

## Género literario y género sexual: la escritura anárquica de *El baile de las locas de Copi*

Sandra Jara  
CELEHIS - UNMdP  
sjara@mdp.edu.ar

### Resumen

El objetivo de esta ponencia se centra en recorrer la escritura anárquica de Copi en *El baile de las locas*, novela publicada en español en 1977, un año después de su publicación original en francés. Ahora bien, hablar de una escritura anárquica supone abordar su estudio desde perspectivas diferentes pero que, al mismo tiempo, se autoimplican. Una de ellas se dirige a señalar, por un lado, la deconstrucción del género literario en tanto la novela impugna cualquier tipo de taxonomía o clasificación de formas tradicionales, transgrediendo las categorías de autor y de personaje, fundamentalmente. Pero además, en este marco, la escritura de Copi pone en escena un entramado de *sexualidades atópicas* que se resisten a ocupar lugares pre-establecidos por la convención social dominante, apareciendo configuradas en las visibilizaciones del homosexual, del travesti y de las lesbianas. Dicho de otro modo, se trata de sexualidades que no se dejan apresar en las representaciones de estereotipos establecidos por un orden de identidad social y cultural de poderes dominantes desafiando, así, discursos e ideologías que reclaman un concepto de identidad sexual unívoco. En este sentido, se puede afirmar que Copi propone una política estética que consiste en poner voz a experiencias de vida cotidiana silenciadas.

### Palabras clave

Género Sexual – Género Literario – Escritura - Política

El objetivo de esta ponencia se centra en recorrer la escritura anárquica de Copi en *El baile de las locas*, novela publicada en español en 1977, un año después de su publicación original en francés. Hago esta aclaración por algunos motivos. El primero de ellos tiene que ver con que este trabajo lo he realizado sobre la traducción española y no sobre la publicación francesa. La elección no sólo responde a una insuficiencia respecto mis propios alcances del idioma francés, sino también, a mi familiaridad con el léxico español, dado que he vivido algunos años en España. Pero más allá de esto que parece una justificación (y, en cierto sentido, lo es) me interesa recordar algunas palabras de Copi a propósito de un texto denominado "Río de la Plata" que estaba destinado a ser el prólogo de una novela. "La novela no se concretó, pero el

prólogo tiene un valor autónomo. Un Copi auténtico. Empieza así: "Me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, a menudo en mi lengua amante, la francesa. Para escribir este libro, mi imaginación vacila entre mi madre y mi amante"(Copi 1984). Esto me lleva a pensar que toda escritura de Copi despliega en la experiencia *entre* de dos lenguas amadas, en la ambigüedad anárquica que destruye las dicotomías y que transita no sólo su letra, sino también, las temáticas abordadas.

Ahora bien, hablar de una escritura anárquica supone abordar su estudio desde perspectivas diferentes pero que, al mismo tiempo, se autoimplican. Una de ellas se dirige a señalar la deconstrucción del género literario en tanto la novela impugna cualquier tipo de taxonomía o clasificación de formas tradicionales, utilizando el recurso de la metaficción o autorreferencialidad desde los primeros capítulos. En efecto, el narrador comienza diciendo: "Es la tercera vez en un año que comienzo a escribir esta novela" (7); además, hace referencia a que su editor había sido el primero que le pidió su primer libro de dibujos, el que le adelantó los derechos de sus primeras piezas de teatro antes de que fueran publicadas, y quien le sugirió que escriba una novela sobre homosexuales, ya que es un tema que él conoce "a fondo" (13). Estos indicios preliminares nos sumergen en lo que, por ahora, denomino la trampa de la autobiografía: los datos del narrador que se describe a sí mismo como dibujante, autor de piezas de teatro, novelista y homosexual, no dejan lugar a dudas; nos hablan de la figura de Copi. Asimismo, con el recurso a la metaficción, el narrador apela al lector para declarar "de antemano que lo que van a leer es una novela policíaca, que hay varios crímenes y dos culpables, pero nada de policías (...) y por lo tanto, tampoco castigo", en la que él mismo sería el asesino, más precisamente, un asesino serial (19).

Así, Copi, al mismo tiempo, nos introduce y nos expulsa de las certezas que ofrece la categoría de género literario. Por un lado, impidiéndonos reconocer los límites entre la ficción y la realidad que garantizaría el género autobiográfico en su sentido tradicional; y, por otro, deconstruyendo las reglas del policial a través del desarrollo de la acción, a partir del cual el lector va

descubriendo que *El baile de las locas* no es más que una parodia del género policial clásico, de la novela negra y del *thriller*, en la que aparecen escenas absurdas, cómicas e inverosímiles de crímenes que, en rigor, nunca se cometieron, en las que no hay asesinos y por lo tanto, no hay culpables, tal como se descubre en el último capítulo de la novela.

En este contexto, el nombre de Copi es el del autor de *El Baile de las locas*, pero también, alude al narrador/personaje/asesino serial de la novela, que dice que su “verdadero nombre” es “Raúl Damonte, pero firmo Copi porque así me ha llamado siempre mi madre, no sé por qué” (40). El nombre propio pierde, así, su referencia; es decir, en el entramado textual, el nombre sólo parece marcar su desaparición<sup>1</sup>. Lo mismo sucede con otro nombre, el de Pierre, que pasa de ser su amor, su amigo “en la vida real” cuyo “verdadero nombre era Pietro Gentiluomo”, y se convierte en el personaje amado por el narrador en la novela.

La indecibilidad se impone, pero esta referencia al nombre de Pierre o de Pietro y su relación con el autor/personaje, me parece importante debido a que, si bien hasta el momento he hablado de la deconstrucción del género autobiográfico y del policial, *El baile de las locas* juega, también, con clasificaciones regidas por principios establecidos por un pensamiento binario pues se puede afirmar que, al mismo tiempo, es una novela de amor y de odio, de memoria y de olvido, de vida y de muerte.

Ahora bien, más allá de la metaficción, la parodia de géneros, la indecibilidad que nos propone el itinerario de los nombres propios, rasgos que nos permitirían afirmar que estamos ante una novela posmoderna, es indudable que *El baile de las locas* incorpora características de la denominada literatura *camp*. Literatura que, para resumir, apunta a lo popular a través de lo humorístico, la frivolidad, la exageración de situaciones, la artificialidad, lo

---

<sup>1</sup> Respecto del nombre propio, cabe recordar que: “Un texto está hecho para prescindir de referencias. De referencias a la cosa misma, como veremos; de referencias al autor, que sólo consigna en él su desaparición. Esta desaparición está activamente inscrita en el texto: no constituye un accidente del mismo sino, más bien su naturaleza; marca la firma con una incesante omisión. El libro se describe a menudo como una tumba” (Derrida, Mallarme, Revista *Anthropos*: 31).

ostentoso y la vulgaridad, entre otras características; todo ello, como producto de lo que José Amícola (1996: 227-236) sintetizó muy bien, al decir que se trata “de una subcultura conocida con el eufemismo de “gay” [que] indica, hoy en día, que ella ha tenido especialmente la función de disparadora de impulsos venidos de un territorio marginal”.

En este contexto, puede decirse que Copi pone en escena un entramado de *sexualidades atópicas* que, en otro lugar definí como sexualidades perturbadoras, transgresoras de la normativa del sistema sexo/género, que se resisten a ocupar lugares pre-establecidos por la convención socio-cultural dominante, desafiando, así, discursos e ideologías que reclaman un concepto de identidad genérica y sexual unívoco que solo admite la heterosexualidad (Jara, 2000: 11-19). En este sentido, se puede afirmar que Copi propone una política estética que consiste en poner voz y en hacer visibles experiencias diferentes que permanecen ocultas en la vida cotidiana.

En efecto, *El baile de las locas* nos introduce en el sub-mundo de los homosexuales, de los travestis y de las lesbianas. Mundo caracterizado por la degradación, la perversión y la prostitución que aparece en varios pasajes de la novela en un tono de valoración negativa o crítica condenatoria; pero también, en otros momentos, surge con una modulación discursiva que apela al humor, a lo absurdo, a lo inverosímil y a la parodia, sumergiéndonos en la banalidad de lo cotidiano de un mundo de sexo, orgías, drogas y de alcohol, donde la carnavalización de los personajes se percibe con absoluta naturalidad.

Dicho esto, me interesa referirme a tres personajes centrales de la novela: el narrador, Pierre y Marilyn. Respecto del narrador que, como habíamos señalado anteriormente es Copi, Raul Damonte y el asesino de la novela en la que no hay ningún crimen, representa la figura de la homosexual y, a partir de él, ingresamos en la dinámica de la necesidad sexual que no sólo encuentra su objeto de satisfacción en el personaje de Pierre, “el amor de su vida”, sino también en ocasionales encuentros en la calles, en lugares nocturnos o baños específicos para el baile de las locas. Si bien es cierto que para el homosexual no hay conflicto respecto de su orientación hacia los

hombres, Copi exhibe y, al mismo tiempo, deconstruye la alternativa conflictiva pasivo/activo que se les suele atribuir. Un fragmento de la novela en la que se produce un encuentro con un taxista marroquí, puede ilustrar claramente esta deconstrucción:

Es una forma de ligue que me molesta. Desde que vivo rodeado de travestidas me toman por una pasiva o por una ninfómana, o por ambas cosas a la vez. Y lo peor son mis amigos de izquierda, que me toman por una víctima de la sociedad (de la sociedad de locas, por supuesto), aunque ésta es a veces también mi opinión (37).

Ahora bien, más allá de la “molestia” que le produce que lo consideren “pasivo” en la relación homosexual, el narrador continúa con la descripción del encuentro sexual espasmódico y violento con el taxista:

El taxista redobla sus ímpetus, me desgarró la costura que continúa la cremallera, ruje, intenta hundirme la polla en el ano que yo aprieto. Cuanto más daño se hace en el glande más se excita, empuja sin dar nunca marcha atrás, hasta que lo dejó entrar de golpe. Jadea, y ya se ha corrido. Siempre la misma historia con los árabes (39).

Como vemos, Copi desmitifica, en la figura del homosexual, una identidad que pueda considerarse pasiva o activa. En otras palabras, el modelo binario del homosexual considerado en estos términos no encaja en las redes de la necesidad sexual. Cabe aclarar que hablo de necesidad y no de deseo, en el sentido lacaniano de la palabra. La necesidad es una tensión que aparece por motivos puramente orgánicos. Esta necesidad se desvanece una vez que el objeto necesitado es satisfecho; sin embargo, se caracteriza por una movilidad intermitentemente, dado que la necesidad vuelve a surgir y vuelve a ser satisfecha. Desde esta perspectiva, puede entenderse que la puesta en escena de las prácticas homosexuales que plantea *El baile de las locas* escapan a la rigidez de la oposición binaria activo o pasivo. Nada está legislado respecto de la necesidad sexual en el mundo de Copi.

Ahora bien, me interesa detenerme en la figura de Pierre, el “guapísimo Italiano del sur de mirada lánguida” (10) con sólo 18 años, del que se enamoró el narrador. Este es un personaje singular debido a que, en principio, su homosexualidad va alcanzando ribetes diferentes hasta llegar a representar la figura del travesti. Sus primeras transformaciones son enunciadas en un soliloquio del narrador:



(...) te has hecho ya parisino, el solo recuerdo de Roma te resulta desagradable, y evitas frecuentar a los latinos que ya encuentras demasiado vulgares. Has abandonado tus pantalones vaqueros y tus camisas de Lacoste por pantalones de satén y camisas indias, y yo te he regalado un collar de ámbar que te pones para ir a bailar a Leslie, tú solo te compras tu primer vestido en el rastro, y yo te regalé tus primeras plataformas de St. Laurent, tú te depilas las piernas, el pecho pronto la barba, adoptas un peinado afro y tomas hormonas femeninas. Tu voz se hace más suave, y empiezan a aflorar pequeños senos que no dejo de lamer, de mamar con adoración, te la meto cuatro veces por día (22).

Una primera lectura de la cita textual nos permite observar que la vestimenta y el cuerpo de Pierre se convierten en dispositivos estratégicos con los que de la escritura anárquica de Copi transgrede, subvierte y cuestiona la categoría de género masculino y femenino vinculado a la identidad sexual. En efecto, su propuesta a partir de la figura de Pierre como travesti indica que no se puede hablar de una identidad de género que se corresponda con la identidad de sexo. En todo caso, como afirma Butler, para entender el travestismo las identidades sexuales deben considerarse como efectos de la performance de género y de sus apariencias. (Butler, 1999: 2000).

Sin descartar esta teorización, al contrario, creo que esos “efectos” de los que habla Butler también pueden entenderse como *simulacros* en el sentido deleuzeano; es decir, como la repetición en la diferencia que marca otro espacio donde no hay original ni copia. El travesti habla de un fuera-de-lugar; por un lado, respecto de las representaciones esencialistas de la metafísica de la presencia occidental en la que se ha basado el sistema de poder patriarcal para determinar categorías fijas de identidad de género; pero, consecuentemente, esta figura transgrede, a mi entender, la categoría de identidad misma.

Dicho esto: ¿se puede afirmar que el travesti es una figura de la que simplemente se puede decir que es un homosexual disfrazado de mujer? En caso de Pierre, no. La relación que mantiene con “la reina del mundo de los travestis”, Marilyn, (que es una mujer de la que me ocuparé más adelante) revela su bisexualidad; otra forma de resistencia a identidades sexuales pre-establecidas, pues a lo largo del desarrollo de la novela su deseo se debate, zigzaguea, entre el amor de Marilyn y el del narrador. Muestra, quizás, que su



deseo (nuevamente, en términos lacanianos), permanece siempre insatisfecho, conduciéndolo, finalmente, a la locura de creerse un monje budista para declarar, al estilo nietzscheano, la consigna de que “Dios ha muerto” con la que se impugna la moral judeo-cristiana que ha atravesado al pensamiento occidental.

Por último, Marilyn, cuyo era nombre verdadero DelphineAudieu, “la mujer maldita” según el narrador nos introduce en otro aspecto de los derroteros del cuerpo, relacionados con el amor y la sexualidad. Se podría pensar, a partir de esta figura del transformismo, en el sentido de una práctica artística en tanto “se peina, se maquilla, de viste como Marilyn Monroe e imita todos sus gestos (...) tiene copias de los vestidos de Marilyn en sus films y sólo usa estos vestidos, desafiando todas las modas (...) durante una época ha sido el ídolo de las travestis” (25). La imitación de Marilyn, sin duda, exagera las cualidades y atributos femeninos. No obstante, la *atopicidad* de este personaje respecto de su sexualidad, pasa por su elección por Pierre, el travesti. Cito:

[Marilyn] Adoraba a las locas y se hacía aceptar por ellas jugando al travesti. Pero no lo era en absoluto. . Se enamoró de Pietro con una extraordinaria violencia, erigiéndose en el más astuto adversario que nunca tuviera frente a mí. Y ganó el primer round con el matrimonio. Ella y Pierre se casaron en 1967 en Amsterdam, vestida ella de Marilyn Monroe y Pierre de Jane Russell en ‘Los caballeros las prefieren rubias’. Para celebrarlo organiza una fiesta en una barcaza, en la que yo pago el alcohol y la droga, y ella pasa la bandeja después de haber imitado a Marilyn en ‘Tubie-dubie-du’ (26).

Al respecto, si se considera que Pierre, biológicamente es un hombre, la identidad sexual de Marilyn se corresponde con la idea de una mujer heterosexual. Sin embargo, su preferencia por el Pierre, el travesti, nos introduce en la problemática del género. En efecto, simbólica y socialmente, el género de Pierre es el femenino. Por lo tanto, la figura de Marilyn, tampoco encaja con las reglas o expectativas de su propio género. Ella aparece como una línea de fuga respecto las correspondencias de identidad de género y de sexo, establecidas por políticas de la identidad conservadoras.

Para concluir este breve acercamiento a *El baile de las locas*, me interesa señalar que he estado muy lejos de agotar las problemáticas genéricas y sexuales que ofrece el texto. No he planteado la cuestión del masoquismo, el

sadismo y el sadomasoquismo que está presente en la novela ni, consecuentemente, la relación entre la muerte y el sexo que nos conduciría a interesantes debates. Tampoco me he referido al texto en lo que concierne al nivel léxico, al cruce de registros, de idiomas, a la relación de la escritura como asesinato y como olvido, que serían importantes abordar, en un estudio más detallado. Por el momento, solo me interesa hacer una breve reflexión sobre la escritura de Copi, relacionada con el texto literario y con el sistema sexo/género. La trayectoria de lectura que he realizado me permite afirmar que estas tres problemáticas, hablan de un escritor que proclama la libertad más absoluta del texto, del género y del sexo; de un escritor que rechaza ferozmente cualquier tipo de clasificación. Pluralidad y heterogeneidad sin límites: una apuesta política y estética.

### Bibliografía

Amícola, José (1996). "La política y la poética del CAMP", *Orbis Tertius*, I 2-3, Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, La Plata.

Butler Judith (2000) [1990]. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona. Paidós.

Copi, (1984). "Prólogo de la novela *El río de La Plata*", inédito, publicada en la Revista Radar, Página 12, Buenos Aires. <http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-1645-2004-09-09.html>

Derrida, Jacques (1989). "Mallarme", *Revista Anthropos, Suplementos 13*, Barcelona. Editorial Anthropos.

Jara, Sandra (2000). "Sexualidad atópica en la narrativa argentina contemporánea", *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, Vol. 16, Nº 1, Estados Unidos. Editores University for Northern Colorado: Department of Hispanic Studies.