

Risa y estremecimiento en *¡La pirámide!* de Copi

D'Altilia, Cecilia*

Instituto de Artes del Espectáculo, Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 01-06-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-08-2022

RESUMEN

Este trabajo aborda 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 no declaró un interés en trabajar desde lo grotesco, en la obra se pueden leer ciertas imágenes de dicha estética. Coincidimos con la afirmación de Marcos Rosenzvaig en su *El teatro de la enfermedad* 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 [...]. En el caso de Copi, nos causa risa y estremecimiento” (2009: 136). La propuesta, entonces, es analizar lo grotesco, entendido como confluencia de lo cómico y de lo trágico, en *¡La pirámide!* de Copi. Se trabajará con la reflexión bajtiniana de lo carnavalesco, lo bajo corporal y la degradación de los personajes, y desde las consideraciones teóricas de Frances Connolly y de Wolfgang Kayser sobre la estética grotesca.

PALABRAS CLAVE

grotesco; teatro; Copi; estética; carnavalesco

Laughter and shudder at ¡La pirámide! by Copi

ABSTRACT

This work addresses how the grotesque is presented in *¡La Pirámide!* by Copi, a theatrical play whose staging was first performed in November 1975 at the Théâtre du Palace in Paris. While Copi did not declare an interest in working from the grotesque, certain images of this aesthetic can be read in the play. We agree with Marcos Rosenzvaig's statement in his *El teatro de la enfermedad* that “Everything leads us to see the incomprehensible, inexplicable, and ridiculous character of the world. That grotesque world is ours and at the same time it is not. It is Copi's world, his aesthetics gathers all the mentioned characteristics [...] In the case of Copi, it makes us laugh and shudder” (2009: 136). The proposal is to analyze the grotesque, understood as the confluence of the comic and the tragic, in *¡La Pirámide!* by Copi.

The work will be based on the Bakhtinian reflection of the carnivalesque, the corporal low and the degradation of the characters, and from the theoretical considerations of Frances Connelly and Wolfgang Kayser on the grotesque aesthetic.

KEYWORDS

grotesque; theatre; Copi; aesthetics; carnivalesque

Lo grotesco, desde su propia definición, comprende lo cómico y lo trágico. En la obra de Copi a analizar aquí, esto opera produciendo una risa amarga. Una risa que arrastra, que incluye un elemento perturbador. En palabras de Frances Connelly, en el grotesco “se nos atraganta la risa” (219); lo cómico y lo abominable juegan al mismo tiempo y esto es lo que sucede no solo en *¡La pirámide!*, sino también en otras obras de Copi.

En un corpus seleccionado de la crítica de las obras del autor, hay menciones referidas al carácter grotesco de su obra, pero no observamos una ampliación, un desarrollo de esas afirmaciones. Es Marcos Rosenzvaig quien, en su *El teatro y la enfermedad*, señala -y describe- que en la obra de Copi se manifiestan las características de lo grotesco, en los términos en que lo define Wolfgang Kayser, en su análisis histórico de la estética:

El teatro es fundamentalmente desmesura [...]. Esa desmesura se manifiesta en Copi tanto en la novela como en el teatro. Es como si él colocara una lupa sobre la realidad, amplificándola o reduciéndola infinitamente. El grotesco cómico distancia a los seres humanos convirtiéndolos en caricaturas, en dibujos a los que la pluma del dibujante vuelve a dar vida en el cuadro siguiente gracias al movimiento. Hace añicos la realidad, inventa lo inverosímil y distancia lo existente [...]. 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. [...] en el caso de Copi nos causa risa y estremecimiento. (Rosenzvaig 2009:136)

Rosenzvaig da cuenta, en su desarrollo, de elementos grotescos en la obra de Copi, como lo abyecto y lo perverso; los personajes como caricaturas, desde la perspectiva del grotesco cómico. Siguiendo con sus afirmaciones, “Tanto la novela como el teatro de Copi son más un universo de situaciones que de profundización de los personajes” (2009:142); dice el autor: la realidad aparece distanciada; los personajes no se involucran desde la identificación, sino desde la distancia, como corresponde al grotesco cómico.

Vinculado a los rasgos grotescos que se leen en la obra de Copi, cabe destacar lo que comenta Isabelle Barbéris (2014) respecto a una cercanía entre dos *sketchs* escritos en 1964 por Copi, ya instalado en París (“*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. Se trata de tres artistas que se habían

desvinculado de la corriente surrealista -eran discípulos de André Breton-. Crearon lo que llamaron “ceremonias pánicas”, *performances* en las que se presentaban cuerpos y elementos grotescos. Copi no se unió a dicho grupo, pero Barbéris 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 (57).

Para introducirnos en las definiciones y características de lo grotesco, retomamos el desarrollo de Frances Connelly, en su estudio sobre la estética. La autora afirma que lo grotesco “no tiene una definición estable, varía según las épocas y las culturas. No reúne las características de un estilo, sino que es la interrogación del estilo, un medio para poner en cuestión todos sus preceptos y límites” (44). La autora lo piensa “(...) como acción, una imagen es grotesca por lo que hace” (46). Es así como propone varios tipos de acciones: lo grotesco ingenioso, lo grotesco subversivo, lo grotesco traumático; cada una cuestionará un tipo diferente de límite. Según Connelly, lo grotesco subvierte las reglas o convenciones, creando “un espacio de maniobras” (*Spielraum*) “(...) pleno de conflicto, pero también de nuevas posibilidades” (47).

Por su parte Wolfgang Kayser (1957), en un estudio previo a Connelly, había planteado dos tipos diferentes de grotesco: el ‘grotesco fantástico’ y el ‘grotesco satírico’, que pueden confluir. En lo grotesco fantástico hay un elemento perturbador, extraño e inhumano; se presenta un mundo onírico macabro, con monstruos terroríficos, demonios y animales fantásticos. Por otra parte, lo grotesco satírico puede presentarse en medio de creaciones cómicas, satíricas o caricaturescas. En el arte gráfico, a principios del siglo XX, Kayser comenta que se presenta una sátira a las clases sociales y a los “desastres de la guerra” como temas dominantes.

¡La pirámide! fue una de las obras que inauguró un nuevo ciclo del Théâtre du Palace, bajo la dirección de Pierre Laville. Fue escrita en francés. Hay una primera traducción que estuvo a cargo de Damián Tabarovsky y que se publicó en julio de 1997 en la revista *Pensamiento de los confines*. La versión con la que estamos trabajando es la traducción que publicó la editorial Cuenco de Plata en 2012.

Para comenzar el análisis, comentamos el argumento de la obra. Los personajes son: La Reina, La Princesa, La Rata, El Jesuita, El Aguatero, La Vaca Sagrada, El Fantasma de la Rata y El Turista. La acción sucede en el reino Inca. El Reino 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 lo que el texto propone como tradición inca y se refiere que es por ello por lo 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 los personajes no la ingieren, sino que en realidad la Reina, la Princesa y también el Jesuita se han 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 espectro y que no ha muerto. El Aguatero confiesa ser el virrey don Juan de Garay y la Rata dice ser del servicio de inteligencia español, y ambos explican que estaban por frenar un complot contra la Reina. Luego, cambian la identidad y afirman que son buscadores de petróleo. Reina, Princesa, Jesuita y también la Vaca Sagrada se llevan el petróleo y 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 confluencia de lo cómico y de lo trágico en *¡La pirámide!*, la risa y el estremecimiento que provoca la lectura del texto dramático puede pensarse de la siguiente manera: por un lado, lo grotesco cómico, que presenta la ruptura de las jerarquías y las convenciones. Nos reímos a partir de la degradación de los personajes de la Reina, de la Princesa, y del Jesuita que, aunque pertenecen a la realeza y al clero, están reducidos a lo bajo corporal, a la materialidad del cuerpo; de este modo se los ridiculiza. Por otra parte, lo espantoso, aquello que causa el estremecimiento, se lleva a cabo en la tematización -durante toda la obra- del canibalismo y de la hambruna. Los dos polos funcionan al mismo tiempo.

Por ello se nos atraganta la risa, se produce esa risa grotesca que es amarga. Nos reímos ante el disparate y esos personajes ridiculizados, pero nos horrorizamos frente a las imágenes grotescas de canibalismo.

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 el texto 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” (Copi: 61). Si bien en las escenas en que se lo quieren comer, se lo describe como un animal, se presenta como animal, es una Rata humanizada.

En el segundo acto la Rata 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: 69). El Aguatero supuestamente la había matado y se la habían comido. Pero luego nos enteramos de que esto no ha sido así. En su lugar, como hemos mencionado, se han comido una momia de un ancestro que estaba enterrado en la pirámide. Se produce 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, su resurrección, se pueden pensar como un pequeño elemento sobrenatural del texto, propio del grotesco onírico, fantástico.

La Rata es la que ocupa el rol de “civilizado”: por ello tiene la capacidad en tanto personaje de horrorizarse del canibalismo, no podemos pensarla como un simple animal que los demás personajes quieren comer. En su monólogo del final de la obra, la Rata hace uso de un lenguaje elevado que da cuenta de su formación cultural, allí habla de su propia sensibilidad. Desde ese lugar es que 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, pues dice que había sido muy amigo del cacique, padre de la Reina, y que 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*, en vocabulario náutico se traduce como grumete, según N. de T.] Me escapé porque me golpeaban, y luego de prodigiosas aventuras encontré asilo en lo del gran Palalalú, su padre. (40)

Como dijimos, es poeta, fue bibliotecario del cacique Patoruzú, luego estará a cargo de las visitas guiadas a la pirámide.

Lo terrible está tematizado en los diálogos de los personajes de la acción dramática, referido al canibalismo, a partir de la hambruna que sufren. Los personajes son caníbales, comen gente del pueblo, amenazan con comerse entre ellos. Quieren comer a la Rata, a la Vaca Sagrada. 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” (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” (48)

En el primer acto, cuando llega a la pirámide, la Rata está confiado, había trabajado allí, había sido muy amigo del Cacique. Si bien los personajes venían realizando menciones al canibalismo, es cuando lo están por asesinar que la Rata lo encuentra inquietante, de hecho, le propone matrimonio a la Princesa para retardar su muerte. Luego, aparecen hormigas que los personajes empiezan a comer y la Rata dice al Jesuita: “¡No sé, pero huyamos! ¡Esto es inquietante, tengo miedo!” (59). La Rata percibe lo “inquietante” de la práctica de canibalismo; el miedo que siente 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” (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!” (73), refiriéndose a la Reina y a la Princesa.

Al respecto, Connelly afirma: “Si lo grotesco improvisado y subversivo desafía las convenciones aceptadas, sociales y estéticas, esta línea hace visible lo que es más aterrador, lo que inspira miedo y repulsión” (231). En la obra, lo espantoso, lo que provoca repulsión, ya alejado de lo cómico, tiene que ver con lo siniestro ligado al planteo de Freud, como es retomado por Kayser, citado anteriormente. Los personajes se amenazan entre sí para comerse, se enfrentan y, entonces, buscan alianzas entre ellos para evitar ser comidos por los otros. Aparece en los diálogos entre madre e hija, Reina y Princesa, y también en los diálogos con el Jesuita, el padre de la Princesa. La Reina sospecha que la Princesa la quiere matar para comérsela o para quedarse con el reino:

Reina: ¡Desconfiemos de Palalalú!

Jesuita: ¿dónde está?

Reina: ¡Hable en voz baja, está acá! ¡La escucho respirar! ¡Tratemos de atraerla con mentiras y matémosla ahora mismo! ¡Ya debe estar pensando en el modo de acabar con nosotros! ¡Siento su mirada posada sobre mi cuello! ¡Palalaló, querida mía, acercate! ¡Papá y mamá te van a decir algo al oído! ¡Palalaló! ¿me escuchás? ¿dónde estás? [...]

Reina: ¡No intentes acercarte a nosotros! ¡Estamos armados!

Princesa: Voy a esperar a que estén débiles por el hambre para estrangularlos más fácilmente.

Reina: ¡Víbora! (71)

En esos cruces -quién va a devorar a quién- aparece lo perturbador, ese elemento extraño e inhumano que señala Kayser. En la obra, por lo tanto, el canibalismo y la hambruna representan lo terrible, lo espantoso, lo perturbador, propios del grotesco.

Decimos entonces que, en la desesperación, a raíz de la profunda hambruna que lleva a los personajes a querer comerse entre ellos, radica lo espantoso de la obra:

Rata: ¿y de qué viven?

Reina: comemos algunas raíces

Princesa: nos morimos de hambre. Hago tapices indígenas y se los vendo al Jesuita

Reina: a veces me prostituyo

Princesa: mendigamos

Rata: ¿su pueblo no las ayuda?

Reina: son más pobres que nosotras

Princesa: estamos en juicio porque quieren comerse nuestra pirámide (41)

Nos detenemos ahora en el concepto de lo carnavalesco, desarrollado por Mijaíl Bajtín, para reflexionar ya no sobre el aspecto siniestro que trae el canibalismo, sino en la degradación de los personajes a partir de estas referencias recurrentes en todo el texto a la acción de comer, de devorar, a

las referencias de consumir con orina y excremento, que en las imágenes grotescas de la Edad Media y del Renacimiento están ligadas a lo cómico. Al respecto, podemos leer, en el Acto I: “Reina: ¡Andá a comprar una vaca, tengo hambre! /Princesa: ¡Ah, qué bueno, una vaca! ¡Mi parte me la voy a comer cruda! /Reina: ¡Yo la voy a condimentar con orina! ¿Se queda a cenar? (42). Y más adelante: “Princesa: ¿Y la rata? / Reina: ¡Ni se te ocurra! Es la hora de la cena y tengo hambre ya mismo. ¡Estrangulala y nos la servís con una salsa que vas a preparar con tu orina y excrementos batidos a punto nieve!” (57).

Se menciona que la gente del pueblo mama de la Vaca Sagrada para alimentarse y, en otro momento, se dice que la Vaca se alimenta mamando de las mujeres del pueblo. En consonancia, señala Connelly:

Lo carnavalesco representa una poderosa expresión de lo grotesco, expresión que se desarrolló a partir de las tradiciones populares medievales europeas y del teatro callejero. En marcado contraste con la sofisticación del *capriccio* y el arabesco, lo carnavalesco se apropió abiertamente de la imaginaria popular que giraba en torno al cuerpo y sus procesos. (169).

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 degradación de lo sublime no tiene carácter formal, dirá Bajtín, sino que es topográfico: lo alto es el cielo, lo bajo es la tierra (cósmico); en el plano corporal lo alto es la cabeza y lo bajo corporal los órganos genitales, el vientre, el trasero. 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.

Según el planteo de Bajtín, “es la boca la que desempeña el papel más importante en el cuerpo grotesco, pues ella engulle al mundo” (285). Dirá el autor, acerca 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)

Este tratamiento de los personajes, el rebajarlos al plano de lo bajo corporal (propio del humor festivo) es lo que produce lo cómico en *¡La pirámide!* Dirá Bajtín que la risa degrada y materializa.

Asimismo, nos interesa aquí relevar lo que plantea Connelly -que retoma los postulados de Bajtín- referido a un “grotesco subversivo” que se caracteriza por “jugar con los roles y jerarquías sociales, así como con las convenciones sociales, desafiando los límites de la propiedad” (47). Así entonces la Reina, la Princesa y el Jesuita se ven burlados en tanto autoridades del Reino: la desesperación provocada por el hambre los lleva a

ingerir raíces, los lleva a enfrentarse entre ellos por la comida, para comerse a la Rata.

Reina: es un día de feria

Princesa: Ah, sí.

Reina: trató de robar algunas verduras

Princesa: traté. Pero cuando extendiendo la mano, los comerciantes me golpean los dedos con varillas.

Reina: hemos caído tan bajo como para que pase eso.

Princesa: y más bajo también. Están en estado de adoración frente al fantasma de la rata punto lo cubren con coronas de flores y van cantando detrás (69)

Es así cómo el mundo de la obra está ridiculizado. Se ridiculizan las costumbres, la cultura inca, las leyendas de los ancestros. Cuando llega la Rata al reino, se presenta y la Reina la reconoce; la Reina le dice que añora las épocas en que era una simple infanta y la Rata le responde que no se puede tener todo.

Reina: Lamentablemente soy ciega

Rata: ¿cómo le ocurrió esa enorme desgracia?

Reina: la tradición inca dice que una reina debe ser ciega [...]

Princesa: somos ciegas de madre a hija desde hace 1000 años. [...]

Reina: debemos respetar las leyes de nuestros ancestros.

Rata: rebélense

Reina: si nos rebeláramos, el pueblo se rebelaría contra nosotras" (56)

Respecto de esa ridiculización, el cacique lleva como nombre Patoruzú, y la Rata, como conquistadora, se presentará al Jesuita como "Don Cristóbal de la Sarna"; también se ridiculiza al Jesuita, quien tiene muchas características negativas.

La obra realiza una crítica satírica a través de este mecanismo de lo cómico grotesco, que implica la degradación y ridiculización de los personajes mediante un uso marcado de la ironía. Se problematizan así ciertos discursos sociales de poder, la Iglesia católica y también las figuraciones de Latinoamérica y de la Conquista española: se critica la idea de un imperio cuyas autoridades concentran el poder, distanciándose de su pueblo.

Isabelle Barbéris señala que la obra se vincula con el contexto económico de los 70 y la crisis del petróleo. Por su lado, Marcos Rosenzvaig postula:

El espacio donde se desarrolla es una pirámide. Copi reproduce la sociedad actual en la pirámide. Esa es su imagen; su base ancha es la de los hambrientos, la de los que se quieren comer hasta las mismas piedras. Tanto en *Cachafaz* como en *¡La pirámide!* el hambre es el motor de la obra (2003:137)

Recordemos que también en *Cachafaz* estamos ante la presencia de hambre y canibalismo por parte de los personajes -se comen a los policías

que se acercan al conventillo-

Podemos afirmar que estamos frente a una crítica del binomio oprimido y opresor. Copi lo propone en su obra desde la provocación y desde un humor corrosivo que lleva a la risa grotesca, una risa amarga, cínica, mezcla de lo cómico y lo terrible. Lo cómico representado en la degradación y ridiculización de los personajes; lo terrible del lado del hambre que padecen, que los lleva al canibalismo. Siguiendo a Connelly, “Lo grotesco también provoca respuestas tan contradictorias como sus significados, fusionando humor y horror, ingenio y transgresión, repulsión y deseo” (23). Concluimos este trabajo, entonces, reafirmando que *¡La pirámide!*, al decir de Marcos Rosenzvaig, provoca risa y estremecimiento.

* **Cecilia D’Altilia** (Buenos Aires, 1981) es Licenciada y Profesora en Letras (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Es investigadora en el Instituto de Artes del Espectáculo, en el Área Historia de las ciencias de las Artes del espectáculo, coordinada por la Dra. Laura Cilento. Actualmente es miembro del proyecto UBACYT dirigido por Natacha Koss, “Imaginarios y humor grotesco. Teatralidades europeas y Primera Guerra Mundial”, y del proyecto FiloCyT “El sonido de la risa. Inflexiones en las manifestaciones artísticas producto de la mixtura entre música y humor en el ITDT (Instituto Torcuato Di Tella) durante los años 1967-1970 en la Argentina”, dirigido por Mg. Bernardo Suárez. Se dedica hace varios años a reflexionar sobre la obra del autor argentino Copi. En torno al autor ha publicado, entre otros, “El Realismo en *Tango Charter*, de Copi y Reim”, “Una aproximación a lo camp en “Las viejas travestis” de Copi”, “El humor en la recepción crítica de Copi”. Tradujo al castellano el artículo “Des catégories pour l’ humour?” de Patrick Charaudeau (inédito). Es docente en las materias Teoría literaria I y II del Profesorado Universitario en Letras (Escuela de Humanidades, UNSAM) y se desempeña como asistente académica en la coordinación de la carrera.

Bibliografía

- Bajtín, Mijail (2003) [1965]. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza.
- Barbéis, 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.
- Rosenzvaig, Marcos (2003). *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.
- Rosenzvaig, Marcos (2009). *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires: Biblos.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons