

# *El humor grotesco en ¡La pirámide! de Copi*

D'Altília, Cecilia / Instituto de Artes del espectáculo-FFYL- UBA – [ceciliadaltilia@gmail.com](mailto:ceciliadaltilia@gmail.com)

Área: Historia de las Ciencias de las Artes del Espectáculo- Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: humor grotesco- Copi- grotesco satírico

## > **Resumen**

En este trabajo me propongo analizar cómo se presenta lo grotesco en *¡La Pirámide!*, de Copi, obra teatral cuya puesta en escena se realizó por primera vez en noviembre de 1975, en el Théâtre du Palace, en París. Si bien Copi es un autor que no se autoadjudicó un trabajo con la estética grotesca, coincidimos con la afirmación de Marcos Rosenzvaig en su *El teatro de la enfermedad* (2009) en que “Todo nos lleva a ver el carácter incomprensible, inexplicable y ridículo del mundo. Ese mundo grotesco es nuestro y al mismo tiempo no lo es. Es el mundo de Copi, su estética reúne todas las características citadas.” (2009: 136)

Por su parte, W. Kayser (1957) había planteado dos tipos diferentes de grotesco: el ‘grotesco fantástico’ y el ‘grotesco satírico’. Desde esta clasificación teórica vamos a situar el texto dramático de Copi en un grotesco satírico, cuestión que desarrollaremos aquí.

## **Presentación**

Este análisis forma parte del proyecto UBACYT dirigido por Natacha Koss, “Imaginario y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, radicado en el Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires.

La propuesta es analizar cómo se presenta el humor grotesco en *¡La Pirámide!*, de Copi. Este trabajo se presenta como un abordaje preliminar a esta lectura de la obra de Copi desde la estética grotesca. Se delinearán entonces varios ejes, cuyo desarrollo posterior se realizará en un texto más extenso sobre el tema.

En un corpus seleccionado de la crítica, si se quiere canónica, de las obras de Copi, encontramos menciones al carácter grotesco de su obra, señalamientos, pero no observamos una ampliación de esas afirmaciones ni desarrollo teórico en el abordaje de la obra, desde ese enfoque.

Hay que destacar que, si bien Copi no se autoadjudicó un trabajo con la estética grotesca, Marcos Rosenzvaig, en *El teatro y la enfermedad* (2009) señala, en los términos teóricos en que lo define W. Kayser, que en la obra de Copi “Todo nos lleva a ver el carácter incomprensible, inexplicable y ridículo del mundo. Ese mundo grotesco es nuestro y al mismo tiempo no lo es. Es el mundo de Copi, su estética reúne todas las características citadas.” (2009: 136). En coincidencia con ello el interés de este análisis de *¡La pirámide!* es relevar las imágenes grotescas de la obra y ver su mecanismo de funcionamiento.

Resulta interesante leer, en vínculo con lo planteado por Rosenzvaig, lo que Marilú Marini cuenta a propósito de la composición de su personaje de La Mujer sentada, para la obra de teatro homónima cuya puesta en escena estuvo a cargo de Alfredo Arias (quien en Francia conformó el grupo de teatro TSE, en Argentina había formado parte del grupo de artistas del Instituto Di Tella). La obra se basó en las tiras de *La Mujer sentada* que Copi publicaba en el *Nouvel Observateur*. Dice Marini:

(...) yo trabajé *La mujer sentada* como un dibujo, casi como un esquema corporal y, por supuesto, en ese esquema había todo un sistema de pensamientos de una cosa que me motivaba hacia el esperpento, lo grotesco, la farsa criolla, los estereotipos del teatro de la comedia del arte. En el buen sentido, no Arlequín con la patita parada y esas cosas que detesto, sino esa cosa bien carnal, bien asentada, del ignorante que se pasea por la realidad (y sigue) (...) (Tcherkaski, 2013: 98)

Hay consonancias entre lo que comenta la actriz sobre su trabajo actoral y lo que podemos relevar en cuanto a las imágenes grotescas en el texto dramático *¡La pirámide!*

Por otra parte, Isabelle Barbéris afirma que hay vínculo de parentesco entre dos sketches escritos en 1964 por Copi –“Sainte Geneviève dans sa baignoire” y “Geneviève et le Toboggan”-, y las performances del grupo Pánico, grupo formado por Roland Topor, Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowsky. Jorge Lavelli fue quien puso en escena esos sketches, junto con otros textos de Fernando Arrabal. Los fundadores del Grupo Pánico eran tres artistas que se habían desvinculado de la corriente surrealista -dejaron de asistir a las reuniones de André Breton- y que a partir de allí crearon sus “ceremonias pánicas”, performances en las que se presentaban cuerpos y elementos grotescos. Isabelle Barbéris asegura que Copi no se unió a dicho grupo pero reconoce que puede haber afinidades en su obra, reflejadas posteriormente, como la proliferación, la gratuidad de las imágenes, la broma, el gusto por el pastiche y la falsificación (2014: 57) (trad. mía)

## **Notas sobre lo grotesco**

Frances Connelly propone que “Lo grotesco no puede caracterizarse como un estilo, pues es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites” (2015: 44). Dirá que lo grotesco no tiene una definición estable; puede variar de una cultura o época a otra. La autora lo piensa “(...) como acción, una imagen es grotesca por lo que hace.” (2015: 46) Cada acción (la autora propone lo grotesco ingenioso, lo grotesco subversivo, lo grotesco traumático) cuestionará un tipo diferente de límite. Por tanto, afirmará que lo grotesco es un juego con la imagen, “pone las cosas a jugar”, según la autora: “(...) cualesquiera que sean las reglas o convenciones, lo grotesco las subvierte, creando un Spielraum [el Spielraum será “un espacio de maniobras” o “habitación de juegos”] pleno de conflicto, pero también de nuevas posibilidades” (2015: 47). Se eliden las diferencias de realidades irreconciliables, dispares: lo grotesco plantea respuestas contradictorias y conflictivas, une lo inesperado y lo disparatado. La autora manifiesta que la risa es un síntoma, que “La estructura más profunda de lo grotesco es la del juego (...)” (2015: 48)

Por su parte W. Kayser, en su estudio previo a Connelly, había planteado dos tipos diferentes de grotesco: el ‘grotesco fantástico’ y el ‘grotesco satírico’, dos escuelas, que pueden cruzarse y confluir. En el caso del grotesco fantástico, se presenta un mundo onírico macabro, criaturas, monstruos terroríficos y animales fantásticos, demonios. Afirma Kayser que hay un elemento perturbador, extraño e inhumano en lo grotesco onírico. Por otra parte, sitúa la corriente satírica entre lo cómico-grotesco y lo grotesco. Si bien lo grotesco puede presentarse en medio de creaciones cómicas, satíricas o caricaturescas, Kayser marca la diferencia entre lo grotesco como fenómeno puro por un lado, y las caricaturas lúdicas o las “sátiras tendenciosas” por otro, que ignoran ese elemento “perturbador, extraño e inhumano”, que comentábamos arriba, propio del grotesco. El autor considera que si se ignora este aspecto, se pierde el espesor de la estética; afirma que a partir de 1830 el grotesco pasó a ser solo chocarrero. En el arte gráfico, en la corriente satírica, -a principios de siglo XX- comenta Kayser que se presenta una sátira a las clases sociales y a los “desastres de la guerra” como temas dominantes.

En estos términos vamos a situar el texto dramático de Copi en un grotesco satírico: el texto realiza una crítica satírica a sectores y discursos sociales de poder, -la iglesia, el imperio (y la idea de poderío), el poder que sustentaron los conquistadores españoles-, desde el mecanismo de dicha estética.

## ***Análisis de ¡La pirámide!***

*¡La pirámide!* fue una de las obras que inauguró un nuevo ciclo del Théâtre du Palace, bajo la dirección de Pierre Laville.

Llamativamente, en la entrada de Wikipedia correspondiente al director del teatro, y de la obra, se afirma entre paréntesis que fue una obra escrita a pedido, pero este dato no lo podemos confirmar. Patricio Pron comenta, en su artículo incluido en *La hora de los monstruos*, que *¡La pirámide!* es un texto que después derivará en "Las costumbres incas", una tira que Copi publicará en *Les vieilles putes*.

Estamos trabajando con la traducción que publicó la editorial Cuenco de Plata en 2012. Hay una primera traducción, previa a la de 2012, que estuvo a cargo de Damián Tabarovsky y que se publicó en julio de 1997 en la revista *Pensamiento de los confines*.

Para comenzar a adentrarnos en el análisis de la obra, consideramos necesario comentar de manera sucinta, de qué trata. El reino "Inca" está atravesando una etapa de escasez de alimentos y sequía, y por lo tanto hay hambruna. La Reina y la Princesa habitan en la pirámide, alejadas del pueblo. La Reina se ha arrancado los ojos como parte de la tradición "inca", la obra refiere que es por ello que el reino está en ese grado de pobreza. El Jesuita vive debajo de la pirámide, este personaje tiene cierto poder en la obra. El texto comienza con la llegada de la Rata al reino, la Rata se presenta como un conquistador que fue amigo del Cacique "Patoruzú" -el padre de la Reina-, fue su bibliotecario. Es tanta la necesidad, el hambre que la Reina y la Princesa padecen, que unas escenas después amenazan e intentan comerse a la Rata. El Aguatero aparenta matarla; después se devela que no, que en realidad la Reina, la Princesa y también el Jesuita se habían comido una momia en lugar de la Rata. Este personaje se convierte en un supuesto Fantasma y deambula por el pueblo, hasta que la Princesa se da cuenta de que no es un fantasma, que no ha muerto. El Aguatero confiesa ser el virrey don Juan de Garay y la Rata dice ser del servicio de inteligencia español, explican que estaban por frenar un complot contra la Reina. Luego, cambian la identidad y explican que son "buscadores de petróleo": Reina, Princesa, Jesuita y también la Vaca Sagrada se llevan el petróleo, van a cruzar el desierto, para venderlo en Buenos Aires. Mueren en el camino en circunstancias no precisas (la Rata comenta que, o tomaron el petróleo por sed, o se comieron entre ellos). Este personaje de La Rata queda a cargo de la Pirámide, la convierte en museo y será su guía turístico. La Rata tiene un lugar privilegiado en el mundo de Copi, tiene muchas apariciones diversas en sus textos, tanto dramáticos como narrativos. Un rasgo muy propio del grotesco es la mezcla entre los

reinos animal, vegetal y humano; en este texto dramático se mezcla así el reino humano y el reino animal. Se presentan escenas en las que la Rata tiene rasgos humanos: se refiere a sí mismo como "hombre de negocios", "poeta", el Jesuita dice de la Rata que "es un hombre astuto". Hay otras escenas en que se presenta como "animal": se lo quieren comer crudo, la carne de rata "es rica", utilizan su piel como abrigo y su cola como fusta. Esta situación se presenta de modo similar en el personaje de la Vaca sagrada: es un animal que da leche, que alimenta al pueblo, y que luego se personifica, adquiere lenguaje, al final del segundo acto: "¡Vayamos a esa famosa Buenos Aires! ¡Tengo espíritu aventurero y todavía soy joven para la aventura!" (Copi, 2012: 77)

Siguiendo con la imagen del personaje de la Rata, en el segundo acto el personaje se ha convertido en Fantasma; deambula por el pueblo: Princesa "(...) Están en estado de adoración frente al fantasma de la rata. Lo cubren con coronas de flores y van cantando detrás." (Copi, 2012: 69). El Aguatero la había matado y se la habían comido. Pero luego nos enteramos de que esto no había sido así. En su lugar, habían comido una momia de un ancestro que estaba enterrado en la pirámide. Se produce si se quiere una especie de "resurrección" del personaje, que supuestamente muere pero que revive en la acción siguiente, esto es recurrente en el mundo de Copi. El Fantasma de la Rata y su deambular espectral se pueden pensar como un pequeño elemento sobrenatural del texto, eso propio del grotesco onírico, fantástico. La "resurrección" de la Rata, cuando la Princesa devela la verdad, puede pensarse también como un elemento fantástico.

La Rata es la que ocupa el rol de "civilizada". En su monólogo del final de la obra, la Rata habla en un lenguaje elevado que da cuenta de su formación cultural, allí habla de su propia sensibilidad. Desde ese lugar se posiciona con algo de sorpresa, inquietud, temor, frente al canibalismo de los personajes. En el primer acto, al llegar a la pirámide, la Rata se presenta, confiado, había sido muy amigo del cacique, padre de la Reina; había llegado a América en la carabela de Colón.

Reina: ¡Ah, es usted! ¿Cristóbal, si no me equivoco? /Rata: Me llaman así porque llegué a América Latina en la carabela del Signore Cristoforo Colombo. Soy de su mismo pueblo. Fui contratado como grumete, como llamaban en esa época a una ratita. [juego de palabras con mousse, según N. de T.] Me escapé porque me golpeaban, y luego de prodigiosas aventuras encontré asilo en lo del gran Palalalú, su padre. (Copi, 2012: 40)

Es poeta, fue bibliotecario del cacique Patoruzú, luego estará a cargo de las visitas guiadas a la pirámide; cuando lo están por asesinar la Rata exclama que lo encuentra "inquietante" y que tiene miedo, de toda la situación. En ese sentido, tiene una mirada de desprecio (o de temor, cuando la quieren matar) sobre el canibalismo de los personajes. Dirá: "¡Qué salvajada!" (Copi, 2012: 73).

Hay referencias a Buenos Aires, se dice que es en Buenos Aires donde están los gobernadores; la Rata viene desde Buenos Aires para pasar unas vacaciones.

A su vez el Jesuita afirmará, hablando de marcharse a España: "(...) vuelvo a la civilización" (Copi, 2012: 70). La barbarie está tematizada en los personajes de la acción dramática, en las costumbres de la cultura llamada "inca" -como la tradición de comerse los ojos-. Los personajes son caníbales, amenazan con comerse entre ellos, han comido gente. En un momento, la Reina le responde a la Rata que el pueblo la quiere menos que a su madre, "(...) hice muchas tonterías" [...] / "Nos comimos demasiada gente. Se quejan. Pero estábamos obligadas para no perecer. Mi hija tiene un apetito voraz" (Copi, 2012: 43)

Al respecto, es interesante también relevar el siguiente comentario de la Reina, cuando se dirige a la Rata: "Primero, usted no es humano, y bien que ha comido lo suyo para seguir viviendo. La vida se come. Como el resto, por otra parte" (Copi, 2012: 48)

En el primer acto, al llegar a la pirámide, la Rata se presenta, confiado, -había sido muy amigo del cacique, padre de la Reina, había trabajado como bibliotecario en el Reino-; si bien los personajes venían realizando menciones al canibalismo, es cuando la están por asesinar que la Rata lo encuentra inquietante, justamente le propone matrimonio a la Reina para retardar su muerte; aparecen hormigas que los personajes empiezan a comer: la Rata (al Jesuita): "¡No sé, pero huyamos! ¡Esto es inquietante, tengo miedo!" (Copi, 2012: 59). La Rata percibe lo "inquietante" - como dice, respecto a la práctica de canibalismo, el miedo que siente la Rata da cuenta del carácter siniestro que esa práctica le infiere a la acción de la obra; en términos de Kayser; "(...) por mundo enajenado se entiende aquel que en un tiempo nos resultaba familiar y confiado y de repente nos desvela su naturaleza extraña e inquietante." (2010: 310). El Jesuita le dirá al Fantasma de la Rata: "¡Oh, rata mía, usted que es un santo fantasma, protéjame de estos dos monstruos carnívoros!" (Copi, 2012: 73), refiriéndose a la Reina y a la Princesa.

Esto nos conduce a reflexionar sobre el concepto de lo carnavalesco, lo pensamos en términos de Mijaíl Bajtín. No solo el canibalismo, comer gente; sino también comer con orina y excremento (Copi, 2012: 57), se menciona que la gente del pueblo mama de la vaca (en referencia a la Vaca sagrada) para tomar la leche, en otro momento se dice que la vaca se alimenta mamando de las mujeres del pueblo.

Lo degradado es parte de lo carnavalesco: degradar al personaje para llevarlo a lo "bajo", a lo bajo corporal, referido a esta materialidad del cuerpo. La boca es el elemento central de ese cuerpo

grotesco: en el texto los personajes insisten sobre la acción de comer, de comer gente, es la acción reiterada de la obra. Esta reiteración provoca una degradación de los personajes, en tanto rebajarlos a lo bajo corporal.

Según el planteo de Bajtín, "(...) es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo" (2003: 285). Dirá el autor, respecto del cuerpo grotesco:

(...) los actos del drama corporal, el comer, el beber, las necesidades naturales [...], el acoplamiento, embarazo, parto, crecimiento, vejez, las enfermedades, la muerte, el descuartizamiento, la absorción de un cuerpo por otro -se efectúan en los límites del cuerpo y del mundo, o en los del cuerpo antiguo y el nuevo; en todos estos acontecimientos del drama corporal, el principio y el fin de la vida están indisolublemente imbricados (2003: 286)

Es así que el mundo de la obra está ridiculizado, hay un fuerte uso de la ironía por parte del autor. Se ridiculizan las costumbres, la cultura "inca" -las leyendas de los ancestros, el cacique de nombre Patoruzú) la conquista de América y los conquistadores: la Rata se presentará al Jesuita como "Don Cristóbal de la Sarna"; se ridiculiza al Jesuita, quien tiene en la obra muchas características negativas.

Precisamente el texto -a través de este mecanismo de lo cómico grotesco: degradación, ridiculización e ironía- propone una crítica satírica a ciertos discursos sociales de poder, una crítica a la Iglesia católica pero también una crítica a las figuraciones de Latinoamérica y de la Conquista española; critica la idea de un imperio cuyas autoridades concentran el poder, distanciándose de su pueblo; en resumidas cuentas, podemos pensar la obra como una crítica a la relación del oprimido y el opresor. Es por ello que pensamos el texto en términos de un grotesco satírico. En palabras de Tabarovsky, esta obra es una "perfecta alegoría sobre el poder, la corrupción y la violencia" (columna diario Perfil, 2017).

En otro nivel de análisis, observamos que se degrada y se deforma ese imaginario de Latinoamérica como un lugar exótico, mirada francesa de lo latinoamericano que se observa en las décadas del sesenta y del setenta. De ese modo también se ridiculiza la literatura del boom latinoamericano, y su apuesta hacia lo llamado Real maravilloso, en vigencia en esas décadas. Unos años después de la puesta de *¡La pirámide!*, Copi era invitado a la emisión *Apostrophes*, con conducción de Bernard Pivot, en una mesa de escritores latinoamericanos. Entre los invitados estaban Alejo Carpentier y Carlos Fuentes, escritores del boom. Durante el programa, Copi ironiza y se ríe sin reparos, la llamará literatura "castrista", tratará entonces de despegarse de este intento de "filiación" latinoamericana, afirmando que él hace "gags". Cuando Pivot le dice que en *La vida es un tango*

(libro que presenta en esta emisión) se observan también lo fantástico y el realismo, Copi dirá, de modo irónico, con risa, que son malas influencias. Se "ríe" de estos tópicos de lo Real Maravilloso.

> ***A modo de cierre***

A partir de este análisis se pudo dar cuenta de cómo se presentan las imágenes grotescas en este texto dramático. Reflexionamos sobre cómo los personajes, en la acción dramática, son "bárbaros" -siguiendo la dicotomía civilización y barbarie-, están degradados a lo bajo corporal, en términos bajtinianos, de momento en que comen gente, maman de la Vaca sagrada, comen con orina y excrementos. A través de este mecanismo de degradación de los personajes, propio de lo cómico grotesco, hemos comprobado la existencia, en la obra, de una crítica satírica hacia sectores sociales y discursos de poder.

Volvemos a Marcos Rosenzvaig, cuyo texto comentábamos al principio de este trabajo: "(...) en el caso de Copi [el mundo grotesco] nos causa risa y estremecimiento" (2009:136). En esta obra sucede así, es un texto provocador y de un humor tal vez corrosivo, que lleva a esa risa amarga, mezcla de tragedia y comedia, a la que se refiere Kayser, cuando habla sobre la risa grotesca.



## Bibliografía

Bajtín, M. (2003 [1965]). *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid, Alianza

Barbérís, Isabelle (2014). *Les mondes de Copi. Machines folles et chimères*. París, Orizons.

Connelly, Frances (2015 [2012]). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales. La imagen en juego*. Madrid, Machado Libros.

Copi (2012 [1975]). *Teatro 2*. Buenos Aires, Cuenco de Plata.

Kayser, Wolfgang (2010 [1957]). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Madrid, La balsa de Medusa.

Pron, Patricio (2017) "Copi: personajes / temas / procedimientos / circulaciones" en *La hora de los monstruos. Copi*. Barcelona, Ayuntamiento de Barcelona. Instituto de Cultura La Virreina Centre de la Imatge.

Rosenzvaig, Marcos (2009). *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires, Biblos

Tabarovsky, Damián (2017). Pobre Francia. En *Perfil*, sitio web del diario:  
<https://www.perfil.com/noticias/columnistas/pobre-francia.phtml> (consulta: 8-3-2022)

Tcherkaski, José (2013) *Habla Copi*. Buenos Aires, Galerna.