LA PASARELA DE JOSÉ RAMÓN ENRÍQUEZ O, COPI EN MINIATURA.
Jean Graham-Jones

LA TRAYECTORIA TEATRAL DEL AUTOR, DIRECTOR, ACTOR, POETA Y ENSAYISTA MEXICANO José Ramón Enríquez parece abarcar un doble enfoque temático, la homossexualidad y la mexicanidad. Se ve aquel asunto gay en su texto de 1979, Héctor y Aquiles, y como muestras del tema mexicano, basta señalar dos puestas, la de Trípico de 1994 y la de El jefe máximo de 1991 (las dos sobre textos de Ignacio Solares). Pero son mayoritarias las instancias en las que se funden los dos—tal como se vio en el texto de Adrián Sotomayor, La vela de la luna loca, cuya puesta en 1994 estuvo a cargo de Enríquez. Ante esa doble temática predilecta, sorprende leer en un texto dramático escrito por Enríquez la frase “Variaciones sobre temas de Copi”, frase que constituye el subtítulo de La pasarela (1988).

Copi, apodo devenido nombre de artista de Raúl Damonte Botana, es mejor conocido en la Argentina y en Francia que en México. De origen argentino, se creó en el Uruguay para después exiliarse en Francia. Era dibujante de tiras durante diez años para Le Nouvel Observateur (París); actor que declamaba en francés e italiano; narrador; y autor de varias obras de teatro, casi todas escritas en francés, montadas en Europa y descubiertas apenas recién en su país natal, entre ellas: Una visita inoportuna, Eva Perón, El homosexual, o la dificultad de (s) expresarse, La torre de la defensa, y Cachafaz.

Ese Copi histórico se presenta como protagonista desde la primera didascalia de La Pasarela: “... el más famoso travesti de todo Montmartre, vestido de noche para festejar su cincuentenario” (137). Y así el texto de Enríquez homenajea a Copi, si bien concebido como notorio animador de la bohemia parisina. Con la excepción de un tango que baila “Copi” con una rata enorme, no se hallará en el texto ni una sola referencia que vincule al protagonista con su país de origen. No obstante, choca leer salir de boca del francoargentino-uruguayo “Copi” parlamentos con tanto sabor a lo mexicano como el siguiente: “Me ref en sus narices, los mandé a la chingada, me partieron la madre y acabé masacrada” (140).

No son pocas las presencias y ausencias en La pasarela que hacen eco de la vida y obra de ese hombre renacentista: En el texto mexicano, “Copi” entra con “movimientos de cámara rápida”, y se encuentra con un enorme refrigerador en medio de la sala (137). Constituyen dos emblemas del teatro de Copi tanto la presencia del refrigerador sobre el escenario como el ritmo veloz de la acción. Sin embargo, hay
detalles en la obra de Enríquez que extrañan: por ejemplo, Copi nunca llegará a cumplir cincuenta; en 1987 a los 48 años falleció de SIDA. Al final de La pasarela, escrita un año después de la muerte de Copi, su “Copi”, festeja su cincuentenario.

El presente estudio pretende señalar algunos puntos de contacto, y de separación entre dos sistemas Copi: el del “más famoso travesti de Montmartre”, que se puede trazar en su propia obra dramática; y el que construye Enríquez a lo largo de La pasarela.

Las doce escenas que constituyen La pasarela giran en torno a “Copi” con el motivo el de festejar su cumpleaños. Ese mundo dramático hace eco del mundo de las obras de Copi. Un torbellino de personajes entran y se van, y nunca son lo que pretenden ser y siempre nuestras expectativas: su asistente, Goliatha, también travesti; la portera y el chofer, disfrazados, éste de oso y aquélla de gitana; el doctor Watson y el mister Sherlock Holmes, amantes; la analista de “Copi, la doctora Freud —el reflejo exacto, bien que femenino, de Sigmund; el editor de las memorias de “Copi”, que ya tiene planificada la campaña para vender la muerte de “Copi”; y su Madre, quien es el vivo retrato de su propio hijo. Es un mundo en el cual los objetos cobran vida y bailan; el telón de boca habla y escupe a los personajes; dos actores de una telenovela aparecen en escena y después son transmitidos por la televisión que mira el protagonista: y está presente un zoológico digno de cualquier obra del homenajeado: tres canguros, una zorra plateada, una boa constrictora y una rata.

Si existe un conflicto principal en el texto, hemos sólo el siguiente: “Copi”, ¿abrirá o no el refrigerador? El refrigerador, regalo de cumpleaños de su madre, inspira en “Copi” pavor. El texto comienza con el protagonista quejándose por teléfono con la portera, de la aparición del electrodoméstico en su departamento. Al final de la obra, cuando “Copi”, lo abre, el escenario se convierte en interior de refrigerador: “la luz se hace blanca y fría, aparecen estalactitas y estalagmitas azuladas, y al centro del escenario, aparece una parrilla de refrigerador que servirá a Copi de cama” (191-192). “Copi” se acuesta en la parrilla, y se duerme mientras cae el telón.

Los conocedores del teatro de Copi, habrán notado en este breve resumen una pléyora de temas y motivos muy característicos del dramaturgo: Están el refrigerador y el teléfono, dos constantes del teatro de Copi, incluso de los dos unipersonales en los que él mismo actuaba (Loretta Strong y La heladera). Los elementos de la vie bohème de Copi también se hallan en el texto de Enríquez: la droga, aquí la cocaña y la marihuana; y una sexualidad desbordante de la que no se ausentan ni la homose- sexualidad ni el travestismo. La acción llega a unos extremos que traen a la mente varias obras de Copi: una madre que es mucho más impostora que su hijo travesti, situación que hace eco de El homosexual, o la dificultad de (s) expresarse y aún más si pensamos en la puesta parisense en la que un hombre hacía el papel de la Madre-impostora y una mujer el de la “homosexual” Irina. Nos sirven de ejemplo también
las repetidas violaciones que devienen las más altas expresiones de amor, en escenas parecidas a las que transcurren en el baño de La torre de la defensa. Y como último exemplo, hemos el de la boa constrictora que se prepara como estofado con salsa de ratas. La escena es casi una réplica exacta de La torre de la defensa, incluso con parlamentos duplicados. Por ejemplo, cuando el mister Holmes le corta la cabeza a la boa para que el doctor Watson la prepare, exclama Watson:

Watson: ¡Está llena de ratas! ¡Deliciosa!
Copi: Pero las ratas traen enfermedades ...
Watson: Antirrábicos mitos, no se crea:
Las ratas son muy ricas
y dan a los rellenos navideños
un sabor a trufado ...
¡A la mesa, señoritas, que se enfría! (148)

Hay juego tras juego de réplicas en La pasarela: Madre e hijo se visten de la misma manera; en la telenovela, un actor hace el papel de la mujer y una actriz el del hombre (juego que se remite a Las cuatro gemelas, donde cuatro actrices hacen los papeles protagónicos, todos masculinos, o a Eva Perón, con un actor—Facundo Bó, en el estreno parisiense—interpretando a Evita) ; en La pasarela son dos los “Copi”, el que festeja los cincuenta y el “Copi”, quinceañero, quien declama “como en ceremonia de fin de cursos” el momento de su “desfloración”. Lo metateatral de la re-presentación se subraya en los apartes, en los telones que controlan la representa-
ción y en un personaje (Goliatha) que crece en tamaño cada vez que sale. Es un juego de malabarismo teatral, entre lo entretenido/lo fantástico/lo teatral y lo feo/lo visceral/lo real; y esa dialéctica—presente también en las mejores obras de Copi—predomina en La pasarela y tiene el mismo efecto distanciador.³

EL SISTEMA COPI:

Jorge Lavelli, el director argentino radicado en Europa y puestista de varias obras de Copi, describe a Copi-autor como:

un escritor que traza con palabras un dibujo laberíntico y frondoso, pero coherente en su aparente caos. “Un escritor de teatro nato: ejemplar en la economía de su discurso, en la utilización de su carga expresiva que rechaza todo anecdotismo y desbordante de multitud de historias entrecruzadas. [...] todo toma en Copi los atajos más sorprendentes. (3)

Para César Aira, el teatro de Copi se caracteriza por “el pasaje del tiempo al espacio; las inclusiones; y la distancia, la distancia entre autor y lector, que se franquea con un pasaje del tiempo al espacio, previamente incluidos uno en el otro” (Copi 22). Aira asocia la fusión de tiempo y espacio con la experiencia del exilio y con la dialéctica memoria/olvido; de esta manera este sistema de pasajes compren-
diera también las inclusiones, los dos en uno, la inclusión mutua de mundo y teatro, de hombre y mujer, de vivo y muerto, tanto como la distancia entre cada pareja ("Escribir" 4). En el estreno argentino de Una visita inoportuna (1992), la directora
Maricarmen Arñó aludió al mismo sistema de pasajes al señalar los tres grandes temas de Copi: la muerte, la metateatralidad y la identidad (Pellettieri, "Entrevista" 68).

En cada descripción del “sistema Copi”, se pone de relieve la importancia de los juegos de teatro dentro del teatro, de los roles, de los disfraces, de las réplicas, y de las muertes repetidas, para representar lo que llamara Aira el pasaje. La vida artística polifacética de Copi consistía en mundos dentro de otros mundos, “que terminan, en uno de sus extremos, en la miniatura subatómica de la indeterminación y el compacto” (Aira, Copi 95)

Aira ha elaborado una teoría respecto de la miniaturización y la velocidad en la obra de Copi, más que nada en su relación con el teatro del absurdo como miniaturización, la espera de la réplica inmediata que lo convierte en “mundo de micro-esperanzas” (103).

En ese mundo de las micro-esperanzas, todo se repite, y el sistema se sostiene en la re-presentación: “lo humano se ha vuelto imagen” (108). Tomemos como ejemplo el final de Una visita Inoportuna: Cirilo muere, a las cinco en punto como él mismo lo había proclamado. Es su mejor actuación, recién ensayada (muere unos minutos antes también; muere Regina Morti, la reina de la muerte; y mueren otros). Sin embargo, lo teatral se confunde con lo extrateatral: Copi escribió esa escena desde el hospital, pocos meses antes de que falleciera él, del SIDA, la misma enfermedad que padecen Cirilo y el “Copi” de La Pasarela.

EL SISTEMA ENRÍQUEZ:

La pasarela se publicó con otros dos textos de Enríquez, Jubileo (1989) que se inspiró en los escritos de Friedrich Nietzsche, y Alicia (1990), versión libre de Alicia en el país de las maravillas y Alicia a través del espejo, dos novelas de Lewis Carroll. En la presentación del libro, Enríquez explica el propósito de las-tres obras:

La idea es revisitar liturgias heredadas ... para reconstruirlas ya no de memoria sino desde la propia entraña. La idea es, pues, transmitir los mitos y proponerlos en las propias versiones ... a quien quiera recibirlos y alimentarse con ellos para luego, desde su propia voz, retransmitirlos, en esa sucesión que forma la historia del arte y, sobre todo, del teatro. La idea es apostar por un teatro ceremonial que hable ... de Dios, del sueño y de la muerte y de la santidad alrevesada intentar, al menos, un teatro cruel, poético, irónico e ingenuo que busque, entre el pajar de las mentiras burguesas, aquellas claves capaces de explicarnos y que nos fueron solemnemente hurtadas. (Contratapa, énfasis nuestro)

¿Cuáles serían las “liturgias heredadas” de Copi, los mitos que propone Enríquez
convertir en “teatro ceremonial que hable de la muerte y de la santidad alredesada”? El tema principal de La pasarela es la muerte, precisamente ese pasaje entre vida y muerte como específica el mismo título de la obra. En el teatro se conoce como pasarela el puente que pasa en curva hasta sobre la platea, de un extremo a otro del escenario o foro; también se llama pasarela el pasillo estrecho y algo elevado, destinado al desfile de artistas, de modelos, para que puedan ser contemplados por el público. En ambas acepciones, es la frontera que divide escenario y platea, lo teatral y lo real. Lo real se manifiesta en la obra en una cantidad de referencias al mundo de la capital mexicana; y es palpable la muerte en el virus que padece “Copi”. Lo teatral se subraya en los juegos metateatrales, en el travestismo y en la profesión del protagonista, modelo de ropa femenina. La tensión entre lo real y lo teatral llega a su punto máximo cuando el editor anuncia que “Copi” será “Miss Refri”, dando vuelta al mundo en traje de baño y firmando su libro de memorias desde dentro del electrodoméstico. Los canguros le cantan un corrido mexicano a “Copi”, para que, en palabras del Editor, “[ella], muy regia, [cruce] la pasarela”:

Buenísima en bikini,
pintora y dramaturga,
se ha entregado a la turb,
de todo corazón […]
Si usted le compra un libro
conocerá su vida,
por qué murió de sida
helada en un rincón. (186-187)

“Copi” rechaza tanto su propia muerte como la representación de ésta: “Nada de pasarelas, ni refrigeradores,/ Cambiaré de editor y de vampiros” (188), pero se le resigna después y entra en el refrigerador para, igual que el “Copi” quinceañero, esperar a su ángel de la guarda mientras entona una canción de cuna.

El tema de la muerte nos remite a Una visita Inoportuna, título que también hace referencia a la llegada de la muerte. Sin embargo, hay un elemento presente en La pasarela que debilita la obra, donde pierde el vuelo que tienen las mejores obras de Copi. En la última escena de la obra, “Copi”, intenta salir del departamento; Goliath lo impide diciendo que por culpa de “Copi”, el ascensor ha muerto y la puerta agoniza:

Sic transit gloria mundi, puella mea.
sic sida reventatum… […]

No tomó precauciones con la puerta que antes había sido contagiada por la rata y tu madre y la doctora y un chichifo infectado de los que ligas tú todas las noches … Como ves, niña mía, la única culpable era tú misma … (189)

Responde “Copi”: “¡Al carajo, Goliath,/ nada de moralismo a estas alturas …!” (190) Goliath le echa la culpa a la víctima “Copi”, a quien Enríquez pretende
defender cuando escribe, por ejemplo, que quiere rescatar la “santidad alrevesada”.

Pero, al hacer de “Copi” un santo, Enríquez, igual que Goliatha, se derrumbe en una actitud moralizante frente a la muerte. Copi deviene objeto de nuestra lástima, cosa que nunca ocurre en *Una visita inoportuna*, por lo menos mientras transcurre la representación. El “Copi”, de Enríquez no muere en escena sino que duerme; el autor no deja morir a su protagonista, o al menos es una muerte metaforizada. De esa manera, Enríquez mitifica la muerte, y en su búsqueda utópica, mitifica también la homosexualidad y el sida. La muerte, la homosexualidad y el sida, en manos de Copi, son tres elementos más. Se puede aplicar a ellos el comentario del actor Héctor Malamud en torno al tema de la homosexualidad en *Una visita inoportuna*: “aparece como una característica más de una persona, y 61 la exalta como un modo de vida, muy lejos de una mirada piadosa”.

Para Copi, el género sexual es una construcción, y el travestismo, un juego transgresor y paródico utilizado para teatralizar la construcción de una identidad. El travestismo además hace hincapié en el movimiento, el pasaje entre los roles sexuales, los géneros. En un torbellino de cambios rápidos, se enfatiza el diferenciarse. Para Enríquez, en cambio, el homosexual es víctima (cosa que raramente aparece en las obras de Copi, con una sola excepción que sepamos—Irina de *El homosexual*); y el que muere de sida es víctima y victimario a la vez. En *Una visita inoportuna*, Cirilo muere de sida, y ya. Nada de culpables.

Graciela Montaldo, en su análisis de la narrativa de Copi, menciona su trabajo miniaturizado “dentro de las dimensiones desproporcionadas de la historia real” (109), cosa que lo diferencia de la gran parte de la literatura argentina que busca problematizar el realismo “para cuestionar la cultura o la historia o la política” (110-111, n.6). Lo argentino y su representación, según Montaldo, no son vistos por Copi como problema sino como “chiste”. Esa distancia irónica, ese afán de exotizar lo no exótico y representar lo más raro como si fuera lo más común, está presente en su teatro. Enríquez, a nuestro parecer, intenta en su homenaje a Copi problematizar y por ende cuestionar la realidad mexicana, pero al plantearla, crea un sistema teatral que en el fondo tiene muy poco que ver con el del artista homenajeado. Al desnaturalizar el sistema de pasaje de Copi, el homenaje deviene reducción. Copi queda a medias, miniaturizado pero no a su manera.

**NOTAS**

1. El hermano de Damonte, el fotógrafo Jorge Damonte, explica que el nombre profesional del artista tiene su origen en un apodo familiar “Copito (de nieve)”, “porque era muy blanco y tenía el pelo muy negro”, que después quedó reducido a “Copi”. (Mayer 8).
2. Para diferenciar entre Copi-personaje histórico y Copi-personaje dramático, éste sale nombrado entre comillas en el presente estudio.
3. Por ejemplo, en plena escena humorística, el “Copi” de Enríquez baila y hace el amor con tres kanguros; de repente, el protagonista, enfermo de sida, se sofoca, se derrumba, escupe sangre, para después reanimarse al aspirar un poco de cocaína.
4. Como dice el mismo Copi, "En teatro no se improvisa nada ... improvisan los chicos, en el jardín de infantes [...] y cuando escribo lo hago muy formalmente, con todas las marcaciones, tratando de no dejar nada librado al azar, (Tcherkaski 131-132).

OBRAS CITADAS

Lavelli, Jorge. "Retrato por tres" Primer Plano / Página 12 (28 de junio de 1992) 3.
Montaldo, Gaciela. "Un argumento contraborgiano en la literatura argentina de los años '80 (Sobre C. Airá, A. Laiseca y Copi") Hispamérica 105-112.
Pelletieri, Osvaldo. "Copi: Un argentino y sus 'comedias de muerte' europeas" en Una visita inoportuna. 7-12.
—. "Entrevista a Maricarmen Arnó-directora" en Una entrevista inoportuna. 67-76.