

# Identidades inestables en la obra de Copi<sup>1</sup>

*Unstable identities in the works of Copi*

Ignacio Lucia

Recibido em: 10 de setembro de 2022

Aceito em: 23 de setembro de 2022

Profesor y doctor en Letras por la Universidad Nacional de La Plata. Su tesis doctoral fue sobre la obra de Copi. Actualmente es docente e investigador en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la mencionada universidad.

ORCID: <<https://orcid.org/0000-0003-2344-0095>>

Contacto: [ignaciolucia@hotmail.com](mailto:ignaciolucia@hotmail.com)  
Argentina

---

1 Este artículo forma parte de la investigación que desarrollé para mi tesis de doctorado, cuyo título fue: *Fronteras de la teatralidad en la obra de Copi. Identidades, cuerpos, géneros*. Esta fue defendida en la Universidad Nacional de La Plata, Argentina, en diciembre de 2020, y puede consultarse aquí: <<https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1952/te.1952.pdf>>.

PALABRAS CLAVE:

Inestabilidad; Identidades;  
Género; Copí; Cuerpo

KEYWORDS:

Instability;  
Identities; Gender; Copí; Body

Resumen: Las obras literarias de Copí parecen haber encontrado una más amplia recepción crítica en las últimas décadas, y esto quizá se deba a recientes cambios culturales en relación con las cuestiones de género sexual. En sus obras teatrales y narrativas, usa procedimientos ficcionales que muestran el carácter inestable de la subjetividad y de las identidades sexuales. En ese camino estético, son desestabilizadas tanto la heterosexualidad como la homosexualidad. Sus personajes parecen ser *trans* (mucho antes de que esa denominación se popularizara) que representan modos de existencia que ponen en entredicho la posibilidad de hablar de una esencia interior y natural, así como de su expresión exterior correlativa.

Abstract: Copí's literary works seem to have found a much wider critical reception in the past few decades and this is probably due to the fact of recent cultural changes regarding matters of gender. In his plays and his narrative fictions, he uses fictional procedures that show the unstable status of both subjectivity and sexual identities. During this aesthetical path, both heterosexuality and homosexuality are destabilized. His characters seem to be *trans* (way before that designation was popularized) which represent ways of existence that put in conflict the possibility of speaking of an interior and natural essence, as well as its exterior correlative expresion.

Si bien la obra teatral, narrativa y gráfica de Copi (Raúl Damonte Botana, 1939-1987) era bastante conocida en Francia, que es a donde este autor argentino se exilió desde el año 1962 (y cuyo idioma adoptó a la hora de realizar la mayoría de sus producciones escritas entre los años 60 y fines de los 80) recién ha tenido la adecuada recepción crítica en su país de origen en las últimas décadas, que es cuando comenzó a traducirse su producción al español "porteño", por considerar que se trataría de una lengua más idónea para el estilo de este autor; hasta el año 2000, en español eran conocidas solamente sus novelas y libros de cuentos, traducidos por editoriales españolas, en un español más peninsular. Sus obras de teatro, por otra parte, no habían sido traducidas aún. En este momento, ya todas cuentan con versiones en español rioplatense.

El propósito de "repatriación" que orienta esos proyectos de traducción de sus obras a su idioma natal se relaciona en parte, probablemente, con los cambios que ha habido en Argentina en cuanto a la consideración de las identidades de sexo-género. Los personajes que recorren sus ficciones son aquellos que en ese momento se consideraban "marginales": como dice Eduardo Muslip, son "alternativos" con respecto a lo que la sociedad burguesa considera aceptable (Muspil, 2009, 6). La poética de este autor encuentra en el ambiente argentino actual una situación de recepción más adecuada, quizá por la mirada que los estudios *queer* han aportado a la sociedad, por más que en la época de Copi ni siquiera existía esa utilización del término. La identidad en su obra no aparece como algo "natural" ni "estable", sino que

muestra su carácter de “construcción”<sup>1</sup>. Las figuraciones representadas por sus subjetividades son “disidentes”<sup>2</sup>, se salen de las conformaciones binarias que tienden a la normalización de las identidades sexuales y de género. El otro aspecto que puede movernos a considerar a Copi desde la mirada *queer* se encuentra en la gran presencia de lo corporal en sus ficciones. Según el punto de vista *queer*, el cuerpo es un espacio politizado y problemático, a diferencia de los primeros enfoques feministas que tendían a dar por sentado la dicotomía sexo/género (Loyden Sosa y Sánchez Bringas, 2007, 74).

Pero las identidades no son lo único que se presenta como inestable, sino también el mundo ficcional que sirve de escenario a sus ficciones: ese mundo aparece siempre al borde de la catástrofe, en estado permanente de mutación. Esto es así especialmente en su obra dramática y narrativa, donde se pueden ver giros inesperados de las acciones, destrucciones, catástrofes. Así, ese inestable mundo representado es correlativo de la inestabilidad en los personajes.

En un trabajo de 2008, Marco Pustianaz habla de sujetos “fuera de sí” en la obra de Copi, sujetos “desequilibrados”, mientras que Isabelle Barbéris observa en la obra del autor, un despliegue de los estados afectivos propios

---

1 En Copi, “[...] lo que denominamos *naturalaleza* es una construcción” (Lozano, 2013, 810).

2 En un artículo de 2019, Atilio Rubino explica que, actualmente, “[...] el sintagma ‘disidencia sexual’ parece estar ocupando cada vez mayor lugar e, incluso, haber reemplazado en parte al uso de ‘*queer*’ que se había popularizado de forma transnacional desde fines de los noventa” (Rubino, 2019, 62). Además, “[...] ‘disidencia’, a diferencia de ‘diversidad’, es relacional, pues no remite a una suma de identidades sexuales (normativas y no normativas) sino que hace referencia siempre a una norma sexual: ciertas prácticas resultan disidentes respecto a una norma siempre variable [...]” (Rubino, 2019, 63).

de nuestra era actual, que son, según ella "estados de saturación" ("estados *borderline*, bipolares y otros *burn out*", Barbéris, 2014, 15, mi traducción<sup>3</sup>): es en ese sentido que Pustianaz hablaba de sujetos "fuera de sí", excesivos, irracionales.

Ahora bien, esa "inestabilidad" y ese "desequilibrio" no están representados solamente en la dimensión sexo-genérica, sino que también se extienden a otras dimensiones, ocupadas por otros sujetos que, en el proceso de conformación de la subjetividad moderna, fueron dejados de lado como "lo Otro". Mientras se conformaba el sujeto de la Modernidad, emergió, acompañándolo, un conjunto de "contrasubjetividades", que, en la posmodernidad, se repositionaron, diciendo algo en contra de esa misma Modernidad, como sugiere Rosi Braidotti:

La posmodernidad está marcada por el regreso de los "otros" de la modernidad: la mujer, el Otro sexual del hombre, el Otro étnico o nativo del sujeto eurocéntrico y el Otro natural o terrestre de la tecnocultura emergen como contrasubjetividades. Dada la importancia estructural de estos "otros" como atrezos que confirman a lo "mismo" en su posición de sujeto dominante, su "regreso" coincide con una crisis de las estructuras y de las fronteras de la subjetividad clásica, lo cual desafía sus propios fundamentos (Braidotti, 2005, 148).

Los Otros vuelven en la obra de Copi, en la forma de, por ejemplo, aquellos que son considerados "Otros" desde el discurso eurocentrista:

---

3 Las traducciones son mías, salvo en las obras de Copi, donde tomo las traducciones ya editadas.

podemos ver en varias de sus obras dramáticas y narrativas a personajes de inmigrantes (de los países africanos, muchas veces de los que antes eran colonias francesas), quienes en general practican la homosexualidad, y que siempre se llaman, como un estereotipo, “Ahmed”. También encontramos animales, esos “Otros” de la Razón, y estos muchas veces son ratas: esto se ve especialmente en la novela *La cité des rats* (1979), donde estos roedores pueden hablar, son buenos y simpáticos, mientras que los hombres son en su mayoría malos y despreciables. Esas “contrasubjetividades” se alinean junto con las ya mencionadas identidades de sexo-género, que en general son las que en épocas más actuales se comenzó a denominar como *trans*: por ejemplo travestis, transexuales, intersexuales, entre otras configuraciones no binarias.

Todo este espectro de personajes viene acompañado, como decíamos más atrás, por una serie de acciones *borderline* (según el término, ya citado, de Isabelle Barbéris): no solo una sexualidad desenfrenada, sino también acciones violentas (por ejemplo asesinatos o canibalismo). Sus obras suelen caracterizarse por la velocidad en la presentación de las acciones, que se manifiestan como una serie de *sketches*, según lo conceptualiza la ya citada Barbéris en otro trabajo (2008).

#### LA IMPOSIBLE IDENTIDAD HOMOSEXUAL

Estos sujetos “marginales”, que en la obra de Coppi se manifiestan, en muchos casos, como figuras *trans*, parecen estar acompañados, a su vez, por una posición que ridiculiza, a partir de hechos de la ficción, la posibilidad de conformación de grupos reivindicativos de las identidades sexuales,

en especial de la identidad "homosexual", con sus grupos de pertenencia específicos. José Amícola es uno de los críticos que observa esto, pero no sin antes advertir que Copi surge de la subcultura homosexual, aunque luego explica que su proyecto estético termina yendo más allá que esa subcultura de origen. Para Amícola, ese "ir más allá" estará vehiculizado por la estética *camp*, que este crítico utiliza en un sentido parecido al que se le da en "Notas sobre lo *camp*" de Susan Sontag (1961): un "[...] amor a lo no natural: al artificio y la exageración" (Sontag, 1996, 355): aunque emerja de la misma comunidad gay, lo que hace esta estética, de manera similar a como lo hace el llamado *humour folle* (Amícola, 2000, 60), es satirizar los propios códigos de internos de la comunidad, reutilizando los géneros artísticos de la cultura de masas, tomando sus mismos términos pero de forma crítica: se trata de una "percepción gay masculina de las imposiciones que la sociedad coloca sobre la sexualidad [...]" (Amícola, 2000, 52-53), y así, podría considerarse a esta "sensibilidad estética" particular como una posible salida de la homofobia que ya dentro de las mismas agrupaciones homosexuales se había tornado endocéntrica (Amícola, 2000, 60).

Ese discurso de la homofobia interiorizada podría relacionarse con el impulso que anima al movimiento que se puede calificar como "integracionista" en la homosexualidad, o también "normalizador", y que se puede encontrar en los grupos como "Arcadie", que había tenido su fundación en Francia en 1954, y en el que, bajo ese ánimo "homófilo" se agrupaban los homosexuales buscando el respeto social, bajo una apariencia de discreción que ellos no encontrarían en otras personas más afeminadas, y por lo tanto, desde

la mirada de la sociedad, patológicas y susceptibles de ser cuestionadas. Desde el punto de vista político, Arcadie es conservador, ya que apunta a la tolerancia<sup>4</sup>, mientras que “[...] en el universo-Copi no hay homosexuales, ese invento desdichado del siglo XIX (y los pocos que hay mueren en *La guerra de los putos*), sino locas. Locas desclasificadas y de-generadas. Locas fuera de todo sistema clasificatorio”, dice Daniel Link (2009, 385). Como nos recuerda esta sugerencia de Link, el término “homosexual” fue una etiqueta propuesta en el siglo XIX, específicamente en los escritos del húngaro Karl Mária Kertbeny (Eribon, 1999, 409). En cuanto a esos homosexuales que mueren en la novela *La guerre des pédés*<sup>5</sup>, es probable que se trate de una alusión que está haciendo Link a un conjunto de escenas donde se puede ver la aparición de figuras de la militancia homosexual que en la década de 1970 eran muy conocidas, y que mueren asesinadas en algunas escenas específicas de la novela. Así, cada vez que en Copi vemos aparecer personajes relacionados con la comunidad gay, estos son ridiculizados o, como en estos casos extremos, eliminados.

---

4 Así describe Michael Sibalis este movimiento “homófilo”: “El movimiento homófilo –al que no le gustaba la palabra ‘homosexual’ por enfatizar más el sexo que el amor– era predominantemente de clase media, conformista y política y socialmente conservador. Argüía que la hostilidad pública hacia los homosexuales era resultado de su comportamiento vergonzoso y promiscuo; los homófilos ganarían la buena opinión del público y de las autoridades mostrándose como discretos, dignos, virtuosos y respetables” (Sibalis, 2005, 267).

5 Link la menciona como *La guerra de los putos*, porque esa es una de las traducciones (realizada por Margarita Martínez) en que la novela circuló en Argentina a través de Internet, para luego ser editada como *La guerra de las mariconas* en la editorial El Cuenco de Plata en 2010. Anteriormente, en 1983 había sido traducida como *La guerra de las mariquitas* (por Alberto Cardín) en la editorial Laertes de España.

En ese contexto de principios de la década de 1970 surge un nuevo activismo homosexual en Francia, y aparece el libro *Le désir homosexuel* (1972) de Guy Hocquenghem. Uno de los blancos principales del libro de Hocquenghem se encuentra en las estructuras patriarcales que ordenan la sociedad, y entre esas estructuras se hallan el psicoanálisis y el capitalismo, junto a las que corre la visión patologizante de la homosexualidad<sup>6</sup>. Según Hocquenghem, tanto el sistema capitalista como el discurso psicoanalítico lacaniano intentan controlar la "polivocidad del deseo" (Hocquenghem, 2009, 23). Décadas después, el filósofo Paul B. Preciado escribe un epílogo al libro de Hocquenghem en el que sugiere que este conformará un precedente sumamente importante para el movimiento *queer* que llegará muchos años después (Preciado, 2009, 150). El texto de Hocquenghem fue realizado desde el seno del FHAR (*Front homosexuel d'action révolutionnaire*), y de algún modo constituye una reacción ante la propia homofobia de la izquierda revolucionaria relacionada con mayo de 1968:

El FHAR surge de las cenizas homófobas y lesbófobas de Mayo del 68 y del movimiento feminista. Tendrá por objetivo hacer visible la disidencia sexual en el seno de la extrema izquierda; pero también politizar la sexualidad distanciándose del movimiento Arcadie, que hacía de la homosexualidad masculina una tendencia natural (a menudo secreta, privada y vergonzosa)

---

6 Rodrigo López contextualiza este surgimiento: "Mayo del 68 y como parte del mismo contexto, pero un año después, la revuelta de Stonewall, explican la emergencia de una nueva camada de activismo homosexual, que representó una ruptura con las estrategias de las organizaciones que la precedieron. Luego del '68, la homosexualidad emerge como una cuestión política y la liberación sexual como parte de una pelea más general contra el capitalismo y su orden moral y sexual" (López, 2018, 26).

frente a la que el sujeto homosexual no tiene opción y que sólo demanda ser respetada socialmente (Preciado, 2009, 144).

Pero el Copi que describe la matanza en la novela *La guerre des pédés* es un Copi de años después (en el año 1982), y que mira la época de la militancia con cierto grado de ironía. Refiriéndose a la militancia sexual, Ezequiel Lozano comenta la pieza *La tour de la Défense*, la cual es de 1978, es decir, de un momento cercano a *La guerre des pédés*, y nos dice:

[*La tour de la Défense*] está más allá de esas discusiones, porque ya las transitó; sus personajes ya las transitaron. Copi está más allá de las *locas burguesas*, las convierte en juguetes para armar su teatro mediante escenas que se proponen desarmar aquello mismo que identitariamente, en los 70, recién se está reivindicando. Estocada *queer*. Copi deconstruye los ideales integracionistas comunitarios y resquebraja las narraciones identitarias estables del género. En abierto cuestionamiento a sus contemporáneos, critica las manifestaciones de la disidencia sexual normativizada en su época. O sea, desestabiliza radicalmente la heteronormatividad dominante y, al mismo tiempo, su contracara: la homonormatividad (Lozano, 2015, 212).

Copi rechaza esa “homonormatividad” en sus ficciones, ya que el “homosexual”, como una persona en particular (categorizada desde un enfoque patologizante, y que debe ser “tolerada” socialmente), junto con la “comunidad gay”, depende de una configuración identitaria esencialista. En una semblanza de Copi realizada por Nick Rees Roberts, este dirá que, para nuestro autor, la identidad gay basada en la elección de objeto sexual

era secundaria, ya que su interés estaba siempre puesto en las desviaciones de género (Rees Roberts, 2005, 299). Lo que predomina en Copi es, entonces, la desviación de género casi como un motor de sus ficciones o un principio constructivo de muchos de sus personajes, que se evaden, así, de las identidades fijas, esenciales y que han sido construidas a partir de la ontologización de los actos sexuales, tal como lo explica Gabriela Castellanos a partir de las propuestas de Foucault<sup>7</sup>. Ese movimiento de "ontologización" lleva a la confusión entre "identidad de género" y "orientación sexual" (homosexual, heterosexual, bisexual) (Castellanos, 2006, 31).

En una pieza de Copi del año 1971, titulada *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, Copi extrema ese proceso de "desviación de género". La acción se desarrolla en una casa ubicada en la estepa de Siberia: dentro de esa casa vemos dos personajes dialogando: Irina y su madre; hay otros personajes, como la profesora de piano, el esposo de esta, y un médico (que, en realidad, nunca aparece, pero es nombrado); estos personajes dialogan rápida y ferozmente, y en el transcurso de este diálogo van trayendo a la luz las identidades pasadas de los personajes de Irina y su madre, remedando, de algún modo, las réplicas propias del subgénero farsesco (y, de hecho, el

---

7 Cito a Castellanos: "Como nos plantea Foucault en el primer volumen de *Historia de la sexualidad*, hoy se han 'ontologizado' estos términos; es decir, se piensa que un/a homosexual o un/a bisexual es un ser diferente, como si perteneciera a otra especie distinta a la de los heterosexuales, estamos ante lo que se ha llamado la hegemonía heterosexual, que si bien en la cultura occidental siempre ha existido, presenta hoy una forma específica que es producto de la era moderna. Efectivamente, en la premodernidad se concebía la homosexualidad como un acto, no como una entidad; no se la pensaba como algo que imprimiera carácter y convirtiera a quien la ejercía en un ser diferente" (Castellanos, 2006, 31).

personaje del médico se llama Feydeau, como el autor francés de farsas y piezas vodevilesas de las postrimerías del siglo XIX) (Wetsel, 1994, 117). El tema de esas réplicas cubre, al igual que en los diálogos de vodevil, los desenmascaramientos relacionados con las confusiones identitarias, pero en esta pieza de Coppi estos giran alrededor de la identidad sexual –y esto es lo novedoso. Mientras dialogan, vamos viendo que a la madre (en el pasado) se le había injertado un pene; después veremos que anteriormente (unos meses atrás), ella había embarazado a Irina (su propia hija); luego nos enteraremos de que Irina, en realidad, era originalmente un hombre, y que había sido obligado por su madre a cambiar al sexo femenino, y esta operación se había llevado a cabo en Marruecos. La profesora de piano suma confusión a todo esto, porque ella forma un triángulo amoroso con Irina y la madre. Si a todo esto le sumamos el hecho de que en la puesta en escena de Jorge Lavelli, los personajes fueron representados por hombres disfrazados de mujeres (Tcherkaski, 1983, 62), la confusión es extrema. Así, en este entrecruzamiento de elecciones de objeto sexual y de operaciones de cambio de sexo sucesivas y de disfraces asumidos por los personajes, el género pierde su vínculo con el sexo biológico; también se pierde el vínculo con la orientación sexual (homosexual, heterosexual, bisexual). Así, en conclusión, estos tres vectores del género y de la sexualidad son dismantelados, quedando sin efecto a través de esa ridiculización que se produce cuando las leyes bajo las cuales funcionan son llevadas al vértigo del propio vacío ontológico que ocultan.

Esta obra se estrenó en 1971, es decir que es contemporánea del momento en que se publicaba el libro de Hocquenghem. Para este pensador, el

capitalismo pretende canalizar el deseo sexual hacia un objetivo únicamente reproductivo (es decir, heterosexual), mientras que, al mismo tiempo, el psicoanálisis pretende inventar un origen "natural" para el deseo, neutralizando su polivocidad al categorizarlo en homosexual o heterosexual, y haciendo del Edipo una estructura universal. Así, "[e]n el mundo de la sexualidad edipizada ya no hay conexión libre de los órganos entre sí, de relación de goce directo" (Hocquenghem, 2009, 71). Por eso, la sociedad ve la condición homosexual como "desgraciada", y esto es "porque su dispersión maquinal se traduce en términos de falta y de sustitución" (Hocquenghem, 2009, 110). Contra esto, Hocquenghem verá en los amores homosexuales una "superioridad", ya que en ellos, al igual que en la pieza *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, "todo es posible en cada momento, porque los órganos se buscan y se conectan sin conocer la ley de la disyunción exclusiva" (Hocquenghem, 2009, 110).

En una entrevista publicada en 1979, realizada por Jerry Bauer en inglés (pero traducida luego al italiano), Copi dice sobre la pieza:

La escribí en un momento en el cual el movimiento homosexual de París había dado importantes pasos hacia adelante. ¡La fiesta de los gays! Madre e hija cambian de sexo en Casablanca y viven en Siberia. Son actuadas por actores travestis. La hija toma lecciones de piano con una mujer que la ama locamente, pero la hija se entrega a unos cosacos en un ímpetu de pasión. La considero una comedia muy moralista sobre el abuso de la libertad sexual (Bauer, 2008, 184-185).

No podemos evitar preguntarnos qué es algo “moralista” para Copi. Puede haber una ironía en su comentario. Lo interesante es que permite hacernos una idea de cómo, a través de la ficción, Copi escenifica el problema de la identidad y de las liberaciones sexuales defendidas por la militancia de la época, además de poner en escena un deseo “polívoco” que destruye la estabilidad de las identidades fijas. Por otra parte, su actitud distanciada e irrisoria ante el tema muestra una constancia a lo largo de la década del 70, ya que la misma intención de burla que tiene aquí a principios de la década, la mantendrá, como ya vimos, hacia principios de la década siguiente con *La guerre des pédés*.

En otra entrevista, realizada por José Tcherkaski, Copi es interrogado acerca de su “mundo imaginario”; él responde que no tiene “mundo imaginario”, y que ese “mundo” no es un “mundo homosexual”:

[...] no es un mundo homosexual; vos habrás leído, conocerás de mí; son las cosas que tienen más o menos sexualidad, pero si vos lees *La vida es un tango*, es la historia de un heterosexual más macho que no se puede hablar arriba de la tierra. Yo no me ocupo sólo de los homosexuales, y una novela de antes, que escribí, no es más que de animales; no es de homosexuales ni heterosexuales; para mí son como personajes de Arlequín; si hay dos homosexuales hay dos homosexuales; si los actores pueden actuar de homosexual también pueden hacer de heterosexual, pueden actuar de rata, pueden actuar de mujer también (Tcherkaski, 1998, 51-52).

Es decir que no hay identidades “homosexuales” o “heterosexuales”, o, si las hay, para él son como “personajes de Arlequín”; de manera similar

lo expresaba el ya citado Ezequiel Lozano cuando sugería que las “locas burguesas” son “juguetes” en el juego dramaturgico. Lo mismo sucede con los heterosexuales: como dice en el fragmento de la entrevista citada, el protagonista de la novela *La vie est un tango* (1979), es un heterosexual “bien macho”, pero por eso mismo, bien podría pensarse que es un tanto ridículo, del mismo modo en que sucede con el personaje de Wenceslao de la obra teatral *La sombra de Wenceslao* (1977), cuyo machismo aparece exagerado hasta la sátira: los heterosexuales serán, ellos también, “personajes de Arlequín”.

Aira explica que en el título *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer* aparecen vinculadas dos palabras que Copi, según él, no usa en otros lugares de su obra: “homosexual” y “expresarse” (Aira, 1991, 110). En realidad, sabemos que Copi usa esa palabra en varias obras más (por ejemplo en *Le bal des folles*, de 1977, o en la citada *La guerre des pédés*); lo que importa de su señalamiento es lo que sugiere con respecto a lo que significan en el contexto de la obra de Copi: “El homosexual, es el ser del pasado, de la formación, de la *Bildungsroman*: nada más ajeno al sistema de Copi. Lo mismo puede decirse de la ‘expresión’ personal” (Aira, 1991, 110). El “homosexual” es el “ser del pasado”, es decir, y como ya lo hemos visto a partir de Link, “del siglo XIX”, como el resultado de la visión patologizante que pretendería definir al personaje que está en el centro de la pieza, Irina: a medida que se va llevando a cabo el interrogatorio tendiente a dilucidar su identidad de sexo-género (que aparece, como ya vimos, perdida en el vértigo de las operaciones de cambio de sexo y las elecciones cruzadas de

objeto sexual), pareciera que ella fuera perdiendo entidad, o, al menos, se iría perdiendo la capacidad de “expresión”; finalmente, esto ocurre de modo literal, en la escena en que ella se corta su propia lengua. La “expresión” no es posible, toda vez que el modelo “expresivo” de la identidad sexual y de género supone una esencia interna, que se expresa en una identidad exterior y, como vimos, Copi atenta permanentemente contra la estabilización. Así, cuando Aira se refiere a Irina, la definirá como “transexual” (Aira, 1991, 110). Se puede concluir parcialmente en que no habría en Copi, tal y como él mismo lo expresa, un “mundo homosexual”, y en todo caso, si lo hubo, él lo desmantela, inaugurando un mundo distinto, habitado por identidades que, como ya lo adelantábamos en el principio de este trabajo, se orientan más bien hacia lo *trans*.

#### LA SALIDA HACIA LO *TRANS*

Además de designar a Irina como “transexual”, Aira emplea el término “transexualidad” en un pasaje en que habla de la obra *Eva Perón* (1970), que, como sabemos, es una pieza teatral relacionada con los cambios de identidad y el travestismo, no solo porque en su estreno el papel de Eva fue actuado por un varón disfrazado de mujer, sino también porque la lógica del travestismo atraviesa gran parte de las acciones que mueven la trama, como dice su traductor al español, Jorge Monteleone (2000, 14). Aira se detiene en el personaje de la enfermera, y dice: “es la clase de personaje que parece haber dado la vuelta completa de la transexualidad y salir por el otro lado.... Como una mujer, simplemente” (Aira, 1991, 106). Unos párrafos

antes, Aira ha mencionado a la transexualidad como un tema "totalizador" (Aira, 1991, 105), como si en esta obra de Copi asistiéramos a un continuo de transformaciones sexuales; páginas atrás, Aira había hecho mención a Pietro Gentiluomo, personaje de *Le bal des folles* que durante gran parte de esta novela atraviesa un proceso de transformación corporal a partir de intervenciones cosméticas y quirúrgicas. Lo que se puede inferir de este comentario de Aira es que en *Eva Perón*, luego de esa "vuelta completa" del tránsito mutador, se llegaría a un punto de donde emergería una mujer, como una figura más dentro de las posibilidades de la mutación.

Aquí es donde el concepto utilizado por Aira podría matizarse, ya que en la época en que Copi realizó su obra, "transexualidad" era el término que se utilizaba para designar aquellos cambios basados estrictamente en el cambio de sexo a partir de una operación, como la que, en el pasado, había llevado a cabo el personaje principal de *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*.

En el imaginario de Copi es común la aparición de la intervención quirúrgica del sexo. Por ejemplo, en el cuento "Le travesti et le corbeau" (1983), al personaje de María José se lo nombra como "travesti", pero en realidad, según avanza el relato, vemos que ella había nacido varón, y que en un momento es operada y cambia de sexo; es decir que ella es, de acuerdo a los términos utilizados en la época de Copi, una "transexual", o sea que, aunque se la llame "travesti", responde al paradigma de la transexualidad. Los dos paradigmas, que durante mucho tiempo fueron considerados opuestos (Cabral, 2007, 325), aparecen aquí confundidos, es decir que Copi no es demasiado sistemático en su utilización de los términos.

El modelo de la transexualidad, según explica Josefina Fernández, apunta al reforzamiento de “la construcción dual de los géneros impuesta socialmente” (Fernández, 2007, 324-325), es decir: “hombre/mujer”, “masculino/femenino”. Lo que busca es la adaptación del cuerpo a la identidad con la que la persona se alinea (la que la persona considera que es su verdadera “identidad de género”). Desde ciertos sectores, dentro de las mismas comunidades transexuales, comenzará a verse con desconfianza el rasgo coercitivo que esa “construcción dual de los géneros” impone a la medicina (Fernández, 2007, 324).

Según Fernández, el “travestismo” había sido el término predominante para hablar de las personas que deseaban “asumir comportamientos socialmente asignados al otro sexo” (Fernández, 2007, 322): esto fue así hasta que se produjeron las primeras operaciones de cambio de sexo, en el siglo XX (Fernández, 2007, 322). Es en el año 1949 en que por primera vez el término “transexualismo” aparece, utilizado por David Cauldwell (Fernández, 2007, 322), para establecer la diferencia entre el transexualismo y el travestismo como distintos síndromes clínicos<sup>8</sup>. Así, mientras que en el travestismo habría un problema de tipo social, relacionado con el “rol de género”, ya que la práctica consistiría en la utilización de ropas del sexo opuesto, en la transexualidad habría un problema relacionado con la “identidad de género”, la cual estaría desalineada con respecto al sexo. Por lo tanto, como dice Isabel

---

8 Por su parte, el término “travestismo” en referencia a una identidad sexual había aparecido por primera vez en los escritos de Magnus Hirschfeld, en la primera parte del siglo XX (Fernández, 2004, 39).

Balza, esto la convertiría en un “desarreglo médico” frente al travestismo, que no requiere intervención quirúrgica (Balza, 2009, 245-246).

Frente a estos dos paradigmas, que parecen designar dos extremos, aparece el término “transgénero”, que empezó a tener más fuerza en la década del 90 (aunque, como veremos, existía antes), y que de algún modo apuntó a criticar ese sesgo genérico que sostenía la narrativa de la transexualidad.

En realidad, resulta difícil llevar a cabo una clasificación de las diversas identidades y corporalidades desplegadas por Copi, especialmente apelando a un vocabulario del que Copi seguramente carecía o en todo caso no le importaría demasiado, ya que, como vimos al comentar el cuento “Le travesti et le corbeau”, él no es muy sistemático en la aplicación de los términos. Sin embargo, estas recapitulaciones terminológicas apuntan a jugar con los aspectos observados por Aira. A partir de ellos, podemos reflexionar sobre algunas de las figuras ficcionales de Copi, y medir el alcance que sobre su observación podrían tener las concepciones actuales del género y las identidades sexuales, a través de las cuales lo estamos leyendo ahora, décadas después de su muerte.

Se cree que el término “transgénero” se utilizó por primera vez en 1969, en un texto de Virginia Prince publicado en la revista *Transvestia*, según lo explican Richard Ekins y Dave King (2006, 13). Prince volverá a usar el término en 1978, y allí delimita tres tipos de “personas *trans*”: “travestis, transgéneros y transexuales” (*transvestites, transgenderists and transsexuals*) (Ekins y King, 2006, 13): los “transgéneros” son definidos como un grupo de personas que, si bien adoptan los elementos exteriores del sexo opuesto,

no pasan, sin embargo, por intervenciones quirúrgicas. Al mismo tiempo que esta clasificación de Prince, va a ir delineándose un sentido distinto de “transgénero”; a este sentido, Ekins y King le dicen “término paraguas”, porque abarca no solo a los transgéneros en el sentido más estricto que designa un tipo particular de personas, sino también a los/las travestis y los/las transexuales (Ekins y King, 2006, 14). En la primera formulación, se privilegiaba el sentido de *trans* como “transformación”, pero también como “atravesamiento”, “tránsito”, y esto fue así hasta principios de los 90: a lo largo de este tiempo, llegó incluso a utilizarse el término para reemplazar el de “transexual” (Ekins y King, 2006, 14). Entrados los 90, el sentido privilegiado será el de “ir más allá” (Ekins y King, 2006, 14). Entonces, el transgenerismo implicaría un “ir más allá” del binarismo de los genitales; no se buscaría, como en la transexualidad, la corrección de los genitales para adaptar el cuerpo a la identidad “interna”, sino que, para estos sujetos transgénero bastaría con otro tipo de modificaciones del cuerpo, como podría ser la inyección de hormonas. La novela *Le bal des folles* está ocupada, en gran medida, en describir la transformación del personaje de Pietro en mujer; ahora bien, antes de que la operación final suceda, su cuerpo es sometido a terapia hormonal, se le aplica maquillaje, se lo viste con ropas femeninas. Es decir que, en la mayor parte de la novela, es un transgénero en el sentido estricto y original del término. Pero, en realidad, una gran parte de los personajes de Coppi podrían pensarse como transgéneros en el sentido amplio o “paraguas”, porque en muchos casos son travestis, transexuales, o, también, intersexuales (como es el caso del personaje de Conceição do

Mundo, en *La guerre des pédés*): se trata de un "tránsito", un "atravesamiento", pero también un "ir más allá"<sup>9</sup>.

En la entrevista con José Tcherkaski ya citada, nuestro autor dice que en esa época (la época en que fue realizada la entrevista, fines de los 80), las mujeres ya no se vestían de mujer, y que esto solo a las travestis se les ocurría hacerlo. Y luego agrega que, para él, "ser mujer" es "solamente eso, es vestirse de mujer" (Tcherkaski, 1998, 50). El entrevistador parece verse descolocado por ese comentario, y le responde que "también [es] tener un par de tetas y una concha", entonces Copi retruca: "¡Ah! Una concha también tengo yo. Si realmente todo se reduce a eso [...]" (Tcherkaski, 1998, 50). En esta ocurrencia de Copi, los órganos sexuales aparecen como un aspecto del que se puede prescindir, que es intercambiable, al mismo nivel que el "vestirse".

Es bien conocido un diálogo de *La tour de la Défense* donde una travesti le pregunta a un personaje masculino si la prefiere "como hombre o como mujer", a lo que el personaje masculino responde: "Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer" (Copi, 2011, 128). Por eso, hablando de este pasaje, Daniel Link dirá que la identidad "[es] solo una cuestión de accesorios" (Link, 2009, 383). El vestido y los elementos de disfraz, así como los maquillajes, no tienen en el universo de Copi menor peso que los genitales, que parecen ser un "accesorio" como cualquier otro. No se puede negar que lo corporal, así como aquello que podríamos denominar el "imaginario quirúrgico" está sumamente presente en Copi, pero esto no

---

9 De todos modos, y ya desde hace un tiempo (aproximadamente dos décadas), el prefijo *trans* por sí sólo ha adquirido autonomía como "denominación inclusora" (Cabral, 2007, 325).

quiere decir que el cambio de identidad de sexo-género tenga una base física determinante situada en los órganos “naturales”, además de que la *naturalidad* es algo que, en rigor, es una *construcción*, como sugería el citado Lozano en un comentario al que hicimos alusión en una nota al pie al principio de este trabajo. Como puede ver cualquier lector que recorra algunas de sus ficciones, Copi se hace cargo continuamente de ese carácter “construido”, lo deja al descubierto, mostrando su materialidad en la forma de disfraces, prótesis y otros “accesorios” que determinan los cambios de identidad como procesos que se sustentan en aspectos superficiales, referidos a su apariencia o exterior más visible (Muslip, 2007, 63).

Al referirse a las personas “transgénero”, Jordi Mas Grau nos dice que los recursos y y estrategias de transformación corporal que ellas ponen en juego, “no son exclusivas de las personas trans”, sino que en realidad nos muestran, de un modo paradigmático, “las estrategias que todos nosotros ponemos en marcha para lograr una identidad reconocible” (Mas Grau, 2015, 491). Exagerando un poco este punto de vista, podríamos decir que todos los hombres y todas las mujeres son, en cierta medida, sujetos *trans*, ya que siempre están en construcción, en tránsito, siempre más allá de su propio binarismo “natural”. Podría sugerirse que la noción de “transexualidad”, que Aira propone como un tema totalizador, podría ser rebautizada, a la luz de las concepciones y la terminología actuales (así como del resto de la literatura de Copi) como “transgeneridad”; el personaje de la enfermera “da la vuelta completa”, decía Aira, hasta salir “del otro lado”, “como una mujer, simplemente”, es decir, como una figura *trans* entre otras.

El hecho de que en los últimos tiempos Copi haya encontrado una más amplia recepción crítica y que se lo considere desde una mirada *queer* o bien “disidente”, responde al hecho de que, como vimos, en su obra hay una escenificación manifiesta del problema identitario, que precede en varias décadas al pensamiento *queer* y disidente actual; sus figuras errantes, desclasificadas, se desmarcan tanto de la identidad heterosexual, como de otras posiciones fijas de identidad. En cuanto a los paradigmas relacionados con lo *trans*, en sus historias se sutura la distancia que, durante mucho tiempo, pareció mediar entre travestismo y transexualidad, como si, a través de la ficción, se hiciera un camino que va del disfraz y la superficie hacia la carne y lo interno, de lo cosmético hacia lo quirúrgico, rompiendo las fronteras entre ambas y desmontando la posibilidad de creer en una “esencia” o en su “expresión” correlativa. Lo llamativo de esto es que, en Copi, ese recorrido “desclasificador”, lejos de seguir un propósito reivindicatorio de la diferencia o de la diversidad (ya que su humor muchas veces impide saber si hay una intención semejante por detrás), se convierte más bien en un motor de su arte.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.
- Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.
- Balza, Isabel. “Bioética de los cuerpos sexuados: transexualidad, intersexualidad y transgenerismo”. En: *Isegoría. Revista de Filosofía Moral y Política*, 40, enero-junio, 2009, 245-258. Disponible en: <<https://isegoria.revistas.csic.es/index.php/isegoria/article/view/658/660>>. Acceso el 8 sep. 2022.

- Barbérís, Isabelle. “Lo sketch, unità elementare del teatro di Copi 1964-1968”. En: Stefano Casi (comp.). *Il teatro inopportuno di Copi*. Pisa: Titivillus, 2008, 69-81.
- Barbérís, Isabelle. *Les mondes de Copi. Machines folles et chimères*. París: Orizons, 2014.
- Bauer, Jerry. “Conversazione senza complessi con un grande artista della provocazione”. En: Stefano Casi (comp.). *Il teatro inopportuno di Copi*. Pisa: Titivillus, 2008, 179-191.
- Braidotti, Rosi. *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid: Akal, 2005.
- Cabral, Mauro. “Transgénero”. En: Susana Beatriz Gamba (coord.). *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2007, 325-327.
- Castellanos, Gabriela. *Sexo, género y feminismo: tres categorías en pugna*. Cali: Universidad del Valle, 2006.
- Copi. *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2010.
- Copi. *Teatro 1. El día de una soñadora. La torre de la Defensa. La noche de Madame Lucienne. Una visita inoportuna*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2011.
- Copi. *Obras (Tomo II). El baile de las locas, Las viejas travestís, Virginia Woolf ataca de nuevo*. Barcelona: Anagrama, 2012.
- Copi. *Teatro 3. Eva Perón. El homosexual o la dificultad de expresarse. Las cuatro gemelas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2014.
- Ekins, Richard y Dave King. *The Transgender Phenomenon*. Londres: SAGE Publications, 2006.
- Eribon, Didier. *Réflexions sur la question gay*. París: Fayard, 1999.
- Fernández, Josefina. *Cuerpos desobedientes: travestismo e identidad de género*. Buenos Aires: Edhasa, 2004.
- Fernández, Josefina. “Transexualidad”. En: Susana Beatriz Gamba (coord.), *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*, Buenos Aires, Biblos, 2007, 322-324.

- Hocquenghem, Guy. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009.
- Link, Daniel. *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2009.
- López, Rodrigo. "Mayo francés: de las barricadas a la revolución sexual". En: *Ideas de Izquierda. Revista de Política y Cultura*, 42, abril-mayo, 2018, 26-28. Disponible en: <<https://ideasdeizquierda.laizquierdadiario.com/mayo-frances-de-las-barricadas-a-la-revolucion-sexual/>>. Acceso el 9 sep. 2022.
- Loyden Sosa, Humbelina y Sánchez Bringas, Ángeles. "Cuerpo". En: Susana Beatriz Gamba (coord.), *Diccionario de Estudios de Género y Feminismos*. Buenos Aires: Biblos, 2007, 74-76.
- Lozano, Ezequiel. "Performatividad de Género y Travestismo a través de Escenificaciones de *Las Criadas* de Genet". *Revista Brasileira de Estudos da Presença*, vol. 3, número 3, septiembre/diciembre, 2013, 805-818. Disponible en: <<https://www.seer.ufrgs.br/presenca>>. Acceso el 25 nov. 2013.
- Lozano, Ezequiel. *Sexualidades disidentes en el teatro: Buenos Aires, años 60*. Buenos Aires: Biblos, 2015.
- Mas Grau, Jordi. "Transexualidad y transgenerismo. Una aproximación teórica y etnográfica a dos paradigmas enfrentados". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, vol. LXX, nº 2, julio-diciembre, 2015, 485-501. Disponible en: <<https://dra.revistas.csic.es/index.php/dra/article/view/492/495>>. Acceso el 9 sep. 2022.
- Monteleone, Jorge. "Nota sobre la traducción". En: Copi. *Eva Perón*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2000, 14.
- Muslip, Eduardo. *La producción narrativa, dramática y gráfica de Copi: las metamorfosis de la identidad*. Tesis de doctorado. Arizona State University, Arizona: 2007.
- Muslip, Eduardo. "Prólogo". En: Copi. *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: El Cuenco de Plata, 2009, 5-13.

- Preciado, Beatriz. "Terror anal: apuntes sobre los primeros días de la revolución sexual". En: Guy Hocquenghem. *El deseo homosexual*. Barcelona: Melusina, 2009, 135-174.
- Pustianaz, Marco. "Il soggetto 'fuore di sé'. Ovvero, il godimento di essere isteriche". En: Stefano Casi (comp.). *Il teatro inopportuno di Copi*. Pisa: Titivillus, 2008, 34-46.
- Rees Roberts, Nick. "Copi (Raoul Damonte) (1939-1987)". En: Bill Marshall (ed.). *France and The Americas. Culture, Politics, and History. A Multidisciplinary Encyclopedia*. Santa Barbara: ABC-CLIO, volumen 1, 2005, 299-300.
- Rubino, Atilio. "Hacia una (in)definición de la disidencia sexual. Una propuesta para su análisis en la cultura". *LUTHOR*, 39, Vol. IX, febrero, 2019, 62-80. Disponible en: <http://revistaluthor.com.ar/spip.php?article211>. Acceso el 10 sep. 2022.
- Sibalis, Michael. "Gay Liberation Comes to France: The *Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire* (FHAR)". *French History and Civilization*, vol. 1, 2005, 267-276.
- Sontag, Susan (1996). "Notas sobre lo *camp*". En: *Contra la interpretación*. Buenos Aires: Alfaguara, 355-376.
- Tcherkaski, José. *El teatro de Jorge Lavelli. El discurso del gesto*. Buenos Aires: Universidad de Belgrano, 1983.
- Tcherkaski, José. *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998.
- Wetsel, David. "Copi". En: David W. Foster, *Latin American Writers on Gay and Lesbian Themes: a Bio-Critical Sourcebook*. Westport: Greenwood Press, 1994, 116-121.