

La génesis de una novela incoativa: *El baile de las locas*, de Copi

Christian Estrade
Universidad de Toulouse - Le Mirail

Los manuscritos de la novela de Copi *El baile de las locas*, publicada en 1977 en la editorial Christian Bourgois, están conservados en el Institut Mémoires des Éditions Contemporaines (IMEC), institución francesa que conserva, entre otros, los fondos de Eric Rohmer, Felix Guattari y Marguerite Duras.

Nuestro análisis se centrará en los manuscritos de la novela, y el principal objetivo consistirá en *entender la génesis de una escritura*,¹ reconstruyendo el sentido de diversas operaciones de escritura. Para ello dividimos el trabajo en tres momentos. Nos dedicaremos primero a colocar *El baile de las locas* como la primera novela de Copi, ahí donde la crítica suele ubicar *El uruguayo* como el inicio de su obra novelesca. Luego, un estudio del *incipit* de *El baile de las locas* en la obra editada y en los manuscritos revelará el giro autoficcional y definitivo que realiza ahí el autor argentino. Por último, un análisis de algunos fragmentos suprimidos en los manuscritos mostrará hasta qué punto la novela de Copi es el resultado de una escritura improvisada que va tomando forma conforme escribe.²

1. La primera ficción, la novela prima

Antes de abordar el análisis de los manuscritos de *El baile de las locas*, quisiéramos detenernos en el primer texto narrativo publicado por Copi, unos años antes, en la misma editorial. En *El uruguayo* (1972) el autor plantea dos de las constantes que van a subyacer a toda su obra narrativa. En el inicio

1. Grésillon, Almuth, *La mise en œuvre: Itinéraires génétiques*, Paris: CNRS Éditions, 2008, p. 55.

2. En otro artículo me dedico a analizar la génesis de la forma de la novela *El baile de las locas*, observando las distintas campañas de titulación de los manuscritos—contamos 125 títulos—y el trabajo de segmentación de la novela en capítulos. “Intitulation et intertitrage ou donner vie à l’informe: *Le bal des folles* de Copi”, Colloque International: “Seuils de Manuscrits”, Université de Franche-Comté, Besançon, 17-19 de enero de 2013.

del texto, que es una carta, el narrador propone un procedimiento curioso: le pide al lector que vaya tachando a medida que avanza en la lectura. Se trata de un contrato por lo menos original, destinado a volcar el texto en el olvido. El propio escritor es, dice, un desmemoriado. Anulada y clausurada la memoria del texto que, efímero, no podrá ser releído, el autor se abre así plenamente el espacio de la imaginación.

El uruguayo es un relato inclasificable plenamente volcado a la invención.³ Copi adelanta etimologías absurdas y expresiones delirantes de una lengua ‘uruguaya’ que es puro invento. El autor recrea así una lengua que sin embargo poco tiene que ver con la de Louis Wolfson,⁴ porque en Copi todo es delirio. Las escenas surrealistas y los juegos de lenguaje pasean al lector por el espacio de la imaginación como cuando, por ejemplo, Montevideo, totalmente recubierta por arena, desaparece y Copi la reinventa dibujándola con un palo en la arena. Esta escena ilustra a la perfección la operación que el autor realiza en su obra, rayana al surrealismo, digna de Lautréamont: borrar para reinventar. *El uruguayo*, “ese delirio fabuloso”,⁵ como dice Michel Cournot, ubica de este modo en el centro de la narrativa de Copi una imaginación sin límites.

La segunda constante que plantea *El uruguayo* es una tensión con la lengua de escritura. La novela está escrita, como toda su obra narrativa, salvo la novela *La vida es un tango*, en francés. Copi confiesa, apenas empezado el relato, las dificultades para *entrar* en una lengua normal:

En écrivant je m’aperçois que certaines phrases me restent étrangères, comme celle qui précède (je laisse cette décision, etc.) sans doute parce que ces derniers temps j’ai beaucoup plus pratiqué la langue que l’on parle en cet endroit que le français et qu’il m’est probablement beaucoup plus difficile de rentrer dans un langage normal que je ne le crois.⁶

3. Para José Amícola la novela es “la imagen de lo nacional uruguayo a partir de dos miradas implicadas y refractadas (la eurocentrista y la argentina)” (*Estéticas bastardas*, Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 131).

4. Gilles Deleuze, “Louis Wolfson, ou le procédé” en *Critique et Clinique*, Paris: Minuit, 1993, p. 21.

5. Michel Cournot, “Des cris à Montevideo” en *L’Uruguayen*, Paris: Christian Bourgois, 1999 (1973), p. 69.

6. Copi, *L’Uruguayen*, Paris: Christian Bourgois, 1972, pp. 9-10. “Escribiendo me doy cuenta de que ciertas frases me quedan extrañas, como esta última (dejo esta decisión, etc.) sin duda porque, en los últimos tiempos, he practicado mucho más la lengua que se habla en este lugar que el francés y probablemente volver a un lenguaje normal me es más difícil de lo que creía”, *El uruguayo*, en *Obras (T.I)*, Trad. de Enrique Vila-Matas, Madrid: Anagrama, 2012, pp. 43-44. Las citas en español de la obra édita de Copi las tomo de las traducciones publicadas en Anagrama en los años setenta. Estas traducciones a un español peninsular se alejan del español rioplatense –en algunos términos o giros, en el tono de las novelas– abriendo una brecha con *La vida es un tango*, escrita en castellano por el autor. Más allá de señalar distancias lingüísticas y sabiendo que Copi autotraduce esta novela al francés, la pregunta central sería por qué Copi no se

Apenas iniciada la carta, Copi confiesa sentirse ajeno al francés, aunque antes de eso, en la dedicatoria de la novela, nos da quizás la pauta sobre la relación, tensa y bizarra, que va a mantener con el idioma de escritura: “À l’Uruguay, le pays où j’ai passé les années capitales de ma vie, l’humble hommage de ce livre que j’ai écrit en français mais certainement pensé en uruguayen”.⁷ El relato se presenta así desde la apertura,⁸ ese espacio de transiciones previas al inicio del texto, como una carta pensada en uruguayo pero escrita en francés, lo que implica un doble proceso. También en *La cité des rats* (1979) Copi se ‘cubre’ de entrada con una advertencia dirigida a los maníacos de la gramática, anunciando una vez más una escritura fuera de norma en una novela escrita por una rata y que él tradujo al francés. Copi se construye así a él mismo como un exiliado de la lengua: piensa en uruguayo pero escribe en francés, es traductor de un idioma imaginario de las ratas, repite una y otra vez que es incapaz de respetar la norma lingüística.

Su conflicto con la lengua también está presente en “Río de la Plata”, uno de sus últimos textos, fechado de 1984, el único dicho “serio”. Copi retoma una vez más este brete constitutivo con la lengua de escritura. El inicio del texto es magistral, en parte por el tono confesional de su relación con la lengua: “Je m’exprime parfois dans ma langue maternelle, l’argentine, souvent dans ma langue maîtresse, la française. Pour écrire ce que je vais écrire mon imagination hésite entre ma mère et ma maîtresse”.⁹

Si es interesante la formulación de Copi que de alguna manera engaña al castellano materno con el francés, más interesante aún, como lo leemos en los manuscritos de “Río de la Plata”, es que él quisiera situarse en una suerte de panlengua –un *no man’s land*¹⁰ lingüístico, escribe en los manuscritos–, procesando imágenes que su memoria presenta a su imaginación. Escribir desde la imaginación y en tensión con la lengua de escritura son dos invariables que subyacen a toda la obra ficcional de Copi y que afloran

encargaba él mismo de traducir sus novelas al castellano o por qué no revisaba las de la editorial Anagrama.

7. Copi, *L’Uruguayen*, p. 5. “Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro escrito en francés pero pensado en uruguayo”.

8. En este trabajo vamos a apoyarnos en la distinción que propone Andrea Del Lungo entre apertura, *incipit* y primera oración (o ataque): “Je propose donc d’employer le terme *ouverture* pour indiquer la série de passages stratégiques qui se réalisent entre le paratexte et le texte, à partir de l’élément le plus extérieur, le titre; le terme *incipit* pour désigner, à l’intérieur de l’espace de l’ouverture, la zone d’entrée dans la fiction proprement dite, à savoir la première unité du texte; et encore, à l’intérieur de l’espace de l’*incipit*, je propose le terme *attaque* pour indiquer les premiers mots du texte”, en *L’incipit romanesque*, Paris: Seuil, 2003, p. 54.

9. Copi, “Río de la Plata” en *Copi*, Paris: Christian Bourgois, 1990, p. 81. “Me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, y con frecuencia en mi lengua amante, la francesa. Para escribir este libro mi imaginación duda entre mi madre y mi amante” en “Río de la Plata” en *Obras (T.I)*, Trad. de Edgardo Dobry, Madrid: Anagrama, 2012, p. 343.

10. Manuscritos de “Río de la Plata”, Caja 7, Cuaderno 1C, Fondo Copi/IMEC.

desde su primera ficción, *El uruguayo*. Este es el funcionamiento de la escritura de Copi, estas son las marcas de su narrativa: escribir mal, en un francés macarrónico, desde la imaginación.

Al margen de estas estrategias de apertura que tienen un evidente alcance sobre la lengua y trazan una línea de continuidad casi perfecta entre los umbrales de sus primeras novelas, nos vamos a detener en el estudio de *El baile de las locas*: en parte porque se impone como la primera novela de Copi, en parte por la originalidad de la novela que narra la búsqueda de su propia forma.

El dossier genético de *El baile de las locas* está completo. Copi sólo escribió un borrador, como era su costumbre, y está conservado en el IMEC junto a otros manuscritos. La novela está escrita en ocho cuadernos espiralados formato A4,¹¹ siempre en el recto de las hojas, lo que no le impide utilizar el verso para realizar alguna corrección o agregar algún comentario. Su letra, grande y redonda, refleja la velocidad de escritura. Varios elementos nos autorizan a pensar que *El baile de las locas*, escrita indiscutiblemente después de *El uruguayo*, es la primera novela como tal escrita por Copi –que explicaría en parte las dificultades encontradas por el autor para darle forma a su obra–. Desde el punto de vista narrativo *El uruguayo* es una historia mucho más simple, de escasas cincuenta páginas, que parece un soliloquio delirante escrito en forma de carta. *El uruguayo* sería más bien un cuento largo o una *nouvelle*, pero difícilmente una novela. Algunos elementos paratextuales y editoriales apoyan nuestra hipótesis. Cuando se publicó por primera vez en la editorial Christian Bourgois en 1972, *El uruguayo* presentaba un subtítulo genérico –bastante inusual para el editor– que anunciaba una “Novela”. Cuando se publicó en España en 1978 se incluyó en el libro de cuentos *Los viejos travestis*.¹² Al margen de estas cuestiones genéricas y editoriales podemos alimentar nuestra hipótesis citando *El baile de las locas*, en cuyo anteúltimo capítulo leemos: “Moi je commence mon deuxième projet de roman”.¹³ También, ya alejándonos del argumento genérico que intenta distinguir entre cuento, *nouvelle* y novela,

11. Excepto el segundo cuaderno, un Sketch Book de dibujo de 30 hojas blancas.

12. El título completo es *Las viejas travestis y otras infamias*, seguido de *El uruguayo* (Barcelona: Anagrama, 1978), que corresponde a la traducción de los cuentos de *Une langouste pour deux* (Paris: Christian Bourgois, 1978). Su reedición de 1989 no incluye *El uruguayo*.

13. Copi, *Le bal des folles* [1977], Paris: Christian Bourgois, 1999, p. 145. “Yo comienzo mi segundo proyecto de novela”, *El baile de las locas*, p. 132. Aunque, señalemos, en las primeras páginas Copi decía todo lo contrario. Dos razones. La primera es que a menudo las incoherencias, sobre todo temporales, son comunes en sus relatos. La segunda, ya más cercana a nuestra propuesta de lectura, muestra que entre el inicio de la escritura y el cierre Copi logra *in fine* escribir su primera novela.

con un relativismo indiscutible, las novelas siguientes de Copi¹⁴ donde abundan los personajes marginales, donde muerte y resurrección obsesionan al autor, donde los golpes de efecto se repiten, donde la homosexualidad con visos militantes está omnipresente, donde las rivalidades entres bandos y las conspiraciones mundiales se apoderan de la acción, se parecen en todos estos aspectos a *El baile de las locas* y no a *El uruguayo*. Aunque, a fin de cuentas, poco importa cuál viene primero, *El baile de las locas* es sin lugar a dudas la novela donde se va a acuñar la forma novelesca de Copi: novelas delirantes y bizarras, con un ritmo desbocado y con vuelcos inesperados, descontadas las escenas *gore* de una sexualidad sin tapujos. Podríamos afirmar quizá que la obra novelesca de Copi tiene una apertura doble. La primera se opera con *El uruguayo*, en la que se instalan, en el centro de su escritura, la lengua y la imaginación, tensión central que subyace a su obra hasta su último proyecto, como lo vemos en los borradores de “Río de la Plata”. Una segunda entrada en la forma novelesca, años después, donde Copi incorpora la dimensión homosexual y militante pero, sobre todo, donde forja la forma de sus novelas futuras explorando, salvo excepción, la autoficción.¹⁵

2. Escribir y volver a empezar

C'est la troisième fois depuis un an que je commence à écrire ce roman dont le sujet ne doit pas m'intéresser tellement, quand j'arrive au bout d'un cahier (j'écris toujours à la pointe Bic dans des cahiers à spirale), je les perds le jour même.¹⁶

La primera oración –o ataque en términos de Del Lungo– del texto édito de *El baile de las locas* es por lo menos curiosa. Se trata de la tercera tentativa de escribir una novela que no deja ninguna huella en un escritor que apenas muestra interés por ella. El texto comienza *in medias res* con un

14. *Le bal des folles*, París: Christian Bourgois, 1977. *La cité des rats*, París: Pierre Belfond, 1979. *La vie est un tango*, París: Éditions Libres-Hallier, 1979 / *La vida es un tango*, Barcelona: Anagrama, 1981. *La guerre des pédés*, París: Albin Michel, 1982. *L'Internationale argentine*, París: Pierre Belfond, 1988.

15. Podríamos discutir sobre la inclusión de *El uruguayo* como autoficción; género amplio si los hay. Entendemos en parte que no basta que aparezcan Copi como firmante y la reminiscencia a su pasado uruguayo. Estas ficciones transgresivas, dicho esto, tampoco necesitan de la primera persona para existir como tales. Con *El baile de las locas* aparece un contrato novelesco con fuertes referencias a la vida del autor cuya ruptura violenta deriva en una autoficción fantástica. (Cf. Vincent Colonna, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, París: Tristram, 2004, pp. 75-92).

16. Copi, *Le bal des folles*, París: Christian Bourgois, 1977, p. 9. “Es la tercera vez en un año que comienzo a escribir esta novela, cuyo tema parece importarme tan poco que, tan pronto como termino una libreta (escribo siempre con bolígrafo Bic y en libretas de gusanillo), la pierdo ese mismo día” en *El baile de las locas*, Trads. Alberto Cardín y Biel Mesquida, Barcelona: Anagrama, 1978, p. 7.

comentario y cierta irritación que inscribe la escritura en una temporalidad. Un año para intentar empezar una novela; el texto lo precisa, cuando el tema, aún no sabemos bien cuál, no le interesa al autor. Si es llamativa la profusión de la primera persona, que aparece cuatro veces, también es sorprendente que el autor, desinteresado del tema, escriba cuadernos enteros antes de perderlos inmediatamente. A la dificultad del homosexual de expresarse se agrega aquí una dificultad declarada por escribir una novela. Con el uso, además, del presente del indicativo y la representación de una escritura en acto, difícilmente podríamos tener un comienzo más intrigante.

Si estiramos por unas líneas nuestra lectura, leemos:

Et comme j'oublie ce que j'écris je dois recommencer à zéro. Mon éditeur me fait des drames. Il m'a avancé sur ce roman plus de droits d'auteur que je n'en gagnerai jamais. Ces drames font partie de notre relation depuis déjà une bonne première décade, ils sont indépendants du succès du livre. Mon éditeur me pousse à écrire.¹⁷

La abundancia de la primera persona, que no deja de recordar la escritura de un diario o de una carta, es superada por la importancia de esta amnesia cuasi sistemática que tiene el autor y que nos recuerda el olvido impuesto al lector en *El uruguayo* de tachar el texto leído a medida que avanza en su lectura. Copi escribe en este caso alentado por el editor con quien mantiene una relación particular y que quiere imponer como tema principal de la novela la homosexualidad. Como su editor le paga por adelantado, el acoso va a dar sus frutos aunque Copi, antes que de homosexualidad, quisiera hablar de su historia de amor con Pietro Gentiluomo, un joven romano de quien se enamora locamente.

El incipit, ese espacio de contacto donde se cruzan “deseos de escritura y expectativas del lector, donde se concentran diferentes estrategias que delinean poéticas, estéticas y temas”,¹⁸ es desconcertante. Pocas líneas más tarde Copi continúa desanimado con la escritura: “Je suis de plus en plus décidé à ne pas écrire ce roman”;¹⁹ y decide, pocas líneas más adelante, hablar ya no de su relación con Pierre sino de la transformación de este en mujer, cuando, de pronto, Pierre muere. La escritura se bifurca y toma la forma de un duelo. Esta secuencia, que apenas ocupa unas líneas, muestra hasta qué punto el autor tiene dificultades en fijar una línea narrativa, en armar una intriga, alternando escenas vinculadas al presente de escritura y la búsqueda de un tema para su novela. Conforme avanzamos en esta

17. *Ibidem*. “Y como olvido todo lo que escribo, debo comenzar de nuevo desde cero. Mi editor me monta escenas. Me ha adelantado sobre esta novela más dinero del que nunca ganaré con ella. Pero estas escenas forman parte de nuestra relación desde hace ya unos buenos diez años, independientemente del éxito de mis libros. Mi editor me empuja a escribir”, *Ibidem*.

18. Del Lungo, *op. cit.*, p.14.

19. *Le bal...*, p. 16. “Cada vez estoy más decidido a no escribir esa novela”, *El baile*, p. 13.

larga apertura textual, la trama se va alambicando. Una sinopsis de *Le bal des folles* es así del orden de lo inconcebible.²⁰ El principio de la novela es indeciso y parece estar escrito sin proyecto previo, sin plan de escritura.

Quisiéramos volver sobre el primer momento de la novela, esta vez a la transcripción de los manuscritos:

Pour <C'est> la troisième fois depuis un an que je commence à écrire ce roman dont le sujet ne doit pas m'intéresser tellement, quand j'arrive au bout d'un cahier (j'écris toujours à la pointe Bic dans des cahiers à spirale), je le perds automatiquement <le jour même>. Et comme j'oublie tout ce que j'écris, je dois recommencer comme depuis <à zéro>.²¹

Esta primera frase del *incipit* muestra escasas correcciones que revelan sin embargo una clara decisión de escribir sobre la escritura de una novela. El paso a la ficción se traduce por una negación múltiple: negación del tema de la novela, negación de la memoria, pero también negación del principio. La tercera tentativa, la definitiva, señala de entrada que no es el inicio de la escritura, quitándole parcialmente la función de umbral al *incipit*, apuntando aquello que antecede el inicio del relato. Esta frontera textual de la obra se disgrega al postular *El baile de las locas* como un ejercicio de escritura que empieza una y otra vez, una suerte de escritura incoativa que se impone como procedimiento mismo de la escritura de la novela.

El *incipit* édito es así antes que nada una reflexión sobre el inicio de la novela y sobre la posibilidad de escritura, así como una voluntad de exhibir una escritura en acto: “(j'écris toujours à la pointe Bic dans des cahiers à spirale)”.²² En este sentido la novela de Copi es moderna, tan moderna como una novela de Samuel Beckett o de Raymond Queneau, diría Del Lungo, puesto que construyen una obra *in fieri*²³ que además señala la ausencia del comienzo genético. El inicio textual señala que el umbral de *El baile de las locas* se extiende más allá, señala lo que precede, aquello que falta y está ausente, sus otros inicios, su propia génesis.

Los manuscritos de *Le bal des folles* nos llevan a nuevas reflexiones en tanto el comienzo genético ofrece una brecha bastante espectacular y

20. César Aira, que considera *El baile de las locas* la obra maestra, lo logra, por supuesto: “El resumen de la novela puede hacerse como un catálogo de momentos, y como una mecánica de transformaciones” en *Copi*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1991, p. 52.

21. Manuscritos *Le bal des folles*, cuaderno n°1 (COP 7), Fondo Copi/IMEC.

22. *Le bal des folles*, p. 9. “(escribo siempre con bolígrafo Bic y en libretas de gusanillo)”, *El baile de las locas*, p. 7.

23. “Le roman du XXe siècle –des surréalistes à Beckett, de Queneau aux Nouveaux Romanciers– est précisément marqué par une volonté d'exhibition de l'écriture, par une réflexion incessante sur l'acte même d'écrire, sur sa difficulté, sa précarité, voire sa disparition; et encore, que le roman du siècle qui vient de s'écouler est essentiellement le «roman du roman», un roman qui réfléchit sur lui-même, qui expose sa genèse et son devenir, sous le sceau d'une poétique désormais incontestable: celle de l'œuvre *in fieri*”, Del Lungo, *op. cit.*, p. 138.

compleja sobre la génesis del *incipit*, de la novela y de la poética novelesca de Copi. Este espacio de creación aporta una lectura radicalmente distinta porque nos ofrece los dos inicios efectivamente descartados por Copi de su novela *El baile de las locas*.

En el primer cuaderno del manuscrito de la novela aparecen los dos intentos fallidos evocados desde las primeras palabras de *El baile de las locas*. Lo primero que señala la existencia de esos dos inicios es que la pérdida y el olvido son entonces recursos claramente creativos del autor que apuntan a imponer el olvido como principio de escritura y a darle así paso a la imaginación. Este primer cuaderno es un cuaderno norteamericano Harvard de 150 hojas pautadas y con margen (Narrow Ruled and Margin Line) que cuenta con dos separadores.

Los borradores de algunos *strips* de *La mujer sentada* ocupan la primera parte del cuaderno. El primer intento de escritura es un relato de 18 páginas manuscritas que empieza después del primer separador. Las páginas llevan un título, “Le Kleenex” (mss 1 más adelante), y el texto comienza como una carta de Laure, una prostituta que vende cocaína en Nueva-York: “Me voici, *Jeanine* <Jean-Philippe>, c’est moi. ~~Je suis~~ <retrée> en USA. J’ai besoin absolument de parler avec toi. J’ai perdu ton numéro de téléphone. Si tu ne peux pas me joindre au Chelsea laisse ~~moi~~ ton numéro à l’opérateur”.²⁴

En la carta, Laure, que necesita dinero, insiste en que Antoine, un amigo artista, le mande un dibujo, dado que conoce a un crítico neoyorquino interesado por su obra. Laure escribe escondida en una cabina telefónica mientras afuera espera un hombre negro que se impacienta, se masturba y le eyacula en la cara. Laure se limpia con el kleenex y sigue escribiendo su carta. Ya en una posdata, que resulta ser más larga que la carta, Laure cuenta su vida en Nueva-York. Está enamorada de un puertorriqueño, Mongo Santamaría, y planea unas vacaciones en Ibiza con un grupo de amigos. Acostumbra escribir todo en estos kleenex, incluso los teléfonos de sus amigos, que pierde inmediatamente:

C’est devenu une habitude chez moi, je passe ma journée à noter des choses sur ~~un~~ <des> Kleenex qu’ensuite je jette par mégarde ou je me mouche avec. J’y note tout ce qui me passe par la tête pour fixer des idées ~~du roman~~ <du pour mon> film. Apelle *Guatari* <Coucou> pour qu’il active ma bourse, j’ai presque fini le scénario, enfin il n’y a pas de scénario à proprement parler mais des scènes de rue dans le quartier portoricain.²⁵

24. Manuscritos *Le bal des folles*, “Acá estoy, *Jeanine* <Jean-Philippe>, soy yo. Estoy <volví> de EEUU. Necesito sin falta hablar con vos. Perdí tu número de teléfono. Si no podés ubicarme en el Chelsea dale ~~me~~ tu número al operador”. La traducción es mía.

25. Manuscritos *Le bal des folles*. “Esto ya es una costumbre, me paso el día anotando cosas en ~~un~~ Kleenex que después tiro sin querer o los uso para sonarme. Anoto todo lo que se me pasa por la cabeza para fijar mis ideas ~~de novela~~ <de para mi > película. Llamé a *Guatari* <Coucou>

Termina la carta y el narrador toma el relevo para contar que Laure está a punto de tomarse un avión.²⁶ Laure es en realidad Léontine y vive en París, una multimillonaria que viaja cada tanto a Nueva York para hacer sus tráficos de cocaína y de hachís. Al final de esta secuencia, aparece la primera persona y luego de una simple oración, el relato se interrumpe de inmediato: “Je l’ai rencontrée au Flore l’été soixante-cinq avec un groupe d’homosexuels ~~de la mode~~, coupeurs chez ~~Balen~~ Dior ou coiffeurs comme il en existait peu à l’époque, à présent ça court les rues. Elle passait ses soirées”.²⁷

Este primer *incipit* (mss1) del proyecto que será *El baile de las locas* es interesante por sus numerosas consonancias con el *incipit* definitivo, aunque antes que eso debemos señalar que «Le kleenex», que empieza con una carta, traza una continuidad formal cuasi perfecta con *El uruguayo*. Quizá el primer elemento notorio que acerca el mss1 al texto editado *El baile de las locas* sea la aparición de las versiones desechables y efímeras de los manuscritos de una novela o película futura que se pierden sistemáticamente. También es llamativo que en este primer intento aparezcan personajes reales, como Mongo Santamaría, famoso percusionista cubano instalado en Nueva York, y Guatari, aunque escrito con una t, luego tachado y reemplazado por Coucou. También en *El baile de las locas* abundan los personajes reales, aunque sean distintos, desde Marielle de Lesseps, amiga de Copi y personaje clave, a Wolinski y Sempé, dibujantes como él en la revista *Hara-Kiri* en los años setenta. La referencia a Guattari no es tan sorprendente si pensamos que

para que mueva lo de mi beca, estoy a punto de terminar el guión, en fin, no hay lo que podría llamarse un guión sino escenas callejeras en el barrio portorriqueño”. La traducción es mía.

26. Si los manuscritos *hablan*, también lo hacen los contratos que nos dan alguna información sobre la historia del texto. Copi firma un contrato con Christian Bourgois el 14 de junio de 1976 por una novela llamada *Priscilla Obelisque* y el remitente del autor es el hotel Chelsea de Nueva York. El contrato siguiente, esta vez por *Le bal des folles*, está fechado el 5 de enero de 1977, con una dirección en París, 27 rue Victor Masé. En los contratos de *Priscilla Obelisque* como de *Le bal des folles*, no aparece ninguna especificación de la obra, sea novela u obra de teatro. Para *Priscilla Obelisque* Copi recibe un adelanto de 2.000 francos franceses, mientras que en el contrato de *Le bal des folles* no se hace mención alguna a este adelanto. En la novela, el editor, que persigue a Copi para que escriba, también le da un adelanto: “En plus, je ne peux pas te faire un chèque de un million. Mon comptable est furieux. Je n’ai rien récupéré de l’argent que j’ai mis dans ta dernière pièce. Tu vas faire un roman de combien de pages? Je n’en sais rien. Bon, je te donne un chèque de cinq mille mais ne me demande plus rien ce trimestre” (p. 15). Todo apunta a que Copi haya empezado la escritura de su novela en 1976, de gira con su obra *Loretta Strong*, cuando vivió un tiempo en casa de Martine Barrat, en el hotel Chelsea, y se fracturó una pierna en Baltimore.

27. Manuscritos *Le bal des folles*, cuaderno N°1 (COP 7), Fondo Copi/IMEC. “La conocí en el café Flore en el verano del 65 con un grupo de homosexuales ~~de la moda~~, cortadores en ~~Balen~~ Dior o peluqueros como había pocos en aquella época, hoy hay por todos lados. Se pasaba las tardes”. La traducción es mía.

ambos estuvieron implicados, a principios de los setenta, en la fundación de la FAHR,²⁸ con su amigo común Guy Hocquenghem.

La historia de Laure/Léontine reaparece en *El baile de las locas* en el personaje de Marilyn, la gran rival de Copi. Leemos en *Le bal des folles*:

Marilyn lui avait beaucoup écrit de New York, elle lui écrivait toutes les semaines. Elle écrivait sur des kleenex dont elle faisait une boule qu'elle jetait dans les coins de sa chambre au *Chelsea*, quand elle finissait une boîte elle la remplissait avec ses écrits, elle y mélangeait souvent des boules de kleenex qui ne contenaient comme toute écriture que des traces de démaquillant et de rouge à lèvres. Elle envoyait toutes les boîtes de kleenex usés à sa mère qui les déchiffrait selon ses méthodes, elle lui répondait en conséquence.²⁹

Sin embargo lo que más llama la atención es la presencia al final del mss1 de la primera persona y la irrupción del tema de la homosexualidad que se traducen por una interrupción de la escritura.

El segundo *incipit* (mss2) es mucho más breve, de escasas cinco páginas manuscritas. Se trata de un relato en tercera persona, escrito en pretérito y focalizado en el personaje de Pierre, un joven que se instala en París para conocer homosexuales:

<En mille neuf cent soixante dix sept,> Pierre tenait un petit stand aux marché aux Puces <de Vanves> où il vendait spécialement des poupées anciennes et des pendules qu'un grand antiquaire de la rue Jacot, un de ces anciens amants devenu un bon ami, lui procurait à des prix dérisoires. Son charme le faisait un bon vendeur, le client avait l'impression de partir avec un souvenir de lui. H'était Il avait débarqué à Paris en 1964 <1965> à l'âge de dix-huit ans avec un seule idée en tête: rencontrer des homosexuels. Le soir de arrivé il était déjà assis au café de Flore où il draga <échangea des regards> avec les yeux un jeune homme blond qu'il rencontra plus tard au Fiacre: ils couchèrent dans une chambre de bonne rue du Four, à trois heures du matin ils étai se rhabillèrent et ils allèrent à la Pergola où ils draguaient ensemble un arabe qu'ils amenèrent dans une porte cochère, de là ils partirent aux Tuileries.³⁰

28. Frente Homosexual de Acción Revolucionaria.

29. *Le bal des folles*, p. 83. "Marilyn le ha escrito mucho desde Nueva York, le escribía todas las semanas. Escribía sobre kleenex con los que hacía una bola que lanzaba a los rincones de su habitación del Chelsea, cuando acababa una caja la llenaba con sus escritos. A menudo mezclaba con ellas bolas de kleenex que por toda escritura llevaban restos de desmaquillador y rojo de labios. Enviaba todas las cajas de kleenex usados a su madre, que las descifraba según sus métodos y le respondía en consecuencia.", *El baile de las locas*, p. 75.

30. Manuscritos *Le bal des folles*, "<En mil novecientos setenta y siete,> Pierre llevaba un puesto en el rastrillo <de Vanves> donde vendía particularmente muñecas antiguas y relojes de péndulo que un anticuario importante de la calle Jacot, un ex-amante que se había vuelto un buen amigo, le vendía a precios ridículos. Su encanto hacía de él un buen vendedor, el cliente tenía la impresión de llevarse un recuerdo de él. Era Había llegado a París en 1964 <1965> con dieciocho años y con una única idea en mente: conocer homosexuales. La tarde de su llegada ya estaba sentado en el café Flore donde figó <cruzó miradas> con los ojos un muchacho rubio que conoció más tarde en el Fiacre: se acostaron en una buhardilla de la calle du Four, a las tres de la mañana estab se vistieron y fueron a la Pérgola donde se levantaron a un moro que llevaron a un portal, y de ahí a las Tuileries". La traducción es mía.

En este manuscrito destaca la importancia de las fechas. Copi corrige y coloca con precisión el relato en un período concreto. 1965 está sobreescrito a 1964, luego tachado y agregado arriba, y en el inicio del texto manuscrito el autor agrega la fecha de 1977, es decir, el presente de escritura. Estas fechas son idénticas en los tres *incipits*, lo que nos lleva a pensar que si Copi aún no da con el principio de su novela, sí sabe que quiere hablar sobre la homosexualidad y ubicar su historia entre estas dos fechas. Aquí, contrariamente a “Le kleenex”, el tema de la homosexualidad aparece desde el inicio, aunque se plantea un *ménage à trois* en la pasión del narrador por Pierre. Es notorio, sin embargo, que en este segundo intento también la aparición de la primera persona en la última oración frustra la escritura. En el momento en que el narrador conecta la apasionada historia de amor que va a contar en primera persona, este nuevo intento de escribir una novela se clausura:

je pris Pierre qui somnolait par la main et je l'amenai à mon lit, ~~d'où il~~ où nous nous endormmes dormîmes ensemble <enlacés> pour la première fois, ~~enlacés~~, sans faire l'amour. Nous avons dormi ainsi pendant deux ans, toutes les nuits, sans avoir jamais été excités sexuellement l'un par l'autre fait l'amour. Je suis tombé follement amoureux de lui.³¹

Estos dos inicios fallidos y descartados no dejan de revelar hasta qué punto ese momento de creación es decisivo y peligroso, aunque asimismo ambos construyen una progresión dialéctica. Si de por sí un borrador muestra cómo se va imponiendo un orden en la escritura,³² en las primeras páginas de la primera novela esa puesta en orden toma otra dimensión y otra trascendencia. Puestos a leer estos tres *incipits* en modo secuencia podemos relevar una serie de continuidades y de rupturas. La continuidad más fuerte es la unidad espacio-temporal. La acción se desarrolla entre Nueva York, Ibiza y París en los tres relatos y en el período 1965-1977. En el mss1 aparece 1965 hacia el final y en el mss2, la fecha de 1977 está fijada desde el inicio del texto cuando *El baile de las locas* ocupa exactamente esa franja temporal. Recordemos que Copi llega a París en 1963 y que la novela se escribe y se publica entre 1976 y 1977. La otra continuidad entre los tres relatos es de orden temático. En los tres casos aparece el tema de la homosexualidad, que se impone desde el segundo *incipit*, aunque aparezca también en el primero, y que será un tema central de la novela, aun así presentado como impuesto por el editor. Podemos señalar también una continuidad en la creación de los personajes. El primer manuscrito esboza el personaje de Marilyn y el

31. Manuscritos *Le bal des folles*. “Tomé a Pierre que dormitaba de la mano y me lo llevé a mi cama, ~~de donde~~ donde nos quedamos dormimos juntos <abrazados> por primera vez, abrazados, sin hacer el amor. Dormimos así durante dos años, todas las noches, sin hacer jamás excitados sexualmente uno por otro el amor. Me enamoré locamente de él”. La traducción es mía.

32. Grésillon, *op. cit.*, p. 8.

segundo el de Pierre, que serán los dos personajes principales de la novela además de Copi.

Pero el elemento clave en el contraste de estos tres manuscritos aparece en la indecisión del autor por montar un dispositivo narrativo para cubrir, quizá, su llegada a París, en todo caso el período que va de 1965 al presente de escritura, y tratar el tema de la homosexualidad. La primera persona es un elemento común a los tres manuscritos que, puestos en serie, muestran cómo esta va a imponerse progresivamente. En “Le kleenex” el relato se focaliza en Laure, hasta que el narrador toma el relevo para contar la verdadera historia de Laure/Léontine y su amistad, en el ambiente gay de París. Apenas aparece el narrador en primera persona se frustra la escritura. En el mss2 nuevamente, tan pronto como aparece la primera persona, el texto se corta, mientras que *El baile de las locas* se plantea desde el principio como un relato en primera persona indiscutiblemente autobiográfico. Esta secuencia traza el vuelco que se produce en la obra novelesca de Copi, casi exclusivamente en primera persona a partir de *El baile de las locas*; aunque también es cierto que su escritura, dictada desde la imaginación, emprende un viraje hacia la vertiente ficcional de lo autobiográfico. La secuencia de los tres *incipits* de *El baile de las locas* marca un cambio narrativo trascendente que constituye la epifanía de la autoficción en la obra de Copi. Este giro es crucial, en gran medida porque toca exclusivamente a su obra novelesca posterior.³³ Si su teatro y sus cómics están dominados por personajes femeninos, como lo ilustran *Loretta Strong* o *La mujer sentada*, el universo novelesco de Copi se construye en torno a la primera persona. Quizá esta frase tachada del manuscrito de *El baile de las locas* nos permita entender el movimiento que Copi realiza en su narrativa: “Le roman est plus intime”.

3. La novela en peligro

Mientras que el *incipit* textual de *El baile de las locas* señala como ningún otro que la aventura de escribir empieza antes –abriendo su borde externo a los manuscritos–, el borde interno también plantea problemas.³⁴ El inicio es atropellado, como ya lo vimos, y si logra plantear un tema e imponer la primera persona, fracasa a la hora de fijar un nudo narrativo.³⁵

33. Señalemos los cuentos de Copi que no son ni autobiográficos ni autoficcionales: *Une langouste pour deux*, Paris: Christian Bourgois, 1978 y *Virginia Woolf a encore frappé*, Paris: Éditions Personna, 1983.

34. Las fronteras del *incipit* son, según Del Lungo, un problema teórico fundamental. Aunque la acepción común considera que *incipit* designa la primera frase, este autor prefiere hablar de la primera unidad del texto, de amplitud variable. Para delimitar la frontera interna del *incipit* propone una serie de criterios formales. Cf. Del Lungo, *op. cit.*, pp. 51-53.

35. Baroni, Raphaël, *La tension narrative (Suspense, curiosité et surprise)*, Paris: Seuil, coll. Poétique, 2007, pp. 51-53.

El inicio incoativo se traduce en una escritura tortuosa, indecisa, con vaivenes y amenazada con fracasar una y otra vez. La intriga de la novela no logra anudarse, a pesar del primer envión logrado con el giro autobiográfico y la obsesión por Pierre. Copi interroga incesantemente su escritura. Lo hace para problematizar su relación con el lector: “Tu es en train de t’inventer un roman pour toi seul. Est-ce que ce n’est pas me dis-je là la raison pour laquelle tu as perdu deux débuts de romans, tu refuses d’avance l’accueil d’un public, tu te fâches avec ton éditeur?”³⁶

O para cuestionar su verdadero interés por Pierre: “J’ai commencé à écrire un roman deux fois de suite et je les ai oubliés l’un à la plage, l’autre dans l’aéroport de Boston”.³⁷ El narrador piensa en voz alta, interroga la escritura o se posiciona como lector de la novela. Todas las dudas de un escritor que escribe sobre un tema impuesto, que pierde los manuscritos y que olvida lo que ha escrito producen un efecto de escritura a la vista, sin verdadera estructura, a punto de perder el hilo y de abortar. La pérdida de los manuscritos, constante hasta el final de la novela, es el principal mecanismo novelesco que utiliza y reutiliza el autor para avanzar en la escritura. De este modo, el espacio textual se constituye igualmente como un espacio de creación, de cuestionamiento y de (re)invención de la novela.

En los manuscritos de *El baile de las locas* las correcciones son escasas y las supresiones de algunos pasajes lo son aún más. En todo el manuscrito contamos con apenas cuatro fragmentos eliminados. A excepción de estos, la escritura de Copi avanza sin correcciones mayores y en apariencia es un *premier jet*. Sin embargo, la posición de esas cuatro supresiones guarda su importancia puesto que en una novela de doce capítulos se sitúan en los dos primeros, en el décimo y el undécimo. Vale recordar que los bordes de la novela son momentos críticos, en los que la escritura parece ser más delicada y laboriosa. De las cuatro supresiones vamos a tratar dos. Esta es la primera:

[Je veux tuer Pierre. Et ici, personne ne me retrouvera. Mais les deux semaines se sont écoulées ~~mon~~ <un nouveau> cahier ouvert à la première page est sur la table, <moi couché les yeux fixés au plafond.> je viens de jeter à la poubelle tout ce que j’ai écrit. A mesure que j’écrivais le personnage de Pierre devenait plus fade et ceux qui l’entouraient plus banales. Je m’enlisais dans ~~le~~ ~~quotidien~~ la mode et dans la psychologie. Je ~~décide de~~ laisser tomber. Je décide de sortir draguer, je n’ai pas fait l’amour depuis ~~un~~ <deux> semaines. Je fume deux cigarettes d’herbe et me voici parti dans les Tuileries à quatre heures du matin. Ces derniers temps je n’ai mangé que des sandwiches, j’ai beaucoup fumé et beaucoup bu, je suis fatigué mais je me sens bien,

36. *Le bal des folles*, p. 16. “Estás a punto de inventarte una novela para ti solo. ¿No es esta la razón, me digo, de que hayas perdido dos comienzos de novela, rechaces de antemano la acogida del público, te enfadas con tu editor?”, *El baile de las locas*, p. 13.

37. *Le bal des folles*, p. 17. “Por dos veces comencé a escribir una novela y dejé olvidados los comienzos, uno en la playa, otro en el aeropuerto de Boston”, *El baile de las locas*, p. 14.

je suis content d'avoir abandonné ce roman.]³⁸

Este fragmento, ubicado al final del primer capítulo, es interesante puesto que Copi se propone una vez más otro giro espectacular. Ya no se trata de escribir sobre la muerte de Pierre sino de matarlo. Si reaparece el fantasma de la pérdida de los cuadernos, ya no se trata de un olvido “involuntario” o de una falta de interés sino de un abandono de la escritura porque el personaje de Pierre le parece simplemente falto de consistencia. A su pesar, Copi ha entrado en la psicología del personaje y ya tiene listo otro cuaderno, a la espera de inspiración. Destaquemos que como en los mss1 y mss2, el fragmento se centra una vez más en la primera persona y en el presente. Copi, aliviado por haber abandonado la novela, quiere salir a vivir encuentros homosexuales. La primera persona retoma sus derechos y peligra la escritura.³⁹

Pocas líneas más adelante, ya en la novela edita, el primer capítulo se cierra y el segundo realiza un giro bastante sorprendente. Copi, que ha dudado tanto en el inicio de la escritura en darle forma a su novela, sorprende al lector: “Et vous saurez d'emblée qu'il s'agit d'un roman policier, qu'il y a plusieurs crimes et deux coupables mais pas de police (je n'aime pas ça dans les romans policiers) donc, pas de châtiment”.⁴⁰ Desde luego, Copi no se limita a colocar su novela en un molde genérico, sino que pasa un contrato con el lector:

Et à présent voici ce que je vous propose pour le premier jour de travail (car vous allez travailler avec moi à la recherche du plaisir quand les crimes auront lieu, je ne vous propose qu'un plaisir tout à fait intellectuel, bien entendu).

Voici ce que je vous propose: dans ce roman je serai masochiste. J'aurai découvert ça en 1965, quand j'ai commencé à mener une vie publique homosexuelle après l'avoir longtemps pas mal cachée.⁴¹

38. “[Quiero matar a Pierre. Y aquí, nadie me va a encontrar. Pero ya pasaron dos semanas mi <un nuevo> cuaderno abierto en la primera página está sobre la mesa, <yo estoy tumbado mirando el techo.> acabo de tirar a la basura todo lo que escribí. A medida que escribía el personaje de Pierre se volvía cada vez más soso y quienes lo rodeaban cada vez más triviales. Me estancaba en lo cotidiano-la moda y en la psicología. ~~Decido~~-Lo abandono. Decido salir a levantar, no hago el amor desde hace ~~una~~ <dos> semanas. Me fumo dos canutos de marihuana y estoy listo para salir a las Tuileries a las cuatro de la mañana. Últimamente solo comí sándwiches, fumé mucho y bebí mucho, estoy cansado pero me siento bien, estoy contento de haber abandonado esta novela]”. La traducción es mía.

39. Señalemos que este fragmento suprimido se corresponde con el final del cuaderno N° 2 y que el capítulo 2, que replantea totalmente la novela, empieza en un nuevo cuaderno.

40. *Le bal des folles*, p. 21. “Les diré de antemano que lo que van a leer es una novela policíaca, que hay varios crímenes y dos culpables, pero nada de policía (es algo que no soporto en las novelas policiales) y por tanto, tampoco castigo”, *El baile de las locas*, p. 19.

41. *Le bal des folles*, p. 21. “Y he aquí lo que les propongo para el primer día de trabajo (pues ustedes van a trabajar conmigo en busca del placer cuando los crímenes ocurran, sin que les proponga, por supuesto, otro placer que el completamente intelectual). He aquí lo que les

Encontramos en este capítulo una parábasis inesperada,⁴² en un juego intertextual evidente con *El uruguayo*. En esta breve digresión dirigida al lector, Copi anuncia cómo sigue la novela y adelanta varios principios (que no respetará, desde luego), optando por centrar la ficción sobre –ya no la muerte de Pierre, menos aún su asesinato– la transformación del personaje de Pierre en mujer.

A pesar de este giro, las dudas sobre la escritura persisten. Los cuadernos se volverán a perder, a olvidar o a destruir y la amenaza de un abandono definitivo del proyecto nunca cesa. Se impone constantemente la dinámica de escritura-lectura-pérdida de la novela que se piensa y toma forma conforme avanza. Así lo leemos al final del segundo capítulo: “Je relis ce que j’ai écrit. Je me rends compte avec stupeur que je n’ai pas dit un mot sur Marilyn”.⁴³ Recién en el tercer capítulo, dedicado a Marilyn, podemos afirmar que la novela está lanzada. Hasta ahí, Copi tiene un tema, o digamos varios temas, pero recién cuando aparece el personaje de Marilyn, es decir, recién cuando instala un conflicto, la novela está encarrilada. Esta rivalidad va a estructurar en gran parte la trama y le dará un envión definitivo. Podemos entonces colocar ahí el borde interno del *incipit*, que cumple, además de su principal y fundamental función de seducción, siguiendo a Del Lungo, la función de dramatización con la concreción de este nudo narrativo.⁴⁴

Por primera vez tenemos un relato «estructurado» a pesar de las dudas de Copi, una historia de amor en el mundo gay de París, una muerte anunciada y una rival. En ese preciso momento encontramos en el manuscrito de *El baile de las locas* la única anotación al margen que es sintomática.⁴⁵ Hace referencia al Pim’s, una discoteca gay del París de los setenta, y podemos leer: “regarder si je l’ai déjà cité plus haut, c’est le sept rue St Anne, le haut lieu des folles depuis 5 ou 6 ans”.⁴⁶ Esta anotación está tachada, lo

propongo: en esta novela yo seré masoquista. Es algo que yo habré descubierto en 1965, cuando comencé a llevar una vida pública homosexual, tras haber tratado maldisimularlo durante mucho tiempo”. *El baile de las locas*, p. 19.

42. Roland Barthes, *La préparation du Roman I et II*, Paris: Seuil/IMEC, 2003, p. 185.

43. *Le bal des folles*, p. 27. “Me pongo a leer lo que he escrito y me doy cuenta con asombro de que no he dicho una palabra sobre Marilyn”, *El baile de las locas*, p. 24.

44. Del Lungo presenta cinco funciones del *incipit*. La función de seducción, por lejos la más compleja, y las funciones de codificación, de tematización, de información y de dramatización (Cf. Del Lungo, *op. cit.*, pp. 135-172). En nuestra óptica, esta última es crucial en tanto la tensión narrativa solo se va a instalar cuando aparece la rivalidad entre Copi y Marilyn, hiperhembra castradora que se casará sucesivamente con todos los personajes masculinos de la novela.

45. Se trata más exactamente de una anotación de regidor (*indication de régie* [Grésillon, p. 73.]) que apunta a organizar o a controlar la organización del texto.

46. “Mirar si no lo cité más arriba, queda el N° 7 de la rue St Anne, santo lugar de locas desde hace cinco o seis años”. La traducción es mía.

que indica, además de una voluntad de coherencia exigida por la novela, que Copi releyó su borrador.

Con esta anotación al margen y con el conflicto narrativo, la novela se despliega forjando lo que será la forma novelesca más conocida de Copi: una aventura que avanza de manera entrópica, con permanentes *coups de théâtre*, una violencia sexual descontrolada, la profusión de drogas, todo esto con un ritmo desenfrenado. La acción de la novela se desplaza a Nueva York, luego a una comunidad hippie de Ibiza, pasando por Roma y alternando períodos de abundancia con épocas de miseria absoluta, en un relato rocambolesco y excesivo.

En el noveno capítulo, “La vapeut”, Copi se descontrola y se convierte en un asesino serial. Mata a Mme Audieu –la madre de Marilyn–, a un escritor, a su editor y a un homosexual, y llega a provocar una tremenda masacre en un hammam de homosexuales. La novela, anunciada entre otras cosas como un ejercicio de duelo disfrazado de autobiografía, luego como policial, vira a masacre *gore*, alejándose de su “propósito” inicial. Copi decide, sin embargo, en el capítulo X, “borrar” de cierto modo los últimos episodios para centrar nuevamente su novela. En el capítulo “La amnesia” logra un *tour de force* mayor. El tema del olvido vuelve aquí para recuperar el curso de la novela encauzado en una deriva criminal, en el punto que le interesa: “Ainsi j’ai rêvé. Mes quatre derniers jours n’ont jamais existé que dans mon imagination!”⁴⁷ Novela pánico, novela surrealista, *El baile de las locas* avanza a base de golpes de efecto. Su amiga Marielle de Lesseps sigue, sin embargo, interrogando incansablemente a Copi sobre su novela –“Ton roman, ça avance? Me demande-t-elle. Je n’ai rien écrit ces jours-ci mais j’y pensé toujours. Sur Pierre? J’ai un peu changé d’optique”–,⁴⁸ mientras que su editor lo acosa para que la termine. La escritura de la novela parece estar más bien guiada por la pulsión de escritura que por un proyecto previo, a pesar de los principios enunciados aquí y allá. La imaginación se impone en la escritura, que tiene en el fondo una única motivación desde el inicio: terminar la novela.

Llegados a este punto, estamos en el cierre del capítulo X, Pierre ya ha pasado a segundo plano así como el tema de los homosexuales que parece imponerse en las primeras páginas de la novela. Encontramos otro fragmento suprimido por el autor, una vez más, tentado a abandonar la escritura además de ser sumamente crítico con su novela:

47. *Le bal des folles*, p. 133. “Entonces he soñado. ¡Mis cuatro últimos días no han existido más que en mi imaginación”, *El baile de las locas*, p. 121.

48. *Le bal des folles*, p. 135. “¿Avanza tu novela? me pregunta. No he escrito nada estos días pero paso todo el tiempo pensando en ella. ¿Es sobre Pierre? He cambiado un poco de perspectiva”, *El baile de las locas*, p. 123.

Oui, il a reçu tout à l'heure mes trois cahiers bien remplis et sans ratures. Il les a lus, il est un peu vexé du rôle que je l'ai fait jouer dedans. En plus c'est abominablement snob, me dit-il. Il n'est pas sûr de le publier. Il aurait préféré quelque chose de plus confessionnel: après tout c'est un roman de folles. [On dirait un policier sans queue ni tête. Pourquoi je n'essaie pas de cerner le personnage de Pierre au lieu de passer sans arrêt d'une chose à l'autre, de substituer ou de confondre carrément les personnages? le portrait de la fille à folles est assez réussi, ça plaira aux folles. Mais Michael Buonarotti on ne voit pas très bien ce qu'il a à faire là-dedans. Quant à la mort des trois enfants j'exagère, on dirait d'un film commercial américain de la pire qualité. Il me conseille d'abandonner le roman pour me consacrer entièrement au dessin humoristique, ce roman est invendable. Il me le renvoie par un coursier chez Marielle. Il raccroche. Marielle, qui est à l'écouteur jubile: ~~c'est fantastique, dit-elle~~, on aura un roman pour nous deux tous seuls! Le coursier est là: je récupère mes trois cahiers et ma valise. Le coursier me connaît, il passe son temps à aller et venir dans Paris récupérant mes cahiers que j'oublie partout. Il boit un Vouvray avec nous. Nous lui demandons pour nous envoyer un chèque de trois mille francs avec le coursier le lendemain matin, il raccroche. Le chat se réveille, il ronronne] Je lui promets de rajouter un dernier chapitre sur l'amour. En effet, ça manque au lecteur, je promets un roman d'amour et je retombe comme d'habitude dans mes obsessions personnelles!⁴⁹

La valoración que Copi hace de la novela que está escribiendo es asombrosa. “Pasar sin parar de una cosa a otra, de sustituir o de confundir lisa y llanamente a los personajes” es, en suma, la mejor formulación de lo que será el rasgo más notorio de sus novelas. El autor nunca deja de pensar en el lector, y en este caso lo hace con un público lector de locas. Hasta el final, Copi vive la escritura de su novela como un ejercicio laborioso —“Je me demande quelle impression je vais en avoir quand j'aurai à corriger mes épreuves de page, est-ce que le lecteur soupçonne que j'oublie tout ce que j'écris? En tout cas bon débarras, un roman de plus, une avance de plus”⁵⁰—,

49. *Le bal des folles*, p. 137. “Sí, acaba de recibir mis tres cuadernos completos y sin tachaduras. Los ha leído, está un poco ofendido por el papel que le hago jugar en la historia. Además es abominablemente snob, me dice. No es seguro que vaya a publicarlo. Hubiera preferido algo más confesional; finalmente sólo es una novela de locas. [Parece un policial sin pies ni cabeza. ¿Por qué no intento cerrar el personaje de Pierre en vez de pasar sin parar de una cosa a otra, de sustituir o de confundir lisa y llanamente a los personajes? El retrato de la mujer de putos está bastante logrado, a las locas le va a gustar. Pero Michael Buonarotti uno no sabe bien lo que hace ahí. En cuanto a la muerte de los tres niños, se me va un poco la mano, parece una película comercial americana de cuarta. Me aconseja abandonar la novela para dedicarme de lleno al dibujo humorístico, esta novela es invendible. Me lo manda por mensajería a casa de Marielle. Cuelga. Marielle, que está escuchando por el auricular se excita: increíble, dice, ¡vamos a tener una novela para nosotros dos solos! El mensajero llega: recupero mis tres cuadernos y mi valija. El mensajero me conoce, se la pasa yendo y viniendo en París recogiendo los cuadernos que me dejo por todas partes. Se toma un Vouvray con nosotros. Le pedimos que nos mande un cheque de tres mil francos con el mensajero al otro día, cuelga. El gato despierta, ronronea] Le prometo añadir un último capítulo sobre el amor. En efecto, eso es lo que el lector echa a faltar ¡prometo una novela de amor y caigo de nuevo en mis obsesiones personales!” *El baile de las locas*, pp. 124-125. Traduzco el fragmento suprimido.

50. *Le bal des folles*, p. 155. “Me pregunto la impresión que me producirá cuando tenga que corregir las pruebas ¿Podrá acaso el lector sospechar que olvido todo lo que escribo? En todo caso, allá penas, una novela de más y un adelanto más”, *El baile de las locas*, p. 143.

para retomar *ipso facto* sus dibujos y proyectar una nueva obra de teatro, lo que al fin y al cabo le da de comer.

Esta escritura que avanza y se busca, que tropieza y vuelve a empezar, también encuentra –lógicamente– dificultades para cerrar el relato. Si no encontramos en este estadio de la escritura supresión alguna, vemos en los manuscritos que Copi duda sobre el final. En un primer momento clausura la novela, se complace de ello, tacha, y luego agrega una última secuencia para cambiar el final:

J'écris d'un trait jusqu'à dix heures et demie, ça y est, c'est fini. <J'ai trouvé ~~une bonne fin.~~ <=> assez inattendue, je crois.> J'habille la petite Pierina, je descends dans le hall avec elle, je demande la note au concierge, je lui demande de tenir Pierina dans ses bras pendant que je remplis mon chèque.⁵¹

Los manuscritos de *El baile de las locas* ofrecen la génesis de la primera novela de Copi a corazón abierto: ya sea en ese momento dramático de la búsqueda de un título, ya en la búsqueda de una arquitectura en capítulos, ya por la dificultad para darle forma al inicio.

Los manuscritos nos permiten entender cómo encuentra y sella el autor los rasgos de una poética novelesca futura. En las distintas tentativas de puesta en escritura de la novela se gesta la aparición en primer plano de la primera persona que va a decidir el tenor autoficcional del universo novelesco de Copi. Asimismo, el autor, que se corrige poco, frente a las dificultades en armar una trama y en anudar una intriga, busca incansablemente un procedimiento de escritura de la novela. Escribiendo sin memoria una novela incoativa, que no termina de empezar hasta el final, logra una novela que “pasa sin parar de una cosa a otra” y que “confunde” a los personajes, quizá, el otro rasgo esencial de su escritura rendida a la imaginación.

51. *Le bal des folles*, p. 165. “Escribo de un tirón hasta las diez y media, ya está, acabada. <Encontré un buen final <=> bastante inesperado, creo.> Visto a la pequeña Pierina, bajo al hall con ella, pido la cuenta al recepcionista, y le ruego que sostenga a Pierina mientras le firmo el cheque”, *El baile de las locas*, p. 150, salvo adenda.

BIBLIOGRAFÍA

- AIRA, César, *Copi*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo, 1991.
- AMICOLA, José, *Estéticas bastardas*, Buenos Aires: Biblos, 2012, p. 131.
- BARONI, Raphaël, *La tension narrative (Suspense, curiosité et surprise)*, Paris: Seuil, coll. Poétique, 2007.
- BARTHES, Roland, *La préparation du Roman I et II*, Paris: Seuil/IMEC, 2003.
- COLONNA, Vincent, *Autofiction et autres mythomanies littéraires*, Paris: Tristram, 2004.
- COPI, Manuscritos “Río de la Plata”, Caja 7, Cuaderno 1C, Fondo Copi/IMEC.
- , Manuscritos *Le bal des folles*, cuaderno N° 1 (COP 7), Fondo Copi/IMEC.
- , *Le bal des folles* [1977], Paris: Christian Bourgois, 1999.
- , *El baile de las locas*, Barcelona: Anagrama, 1978.
- , *Las viejas travestis y otras infamias*, seguido de *El uruguayo*, Barcelona: Anagrama, 1978.
- , *Une langouste pour deux*, Paris: Christian Bourgois, 1978.
- , *La cité des rats*, Paris: Pierre Belfond, 1979.
- , *La vie est un tango*, Paris: Éditions Libres-Hallier, 1979.
- , *La vida es un tango*, Barcelona: Anagrama, 1981.
- , *La guerre des pédés*, Paris: Albin Michel, 1982.
- , *Virginia Woolf a encore frappé*, Paris: Éditions Personna, 1983.
- , *L’Internationale argentine*, Paris: Pierre Belfond, 1988.
- , *El uruguayo en Obras (T.I)*, Trad. de Enrique Vila-Matas, Madrid: Anagrama, 2012.
- COURNOT, Michel, “Des cris à Montevideo” [1972] en *L’Uruguayen*, Paris: Christian Bourgois, 1999.
- DELEUZE, Gilles, “Louis Wolfson, ou le procédé” en *Critique et Clinique*, Paris: Minuit, 1993.
- DEL LUNGO, Andrea, *L’incipit romanesque*, Paris: Seuil, 2003.
- GRÉSILLON, Almuth, *La mise en œuvre: Itinéraires génétiques*, Paris: CNRS Éditions, 2008.