

Copi: los años devoran a sus hijos

por **Christopher Domínguez Michael**

La naturaleza iconoclasta y combativa de Copi estuvo patente desde sus primeros años. Historietista que hacía teatro y escribía novelas y cuentos para matar el tiempo, Raúl Damonte Botana fue un adelantado a su época. Acaso como una última muestra de humor, su obra –vanguardista, incorrecta, escrita en francés y a la vez profundamente argentina– ha terminado por ser parte del canon.

Era inevitable que la referencia apareciese de inmediato y fuera en las conferencias que César Aira le dedicó a Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987) pocos años después de su muerte, cuando ratificó que, después del conde de Lautréamont, Jules Laforgue y Jules Supervielle, seguía un escritor no escritor que venía de la caricatura, el teatro pánico, el happening y la dramaturgia, dándole a la lengua francesa que eligió esa cuarta gloria uruguaya. Aunque nacido en Buenos Aires y de prominente familia en ambas orillas del Río de la Plata, Copi prefirió la República Oriental, a donde llegó exiliado de niño junto a su familia. Uruguay fue su patria electiva lo mismo que imaginaria, completando aquellos versos de Murilo Mendes: "El Uruguay es un bello país de América del Sur, limitado al norte por Lautréamont, al sur por Laforgue, al este por Supervielle. El país no tiene oeste."[1]

Es cierto que, como dice Patricio Pron, intervención crítica de Aira mediante: "Sin Copi", los Alberto Laiseca y los Pedro Lemebel y algunos otros pocos autores "serían difíciles de imaginar, ya que todos parecen haber recurrido a la figura tutelar de Copi para librarse del mandato de seriedad, corrección y falta de sentido del humor que preside las literaturas del Cono Sur".[2]

Pero tras leer la obra entera de Copi –apodo que proviene del diminutivo familiar referido al "copito de nieve" y quizá invoque la superstición, también argentina y de probable origen indio, que hace del apodo un amuleto contra el mal de ojo–[3] junto a *Copi* (2026), la primera biografía en forma de Copi, escrita por Guillermo Bravo (Córdoba, 1981), no solo se encuentra a uno de los prosistas franceses más talentosos de los años setenta del siglo XX, sino a un autor profundamente argentino, en la medida –José Emilio Pacheco *dixit*– en que la universalidad de Jorge Luis Borges solo podía ser argentina. La tentación de hacer una lectura histórica y política de Copi es grande (no en balde su primera tentativa teatral se llamó *Señor Poder*, inspirada, según confesó el propio autor, por la lectura de Albert Camus)[4] y estas páginas acabaron por ser un esbozo en ese sentido, de tal manera que acaso sea el francés y su idioma quienes bien pueden sentirse agradecidos de educar a ciertos escritores uruguayos para inventar o reinterpretar a su país natal y con este al subcontinente entero.

Me fío a Aira, quien además de novelista torrencial y crítico de alta calidad, escribe espléndidas fichas, no en balde

1 César Aira, *Cuatro ensayos. Copi, Alejandra Pizarnik, Las tres fechas, Edward Lear*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 2020, p. 18.

2 Patricio Pron, prólogo a Copi, *Obras, II. El baile de las locas, Las viejas travestis, Virginia Woolf ataca de nuevo*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 16.

3 Guillermo Bravo, *Copi*, edición de Osvaldo Aguirre, Buenos Aires, Mansalva, 2026, p. 25.

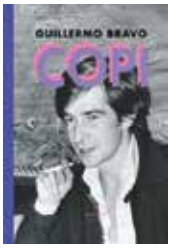
4 *Ibid.*, pp. 58-61.

autor de un indispensable *Diccionario de autores latinoamericanos* (2001), para resumir el derrotero de Copi:

> Copi, Raúl Damonte, nació en Buenos Aires en 1939. Su padre, Raúl Damonte Taborda, tuvo una prominente y controvertida actuación política; también era pintor de talento. Su madre era la hija menor de Natalio Botana, el legendario fundador y propietario del diario *Crítica*; la esposa de este, Salvadora Medina Onrubia, anarquista, feminista, fue dramaturga y tuvo influencia sobre su nieto. [...] Los Damonte se exiliaron en el Uruguay tras el ascenso de Perón, con el que Raúl Damonte rompió relaciones después de haber sido su hombre de confianza. También vivieron en París, donde Copi hizo su bachillerato. En 1962 se instaló definitivamente en París (volvería a Buenos Aires solo en dos oportunidades, en 1968 y poco antes de su morir, en 1987). Comenzó vendiendo sus dibujos en la calle, y luego los publicó en *Twenty* y *Bizarre*, de donde pasó a *Le Nouvel Observateur*, donde creó su más famoso personaje de cómic, "la mujer sentada". También colaboró con *Charlie Hebdo*, *Linus* y *Hara-Kiri*, en esta última también con cuentos y una novela en folletín. Además de "la mujer sentada", creó otros personajes de cómic: *Libérett*, de muy corta vida, para el diario *Libération*, y *Kang*, un canguro. Sus dibujos fueron reunidos en varios álbumes: *Copi*, *Les poulets n'ont pas de chaise*, *Le dernier salón où l'on cause*, *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?*, *Du côté des violés*, *Les vieilles putes*, *La femme assise*. Su actividad de dramaturgo y actor se inició con un sketch en el Centre Américain, *Sainte Geneviève dans sa baignoire*. Su primera pieza es de 1968: *La journée d'une rêveuse*, puesta en escena por el argentino Jorge Lavelli, al que Copi seguirá ligado en adelante. Escribió once obras teatrales, la última estrenada pocos meses después de su muerte, más un sainete en verso, en castellano, que permanece inédito. Dos de ellas son unipersonales que representó él mismo con éxito; era extraordinario actor travesti, en francés e italiano, y no solo de obras suyas; en una gira por Italia actuó en *Las criadas*, de Genet. Con la breve novela *L'Uruguayen* (1972) inicia su producción narrativa. Publicó cinco novelas: *Le bal des folles* (1977), *La vida es un tango* (1979, la única escrita en español), *La cité des rats* (1979), *La guerre des pédés* (1982) y *L'Internationale Argentine* (1988), más dos recopilaciones cortas, *Une langouste pour deux* (1978) y *Virginia Woolf a encore frappé* (1983). Murió en París el 14 de diciembre de 1987, a los cuarenta y ocho años.[5]

La figura patriarcal de don Natalio Félix Botana y su *Crítica* (1913-1962), el periódico modernizador y algo sensacionalista de Buenos Aires, ilumina más que ensombrece vida y obra de su nieto, cuyo padre –político mostrenco pero antifascista cabal– soñaba con hacer de sus nietos políticos como

5 Aira, *op. cit.*, pp. 13-14.



GUILLERMO BRAVO
COPI
Edición de Osvaldo Aguirre
Buenos Aires, Mansalva, 2026, 304 pp.

él. Pero la figura de la abuela materna, Salvadora, con su acracia, fue más decisiva para Copi, en su precoz naturaleza dramática e iconoclasta.

Cuando los Damonte regresaron a Buenos Aires, una vez triunfante la Revolución Libertadora y derrotado el peronismo en 1955, se daban el lujo de cambiar de acera cuando se topaban con Borges, pues el escritor ya invidente se quedaba "esperando que pase algún conocido que lo salude para pedirle que lo acompañe hasta el dentista o la peluquería. Es hartante".[6]

Durante el exilio dorado en aquel "Uruguay de las vacas gordas" con altísimas tasas de crecimiento y numerosísimos exiliados antiperonistas entrando a la que Borges llamaba solo la "banda oriental", Copi cultivó los juegos artísticos en la playa, durante una infancia al parecer eterna y durante la cual elucubró *El uruguayo* (1974), su fascinante primera pieza en prosa, traducida al español por un jovencísimo Enrique Vila-Matas. Décadas después, en *París no se acaba nunca* (2003), el novelista barcelonés lo recordó como una rata, el animal (*art-rat*) con el que Aira también lo asocia: "Copi no dejó ni un solo segundo de comportarse como una rata. Y es que Copi tenía gran tendencia a identificarse con los papeles que representaba, y en aquellos días interpretaba todas las noches su obra *Loretta Strong* en un teatro de París. En esa pieza teatral se contaba la historia de una rata a la que habían enviado al espacio y que, al desaparecer por accidente la humanidad, se había quedado sola en el universo y monologaba como una loca."[7]

Solo alteraba esa vacación casi paradisíaca la creciente popularidad de Perón y el afianzamiento de su tiranía, que para Damonte Taborda era la nazificación de la Argentina (véase *Ayer fue San Perón. 12 años de humillación argentina*, 1955), pese a que aún en 1946 el padre de Copi intentó entenderse con Perón. Bravo, su biógrafo, es menos terminante que Aira: Damonte Taborda, político a veces charlatanesco, nunca estuvo tan cerca de Perón como quiso.

6 Bravo, *op. cit.*, p. 30.
7 Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, Barcelona, Anagrama, 2003, p. 14.

Papá Raúl tuvo otro problema: su envidiosa manía, destinada al fracaso, de imitar el talento artístico de su famoso hijo triunfando en París, lo cual lo llevó a agenciarse un guiño de Jean Cocteau y hasta llegó a plagiarle a su hijo un título, *El General Poder*. Pero Bravo localiza una desconcertante familiaridad entre los borradores del padre y la obra del hijo, casi siempre a favor de Copi. Mientras el padre, canceroso, escribió "Quiero sacar a mi cáncer pobrecito del hueco del colchón", años después, el hijo publicó en su pieza *Une visite inopportune*, estrenada póstumamente: "Usted vivirá tanto como viva su sida."[8] Y, desde luego, pesaban las dificultades para admitir la homosexualidad de su hijo, asunto en el cual Damonte Taborda, no sin reservas y altercados, terminó por estar a la altura ante un Copi que la vivió con singular desinhibición, siendo el autor de una obra de teatro cuyo título es un manifiesto: *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, estrenada en 1971.[9]

Tras la visita de Eva Duarte de Perón –"una mezcla de Karl Marx y Marilyn Monroe",[10] según la desafortunada definición de Damonte Taborda– a España para ratificar la amistad del peronismo con el general Franco, la gota que derramó el vaso en relación a los Damonte y un régimen populista a quien en este caso, con propiedad, llamó un "Estado-providencia" acaudillado por Perón, fue la carta pública que Salvadora le escribió a la heroína del régimen. De mujer a mujer y de feminista a feminista (lo que entonces se entendiera por ello), partiendo de las preocupaciones sociales comunes a ambas, la carta de Salvadora enfureció a Eva Duarte. La juzgó condescendiente y lamentó que se le recordara, con una ácida cortesía, que debía servir a su patria y no a su marido, disyuntiva nada fácil. La persecución contra *Crítica*, censurada y desprovista de papel periódico, se acrecentó hasta que la familia se vio obligada a vender el diario. Amigos de la familia lo recuperaron después de 1955, pero cerró en pocos años. Cuando se estrenó la sacrílega *Eva Perón*, de Copi, en 1970, unos matones se acercaron a Perón para proponerle el asesinato del hijo de Damonte Taborda. El general desterrado se negó a ordenar semejante barbaridad.

Temeroso de que la mano de Perón llegase hasta Montevideo, Damonte Taborda se refugió brevemente en Río de Janeiro y luego en Francia, donde fue designado "cónsul honorario" del Uruguay en Reims. No era una humorada, como creerá quien lea *La vida es un tango*, sino un nombramiento, sin emolumentos, otorgado en ese entonces por la democracia uruguaya para honrar a los perseguidos. Fueron a dar los adinerados padres de Copi a París y sus tres hijos se quedaron en Montevideo al cuidado de una tía que proverbialmente aprovechó para bautizarlos, pues los padres presumían de ateos.[11]

No duró mucho el entusiasmo de Damonte Taborda por la Revolución Libertadora y, cuando denunció, en *Resistencia Popular*, el robo del cadáver de Eva Duarte de Perón por un comando de "gorilas" (como se llamaba despectivamente a los antiperonistas), fue encarcelado en Villa Devoto. Las visitas de Copi a su padre, según Bravo, lo enfrentaron a dos cosas: a su horror por la acción política directa y a la existencia de los homosexuales pobres, muchos de ellos encarcelados por travestismo. Desde entonces, quizás, Copi asoció al travesti con el disidente absoluto.

A mediados de 1962, el joven artista se mudó a París, donde murió de las complicaciones asociadas al sida. Su enfermedad se la tomó a broma. Dijo que un cáncer exclusivamente homosexual era una belleza imposible de concebir y, creyéndose el primero en contraerlo, dijo que ello confirmaba su absoluto vanguardismo. Sus amigos se fumaron sus cenizas, creyéndolas hachís, cuenta una leyenda urbana.

Aunque alcanzó a apoyar los primeros movimientos de liberación homosexual, creía en que esa actividad había de ser sombría, clandestina y antiburguesa, al estilo decadentista, siendo la zoofilia y la violación de menores frecuentes en sus novelas. Por un lado, dialoga con Marcel Proust y toda la tradición francesa del homoerotismo en la sombra, dice Bravo, pero a la vez, agrego, sigue intuitivamente a Michel Foucault, en ser notoriamente homosexual sin necesidad de encasillarse en esa definición. Copi sale del clóset y al llegar a la frontera del género, en modo siglo XXI, no queda claro si da el salto hasta nosotros. A veces es del mundo de ayer, a veces no. Organiza un primer ciclo de cine homosexual en Francia y a la vez le repugna la "guetización gay" del barrio de Le Marais, en París.[12]

Noto en Copi una capacidad innata de adelantarse a su tiempo: en su obra las operaciones de cambio de sexo no solo son frecuentes y clínicamente posibles, aunque las considere un ascetismo que libra del placer a quien se las practica.[13] Su facilidad profética es notable: una de sus características, tan subrayada por sus exégetas y tan notoria en la velocidad prosística de *El baile de las locas*, no solo es ese imperio de "las contingencias sin motivo" (Pron), sino cómo describe en esa misma novela lo que hoy es el Arte Contemporáneo, por ejemplo. Siempre él es demasiado joven o muy vieja nuestra época. Si en Copi los personajes cambian de sexo gracias a la varita del ilusionista, el

8 Bravo, *op. cit.*, p. 105.
9 *Ibid.*, p. 63.
10 *Ibid.*, p. 48.
11 *Ibid.*, p. 43.
12 *Ibid.*, p. 182.
13 Copi, *Le bal des folles* en *Romans*, Christian Bourgois, París, 1973, p. 135. Esta edición francesa advierte que fueron respetadas la sintaxis y los juegos de estilo en Copi. Lo que nos quieren decir, sobre todo a quienes tenemos por lengua materna el español, como Copi mismo, es que su francés está sublimemente castellanizado en sus libertades, al mover sin complejos sujeto, verbo y predicado.

autor y sus personajes mudan de lugar con idéntico frenesí, simulando inverosímiles novelas policíacas donde muertos y vivos se autoinculpan.

Al decir de Daniel Link en *La lógica de Copi*, otra de las obras de referencia citadas por Bravo, París no fue para Copi, a diferencia de Julio Cortázar (con quien nunca se cruzó en aquella ciudad), motivo de idealización alguna: es un purgatorio comparado con esa aldea Potemkin para turistas, digo yo, registrada en *Rayuela*. Poco tiempo hubo de pasar Copi en funciones de artista callejero en el Pont des Arts, pues su éxito fue inmediato e incluso diseños suyos –inspirados remotamente en el *Tratado de la pintura*, de Leonardo da Vinci, que gracias a papá Raúl conocía desde la infancia– le fueron comprados para decorar hoteles en los Estados Unidos. Aunque colaboró en *Evergreen*, revista donde coincidían los ya viejos *beatniks* con Harold Pinter, Octavio Paz, Samuel Beckett y hasta Borges, Copi nunca se sintió a gusto en Nueva York y su mundillo. Vía Jacques Sternberg llegó con Jean-Jacques Pauvert, el famoso editor del marqués de Sade y de la revista *Bizarre*, en donde se codeó con los últimos surrealistas. El salto a *Le Nouvel Observateur*, semanario preferido de los intelectuales de izquierda (a quienes Copi encontraba "inteligentes" pero cuyas reyertas ideológicas le eran tediosas),[14] fue en 1964 y "La mujer sentada" apareció por primera vez el 3 de diciembre de ese año.

Ya para entonces, según Bravo en *Copi*, el artista argentino vivió permanentemente alcoholizado y drogado. Nunca dejó el vodka, la mariguana, el hachís, la cocaína y el ácido lisérgico, sumándose a esos creadores cuya obra, tan abundante, escribiendo, dibujando o actuando, nunca pareció verse afectada por la toxicomanía cotidiana. En ciertos momentos de intoxicación severa o de angustia ante la acedia provocada por los estimulantes y su abuso, Copi se aislaba para escribir o dibujar –como su héroe en *El baile de las locas*– en hoteles periféricos en el mismo París o en la campiña italiana, logrando una calma bien relativa, porque amigos y amiguetes lo localizaban con facilidad. En ocasiones lograba escaparse en bicicleta, pero la fiesta continuaba, a veces en compañía de un Charles Bronson perfectamente borracho dormido en un rincón.[15]

Compartió casa y departamento con numerosos amigos, no necesariamente parejas homosexuales (las más perdurables fueron con Christian Belaygue y con Guy Hocquenghem), como el francoargentino Jérôme Savary, quien lo inició en el Circo Pánico, donde conoció al dramaturgo español Fernando Arrabal, al dibujante Roland Topor y al mimo, entre algunas otras vocaciones, Alejandro Jodorowsky, chileno que lo introdujo, por otro camino, a una vanguardia latinoamericana que difícilmente podía conocer en el Buenos Aires de la gran burguesía o en el

> "Noto en Copi una capacidad innata de **adelantarse a su tiempo:** siempre él es demasiado joven o muy vieja nuestra época."

recatado Montevideo. Cercano en París a Marcel Marceau, Alejandro le recordó la agitación cultural tan chilena, casi en la adolescencia, compartida con los poetas Enrique Lihn y Nicanor Parra.[16]

Otro encuentro decisivo ocurrió en esos días, con Christian Bourgois, quien se apasionó con él y con su obra, siendo su editor de cabecera desde entonces, publicándole a Copi un *Copi*, en 1965. Los artistas pánicos llegaron a la televisión francesa y a la Feria de Frankfurt donde protagonizaron un escándalo, en compañía de una cabra. Poco después conoció a Jorge Lavelli, su director preferido. Esa asociación permitió que se estrenase *La journée d'une rêveuse* en 1968 y provocó que otro "argentino" a quien Lavelli representaba –Witold Gombrowicz– se quejase con él, celoso de Copi.[17]

Su nombre regresó a la Argentina orlado de fama y misterio. Apenas entrada la siguiente década dos jóvenes paisanos de Coronel Pringles, el poeta Arturo Carrera y el mismo Aira (al leer *El uruguayo*, que empieza proponiéndole al lector que borre el texto en cuanto lo va leyendo, me parece que el autor de *Cómo me hice monja* encontró su propio camino), se acercaron a él para que colaborara, junto a otros expatriados como Severo Sarduy y Edgardo Cozarinsky, con la por fuerza efímera revista *El Cielo*, una nueva apuesta en el medio argentino.

Durante las jornadas de mayo, Copi participó de la algarabía e incluso estuvo entre quienes pretendieron tomar la Casa de la Argentina en la Cité Universitaire. Los estudiantes argentinos se hicieron de dinamita y tal parece que fue Copi, aterrado, quien la arrojó tan pronto como pudo al

14 Bravo, *op. cit.*, p. 140.
15 *Ibid.*, p. 99.
16 *Ibid.*, p. 91.
17 *Ibid.*, pp. 116-117.

Sena, cuando de lo que debían deshacerse –y cuya posesión no era menos grave– era de la mariguana que almacenaban y se fumaron durante aquellas semanas. "Rara revolución esta que no tiene muertos",[18] dijo alguno de sus personajes.

Años después, en *La vida es un tango*, Copi ridiculiza con genio y brío a los estudiantes latinoamericanos en el París revolucionario, diciendo que, en efecto, debajo de los adoquines de Saint-Germain-des-Prés había arena, pero no como la de las playas de América, sino la propia para jugar a la petanca. Que todas las ideas de los agitadores, reiteró, eran disparatadas y contradictorias, que la Sorbona y el Odeón eran unos urinarios públicos, que era probable que la CIA hubiese llenado de LSD la red de agua potable para enloquecer a los parisinos y que aquella "revolución no era contra el clero sino contra la cultura".[19]

Si Pasolini, desde la militancia, escandalizó al decir que los verdaderos proletarios eran los policías que recibían de vuelta cocteles Molotov y bombas lacrimógenas de parte de los estudiantes pequeño y gran burgueses, situado por casualidad consentida entre los rebeldes, Copi encontró –como un siglo atrás el comunero Jules Vallès– que las protestas sociales (y sobre todo cuando no son sanguinarias como descubre el argentino Silvano Urrutia buscando en esa sarabanda a su hija perdida entre la muchedumbre) se prestan como pocas escenas al despropósito y al sinsentido. Y el teatro del absurdo, según dice Aira atinadamente, es el único teatro estrictamente lógico.[20]

Extraño caso de escritor de talento sin demasiadas lecturas, aunque Aira lo asocia a Eugène Ionesco y a Adolfo Bioy Casares sin saber si realmente los leyó, lo cual, en todo caso, es irrelevante. Se dice que en pleno mayo de 68 en su casa solo había un ejemplar de *Cien años de soledad*. La única vez que Bernard Pivot lo invitó a su programa le dijo al otro invitado –Carlos Fuentes– que la suya, sin haberla leído, era "literatura castrista".[21] Copi carecía de ideas generales u opiniones morales sobre el fin o el principio de la utopía, palabra de Herbert Marcuse que se había escapado de las aulas a la calle.

Hombre de teatro que es, Copi ve, simplemente, teatro. Pero, paradójicamente, es imposible decir que haya sido un autor apolítico. En *Río de la Plata*, suerte de texto pretestamentario redactado en París en agosto de 1984, es decir, antes de su último viaje a la Argentina y de su enfermedad terminal, Copi parece argumentar contra el conde de Keyserling y su Pampa como símbolo del "continente increado", siguiendo, no sé si con exactitud, al David Viñas de *Ejército, indios y frontera* (1982), obra tan radical. Afirma el autor de *El uruguayo* que el problema del argentino es creerse inmigrante cuando es solamente un asesino de indios y es ese indio muerto "la verdadera madre-ancestro" olvidada de los argentinos, indio cuya lengua ha sido ignorada y su existencia, escondida. Los argentinos entonces son, como los estudiantes del 68, actores en escena, en ese caso austral representando gauchos, rabinos, italianos, polacos o españoles, cuando su indianidad se "manifiesta en los silencios, en la manera de mirar al infinito, la muerte nos viene de los microbios que 'ellos' nos habían traído, aunque nosotros 'les' hayamos pagado con la sífilis. 'Ellos' han capturado y violado 'nuestros' rebaños de llamas".[22]

La Internacional Argentina, en opinión de Aira, es la peor de las novelas de Copi. Y sí, es malísima, porque con una trama estrambótica y dizque desopilante quiso hacer humor didáctico y, a través de él, entender a un país natal que había negado ingeniosamente de otras maneras. Pues bien, allí Copi sabe, y lo dice, que la dictadura militar –el libro transcurre ya con Raúl Alfonsín en el poder– prohibió sus libros, persiguió a sus hermanos y asesinó a muchos de sus amigos y contemporáneos, y asegura que de no haberse ido en 1962 su destino habría sido ese, que describe como "purgatorial".

No basta, sugiere Copi, con condenar a la dictadura, sino a la Argentina que la hizo posible: "la hipocresía católica, la corrupción administrativa, el machismo, la fobia homosexual, la omnipresente censura hacia todo [...] Pero supongo que esas categorías pertenecen al pasado; ya no quedan más que, por un lado, las ratas que abandonaron el barco, y por otro, los borregos que sufrieron la cólera del capitán, todos somos por primera vez un poco iguales. 'Volver con la frente marchita, las nieves del tiempo platearon mi sien', cantaba Hortensia Gusapo".[23] Y sí, creo que María Moreno acierta cuando dice que el de Copi fue un "esencialismo bufo".[24]

"Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos", subtituló Copi uno de los capítulos de *La vida es un tango* y ello no deja de recordarlo Guillermo Bravo en *Copi*. Siempre creyó, otra vez profético, que los sueños del 68, al materializarse en realidades, perderían todo su atractivo. No calculó que su obra de *jeune amateur*, la de un historietista que hace teatro y escribe novelas y cuentos para matar el tiempo, iría a dar, casi medio siglo después, al canon. Se habría reído, tomándose un trago, buscando con qué seguirse intoxicando. Los suyos fueron, de principio a fin, privilegios, bien ganados, del esteta. ~

CHRISTOPHER DOMÍNGUEZ MICHAEL es crítico y consejero literario de *Letras Libres*. Fue miembro del consejo de redacción de *Vuelta* de 1989 a 1998. Su primera colaboración apareció en octubre de 1987.

18 Copi, *La vida es un tango* en *Obras, I. El uruguayo, La vida es un tango, La Internacional Argentina, Río de la Plata*, prólogo de María Moreno, Barcelona, Anagrama, 2010, p. 182.
19 *Ibid.*, p. 172.
20 Aira, *op. cit.*, pp. 73-74.
21 Bravo, *op. cit.*, pp. 210 y 220.
22 Copi, *Río de la Plata*, en *Obras, I*, *op. cit.*, pp. 346-347.
23 Copi, *La Internacional Argentina*, en *Obras, I*, *op. cit.*, p. 288.
24 María Moreno, prólogo a Copi, *Obras, I*, *op. cit.*, p. 21.