hospitalizado, su íntimo amigo Raúl Escari:

[La madre de Copi] dijo “¡Ay, Copi, Raúl se está haciendo un *joint*!” ¿Querés? Copi ya no se movía pero ella le puso el *joint* en la boca. En la oscuridad del cuarto, vimos el rojo del cigarrillo. ¡Lo estaba fumando! ... De pronto vino una enfermera que parecía una *pin-up*. Damonte [hermano de Copi], que era muy buen mozo, muy de levantarse a todas, empezó a coquetear con ella. La enfermera pidió: “¿No podría tomar un poquito de whisky?” ... Era una pieza de Copi. Mientras él se estaba muriendo, la enfermera se trataba de levantar al hermano y todos fumábamos marihuana y tomábamos whisky (Moreno, 2017, p. 50).

Más tarde, Escari cuenta que, debido a una confusión, es probable que él, junto con Michel Cressole y Guy Hocquenghem hayan fumado las cenizas de Copi que su madre guardaba en una cajita de su casa. ¿Refleja la obra de Copi el sainete alucinado de ese entonces o es que, como dice el profesor sobre Cyrille en *Una visita inoportuna*, Copi “teatraliza todo lo que toca” (Copi, 2011, p. 210)? Aunque *Una visita inoportuna* se destaca particularmente como la obra más autorreferencial de Copi⁴, un breve repaso por algunos de sus eventos principales nos permiten dar una idea más general de la dramaturgia copiana en su conjunto y de aquel *continuo* conformado –en palabras de Aira– por su teatro, su narrativa y sus tiras cómicas.

En una sala de hospital, Cyrille, un reconocido actor de teatro espera la muerte por enfermedades ligadas al VIH/sida, acompañado de la enfermera, algo histriónica y de un humor casi tan cambiante como el de él y, ocasionalmente, de un médico referido como “el profesor” que realiza lobotomías por entretenimiento. El día de su cumpleaños, que desde un inicio parece coincidir con su último día de vida, recibe varias visitas: primero, llega Hubert, amigo suyo de toda la vida, que lo asiste y le expresa en todo momento su admiración y respeto; luego se suma un joven periodista, a quien Cyrille pretende seducir incluso antes de conocerlo y que, a pesar de venir presuntamente para entrevistar al actor hospitalizado, no hace ninguna pregunta en toda la obra hasta que, finalmente, acaba por develar su verdadera identidad como sobrino de Hubert. El elenco se completa con la aparición del personaje que, de alguna forma, da título a la obra: se trata de la glamorosa cantante de ópera italiana Regina Morti –en latín, la reina de los muertos–, quien por lo general –aunque no siempre– ocupa el lugar de la “parca” que viene a cargarse al enfermo terminal pero, ya desde un comienzo, se nos presenta más bien como una enamorada despechada de Cyrille. No falta, pues, ninguno de los “actores” del drama –Copi dirá: la comedia– del sida: la enfermera que suele volverse una figura cercana al paciente, el médico, las amistades... y el periodismo que cubre la crisis del sida a su manera (una manera para entonces ya habitual de representar el avance de la enfermedad y que, como veremos, aquí se trastoca, como todo en esta obra). Como en infinidad de casos, cuando los enfermos de sida homosexuales son ingresados en el hospital, los padres permanecen ausentes, ignorando a menudo tanto la sexualidad de sus hijos como su diagnóstico.

Como explica Lina Meruane en *Viajes virales* (2012), su ensayo de imprescindible lectura sobre lo que denomina como los relatos seropositivos latinoamericanos, en la sala del hospital de *Una visita inoportuna* de Copi convergen los “habitantes arquetípicos de la cuarentena y de la despedida” (Meruane, 2012, p. 194). De ahí que la mayoría de ellos sea

⁴ Véase Muslip, E. (2007).

referido de modo genérico, a través de su profesión, como “la enfermera”, “el profesor”, “el periodista”⁵. Sin embargo, aunque la obra convoca los “actores” consensuados en una escena prototípica de la enfermedad, es claro que se sucede en ellos todo tipo de situaciones y eventos inesperados, en cantidad abrumadora y con una velocidad de dibujo animado, característica de toda la obra copiana: una invasión de abejas; un drama amoroso entre el profesor y la enfermera, quien siente celos por Regina aunque esta acosa ineludiblemente a Cyrille, además de intentar acabar con la vida de Hubert y, más tarde, del mismo Cyrille en su afán por seducir al periodista. También, Cyrille intenta hacerse pasar por Hubert para salir del hospital y tener una cita, la enfermera fuma opio y ve todo verde, el profesor le realiza una lobotomía a Regina Morti que finalmente deviene en un trasplante de cerebro artificial. De igual forma, el profesor vuelve con una “vestimenta tropical” y anuncia que se va a África a luchar contra el sida, aunque permanece en escena y confiesa que en su infancia sufrió abusos por parte de su nodriza. Hacia el final, la enfermera saca una pistola y dispara contra Regina e, inmediatamente luego, Cyrille decide morirse “a las 5 de la tarde” con peluca de Hamlet, traje, zapatos cuidadosamente elegidos, para lo cual beberá un “veneno azteca”. La enfermera renuncia y se despide emotivamente de Cyrille, quien en un giro inesperado propone que el cadáver de Regina lo acompañe en su mausoleo. Cyrille toma el veneno y muere, pero luego descubrimos que se trataba un simple simulacro, luego de lo cual resucita también Regina pero, finalmente, los dos perecen.

***Silence = Mort*⁶**

Vale la pena repasar brevemente algunos sucesos clave en la crisis del sida a nivel global y, más específicamente, en el contexto francés a lo largo de la década de 1980. En Francia, acaso más que en otros países, el sida morigeró considerablemente el impulso de movimientos homosexuales surgidos en 1960 y las energías de una cultura homosexual que, para fines de esa década, redundaba en bares y librerías, agrupaciones, revistas, festivales de cine e, incluso, en la progresiva conformación de un “barrio rosa” en medio del Marais parisino. El sida irrumpe tempranamente en 1980, una época marcada, además,

⁵ Remito a quien lee al trabajo de Meruane (2012), quien ve en *Una visita inoportuna* una probable “primera pieza teatral del corpus seropositivo latinoamericano en el exilio” (p. 193) y, por consiguiente, coloca a la obra de Copi en el marco de otros textos latinoamericanos sobre la enfermedad. En este ensayo, me interesa analizar la intervención de Copi en el contexto más inmediato del activismo homosexual y la crisis del sida en Francia, ya que es una clave de lectura un tanto soslayada, especialmente en la recepción argentina de su obra, que a menudo tiende a argentinizarla. Pero sin duda es necesario ponerla, a su vez, en serie con otras escrituras seropositivas argentinas y, aun mejor, latinoamericanas, tal como lo hace Meruane.

⁶ Silencio = Muerte.

por importantes conquistas en términos de derechos homosexuales. Los primeros casos se registraron en Francia en 1981, un año después de que se derogara la cláusula sobre “indecencia pública” que estipulaba penas mayores para homosexuales que para heterosexuales y el mismo año en que, bajo la flamante presidencia de François Mitterrand, quien comenzaba con varias promesas para la comunidad homosexual, se revocaba la edad de consentimiento diferencial para homosexuales que pasaba entonces a equipararse con la de parejas heterosexuales, fijada en los 15 años.

En este contexto, cuando los medios comenzaron a hablar, no sin sensacionalismo, de un “cáncer gay”, las principales agrupaciones homosexuales optaron, inicialmente, por minimizar el impacto o hasta negar la existencia de la enfermedad que parecía constituir una poderosa arma para estigmatizar a los homosexuales y operar en contra de sus recientes conquistas civiles y sociales. El hecho de que se tratara de una enfermedad de transmisión sexual y que, por ello, proliferara entre hombres que mantenían relaciones con varios otros hombres por día o por semana, reforzaba la condena moral sobre la “promiscuidad” entre los gays en amplios sectores de la sociedad. Además, la información sobre los modos de precaución que comenzaban a circular, entre los cuales se incluía la recomendación de disminuir el número de parejas sexuales, iba en contra de la cultura del *cruising* [*yire* o levante callejero] y de los baños públicos gay que, durante la década de 1970, se habían multiplicado y convertido en un símbolo reivindicado por muchos de una sociabilidad alternativa y de modos de vida que no se ajustaban a las normas burguesas heterosexuales que, al día de hoy, siguen imperando. Además, no debemos olvidar que era una época en que la homosexualidad aún formaba parte de la lista de enfermedades mentales de la Organización Mundial para la Salud (OMS) y algunos médicos practicaban lobotomías para “curar la homosexualidad”, por lo tanto, prevalecía una extendida hostilidad hacia la institución médica entre homosexuales (“doctor, cúrese a usted mismo” era uno de los cánticos habituales del FHAR).

Entre 1984, cuando Copi recibe su diagnóstico, y 1987, cuando termina de escribir *Una visita inoportuna* y finalmente muere, la “cuestión sida” evoluciona sensiblemente. Los casos de sida reportados –que constituyen solo una parte de los existentes– en Francia se multiplican: de los 377 registrados en 1984 se pasa a 4.458 en 1987 –y a 35.717 en 1994– es decir una cifra casi cien veces mayor tan solo diez años más tarde (Martel, 1999, pp. 368-370). Aunque para la década de 1990 la enfermedad se expande velozmente entre heterosexuales, hasta 1987 la mayoría de los casos se daban entre hombres homosexuales y bisexuales. Rápidamente la enfermedad cobra sus víctimas y algunos casos sacuden especialmente tanto a la comunidad gay como al “público general”. En 1984, se rumorea que la muerte de Michel Foucault se ha debido al sida, a poco de lo cual su amante y compañero, Daniel Deffert, funda Aides, importante organización de lucha contra la epidemia y asistencia a los enfermos. En 1985, la muerte por enfermedades ligadas al sida del galán

de Hollywood Rock Hudson suscita una conmoción internacional y contradice la concepción recurrente del sida como un flagelo exclusivo de la comunidad homosexual masculina, asépticamente separada –y separable– del resto de la sociedad⁷.

Asimismo, 1984 es el año en que se descubre el VIH, casi simultáneamente en Francia y en Estados Unidos, como virus causante del sida. Ante la cada vez más evidente expansión y gravedad de la epidemia, la Association de Médecins Gais [Asociación de Médicos Gay] abandona su anterior indiferencia y llama a aquellos gays con “parejas múltiples” a que “despierten” e, incluso, se refiere al sida como una “homosexual disease” [enfermedad homosexual] (Martel, 1999, p. 203). Todavía algunas voces, como la de la figura emblemática del Front homosexuel d’action révolutionnaire, Guy Hocquenghem, otrora pareja y amigo de Copi, minimizaban el tema. En 1985, Hocquenghem escribía su primer artículo sobre la enfermedad sin mencionar la palabra sida (era “*that thing–you know, the thing most talked about this year* [esa cosa, ya saben, la cosa de la que más se ha hablado este año]” (Martel, 1999, p. 226) y criticaba las medidas de prevención promovidas por algunos médicos y organizaciones. Sin embargo, posiciones como esas iban perdiendo terreno y, para ese mismo año, la misma *Gai Pied* publicaba varios artículos sobre el sida e, incluso, uno de sus números venía acompañado con un condón de obsequio, financiado por Aides. No era para menos: la enfermedad seguía propagándose dramáticamente entre la población gay y, para 1987, luego de una serie de encuestas realizadas entre sus lectores parisinos, *Gai Pied* daba a conocer que un tercio de ellos era seropositivo.

Además, 1987, año del fallecimiento de Copi, es también cuando se realiza el primer encuentro de Naciones Unidas dedicado a debatir una enfermedad, muestra evidente de una crisis que alcanzaba escala global y que, como tal, merecía, como se solía decir, respuestas globales. Los programas de cooperación internacional llevan a que los países más rezagados tomen cartas en el asunto. Para 1987, el gobierno francés no podía sostener la inacción ante la enfermedad que lo había caracterizado hasta entonces: finalmente, y luego de una larga demora que coloca al Estado francés en el anteúltimo lugar entre los países de la Comunidad Europea en la lucha contra el sida, se legaliza la promoción pública de condones y se realiza, por primera vez, una campaña gubernamental de prevención del sida. Con todo, se deberá esperar hasta 1989 para que el gobierno francés realice campañas especialmente orientadas a homosexuales.

⁷ El caso Hudson cobró, además, especial notoriedad en Francia ya que el actor fue hospitalizado en París, donde sus médicos admitieron públicamente su enfermedad.

A través de los múltiples eventos que jalonan la crisis del sida a lo largo de la década de 1980, hay algo que se mantiene constante: el silencio y la pasividad del presidente François Mitterrand con relación al tema. Pese al apoyo con que contó entre la comunidad gay en los inicios de su mandato y a su impulso de medidas en pos de la descriminalización de la homosexualidad, dicha actitud ante la irrupción del sida, lo acabó acercando a su par nortamericano para ese entonces, Ronald Reagan, lo cual llevó a que la célebre consigna de ACT UP encontrara ecos franceses en ACT UP-París: “Silence = Mort”. Aunque surgida en 1989, dos años después de la muerte de Copi, vale la pena reparar en la versión francesa de ACT UP, clave en la lucha contra la epidemia y heredera, en gran medida, de las energías de la militancia gay que habían mercado los años setenta y que para mediados de los ochenta, debido en parte al impacto de la enfermedad, se habían visto altamente disgregadas. Como se verá, muchas de las actitudes y operaciones de Copi –muchas de sus intervenciones, podríamos decir con Douglas Crimp, en el campo de sentidos y de políticas ligadas al sida– resonarán especialmente en las apuestas estético-políticas de una agrupación como ACT UP-París, acaso más que entre aquellas que caracterizaban a las organizaciones y los posicionamientos públicos con relación a la enfermedad que le fueron contemporáneos.

Al igual que la organización neoyorquina en la que se inspiraba, la versión de ACT UP fundada en París por Didier Lestrade dejaba de considerar el silencio y la inacción por parte del gobierno como una forma de desidia para presentarlos, sin más, como un acto criminal –de ahí las comparaciones que comentábamos al inicio de este ensayo, de la mano de Crimp, en la intervención en el New Museum, entre el gobierno estadounidense y la Alemania nazi, una operación tan característica de ACT UP como de su homóloga francesa. El *anger*, la *colère*, la *ira* se vuelve un afecto central en ACT UP a ambos lados del Atlántico y se traduce en actos de desobediencia civil y en un general espíritu combativo que marca una clara diferencia respecto a las organizaciones anteriores como Aides, que optaba por una política de mayor conciliación y negociación con el Estado. Mientras que Aides antepone tareas de cuidado y asistencia hacia los enfermos, ACT UP promovía la politización de la comunidad seropositiva para que luchara por sus derechos de una manera más agresiva. También, mientras que Aides trabajaba conjuntamente con instituciones médicas, ACT UP colaboraba, pero, al mismo tiempo, confrontaba no solo a la industria farmacológica, sino a los hospitales y médicos, promoviendo una idea del paciente-agente, que debía informarse y participar activamente de su tratamiento.

Como estrategia, acaso, orientada a desactivar los procesos de marginación y de estigmatización tan difundidos de seropositivos y enfermos de sida, ACT UP opta por un espíritu vital, sensual y hasta festivo. Sin perder de vista la importancia de generar conciencia en la sociedad acerca de la gravedad de la enfermedad, ni la necesidad de fondos y campañas públicas, ACT UP-París despliega una serie de estrategias en pos de contrarrestar las

imágenes y representaciones de pacientes sufrientes y hasta moribundos tan difundidas por el periodismo sensacionalista. A la figura del enfermo desamparado y que habría de despertar una cierta conmiseración, ACT UP contrapone un mayor desenfado, mediante operaciones estético-políticas que enfatizan un carácter vital e, incluso, festivo y hasta glamoroso de la enfermedad. En palabras algo provocativas de uno de sus miembros, Philippe Mangeot:

I find ACT UP slogans like 'AIDS is disco' exciting because they show that AIDS is trendy, that AIDS has become all about high-fashion designers, galas, parties. This is the only slogan that [Minister of Health] Philippe Douste-Blazy can't appropriate [Los slogans de ACT UP del tipo "el sida es disco" me parecen estimulantes, porque muestran que el sida está de onda, que el sida ahora se trata de diseñadores de alta moda, galas, fiestas. Es el único slogan que [el Ministro de Salud] Philippe Douste-Blazy no se puede apropiar] (citado en Martel, 1999, p. 303).

Igualmente clave es la reincorporación de una faceta sexual en la agrupación y en la comunidad seropositiva: *"I have two fiancés right now: I have found both of them at ACT UP ... ACT UP is a cruising group [En este momento tengo dos novios: a los dos los conocí en ACT UP ... ACT UP es un grupo de levante] (Martel, 1999, p. 304).* Como se verá, en dichas apuestas resuena interesantemente la obra de Copi estrenada en París el año anterior a la fundación de la versión francesa de ACT UP.

ACT UP-París funciona, por último, como contracara de una cierta romantización del destino trágico de la enfermedad que, para esa misma época, comienza a ser encarnado, entre algunos otros escritores y artistas, por la figura de Hervé Guibert, quien dedica varias novelas y artículos a narrar el progreso de su enfermedad, a la que le encuentra aspectos positivos y le permite reinventarse como un "yo enfermo" (Porumb, 2002). En palabras de Mangeot, *"Guibert told me that a good queer is a dead queer: for myself, I need other fictions [Guibert me dijo que un maricón bueno es un maricón muerto: para mí mismo necesito otras ficciones] (Martel, 1999, p. 296).* Es probable que Mangeot hubiera asistido a una función de *Una visita inoportuna*.

Profanaciones

En la obra de Copi no está presente la ira pero sí, tal vez, algo de esa actitud desafiante tan característica de ACT UP. *Mordaz, irreverente, corrosiva* son adjetivos con los que la crítica ha calificado comúnmente la obra (teatral, narrativa, gráfica) de Copi, aunque tal vez el sentido más profundo de sus operaciones, entonaciones y gestos se condense en su tendencia a lo *sacrílego*, tal como lo entiende el teórico italiano Giorgio Agamben (2009) en su "Elogio a la profanación":

Los juristas romanos sabían perfectamente qué significaba “profanar”. Sagradas o religiosas eran las cosas que pertenecían de algún modo a los dioses. Como tales, ellas eran sustraídas al libre uso y al comercio de los hombres, no podían ser vendidas ni dadas en préstamo, cedidas en usufructo o gravadas de servidumbre. Sacrilego era todo acto que violara o infringiera esta especial indisponibilidad, que las reservaba exclusivamente a los dioses celestes (y entonces eran llamadas propiamente “sagradas”) o infernales (en este caso, se las llamaba simplemente “religiosas”). Y si consagrar (*sacrare*) era el término que designaba la salida de las cosas de la esfera del derecho humano, profanar significaba por el contrario restituirlos al libre uso de los hombres (p. 97).

Como ejemplo paradigmático de esta restitución a la esfera del uso, Agamben cita el rol del juego:

La mayor parte de los juegos que conocemos deriva de antiguas ceremonias sagradas, de rituales y de prácticas adivinatorias que pertenecían tiempo atrás a la esfera estrictamente religiosa. La ronda fue en su origen un rito matrimonial; jugar con la pelota reproduce la lucha de los dioses por la posesión del sol; los juegos de azar derivan de prácticas oraculares; el trompo y el tablero de ajedrez eran instrumentos de adivinación. Analizando esta relación entre juego y rito, Émile Benveniste ha mostrado que el juego no sólo proviene de la esfera de lo sagrado, sino que representa de algún modo su inversión (2009, p. 100).

Siguiendo a Benjamin en uno de sus fragmentos póstumos titulado “El capitalismo como religión”, buena parte del ensayo de Agamben se dedica a explorar la “tarea política” del juego y la profanación como operaciones que devuelven al uso aquello que fue capturado por la propiedad privada y el consumo. Pero el ensayo no se detiene únicamente ni en la religión ni en la economía capitalista, sino que concierne, también, otras esferas consideradas sagradas, como la economía, el derecho y la política, cuyas potencias “desactivadas en el juego se convierten en la puerta de una nueva felicidad” (Agamben, 2009, p. 101).

Esa felicidad en Copi tiene mucho que ver con el humor y, para analizar los sentidos que en *Una visita inoportuna* se despliegan con relación al sida, se necesita considerar, precisamente, su veta humorística, magistralmente capturada por Daniel Link en su libro *La lógica de Copi* (2017). En el capítulo titulado, precisamente, “Humorística”, Link repara en los modos en que la faceta de Copi de caricaturista derrama sobre el resto de su obra, sin importar el género. El mismo Copi asociaba las figuras del homosexual y del historietista: “me siento tan cómodo entre los historietistas como entre los homosexuales; los encuentro iguales en su comportamiento social, aunque los historietistas sean invariablemente feos, yo el primero” explica René Pico, *alter ego* de Copi, en *La guerra de las mariconas* (2010, p. 12). Link, por su parte, se refiere a “la risa de la locas”:

La loca es fatalmente humorista: sólo la risa podrá salvarla (piensa) de la condena de los otros y por eso aprende, antes que nadie, a reírse de sí. Cuanto más pueda sobrevivir al ejercicio de su propia destrucción, tanto más a salvo estará de las fantasías de exterminio (de los otros) (p. 39).

En este y otros ensayos, Link es el primero en proponer una lectura de Copi en clave agambeneana, dado que la risa de loca “profana lo sacro”:

La risa es un instante de peligro en que las cosas dejan de ser lo que eran y se transforman en otras, los órdenes se invierten, se profana lo sacro, todo se mezcla y se confunde: es el carnaval, el fin de los principios trascendentales, el punto de juntura entre el alma y el cuerpo (se puede “morir de risa”, “llorar de risa”, “mearse de risa”: todo el cuerpo es afectado por un estado de la imaginación y del espíritu) (Link, 2017, p. 40).

Link lee, por ejemplo, la obra *Eva Perón* como la continuación por parte de Copi de un juego compartido con su propio padre, consistente en profanar la figura sagrada de Evita. Aunque el padre de Copi era un ferviente anti-peronista, lo que importa en el sacrilegio copiano no es la simpatía o antipatía por el objeto profanado, sino la operación a través de la cual ciertos mitos se prestan a nuevos ritos, se abren a prácticas y significaciones inesperadas. Del mismo modo puede leerse la profanación de los símbolos nacionales en *La Internacional Argentina*, del género gauchesco en la obra *Cachafaz*, entre otros, y así propongo leer la apuesta de Copi con relación al sida.

No sorprende, en este sentido, que Copi se dedicara a tocar un tema que era sometido o bien al más pesado silencio –por parte del Estado– o bien a un trato periodístico sensacionalista y/o estigmatizante que, con frecuencia, concitaba el miedo y el estupor del gran público o que permanecía capturado por la autoridad inapelable del discurso médico. De hecho, retomando a Agamben, podría decirse que el sida había sido *sacralizado*, es decir, había quedado, por demasiado tiempo, en manos de la religión –es decir, del poder de *lobby* de una iglesia católica que detenía campañas de prevención y consideraba, incluso, las muertes de homosexuales como un castigo divino no del todo inoportuno– de la esfera sacra de la medicina y del régimen de explotación capitalista a través de la industria farmacológica y los medios de comunicación masivos.

A muchos críticos y espectadores pudo haberles generado resquemores el hecho de que la obra tratara el tema del sida, en plena crisis, con humor y desparpajo. Pero el universo y, para citar a Link, la *lógica* de Copi habilitan, en este caso, la voz singular de un enfermo de sida y arrancan el tema de aquellos discursos e instituciones que detentaban el poder de comprender y manejar el campo de significaciones asociadas a la enfermedad. El humor de Copi no tiende a negar ni a minimizar el impacto de la enfermedad, como lo hicieran, para entonces, algunos de sus viejos compañeros de militancia. De

ahí la pertinencia del concepto de profanación, dado que nos sirve, precisamente, para entender que lo que el humor copiano pone de manifiesto es, más bien, la necesidad de –y una cierta capacidad para– recuperar la posibilidad de hablar y construir sentido en relación al sida y reposicionar al sujeto enfermo.

Una comedia de la muerte

Una visita inoportuna, la obra de Copi –podría decirse– *sobre el sida*, empieza y termina con un chiste. Si seguimos el relato de Frédéric Martel, Copi le comunicó su enfermedad al actor Facundo Bo con la siguiente explicación: “*I pick on all the fashions* [se me pegan todas las modas]” del mismo modo que al director Jorge Lavelli le confesó casualmente: “*You know, I was very sick with AIDS, but now I’m okay. I’m cured* [Viste que yo estaba muy enfermo de sida, pero ahora estoy bien. Ya me curé]” (Martel, 1999, p. 277). Esta reversibilidad de la enfermedad –imposible al día de hoy pero aún más insólita para aquella época, cuando el diagnóstico de VIH implicaba la mayoría de las veces el desarrollo del sida y, finalmente, la muerte– se replica en las resurrecciones o falsas muertes en las últimas páginas de la obra, cuando Cyrille retoma sus líneas luego de morir, al menos en apariencia. Aunque al final muere, el último remate insiste sobre el límite difuso entre muerte y vida: “ENFERMERA: (Entra con una corona de flores) ¡Otro regalo más de su cuñada! ¡Carajo! ¡Me había olvidado que estaba muerto!” (Copi, 2011, p. 221).

Regina Morti, quien en principio parece venir en busca de Cyrille, se convierte, de hecho, en uno de los mayores blancos de la *risa de loca* a lo largo de esta obra, que en un momento se refiere a sí misma como una “comedia de la muerte” (Copi, 2011, p. 213). Esta suerte de parca extravagante, bajo la forma de una cantante de ópera, no suscita en su supuesta víctima más ansiedades que una fanática o una pretendiente insistente e, incluso, al final se revela –aunque en Copi toda revelación es provisoria y puede dar lugar a una nueva revelación que la contradiga– que su verdadera intención de acabar con la vida de Cyrille encierra una *vendetta* personal: “¡Ah, pero si es usted! ¡Es usted! ... Me sedujo y abandonó cuando era una cantante callejera de poca monta. Su desprecio marcó toda mi carrera. ¡Me juré que iba a acabar con usted en la primera ocasión que tuviera!” (Copi, 2011, p. 209). A lo largo de la obra, Regina aparece como una figura vulnerable y frágil: se desmaya, su ánimo es fluctuante y sus planes se frustran. Es ridiculizada y expuesta a todo tipo de vejaciones: se la echa, se le practica una lobotomía y luego el implante de un cerebro artificial que la deja desprovista de memoria alguna y de capacidad de actuar por voluntad propia, se la golpea, la imaginan con lencería erótica; el profesor la viola e, incluso, hacia el final, la enfermera la mata, llegándose así al absurdo de representar la muerte de la muerte.

La visita de Regina Morti es inoportuna no porque suceda antes de tiempo, no porque interrumpa una vida que de otra forma podría seguir adelante, sino porque sobreviene a una hora distinta de la que el protagonista estipula para “el final del espectáculo”: “me preparo para morir a las cinco de la tarde” –anuncia citando a García Lorca (Copi, 2011, p. 212). “¡Es usted, maestro, que teatraliza todo lo que toca!” –le dice el profesor (Copi, 2011, p. 210). Es que, llevando a la literalidad la potencia del *dictum* del mundo como teatro de Calderón de la Barca, el paciente puede volverse director o dramaturgo de su propia vida y todo se resignifica: el día de la muerte es, también, el cumpleaños del protagonista (y también el de “su sida”); la sala es una habitación de hotel: “se ve que lo tratan bien en la Asistencia Pública. De haberlo sabido no habría gastado fortunas en el Ritz cada vez que vine a París. Voy a pedir una suite en su pabellón” –le dice Regina a Cyrille (Copi, 2011, p. 183–); un escenario sobre el que se montan shows de todo tipo: “¿Qué está pasando acá? ¡Están despertando a todo el piso!” –rezonga la enfermera al cantar Regina para beneplácito del resto de los personajes) y, en más de una ocasión, un fumadero de opio; la muerte es, como ya se ha visto, una cantante de ópera que pretende desposarlo; su mausoleo tiene “termas romanas” (Copi, 2011, p. 213).

Curiosamente el mismo Guy Hocquenghem, que pocos años antes evitaba mencionar la enfermedad, en un texto sobre la obra de Copi que acompaña la primera edición, de 1988, pide llamar al sida “par son nom [por su nombre]” (Hocquenghem, citado en Copi, 1988, pp. 81-83). Con gran lucidez, Hocquenghem encuentra que Copi se ríe de todo, “*même de la mort annoncée, de la peste moderne* [incluso de la muerte anunciada, de la peste moderna]” y nos recuerda, al mismo tiempo, que a lo largo de su obra, los temas “terribles” y “*couchemars sur scene*” [pesadillas en el escenario] son siempre acompañados por la risa: “*comme dans les trains-fantômes qu’il [Copi] aime tant ... la peur succède au fou rire, et la panique au gloussement. Le frisson s’y confond avec le spasm d’hilarité* [como en los trenes fantasma que tanto le gustaban [a Copi], el miedo sucede al ataque de risa, y el pánico a la carcajada profunda. Los escalofríos se confunden con espasmos de hilaridad] (Copi, 1988, p. 81). No es tanto que la risa sosiegue el miedo, como estamos acostumbrados a pensar, sino que ambas sensaciones se vuelven inextricables y en el fondo de cada risotada se abalanza la realidad fatal.

Copi no contradice la inminencia de la muerte (al final de las varias peripecias que se concatenan, Cyrille acaba muriendo), como aquellas voces incrédulas que para la época niegan la gravedad de la enfermedad o, incluso, su existencia, ni se refugia en la inmortalidad de su obra, como aquellos escritores y artistas que comenzaban a romantizar su condición de enfermos: cuando el profesor lo anima: “usted no morirá nunca, querido maestro. ¡Su obra nos sobrevivirá a todos!”, Cyrille retruca: “¡no hablo de mi nombre, hablo de mí!” (Copi, 2011, pp. 187-188). Pero aun ante la fatalidad, parece decir Copi,

el enfermo puede deshacerse de su rol pasivo y su imagen como sujeto agónico, y recuperar una cierta agencia, una cierta vitalidad y hasta un cierto *glamour* del que los relatos hegemónicos parecen haberlo desprovisto.

Así como durante la obra abundan las referencias a ciertas actividades que sobrevendrían luego de su muerte, confundiendo así lo que implica estar vivo y estar muerto: “¡Dígale que ya me morí! ¡Que acabo de salir para la morgue” (Copi, 2011, p. 175), hacia el final se problematiza, aunque sea provisoriamente, ya no solo el carácter mortífero de Regina Morti (que finalmente muere un instante antes que Cyrille), sino el carácter fatal –en el sentido de inevitable, definitivo y por fuera de toda decisión por parte del sujeto– de la muerte. Cyrille puede, pues, tomar algunas decisiones concernientes a su muerte. Muere cuando quiere (a las cinco de la tarde), en la última escena. Muere, hasta cierto punto, con ganas: “desde las últimas escenas siempre esperé con impaciencia el final del espectáculo” –le dice al profesor, quien le suplica que viva un poco más (Copi, 2011, p. 212). Sin embargo, algunas escenas antes, Cyrille hacía planes para una vez que abandonara el hospital: “¡Cuando salga, la voy a llevar a recorrer las casas de alta costura!” –le dice a la enfermera (Copi, 2011, p. 174) y el mismo profesor le había dicho que estaba gozando de una “sobrevida” producto de la medicina o de su heroísmo como paciente y enfatizaba la inevitabilidad de la muerte. Además, al final, si bien muere al enterarse que son las cinco de la tarde, un instante antes planeaba morir más tarde, fuera del hospital y travestido.

Otros detalles complican el cómo y el porqué de su muerte. La primera vez que lo vemos morir en escena creemos que efectivamente ha muerto y que lo ha hecho por decisión propia, tomando un “veneno azteca” (Copi, 2011, p. 215). Ese simulacro previo de muerte digna, sumado al hecho de que él decide la hora de su segundo –y aparentemente definitivo– deceso, puede llevarnos a pensar que la didascalia final es una acción volitiva del personaje: “*Muere*” (en cursiva en el original) (Copi, 2011, p. 221)⁸. El efecto es, en este punto, doble: hemos llegado a creer que un sujeto puede morir cuando o porque se lo propone, pero cuando Cyrille *muere*, no podemos sino recordar que padece de sida y que, desde un comienzo, estaba sujeto a la inminencia de su muerte más allá de su deseo.

A contramano de las imágenes y relatos que proliferan para la época, el enfermo de Copi, que llega incluso a desafiar el carácter inevitable de su propia muerte, goza de toda autoridad frente a todos los que lo rodean: todos los personajes lo llaman “maestro” y se atienen a sus órdenes. A menudo se muestra harto de todos y de todas: “fuera, mediocres” (Copi, 2011, p. 203), y hasta capitaliza su muerte para incorporar nuevos poderes: “lo voy a maldecir desde el más allá” (Copi, 2011, p. 190). Si al doctor se lo llama “profesor”, el

⁸ En el original en francés: “Il meurt” (p. 73).

paciente es referido por todos como “maestro” y quien incumpla esta norma será cuestionado: “¿por qué no me llama maestro?” –le pregunta al periodista (Copi, 2011, p. 190). No casualmente Cyrille se coloca en posición de superioridad respecto del médico y del periodista. Como si para profanar, devolver al uso el tema del sida, debiera desacralizar conjuntamente todas aquellas instituciones y discursos que se lo han apropiado, el médico aparece una y otra vez desprestigiado: llora, antepone la comida a sus pacientes, tiene sexo y se droga en el hospital, cuando decide partir “a África a luchar contra el sida” lo hace porque sus colegas lo obligan a “dejar [su] cátedra en la Facultad”, ya que sus “métodos curativos les parecen cada vez más sospechosos” –explica, poco antes de que le alcancen el narguile con opio (Copi, 2011, p. 206). Cabría preguntarse para qué Copi incorpora a un periodista en su obra, que ni hace preguntas ni prácticamente dice nada y posiblemente lo haga precisamente para eso: para dejar en claro que en esta versión de los hechos el periodismo no tiene ninguna capacidad de generar discursos, ni reviste interés ni merece respeto alguno más allá de una simple atracción sexual que se diluye por su banalidad: “verdaderamente usted es un hombre banal” le dice Cyrille (Copi, 2011, p. 197) y, finalmente, nos enteramos que miente, pues quien creemos que es periodista se ha, en verdad, hecho pasar como tal, aunque la obra lo siga nombrando como “periodista”. En suma: la medicina es dudosa, el periodismo no tiene nada para decir y miente; el paciente manda sobre todos.

A contrapelo de las representaciones de enfermos de sida que circulan en la esfera pública, aquí encontramos un dandi de la enfermedad: “adoro tener un poco de fiebre” (Copi, 2011, p. 174), “tiene suerte de tener sida ... estoy celoso de usted” (Copi, 2011, p. 176); un divo exigente con innúmeros atuendos y productos de belleza:

tardé un año en entender la diferencia entre todos sus frascos de colonia. En cuanto a las pantuflas, tenía un par de cada color para cada día de la semana. Y si me equivocaba el color, era el escándalo seguro. Pero tenía un gran corazón. Me dejó todas sus joyas y sus batas [cuenta la enfermera] (Copi, 2011, p. 215).

No solo hay objetos preciosos sino que circula en toda la obra infinidad de manjares, en los que se pone una obsesiva atención que, por un lado, desarma cualquier representación en clave romántica o sublime de la enfermedad, y, además, por el otro, devuelve vitalidad al enfermo y desordena las prioridades que imaginamos para un enfermo de sida (un *paté de fois* es más importante que los detalles del tratamiento). Asociada a esta vitalidad aparece, por último, la sexualización del paciente. Cyrille *desea*, no solo al periodista –con quien antes de saberlo banal, planea tener una cita, intentando escapar del hospital– ; en verdad, la libido de Cyrille parece mantenerse continuamente alta, y las limitaciones físicas pueden devenir mera figura del lenguaje: “cada vez que ve a un jovencito se pone al borde del infarto” – Copi, 2011, p. 180–. Pero además Cyrille es *deseado*, no solo por Regina sino también por Hubert, y puede ser deseado incluso próximo a la muerte o una vez muerto:

“¡Me negué a usted desde los días del liceo; no crea que va a arrinconarme una vez muerto! ¡Viejo necrófilo!” – Copi, 2011, p. 177–). Y no es solo Cyrille quien participa de este flujo deseante: aparte de todos los personajes mencionados hasta ahora, que aparecen sexualizados, el hospital es el espacio donde tienen sexo el profesor y la enfermera –y donde presuntamente el profesor abusa sexualmente de Regina. Así como las reuniones de ACT UP-París se prestaban al cruising y alguien podía encontrar allí dos novios; así como en la sala donde está internado Copi, su hermano se dedica a cortejar a una enfermera que pide que le convinden whisky; del mismo modo, la sala de hospital se convierte en Una visita inoportuna en un espacio por donde circula el deseo, y el paciente, lejos de sustraerse de esa circulación, participa activamente de ella –como de tantas otras cosas.

Graciela Montaldo (1990) señala a Copi como un autor que “encuentra en su capacidad de fabular el incentivo de la única literatura posible” (p. 106); Daniel Link ha subrayado, una y otra vez, el vital rol de la imaginación en el *continuum* de la obra narrativa, teatral y gráfica de Copi. Esta imaginación alocada, que vira en direcciones insospechadas a cada rato, logra aquí, como hemos querido demostrar, desplazar al sida de sus figuraciones habituales y, curiosamente, aunque parece prescindir de todo sentido, derruye con notable precisión afectos y representaciones que inmovilizan a los enfermos de sida.

Referencias

- Agamben, G. (2009). *Profanaciones*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Copi. (2010). *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Copi. (2011). *Una visita inoportuna* (Trad. Margarita Martínez). Buenos Aires: El Cuenco de Plata.
- Copi. (1988). *Une visite inopportune*. París: Christian Bourgois.
- Crimp, D. (1987). AIDS. Cultural Analysis/Cultural Activism (Introduction). *October*, 43, 3-16.
- Link, D. (2017). *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Martel, F. (1999). *The Pink and the Black: Homosexuals in France since 1968*. Stanford: Stanford University Press.
- Meruane, L. (2012). *Viajes virales*. Santiago de Chile: Fondo de Cultura Económica.
- Montaldo, G. (1990). Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Aira, A. Laiseca y Copi). *Hispanamérica*, 5, 105-12.
- Moreno, M. (2017). Compre nacional: compre Copi. En Andrés Gallina (Ed.), *Copi vive* (pp. 47-53). Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.

- Muslip, E. (2007). Biografía, imagen de autor y género (gender) en *Una visita inoportuna de Copi*. Actas del 1er Congreso Internacional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana. Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la literatura iberoamericana. Recuperado de <http://www.geocities.ws/aularama/ponencias/lmn/musilip.htm> (enero de 2018).
- Porumb, A. (2012). Hervé Guibert: de la quête identitaire au plaisir du corps. *@naly-ses*, 7(2). Recuperado de <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/357>