

GÉNEROS Y CUERPOS «DEGENERADOS» EN LA NARRATIVA DE COPI

ANTONIO ROJAS

Universitat Pompeu Fabra

El presente trabajo tiene como objetivo poner en relación el género literario y el género sexual mediante el estudio del funcionamiento del cronotopo en dos piezas narrativas de Copi (1939-1987). Siguiendo un método comparatista y con la ayuda de diferentes conceptos de teoría literaria, teoría queer y filosofía postestructuralista, se llevará a cabo un análisis, en primer lugar, de los medios con que Copi pretende transgredir las normas de género (literario y sexual); en segundo lugar, de los objetos imitados que son reapropiados según códigos no heterocentrosados; por último, del modo en que el espaciamiento del tiempo en la novelística y la cuantística del escritor argentino privilegia una concepción del *gender* primordialmente protésica.

PALABRAS CLAVE: Copi, literatura argentina del siglo XX, género literario, género sexual, performatividad.

Genders/genres and “degenerated” bodies in Copi’s narrative

This paper aims to establish a link between genre and gender through the study of the cronotope in two narrative pieces by Copi (1939-1987). Following a comparative methodology and supported by concepts from literary theory, queer theory and poststructuralist thought, this article will analyze, first, the means by which Copi wishes to go beyond the rules of literary genre and gender; second, the objects which are reappropriated according to non-heteronormative codes; and, finally, the way in which the enlargement of time in the fiction of the Argentinean writer benefits a conception of gender that is primarily prosthetic.

KEY WORDS: Copi, twentieth-century Argentinean literature, genre, gender, performativity.

En un artículo relativamente poco conocido titulado «The Law of Genre», y publicado en 1980 en la revista *Critical Inquiry*, Jacques Derrida identifica un principio de semejanza a partir del cual todo texto adquiere su legibilidad. Un «rasgo común» o una «recurrencia» que nos permite reconocer al texto en cuestión como perteneciente a un género literario. Una «marca», en definitiva, absolutamente necesaria y constitutiva del corpus de textos que llamamos «arte, poesía o literatura». Para Derrida, ningún texto escapa de la «ley del género», ningún texto puede no *participar* de un género, aunque sí es cierto que puede

hacerlo de varios simultáneamente. Diez años después, Judith Butler inaugura con *Gender Trouble* lo que se ha venido llamando “teoría queer”. Como es bien sabido, en este libro Butler desenmascara la naturaleza productiva y artificial del género sexual mediante el término «performatividad». El género, entendido como un proceso temporal de agenciamiento basado en la repetición y en la citación de una norma *a priori* heterosexual, dota de inteligibilidad al cuerpo del sujeto en tanto que naturaliza el binomio sexo/deseo y lo salva de la abyección más temible.

Sin embargo, algunos años antes de que Derrida firmara dicho artículo y algunos años más con anterioridad a que Butler se preocupara por aquellos cuerpos que en principio «no importan», Copi (1939-1987), «un argentino de París» (Tcherkaski, 1998: 113), escribió *Le bal des folles* (1977), una de las narraciones más clarividentes en lo que atañe al desplazamiento y a la inversión de las normas de género sexual. No sólo porque sus personajes —tanto el travesti Pierre como su amiga Delphine Audieu— realizan un uso paródico de los códigos femeninos, sino también porque el narrador —y antes, claro, el autor— es consciente de que el género es tan performativo como prostético. Análogamente, en el cuento «Le travesti et le corbeau», publicado en *Virginia Woolf a encore frappé* (1983), que consideramos paradigma de la narración breve del autor, también se ocupa de unos personajes paratópicos, es decir, «des personnages dont l'appartenance à la société est problématique» (Maingueneau, 1993: 174) —en este caso y principalmente, un transexual, pese al título—, cuyo poder de agenciamiento está delimitado por las características del cronotopo permitidas por la brevedad del cuento.

La narrativa ha sido considerada desde la Antigüedad una especie de síntesis entre la lírica, en que sólo interviene (en principio) una sola voz, y la dramática, en donde la acción se presenta *normalmente* en ausencia de narrador. En consecuencia, cuando nos preguntamos sobre los mecanismos de inversión y desplazamiento de las normas de género (sexual) utilizado en una obra literaria, quizás no estemos sino interrogándonos sobre la manera en que la obra —sea lírica, dramática o épica— consigue espaciar y temporizar cuerpos y voces pertenecientes al mundo textual. En realidad, la cita que se apropia de determinados códigos de género (sexual) reinscribiéndolos en un territorio regido por la transgresión se constituye por los mismos medios —narración, descripción, reflexión, diálogo, escenas, etc.— que aquella cita normativa regida por lo que la poeta Adrienne Rich (1994) llamó «compulsión heterosexual». No se distinguen por los medios, que son los mismos, sino por la intencionalidad y, ante todo, por la *elección interesada* de determinados códigos, y la descontextualización y nueva contextualización de dichos códigos culturales, como si fueran *objets trouvés* a los que se les cambia la posición o se les añade una firma. Es decir, por esa «imitación con diferencia» que produce la parodia según Linda Hutcheon (1985: 35). Dicha cita está en el texto y al mismo tiempo *no está*: apela a una intertextualidad, más o menos tradicional (y heterocentrada), que repentinamente quiebra la conexión con esos textos y se desplaza hacia otros territorios en los que el género y la sexualidad se convierten en objeto de

reflexión.¹ Así como apela a la memoria textual del lector, la cita también apela al conocimiento actual que el lector tiene del mundo empírico. Del contexto con el que, de alguna manera, la obra en cuestión pretende dialogar, y al que, por qué no, cambiar —he aquí la fuerza política de la literatura—. El diálogo, por tanto, es doble: textual y extratextual.

En Copi —pero me atrevería a decir que es un mecanismo de apropiación *camp* de uso extendido—,² el objeto de la imitación tiene origen heterosexual, es decir, no está marcado culturalmente (o eso pretende creer la mayor parte de la sociedad); la gracia radica precisamente en «homosexualizarlo» o, si lo preferimos, en «queerizarlo», es decir, en «enrarecerlo», demostrando la falta de naturalidad, la falta de sustancia del objeto parodiado. En otras palabras, mediante esta operación se manifiesta la *igual identidad de original y copia*, impidiendo el cierre metafísico que fundamenta la epistemología falogocéntrica y la cultura heterocentrada. Por ejemplo, y aunque se trate de una pieza dramática, la protagonista de *Eva Perón* (1969) —conocida de sobras por todos los argentinos como símbolo de la feminidad más recatada— fue interpretada sobre las tablas del teatro por un actor travestido.³ O, sin ir más lejos, en *Le bal des folles* tenemos dos reapropiaciones en clave: por una parte, Delphine Audieu, la rival del narrador (que, por cierto, se llama Copi, en un juego autoficcional pionero para la época), de sobrenombre Marilyn, personaje que fácilmente podría confundirse con un travesti y, por otra, el propio Pierre, el compañero sexual y sentimental del narrador, que, en el capítulo 11, situado en Roma, es penetrado por el ombligo por su amante hasta alcanzar un orgasmo *demasiado semejante* al éxtasis de santa Teresa de Ávila tal y como lo imaginó Bernini.

Dicho esto tan solo cabe preguntarse por los medios narrativos que utiliza Copi en las dos obras de las que nos ocupamos aquí: bien el narrador utiliza de forma equilibrada voz narrativa y voz de los personajes, lo que podría considerarse el prototipo de novela realista decimonónica, bien decide darle preeminencia —y la elección textual no es arbitraria, como veremos más abajo— a una de las dos instancias. En general, el autor puede ceder gran espacio a los personajes e impedir que el narrador intervenga o incluso desaparezca de la

¹ El mecanismo es similar al operado con el insulto «queer». Para una reflexión sobre la resignificación del término véase el capítulo final de *Bodies that Matter* de Judith Butler (1993).

² Para un estudio detallado sobre este término aplicado al sistema literario hispanoamericano, véase Amícola (2000: 49-89).

³ En una entrevista realizada por José Tcherkaski (1998: 49-50), Copi afirma lo siguiente: «Me encanta en el teatro vestirme de mujer pero no se me pasaría por la cabeza vestirme de mujer en la vida. Jamás, porque ni las mujeres se visten de mujer, las mujeres andan vestidas de *blue jeans*; en la Argentina se ve lo mismo [...] Antes, las mujeres se vestían de negro, medias de seda, tenían cierta coquetería, y ahora visten así. ¿A quién se le ocurre vestirse de mujer ahora? A los travestis, pero para hacer plata; yo no me visto así en la vida. Me visto como se viste un italiano, me visto como se vestía mi padre, que se vestía como un italiano porque era hijo de italianos. Pero vestirse de mujer... es... porque ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer».

narración, como ocurre, por ejemplo, en *El beso de la mujer araña* (1976), de Manuel Puig, en donde sólo aparece en unas pocas notas a pie de página, a propósito del origen de la homosexualidad desde un punto de vista psicoanalítico. El autor también puede decidir que el espacio en donde se problematicen cuestiones de género o sexuales sea la propia voz narrativa, el propio *cuerpo* del narrador. Así, en *La Cresta de Ilión* (2002), Cristina Rivera Garza caracteriza *masculinamente* al narrador mediante las constantes alusiones sexistas y misóginas de su propio discurso; sin embargo, varios personajes femeninos lo acusan de ser en realidad una mujer —o al menos, de haberlo sido antes de una reasignación de sexo. De la misma manera, y siguiendo con la nómina de autores hispanoamericanos, una disonancia entre narrador y personajes, se encuentra en *Cómo me hice monja* (1993) de César Aira, en donde la voz narrativa infantil se refiere a sí misma en femenino mientras que su entorno —padres, amigos y enemigos— se dirigen *¿a ella?* en masculino.⁴

La particularidad de *Le bal des folles* (y también del cuento «Le travesti et le corbeau», aunque en menor grado, puesto que el narrador aquí es extradiegético y la focalización es externa) radica en que se trata de un relato narrado en primera persona y con focalización interna cuya segunda línea argumental —la división es de Patricio Pron (2007: 62)—, que es la línea argumental que nos interesa en el presente estudio, parece tener como principal cometido seguir de cerca los cambios corporales de Pierre y Marilyn. Incluso podríamos decir que lo que ocurre —el argumento— en la novela, ocurre en el cuerpo de los personajes. Es la historia de una vasta proliferación de rupturas, incoherencias y fragmentaciones corporales. De múltiples y contradictorios «devenires». Si la narrativa, tal y como propone Antonio García Berrio (1999: 78), debe ante todo *progresar*, siendo la *concentración* el tono textual de la lírica y la *tensión* comunicativa el efecto provocado en el teatro por la actuación emisora y la conmoción receptora, las dos obras de Copi que nos ocupan —pero más la primera que la segunda— parecen «demorarse con amor» (Schiller citado en Baquero Goyanes, 1970: 28) en los cambios visibles (vestimenta, adornos y maquillaje, órganos sexuales primarios y secundarios, etc.) que experimentan los personajes. Unos personajes —he aquí la paradoja y la transgresión de género literario— que, en lugar de ser representados mediante un discurso directo o mediante diálogos, muy escasos en la narrativa de Copi, como cabría esperar, lo son por una voz narrativa que no cesa de enunciarlos, que no cesa de tratarlos, en definitiva, como si fueran una *exterioridad total*.

Según César Aira (1991), la filiación visual de la narrativa de Copi se debe a una especie de hibridación de géneros que lo precede todo, incluso el inicio de la escritura: antes de ser narrador, Copi había sido dramaturgo y actor; antes de dedicarse a escribir piezas teatrales, había sido dibujante de cómic. Sin embargo, el tipo de cómic que practicaba Copi postula «una idea teatral, a contracorriente del cómic que ha prevalecido, de tipo cinematográfico, con montaje temporal y

⁴ Para un estudio que relacione textualidad y sexualidad en el ámbito latinoamericano, véase Kulawik (2009), quien analiza obras de Severo Sarduy, Diamela Eltit y Osvaldo Lamborghini.

espacial. Copi se adhiere [por tanto] al tiempo real y al punto de vista fijo» (Aira, 1991: 13-14). Tenemos, pues, un narrador muy visual, un dramaturgo, que es también intérprete, y un dibujante de cómics, cuya acción parece desarrollarse en el escenario de un teatro. Todo ello justifica que, según Aira, el germen de la narrativa de Copi sea el dibujo. Un dibujo que, en narrativa, se encuentra en movimiento.⁵ Ahora bien, ¿cómo se consigue este dibujo en un arte temporal como en principio es el narrativo? En otras palabras, ¿cómo se consigue espaciar el tiempo? Las claves son la *facilidad*, la *falta de explicaciones* y la *velocidad* en la sucesión de hechos y acciones:

El pasado y el presente se alternan e impulsan. El pasado es la historia de amor de Copi por un joven italiano, Pietro Gentiluomo, del principio al fin y en todos sus avatares. El presente, la semana que le lleva a escribir la novela. Los dos tiempos están parejamente colmados de acontecimientos. En la plenitud, se confunden. Copi pone todo, los tiempos rápidos y los lentos, a una misma velocidad, que es muy, muy alta. La velocidad hace el papel de *shifter* entre espacio y tiempo. La aceleración tiende a anular el tiempo, y se impone una espacialidad del instante, un mediodía nietzscheano. (Aira, 1991: 51-52)

Esta preeminencia del espacio frente al tiempo sólo puede ser entendida como una transgresión de género: desde Lessing, al menos, la escritura es concebida como un arte temporal, el opuesto de la pintura, si bien es cierto que el género lírico —y en concreto la écfrasis poética— ha sido considerado tradicionalmente como aquel que más se aproxima a la presentación espacial de una ausencia, de un *cuerpo que ya no está*. Entendemos ahora por qué Copi niega a sus personajes la posibilidad de intervenir en la narración mediante el discurso directo o en diálogos: en el relato prototípico de Copi no hay cabida para una multiplicidad de puntos de vista y de voces, pues la multiplicidad —la diferencia— pondría en crisis el absurdo, la causalidad inverosímil que hace proseguir la acción; la duda supondría una demora, algo que Copi detesta. En otras palabras, «el continuo» sólo es sostenible mediante la narración (y el *resumen* como su forma privilegiada).⁶ De ahí que incluso la caracterización de

⁵ «El dibujo, aun el dibujo suelto, no explícitamente narrativo, contiene un relato. El dibujo es a priori la figura de una inclusión: el tiempo queda envuelto en el espacio como la historia en el dibujo. La virtualidad del espacio en el dibujo contamina la realidad irreductible del tiempo, a la que Copi, por principio, no renuncia nunca. [...] En el cómic hay una inclusión obvia; los dibujos encierran un relato. Al revés, es menos obvio: en todo relato hay una sucesión virtual de dibujos, un Imaginario que emana del cuerpo del autor. El dibujo es la huella del gesto de asir ese imaginario. El relato propiamente dicho sale a la luz para crear la virtualidad, y lo hace mediante el dominio del tiempo o ritmo de emisión» (Aira, 1991: 15).

⁶ Aunque Aira (1991) no defina con exactitud qué entiende por «continuo», podemos hacernos una idea aproximada mediante algunas afirmaciones a lo largo de su estudio sobre Copi. Así, «el continuo» sería «una narración lineal, sucesiva, de cosas que suceden y se suceden» (16), que reemplaza un orden causal por uno «intrigante e inverosímil» no-causal (18). «El

los personajes pocas veces suponga una descripción completa, un retrato que detenga la sucesión y paralice «el tiempo de la aventura» (Bajtín, 1991: 240).

Además, tal y como señala Derrida (2006), el sonido, la voz, el aliento, considerados signos de la temporalidad, han sido privilegiados tradicionalmente por la metafísica y la psicología. La voz como libertad interior. Mediante el privilegio concedido al habla (y al oído), en detrimento de la imagen y de la escritura, la metafísica de la presencia se pone en marcha creando oposiciones artificiales, como por ejemplo, dentro/afuera, espíritu/cuerpo, inteligencia/intuición.⁷ La (falsa) oposición entre espacio y tiempo —porque al fin y al cabo, en la literatura, como en la vida, el espacio se temporaliza y el tiempo se espacia como veremos más abajo a propósito del cronotopo de la mano de Bajtín—, sin embargo, puede hacernos más comprensible la importancia dada al habla de los personajes en la obra de Manuel Puig y entender las causas de la renuncia de Copi. Al respecto, César Aira, en un fragmento de su libro dedicado a Copi en el que por vez primera (aunque de pasada) relaciona literatura y homosexualidad, sugiere lo siguiente: “En Puig hay una historia *verdadera* detrás o debajo del estereotipo [...] Puig está hablando siempre de “cómo se llegó a homosexual”. Copi da por sentada la génesis, toma el mundo gay como un dato, y opera de ahí en más. El significado, la memoria (Puig), es una historia personal. La proliferación-yuxtaposición, el olvido (Copi), es el Teatro del Mundo” (Aira, 1991: 68-69).

Llegados a este punto, en que el espaciamento, el dibujo de personajes y la descripción resultan ser los principales mecanismos de producción de cuerpos en la literatura de Copi, veremos cómo el género sexual puede ser intervenido. Sirva como adelanto que en la obra de Copi el género reapropiado es el femenino. El medio, como hemos dicho, es la voz narrativa, que no deja de enunciar el mundo textual y de determinar los personajes que lo habitan. Ahora bien, en Copi la *descripción* jamás nos proporciona una imagen completa del retratado sino sólo un trozo, una porción de la totalidad —de ahí que sea más apropiado hablar de *alusiones*. Una imagen completa del retratado sólo podría conseguirse mediante la acentuación de la temporalidad, mediante la detención del tiempo, es decir, incluyendo un ritmo más lento en *otro*, en el tiempo de la acción que sucede rápidamente.

continuo» es también «la condición de la felicidad, y sólo puede empezar a funcionar cuando todo se ha hecho miniatura y compacto. Cuando la distancia ha desaparecido» (55).

⁷ “Esta actividad [la producción de signos arbitrarios, en oposición a la producción de símbolos], que consiste en animar el contenido intuitivo (espacial y temporal), en insuflarle un «alma», una «significación», produce el signo por *Erinnerung*, memoria e interiorización. Es esta relación entre un cierto movimiento de interiorización idealizante y el proceso de temporalización lo que ahora nos interesará. En la producción de los signos, la memoria y la imaginación, es decir, aquí el tiempo, son la misma interiorización del espíritu que se relaciona consigo mismo en la intuición pura de sí, y por tanto en su libertad, y que lleva esta intuición de sí a la existencia exterior” (Derrida, 2006: 122).

Las transformaciones, o si preferimos las «inclusiones»⁸, que experimentan los personajes de Copi —Pierre en *Le bal des folles* y María José en «Le travesti et le corbeau»— no son descritas de principio a fin con minuciosidad. No son por tanto transformaciones en donde los estados liminales representan un ideal de pureza genérica, masculina o femenina. El narrador suele presentarnos el cuerpo de los personajes plenamente intervenido, es decir, durante el tiempo (muy breve) en que el género sexual es invertido y desplazado. Durante el tiempo en que la incoherencia entre los componentes del binomio género/sexo permanece. El momento en que la diferencia derridiana ha empezado a diferir y a hacer proliferar las identidades. Veámoslo con un ejemplo en que el narrador se queja y exalta a la vez la mezcla, lo impuro, el *encuentro de opuestos genéricos* que confunde las diferencias —también podríamos decir con Derrida que Pierre *participa* de más de un género, contradiciendo la norma heterocentrada:

Pierre s'y était pris trop Vieux, c'étais surtout sa barbe et sa noix d'Adam le plus gênant, pour ne pas parler de ses genoux cagneux, ses bras musclés et sa poitrine velue qui subsistait en grande part sur ses seins qui contenaient deux balles de parafine qu'il rasait, las des séances d'épilation électrique si douloureuses et si coûteuses aussi pour moi. J'avais l'impression d'avoir entre mes mains deux énormes testicules et l'idée m'excitait encore plus, par la côté surréaliste. En même temps il commença à éprouver une excitation extrême quand je lui léchais le nombril. Son nombril était profond et sentait un peu le cul. Bientôt j'arrivais à introduire deux doigts, puis la bite entière. Ses spasmes étaient constants, fous, les miens aussi, j'avais l'impression d'arriver plus à l'intérieur de Pierre que par tous les culs et les chattes du monde.⁹ (1970: 39-40)

⁸ «Copi opera siempre con dos inclusiones simultáneas (y no sé si podría hacerse de otro modo): una mecánica, dependiente de los tamaños relativos, y otra de índole representativa. La aventura, la sorpresa, es parte de la felicidad cotidiana, por una necesidad que yo encuentro barroca: dentro de una situación no puede haber un vacío. De ahí la inestabilidad, y hasta el horror, que acecha en su felicidad. La regla es: todo mundo debe ser el receptáculo de otro, no puede haber mundos desprovistos de mundos adentro. Todo está envuelto en su representación, y eso es el barroco.» (Aira, 1991: 29)

⁹ «Lo más molesto era sobre todo su nuez, por no hablar de sus piernas arqueadas, sus brazos musculosos y el vello de su pecho que aún subsistía en buena parte sobre sus senos rellenos de parafina que a veces se afeitaba, cansado de las sesiones de depilación eléctrica, tan costosas para mí. Yo tenía la impresión a veces de tener entre las manos dos enormes testículos y la idea me excitaba aún más, por la cosa surrealista. Al mismo tiempo comenzó a experimentar una excitación extrema cuando le lamía el ombligo. Tenía un ombligo profundo que olía un poco a chocho. Pronto conseguí meter en él dos dedos, y luego la polla entera. Sus espasmos eran constantes, locos, los míos también. Yo tenía la impresión de penetrar más a Pierre que por todos los culos y chochos del mundo.» (Copi, 2000: 35)

Si, al menos en las dos narraciones que hemos elegido, un género incluye a otro y viceversa, como diría Aira, es porque el cronotopo¹⁰ está condicionado por el viaje que, según Baquero Goyanes, no es sólo un motivo o un tema novelesco sino también una estructura, «por cuanto la elección de tal soporte argumental implica la organización del material narrativo en una textura fundamentalmente episódica» (1970: 30). De esta manera, Copi vuelve a privilegiar el espacio sobre el tiempo, en tanto que la intervención de género (sexual) se produce mediante la adopción de nuevas prótesis corporales que cambian en función del contexto (Roma - París - Nueva York - Ibiza - Roma) habitado por los personajes. En resumidas cuentas, la naturaleza imitativa del género es puesta en evidencia espacialmente, lo que vendría a corregir (o a matizar) el célebre punto de vista performativo, que acentúa la temporalidad y en ocasiones subestima la *materialidad* de los cuerpos.¹¹ Para comprenderlo con mayor claridad pondremos varios ejemplos textuales. Antes, una aclaración: deberíamos entender «prótesis» en sentido lato, es decir, no únicamente como un «aparato o dispositivo destinado a una reparación» —a no ser que consideremos el género como una formación ficcional discursiva imposible de encarnar idealmente, y de ahí la necesidad de *suplementos*—, sino como todos aquellos marcadores (vestido, adorno, visibilización u ocultación de órganos sexuales primarios, drogas, medicinas, etc.) que están connotados culturalmente.

Por ejemplo, en el primer capítulo de *Le bal des folles*, el narrador se refiere a Pietro como un adolescente masculino que viste camisetas Lacoste y tejanos; al trasladarse a París, Pietro no sólo afrancesa su nombre —en adelante, y hasta su regreso a Roma el narrador se referirá a él como Pierre— sino que, en

¹⁰ Bajtin define el cronotopo como «la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura», y, acorde con el objeto del presente ensayo, afirma: «En el cronotopo artístico literario tiene lugar la unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto. El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos del tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico. En la literatura el cronotopo tiene una importancia esencial para los *géneros*. Puede afirmarse decididamente que el género y sus variantes se determinan precisamente por el cronotopo; además, el tiempo, en la literatura, constituye el principio básico del cronotopo. El cronotopo, como categoría de la forma y el contenido, determina también (en una medida considerable) la imagen del hombre en la literatura; esta imagen es siempre esencialmente cronotópicas.» (Bajtin, 1991: 238; la cursiva es del original).

¹¹ «El género no es simplemente performativo (es decir, un efecto de las prácticas culturales lingüístico-discursivas) como habría querido Judith Butler. El género es ante todo prostético, es decir, no se da sino en la materialidad de los cuerpos [...] El género se parece al dildo. Porque los dos pasan de la imitación. Su plasticidad carnal desestabiliza la distinción entre lo imitado y el imitador, entre la verdad y la representación de la verdad, entre la referencia y el referente, entre la naturaleza y el artificio, entre los órganos sexuales y las prácticas de sexo. El género podría ser una tecnología sofisticada que fabrica cuerpos sexuales» (Preciado, 2002: 25).

concordancia con la moda hippie de la época, cambia un estilo más o menos serio por los pantalones de satén, las camisetas indianas y el collar de corales. De ahí a la feminización motivada por el encuentro de Marilyn en una discoteca de ambiente hay solo un paso, simbolizado por las plataformas de Saint Laurent que el propio narrador regala a Pierre. Análogamente, en el capítulo cuarto, la pareja viaja hasta Nueva York a fin de reencontrarse con Marilyn, que ahora se hace llamar Greta Garbo, usa peluca negra, consume cocaína y sigue una dieta macrobiótica. Los amantes se presentan en el apartamento de Greta vestidos, de nuevo, con ropa cara y bien peinados. La refeminización de Pierre correrá en paralelo a la reocupación del espacio gay neoyorquino —el barrio de Greenwich Village— en donde Pierre y Marilyn trabajan como *strippers*. De la misma manera —como se ve, el esquema es repetitivo porque toda la situación vuelve a su estado inicial antes de partir hacia otras tierras—, en Ibiza, en donde la pareja descansa provisionalmente de la presencia de Marilyn, Pierre vive dos transformaciones (capítulos quinto y séptimo): en un primer momento, de travesti a ama de casa, y como tal habita el espacio doméstico que limpia concienzudamente; en un segundo momento, y tras entrar en contacto con Michael Buonarroti —por supuesto, una copia del arquitecto manierista—, se convierte al sufismo, es decir, practica el quietismo, gana peso, y lleva turbante y bigote verde.

Además, en la isla, tras la llegada de Marilyn, el mundo de los hippies y el mundo de las locas se sintetizan, a saber: Marilyn se ha teñido el pelo de color violeta, toma ácido y calza sandalias, pero el tejido de la túnica griega la delata —en el nylon hallamos la pervivencia del *camp*. Y las locas que la acompañan se casan con los hippies y juntos venden *souvenirs* a los turistas. Otra particularidad en este punto de la narración es que en el Mediterráneo los géneros parecen oponerse y distanciarse como nunca antes lo han estado a lo largo de la novela: tras su regreso a Roma (sin Marilyn), Pietro —el nombre remite al primer capítulo— entabla amistad con una monja carmelita, Angelica dell'Immacolato Sacramento —una copia heterocentrada de Marilyn. En consecuencia, e inducido por instancias represivas como la medicina y la religión, en el capítulo 11 Pietro ingresa en la orden y decide someterse a una operación quirúrgica, y expiar así los pecados cometidos en el pasado como homosexual y travesti.

Si en *Le bal des folles* pueden contabilizarse varios desplazamientos e inversiones de género, en el cuento «Le travesti et le corbeau», el viaje de José María desde la *favela* brasileña a París sólo propicia un cambio de sexo que le permite realizar otro tipo de viaje: ascender socialmente casándose con un millonario del que hereda la fortuna. En este cuento José María es vendido por su familia a Louis du Corbeau, un coleccionista de arte francés, que finge su propia muerte para desembarazarse de su nueva adquisición. A su llegada a Francia, José María se convierte en María José tras someterse a una docena de operaciones quirúrgicas. La inversión de género, por tanto, aquí es *nominal*; la «belleza artificial» y el uso de ropa lujosa son los otros rasgos de género que han sido reapropiados.

Sin embargo, en esta ocasión el narrador no se demora en los diferentes avatares genéricos del transexual María José; le interesa por el contrario narrar la ascensión y la trágica caída (de clase) de la protagonista. Y lo consigue condensando los veintiséis años de vida de María José en apenas diez páginas. Si bien aquí no hay regresiones en cuanto al género de la protagonista —la operación quirúrgica es irreversible—, sí en cambio encontramos una repetición espacial con diferencia: una noche, tras el simulacro de accidente en que aparentemente su marido ha fallecido, María José, aburrída de estar sola en casa, decide salir de fiesta por Pigalle, una discoteca de ambiente en donde pretende contratar a un gigoló. La discoteca funciona simbólicamente como la favela de su infancia en donde fue prostituida por su hermano mayor, al que encuentra, ¿casualmente?, en un estado deplorable. Este es el escenario en que Louis, que en realidad no estaba muerto, aparece cual *deus ex machina* y devuelve a la protagonista a su clase social originaria. El cuento termina de forma anticlimática, y como la segunda línea argumental de *Le bal des folles*, con la muerte de la protagonista: «Elle passa le restant de sa vie à travailler rue des Martyrs à côté de son frère Pedro et mouru d'une overdose dans les toilettes de La Cagnotte du Sexe, à l'âge de vingt-six ans»¹² (1980: 38).

En «Le travesti et le corbeau», por tanto, el cierre prematuro, y en parte gratuito, impide la proliferación de nuevas identidades, algo que en *Le bal des folles*, en donde el narrador dispone de mayor espacio para demorarse, no sucede porque la novela continua con la primera línea argumental, el proceso de escritura de la novela en sí, en tiempo presente. Es más: *Le bal des folles* acaba con un final abierto, optimista y prometedor porque el narrador planea viajar otra vez a Italia, lo que nos sugiere un nuevo encuentro con un nuevo Pietro y, por tanto, nuevos desplazamientos de género. En cambio, el cuento precisa, al menos según algunos teóricos del género, no solo de unidad y de tensión, sino también de una epifanía, de una «iluminación profana» (Piglia, 2000: 111) que dote de sentido al relato y lo clausure.

Por su parte, César Aira defiende una teoría similar de los géneros literarios a propósito de Copi. Para Aira, novela es «lo que pasa» mientras, que el cuento es «lo que pasó»¹³. De ahí que la novela, situada en un presente en que el futuro aún

¹² «Pasó el resto de sus días trabajando en la Rue des Martyrs al lado de su hermano Pedro, y murió de una sobredosis en los retretes de «La Cagnotte du Sexe», a la edad de veintiséis años» (Copi, 1984: 39).

¹³ El fragmento completo dice así: «Es cuento toda narración de hechos que ya dejaron de suceder, que llegaron a su conclusión y cesaron, por lo menos a efectos de su configuración artística. Es cierto que casi siempre hay elementos de cuentos contaminando la novela, y viceversa, pero el efecto general suele ser muy claro. La novela es lo contrario. “Lo que pasa”, es lo que sigue sucediendo en una ficción, en presente, es que alguien esté escribiendo, es decir, la esté viviendo. El autor, y por consiguiente el lector, sigue en ella. Mientras que en el cuento, escritor y lector han sido expulsados, por la válvula inexorable del tiempo. En el cuento ya no queda nadie vivo, nadie trabajando. El texto se cierra, y por eso el cuento ideal es el cuento “perfecto”, la gema, el cristal, inmodificable» (Aira, 1997: 45).

permanece indeterminado, pueda, en tanto que dispone de mayor extensión para encadenar acciones y cambios, efectuar un número mayor de inversiones de género; pueda, en definitiva, practicar un *nomadismo identitario* que ponga en entredicho la pretendida naturalidad y continuidad entre sexo y género mediante la yuxtaposición de instantes inconexos. Porque aunque tradicionalmente hayan existido *personajes redondos*, es decir, que evolucionan a lo largo de la narración, por lo general, estos no suelen cambiar de género de un capítulo a otro (por supuesto siempre hay excepciones: *Orlando* de Virginia Woolf, *V* de Thomas Pynchon o *Cobra* de Severo Sarduy): pueden crecer, madurar, envejecer, cambiar de actitud frente a la vida, aprender de las adversidades, superar pruebas, fortalecerse, adquirir conciencia de algo, etc. Incluso pueden ascender o descender de clase social. Pero el género (y probablemente la raza) parece ser uno de los núcleos duros del personaje, aquello que, junto con el nombre —nótese por otra parte que el narrador en *Le bal des folles* puede afrancesar el nombre de Pietro pero no feminizarlo—, lo convierte en idéntico a sí mismo.

En cambio, esto no ocurre en Copi porque el cronotopo, al menos en las obras analizadas, funciona como un intermediario o embrague entre el género literario y el género sexual. Si el género literario en Copi es ante todo espaciamiento, el número de intervenciones, inversiones y desplazamientos de género sexual dependerá del número de cambios contextuales que vivan los personajes. Es decir, dependerá, otra vez, de un espaciamiento del tiempo. O para decirlo de manera llana, de la extensión (el número de páginas, el número de capítulos, el número de partes) de la obra en cuestión. Si la conexión entre género literario y cronotopo es de sobras conocida gracias al trabajo de Bajtin, hemos llegado de esta manera a otra conexión, menos común, entre género literario y género sexual. Aquí el cronotopo permite al narrador espaciar el tiempo y, en menor medida porque el ritmo narrativo suele ser rápido, temporizar el espacio; el cronotopo de la novela de viajes, pues, permite citar y hacer proliferar identidades subversivas que ponen de manifiesto el carácter artificial, inestable y diferencial, de diferir y distinguirse, del género sexual. De esta manera, se consigue invalidar la oposición metafísica entre lo *original*, el momento en que supuestamente reside la autenticidad del sexo, y lo *derivado* o el momento posterior a la caída en que el sujeto *se degenera*.

La radicalidad de Copi estriba en dos razones: la primera es que los cambios de género que experimentan sus personajes no están sustentados y justificados psicológicamente —si el lector apenas tiene acceso al habla de Pierre o María José, es lógico que tampoco pueda acceder a sus pensamientos—; no hay introspección porque sus personajes no parecen haber proyectado el cambio. Este, incluso en «Le travesti et le corbeau», no parece responder a una voluntad interior o a un deseo de coherencia entre psique y cuerpo.¹⁴ No hay explicaciones

¹⁴ Excepción hecha del capítulo 11 de *Le bal des folles* en que el discurso médico y religioso sí propicia la adecuación entre un adentro *animado*, en uno de los pocos momentos en que el narrador cede la palabra al personaje para revelarnos la «verdad» que ha sido plantada en su

al respecto. Y por otra, en que el narrador agota por exceso el número de transiciones entre la masculinidad y la feminidad, derribando así cualquier pretensión de naturalidad o de autenticidad.

En conclusión, los cambios corporales en la obra de Copi son simplemente momentos de un «continuo» que podría prolongarse *ad infinitum* si la muerte de los personajes no pusiera fin a ese devenir y, con ella, a la narración en sí. La repetición de las transiciones entre lo masculino y lo femenino, la repetición de la diferencia, el hecho de que el travestismo sea un proceso reversible son fenómenos que minan por exceso la credibilidad en un yo único y verdadero. En definitiva, la identidad de los personajes de Copi —que no la imagen proyectada del propio narrador— es nómada, se adapta plásticamente a las circunstancias. O mejor dicho, es creada discursivamente por el contexto cultural habitado. De ahí que, tal y como hemos visto, el viaje no produzca sino una ininterrumpida proliferación de diferencias.

Una proliferación de diferencias que quizá constituyan una buena metáfora del puesto *raro* de nuestro autor en la historiografía de las letras hispánicas y de su difusión misma. Ha sido Patricio Pron quien mejor ha defendido la pertinencia de Copi al sistema literario argentino, pese a que tan sólo escribiera una novela en castellano (*La vida es un tango*, 1981), en tanto que la recepción literaria de su obra ha sido mayor en Argentina que en Francia:

[La productividad] parece haber sido ínfima en la literatura francesa en términos de “cambio de escritura” pero, a su vez, muy importante en la literatura argentina, en la que los procedimientos transgresivos del autor y ciertos motivos temáticos fueron asumidos a partir de mediados de la década de 1980 aproximadamente por algunos escritores y críticos constituidos en una formación cultural más o menos laxa e interesados en la conformación de una tradición “alternativa” que creara un “espacio de lectura” para sus propias obras. (Pron, 2007: 207)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César (1991), *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo.
- (1993), *Cómo me hice monja*, Barcelona, Random House Mondadori, 2006.
- (1997), «Cuento, novela», *El cuento hispanoamericano del siglo XX*, Eva Valcárcel (ed.), A Coruña, Universidade da Coruña: 45-46.
- Amícola, José (2000), *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós.
- Bajtín, Mijail [1975, *Judozhestvennaia Literatura*], *Teoría y estética de la novela*. Traducción de Kriúkova, Helena S. y Cazcarra, Vicente, Madrid, Taurus, 1991.

cuerpo, y un afuera físico —de ahí que Pietro pase de la práctica del travestismo a la transexualidad.

- Baquero Goyanes, Mariano (1970), *Estructuras de la novela actual*, Barcelona, Planeta.
- Butler, Judith (1990), *Gender Trouble*, New York - London, Routledge.
- (1993), *Bodies that Matter*, New York - London, Routledge.
- Copi [1969, *Eva Perón*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1993], *Eva Perón*. Traducción de Jorge Monteleone, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000.
- [1977, *Le bal des folles*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1999], *El baile de las locas*. Traducción de Alberto Cardín y Biel Mesquida, Barcelona, Anagrama, 2000.
- [1983, *Virginia Woolf a encore frappé*, París, Éditions Personna], *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Traducción de Alberto Cardín, Barcelona, Anagrama, 1984.
- Derrida, Jacques [1972, *Marges de la philosophie*], *Márgenes de la filosofía*. Traducción de Carmen González Marín, Madrid, Cátedra, 2006.
- (1980), «The Law of Genre», *Critical Inquiry*, 7, 1: 63-65.
- García Berrio, Antonio y Javier Huerta Calvo (1999), *Los géneros literarios: sistema e historia*, Madrid, Cátedra.
- Hutcheon, Linda (1985), *A Theory of Parody. The Teaching of Twentieth-Century Art Form*, New York-London, Routledge, 1992.
- Kulawik, Krzysztof (2009), *Travestismo lingüístico. El enmascaramiento de la identidad sexual en la narrativa latinoamericana neobarroca*, Madrid, Iberoamericana.
- Mainueneau, Dominique (1993), *Le contexte de l'oeuvre littéraire: énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod.
- Piglia, Ricardo (2000), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- Preciado, Beatriz (2002), *Manifiesto Contra-sexual*, Madrid, Ópera Prima.
- Pron, Patricio (2007), «Aquí me río de las modas»: procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina, 10/09/2010.
<http://webdoc.sub.gwdg.de/diss/2007/pron/pron.pdf>.
- Puig, Manuel (1976), *El beso de la mujer araña*, Barcelona, Seix Barral, 2002.
- Rich, Adrienne (1994), *Blood, Bread, and Poetry*, New York, Norton.
- Rivera Garza, Cristina (2002), *La cresta de Ilión*, Barcelona, Tusquets, 2004.
- Tcherkaski, José (1998), *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna.