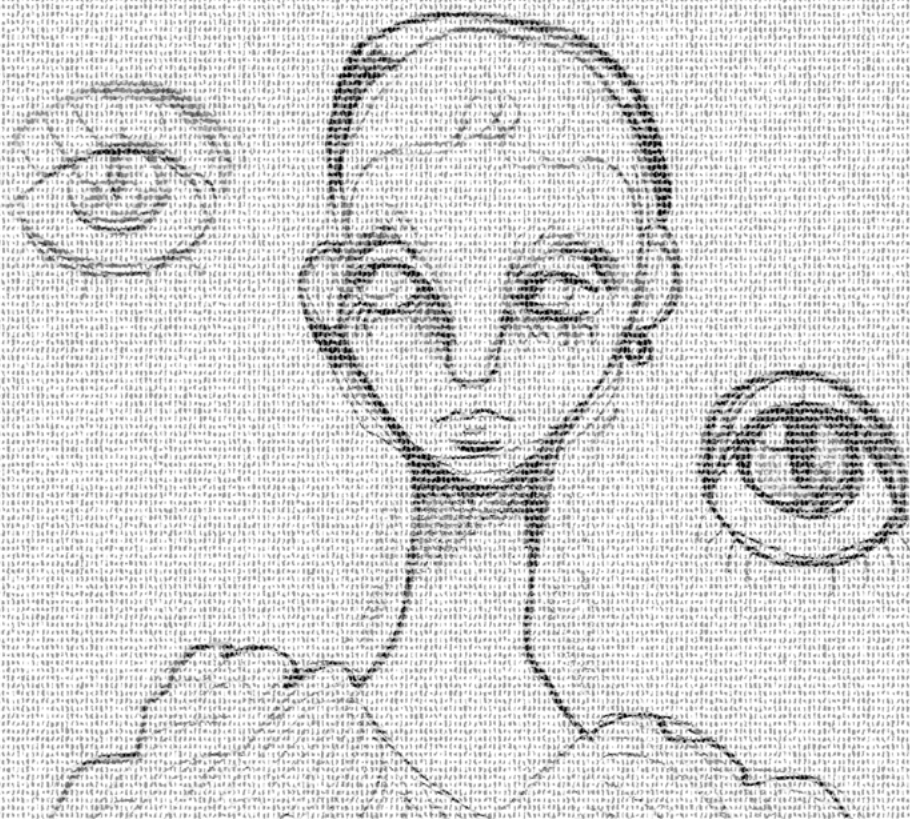


Magdalena Uzín
(Ed.)

Políticas discursivas

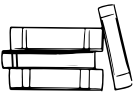
Diversidad, afectos, géneros



Políticas discursivas.

Diversidad, afectos, géneros

Magdalena Uzín
(Ed.)

Colecciones
del CIFYH 

Políticas discursivas. Diversidad, afectos, géneros / Patricia Rotger... [et al.]; editado por María Magdalena Uzín. - 1a ed. - Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba. Facultad de Filosofía y Humanidades, 2023.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-950-33-1720-4

1. Discursos. 2. Perspectiva de Género. I. Rotger, Patricia. II. Uzín, María Magdalena, ed.
CDD 306.7601

Publicado por

Área de Publicaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades - UNC

Córdoba - Argentina

1º Edición



Imagen de portada: Julia Bracamonte @juliaartilustracion

Diseño de portadas: Manuel Coll y María Bella

Diagramación: María Bella

2023



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional.



Copi: una retórica del desvío. Lectura y escritura a contrapelo como modo de hacer teoría-crítica-ficción

Ceballos, Florencia M.*

Lectura como un modo inaugural de la escritura

Hay momentos singulares en el recorrido experiencial de quien lee, quien investiga, quien escribe. Un espacio (en el) tiempo para reconstruir el gesto que da lugar a las conversaciones en las que circulan los afectos. Ese ímpetu amoroso que involucra el cuerpo, la tensión del deseo y, a la vez que nos abre a lxs otrxs, nos restituye el espesor de la carne de nuestra lengua. Y nosotrxs ya sospechamos que “uno solamente se enamora de monstruos” (Copi, 2010, p. 40).

La primera vez que me encontré con un libro de Copi no fue en el aula de la universidad, nada tuvieron que ver los programas académicos del estudio de las letras con la aparición de una lectura que finalmente me erizaría el pelaje. Algunos libros aparecen y urden la trama textual a la que se vuelve como cuando se precisa reconstruir una genealogía o inventar la propia.

Hago memoria para narrar un día, ese día. Hace una década estaba en una librería *haciendo tiempo*, construyendo un hueco en la narrativa habitual de mi día de trabajo. Me acerqué al estante de *literatura argentina*, algunos sectores se dividían por géneros, éste por *identidad nacional*. Mi atención se quedó anclada en esa tapa color bordó, un dibujo algo grotesco de colores chillones, y sus títulos sugerentes. *Las viejas travestís*, Virginia Woolf *ataca de nuevo* y *El baile de las locas*. Un libro de 249 páginas entre cuentos, novelas y dibujos, algo pesado para un colectivo, una interpelación a mis sentidos.

Mis aproximaciones de lectura están plagadas de vicios y orientaciones prefijadas y previsibles. Confieso que leo siempre las últimas líneas de un libro antes de comprarlo y reviso los datos de edición, fecha y lugar. A

* Centro de Investigaciones de la Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Lic. en Letras Modernas.

Correo electrónico: florencia.ceballos@mi.unc.edu.ar

los extranjeros de mi lengua, les busco las referencias de traducción, para inventarme los paseos de los que viene el relato. Me sorprendió un poco la diversidad de géneros, nombres, títulos y traductores, todo apretado en un mismo libro. Yo, en ese momento era un tanto ingenua y permeable a las sorpresas, tan acostumbrada al orden clasificatorio de las bibliotecas y las clases. El primer encuentro fue un detenimiento, una pregunta por esos nombres que dictaban las traducciones, pero... Copi, ¿no era argentino? ¿No se encontraba en la sección de libros nacionales?

A Copi lo conocía oblicuamente o al menos algo de su historia familiar. Para mí ya era el nieto de Medina Salvadora de Onrubia, mucho más cercana a mi propia genealogía que el historietista de la *Mujer Sentada*. Primer impacto, el entusiasmo de leer en el lenguaje de mi curiosidad al nieto de Salvadora; segundo impacto, estaba traducido. Más adelante busqué algunas biografías, entre videos de YouTube y artículos académicos, mayoritariamente sobre teatro; encontré grabada y transcrita una entrevista particular que le realiza José Tcherkaski, y devoré algunos otros datos curiosos en la biblioteca difusa y aparentemente infinita de internet. Mi entusiasmo ante el encuentro hizo que alguien me prestara un librito de Cesar Aira, en el que dice que a Copi hay que leerlo en ese movimiento de cambio, en ese espacio de umbral o pasaje. De un soporte a otro, del dibujo a la narración o de una lengua a su traducción, pensé.

Miré las líneas finales del libro:

—Resultas insoportable cuando haces de intelectual, Jean Pierre.

—Vamos a alquilar los trajes de baño.

Empezamos a bajar hacia el Sena, arrastrando nuestras cazadoras de cuero por el arroyo, cada uno con nuestra rosa en la oreja. (Copi, 2012, p. 275)

Me dio risa, esa risa que abre como exceso, la efusión de un cuerpo que roza el límite de la palabra. Ese encuentro fue una inmersión en la que vi comprometido todo el cuerpo, el libro me hablaba. Lo pagué, me fui.

Hacerse la intelectual sin duda resulta insoportable, el guión, la institución, la lengua co(a)rtada, los dispositivos, las lecturas necesarias, los nombres obligados, los procedimientos de escritura, la retórica de enun-

ciación, la autoridad del nombre, sus tiempos, sus formatos y la posición de los cuerpos invisibles detrás de los discursos sin marcas, con un *nosotrxs* inclusivo de una comunidad académica que afirma desde marcos consensuados.

Sin buscarlo, ya me estaba convirtiendo un poco en esa *insoportable* lectora crítica, un locus legado y aprendido en la práctica del estudio literario, que ofrece algunas lecturas de placer, otras de disfrute y, la mayoría de las veces, un gesto crítico en la mirada. Pero en este caso la lectura *insoportable* se convirtió en un momento de *desorientación*, tal como lo describe Sara Ahmed (2018): “experiencias corporales que sacuden el mundo, empujando al cuerpo fuera de las líneas rectas”. Copi y su *Teatro del mundo*, hicieron añicos la sensación de confianza en mis modos de leer y probablemente en mis modos de escribir. Esa aproximación a su universo fue un destello alucinatorio donde las protagonistas son mariconas artistas, militantes, apasionadas y delirantes. Donde la identidad no se presenta como un problema que irrumpe en un mundo heterosexual o nacionalista, sino que inaugura su propio juego de máscaras, agencias y potencias. Es el mundo de las locas. Estos textos dislocaron mi mirada y me sumergieron en movimientos convulsos. La risa ante el absurdo, la repulsión de la violencia, de las escenas de torturas fetichistas, el goce escatológico y el desmembramiento de los cuerpos; el ardor de erotismo y una atracción ante la poca solemnidad y ridiculez con la que los personajes/narrador/autor traman las historias. Me perdía en los laberintos narrativos, entre el sueño y los estados narcóticos del protagonista-narrador, en la deliberada falta de linealidad temporal y en la incertidumbre del desenvolvimiento de los hechos narrados como del sentido ofrecido a la lectura. Un juego de espejos escriturales en donde la escritura expone su propio proceso. Novelas que son la narración de la escritura misma, las conversaciones de La Mujer Sentada, un dibujo que le cuestiona a su dibujante la historia que este elige narrar. Enredos de fantasías y ficciones que son sus propios demiurgos. El borramiento del límite del cuerpo del texto.

La literatura argentina también se (me) aparecía como una orientación. No podía evitar leer a Copi en relación a lo que conocía, al canon institucionalizado en los programas universitarios. Caminaba entre las letras entregada al impulso de garabateo sobre los márgenes de las hojas. Pensaba que cuando se sale al encuentro de una voz y sus sentidos, se carga con los propios borradores.

Buscaba en mis propias bibliotecas la cita que me permitiera crear otra perspectiva de lectura. “El texto es (debería ser) esa persona¹ audaz que muestra su trasero al Padre Político” (Barthes, 2014, p.70). Eso era Copi, una lectura parricida, burlona, calibánica.

Había algo de audacia que retumbaba en esa escritura que se adhería a mis ojos al tiempo que se constituía en un *desacomodamiento de la facilidad* (flores, 2019). Leía en esas líneas: “Una sensibilidad que desfigura los contornos del parcelamiento de la vida. Un encarnizado trabajo de despojamiento de los clichés, de los nombres cristalizados, y agotados que nada nuevo tienen para decir de nuestras vidas precarias” (flores, 2019, p. 15). Copi pulverizaba la red de sentidos comunes que la literatura de mi propia biblioteca había construido.

Una escritura que le *muestra el trasero* a la literatura, esa institución; a la argentina y su lengua, que me parecían encarnar ese *Padre político* desafiado. Todavía siento su escritura como una perturbación, una forma de transgresión que no suprime la prohibición y el límite cultural que ofrecen ciertos anclajes, sentidos y legibilidad; más bien los levanta y funcionan en una relación de tensión. Una escritura entre la tradición y su traición. La turbulenta potencia del desplazamiento, que exige su propia lengua “de plumas, de sauces, de silencio, de arena, de estrellas, de uña, no para entender sino para saber la longitud de las llamas...” (flores, 2019, p. 15) una ficción disonante que perturba las normativas coaccionantes de la cultura y su campo de invención. Las más artificiosamente “localistas” de sus obras me permiten jugar con este sentido.

Eva Perón (1969), una obra teatral que Copi estrena en 1970 en el Teatro de L’Eppée de Bois, en París, es un ejemplo de ese desplazamiento y esa perturbación. En esta obra Evita no es una mujer sino una travesti que, para dar lugar al relato peronista, asesina a la enfermera que la cuidaba en su épica contra el cáncer. Con la enfermera muerta hay un cuerpo que mitificar, y a la vez posibilita la huída de Eva. La Evita de Copi no muere, sino que huye de las tramas del relato del poder y así, de la tradición y de

1 Persona del Latin *persona* es la máscara usada por un personaje teatral. Deriva del término griego *prósōpon* que significa “máscara”, y se compone de *pros*, “adelante”, y *opos*, “rostro”: es aquello que se coloca delante del rostro. Estas máscaras además de representar las gestualidades que intensificaban las expresiones para producir las afectaciones de la comunidad, tenían un hueco que permitían sacar por allí la voz, tecnología amplificadora del sonido. Per-sona, “para sonar”, para hacer retumbar y amplificar la voz.

uno de los grandes mitos de nuestra literatura e historia política. Pero esto fue y es un escándalo. En el estreno de la obra en el teatro parisino irrumpe una persona que hace estallar una bomba y deja escrito en las paredes la leyenda: “Vive le justicialisme”. Con menos contundencia que una bomba, pero igual de escandaloso fue su actualización en 2017, cuando se presentó en el Teatro Cervantes de Buenos Aires. El ala de crítica literaria (!) de La CGT repudió la puesta teatral y Pablo Moyano, secretario gremial de la central, declaró que esa obra “hiere la fibra más íntima de cada alma peronista”².

De color local, *Cachafaz*, obra escrita en verso que conjuga la gauchesca, el sainete y el tono arrabalero panfletario revolucionario, presenta a Cachafaz, un malevo de rústica masculinidad, y la Raulito, su novia travesti, que viven una historia de amor y antropofagia en un conventillo de Montevideo. Entre el desorden social, el escándalo, la representación de los márgenes y su resistencia a “los milicos” se produce un festín que se puede leer en un áspero roce con la tradición del *El Matadero* de José Echeverría:

CACHAFAZ

Los hombres y las mujeres
tienen que quedar en paz,
¡se los digo una vez más
y que naide se entrevere!
Si las mujeres mintieron
sobre su virginidad,
su fortuna y abolengo
para llegar al altar,
tampoco nos olvidemos
que para nos esposar
¡abandonaron el sueño
de ser puta de un sultán!
No acusemos las mujeres
de ser buenas ni ser malas
¡pues el bien y el mal no existen

2 Extraído de: <https://www.revistaanfibia.com/copi-evita-alma-herida-del-peronismo/>

ni en la buena ni en la mala!
Los hombres son animales,
las mujeres animalas,
en este juego no viven
ni compadres ni compadras:
¡todos somos compadritos,
mujeres, hombres y chicos!
¡Los compadres son los ricos,
los curas y los milicos!
Nosotros somos petisos
porque andamos muertos de hambre,
¡andamos lamiendo el piso
suspirando por un fiambre!
Esta casa no es un mundo,
convento ni fortaleza,
¡»Conventillo «e medio mundo»,
nos aparcaron en piezas!
El mundo era aquel de antes,
ahora todos somos pillos,
¡hay que mirar adelante
recordando el porvenir!
Si nos queremos salir
de situación infamante
¡pensemos en la raíz
de la que fuimos amantes!
Nuestra raíz es de sangre,
¡somos guapo «e matadero!
¡Ya ni cagamos de hambre!
Digan, ¿de quién son las reses?

RAULITO (entra arrastrando al milico)
Este milico está rico,
¡pesa ciento veinte kilos!

CACHAFAZ
Hombres, mujeres y chicos
¡jurad en honestidad

que no preferís matar
a ser empleado 'e matadero!

CORO DE VECINAS

Aquí no juramo' un cuerno,
si escapamo' al conventillo
¡es para irnos al infierno!

CORO DE VECINOS

¡Nos hacen achurar reses
pa' venderla a los ingleses,
a los gringos y a los jueces!
¡A nosotros, ni los peces!
¡Te apoyamos, Cachafaz!
(Copi, 2002, p. 41-43)

Los imaginarios distorsionados de las escrituras sobre el Río de la Plata, y el errático juego de traducciones en L'Uruguayen (El uruguayo) de 1973:

El país se llama República Oriental del Uruguay. Y el Uruguay, siendo naturalmente un río que está al occidente de la República, es un nombre que, en indio, podría traducirse por la República (URU) está en Oriente (GUAY). Aquí tiene la primera cosa rara. La segunda es esta: la ciudad se llama Montevideo y ellos te explican tranquilamente que esto en portugués quiere decir: he visto el monte. (Copi, 1997, p. 1)

Por último, recordemos las figuraciones del tango en *La vida es un Tango* (1981) la única escrita en español y *L'Internationale argentine* (La internacional argentina) que trata de la cuestión nacional, última obra escrita antes de morir, junto con *Une Visite Inopportune* (una visita inoportuna) en 1987. Para retomar algunas obras en las que aparecen motivos que podemos leer en relación a las narrativas culturales nacionales, pero desde lugares que posibilitan lecturas a contrapelo de la tradición como gesto de y desde el exilio. El exilio propio, marcado por la huída, primero familiar, luego singular de una espacio-territorio en el que era imposible expresarse. Y el exilio de la lengua y de la historia. La fuga de un cuerpo del mundo que no lo puede contener. Copi en la entrevista con José Tcher-

kaski describe su locus escritural atravesado por la tradición cultural, de la bibliografía literaria y teatral familiar y nacional en una relación oblicua, desplazada. Esa tensión entre el imaginario y el posible. La interrupción que la realidad hace sobre el sentido y los efectos que ofrece.

Yo escribo en la tradición de Florencio Sanchez y Gregorio de Laferrere y escribo en verso; y sé lo que es Luisa Vehil. Yo hago eso, pero lo hago desde acá, porque eso forma parte de mi tradición, sea hecho o no sea hecho nunca, porque la libertad de expresión no me permite hacerlo en la Argentina, y los medios no me permiten hacer teatro argentino acá. (Tcherkaski, 1998, p. 69)

Una huida que se convierte en un anclaje en la extranjería. Un exilio que es desplazamiento de la lengua y del cuerpo que, desorientado, se arroja a otros horizontes, llevando consigo el archivo imaginario sudamericano al seno de la cultura europea. Un sincretismo barroso e inacabado que nace de la negación, lo que no es posible en Argentina, ni tampoco en París, aparece como potencia distintiva en las obras de Copi. La operación de abandonar una lengua, escribir en traducción es navegar entre pasajes. El imposible es la violencia que se despliega en la frontera, una intemperie que abre sentidos. La no pertenencia del todo a alguna tradición nos hace un hueco en el que caben muchas tradiciones. Un gesto a contrapelo de la idea de origen y de nación.

Esa no pertenencia, en Argentina fue también el resultado de una praxis epocal de lectura, de la censura de un régimen político y social, que tuvo como uno de sus efectos la traducción (tal vez alguna forma de devolución) tardía de su obra.

A los meses de la muerte de Copi, en 1987, la ausencia se interrumpe. La relación de la obra de Copi con la literatura argentina se reorganiza, en parte, por el forcejeo que Cesar Aira hace con la tradición y sus modos de lectura, particularmente en 1988 con una serie de cursos titulados "Cómo leer a Copi". La centralidad no es ya el contenido simbólico de las obras, por el que Copi no podía hacer ni más acá ni más allá, sino el procedimiento de escritura. Para Aira lo irrevocable era la valoración de una escritura en movimiento, de ese no lugar, que era todos los lugares; de un nombre que a la vez que se afirmaba, se burlaba de su pretensión de realidad y anclaje identitario; del desvío de la memoria, del tiempo y de cuerpo;

una escritura del pasaje y el “milagro de hacer intervenir la realidad en la ficción” (Aira, 2003, p. 112).

Si uno de ellos me viera escribir en este momento (para escribir me escondo) podría inventar una palabra con la que nombrar mi cuaderno, mi estilográfica y a mí mismo (digo podría, pero estoy seguro de que lo haría) y esta palabra se convertiría automáticamente en un lugar que él ocuparía en el acto, dejándome, en cierta forma, fuera. Un lugar se ocupa o bien físicamente (en el caso que acabo de citar esto habría sido imposible, evidentemente) o bien sintiéndolo (Copi, 1997, p. 2).

Pienso en las extranjerías, en ese corrimiento del archivo, de la memoria, de la tradición y de la lengua. Las potencias de habitar el exilio, esa errancia desorientadora, puede ser

una ocasión de re-inventar mundos, lenguas, ficciones. Puede ser la oportunidad de celebrar nuevas voces. Habitar el propio exilio es, si somos dichosos, poblarlo de un sentido nuevo, de una palabra que desafíe la inequidad de la inteligibilidad y la realidad. (Cano, 2017, p. 36)

La escritura de Copi, las lecturas de Aira, se convierten en gestos inaugurales de lecturas/escrituras que iluminan sombras en las tramas discursivas. Estas lecturas oblicuas y desviadas, a veces solapadas, en el ejercicio de reconstruir referencias y hacer una lengua común y, a la vez, extranjera, se presentan como desplazamientos, intentos de fuga de la normalidad prescriptiva de los modos de decir y de los modos de hacer. Son ensayos de una lengua que *ocupe un lugar*, que registre las intensidades singulares, la decisión política, la sensibilidad material del aquí y ahora, que permita cartografiar las *consistencias*, los *lugares* y la *pulsión estética*.

Las tensiones con los sentidos que sostienen el campo literario y cultural argentinos, no solamente aparecen en las figuras y acciones que despliegan. Los procedimientos de escritura de las obras de Copi, incluso algunos géneros, se encuentran en tensión con la tradición literaria rioplatense y en la centralidad de *nuestro* canon. La identidad del autor encarnada en el narrador y personajes de los relatos, por ejemplo, son propios de los escritos borgeanos, además de seguir el camino de una larga tradición literaria occidental. El yo, como procedimiento, a la vez, afirmativo y problemático. “He tachado por mí mismo todo lo que sigue a la palabra Copi. No he encontrado mi lenguaje de ayer” (Copi, 1997, p. 1).

Escribir yo: Una retórica de la incertidumbre

Leer a Copi, marcar, escribir notas en los márgenes. Formular preguntas ingenuas, sospechas incrustadas con la tinta de la lapicera, mensajes cifrados a la marica que duerme del otro lado del tiempo y que se pasea por las tramas de este texto. Leer a Copi a contrasentido de lecturas de Copi como el “antiperonista”, o como “escritura de género” porque allí estaban inscriptos los cuerpos de las maricas, las lesbianas y las travestis. Una lectura a contratiempo, en el anacrónico imaginario que dejan en suerte la economía de trabajo o de las prácticas académicas. A contrapelo de las políticas epistémicas, la desarticulación de la normalización y linealidad temporal para interrumpir los efectos somáticos y semánticos de las *tecnologías del tiempo*. Escritura a contramano, plagada de retrasos, obstáculos, adelantos y demoras, discrepancias e interrupciones. Detenerme en el detalle, en el nombre, en las afectaciones en mi cuerpo y en las del cuerpo del texto. Leerlo con voracidad, con hambre.

La obra de Copi, (me) abrió un espacio de lectura/escritura como un campo de acción corporal. Una lectura en movimiento, una acción fugitiva

que excede las fronteras de las disciplinas, géneros y prácticas.[...] sin pretensión totalizante sino como pequeños gestos indisciplinados de (des) composición, una práctica cotidiana que se redefine en cada ocasión como una indocilidad de actos capilares habituales que se resisten a la estandarización de los usos habitados de la lengua, sin garantías de univocidad y unidireccionalidad del sentido. (flores, 2021, p. 43)

Hacer de la lectura-escritura, una experiencia de desorientación y paradójicamente una operación de ingreso a un tejido (texto), propiciando una tensión contra toda pretensión de interpretación totalizante. Descubrirme a mí misma, como sujetx habitadx y habitante de la palabra como un refugio siempre precario.

Esta experiencia singular, era un gesto que provenía del mismo texto que tenía entre mis manos. Una conversación háptica-discursiva que no tiene el drama del deseo porque no tiene el guión del deseo, se (me) presentaba como desorganización de este, en una conversación erotizante que comprometía mi propia lengua. “El lenguaje es una piel: yo froto mi lengua contra el otro. Es como si tuviera palabras a guisa de dedos,

o dedos en la punta de mis palabras” (Barthes, 2014, p. 92) La escritura en primera persona del singular de las obras de Copi, donde las fronteras del yo narrador/autor se volvían inciertas, un artificio que me tocaba. Me ofrecía cercanía, me involucraba. Una lectura/escritura desorientada como un encuentro amoroso, que convoca al sujeto en su densidad material, archivo político vivo, con sus marcas y sus límites para reinventar la legibilidad de sus fronteras. La lectura, en ocasiones, deviene en una conversación textual.

La escritura en primera persona del singular es un acto lúdico que lleva incrustado la seriedad de la carne, un eco de voces que invita a la singularidad de la percepción, un guiño de la materialidad que esconde, a la vez que se presenta en el pronombre personal *yo* y despliega el potencial del sentido ocasional. El nombre propio y su forma pronominal es

una forma de actuar, el ejercicio de un método sin perímetros definidos y, muchas veces, sin voluntad que lo regule. En un procedimiento hay registro histórico de normas sociales, culturales, sexuales y, a la vez, un repertorio potencial de torsiones y convulsiones de esas normas. (flores, 2021, p. 196)

Escribir *yo*, como un procedimiento, la potencia de la deixis, su ambivalencia y polifonía, que imprime la importancia del territorio en nuestra carne y las mitologías que de este nos alcanzan. *Yo* como una superficie de deslizamiento donde ensayar un borrador de fenómenos fractales. *Yo* como hiato en el orden común de los sentidos culturales habituales. *Yo* como procedimiento de desorientación que interrumpe la confianza en las estructuras y certidumbres en las que se asienta. *Yo* como efecto de una fragilidad productiva que inaugura relaciones inesperadas.

En estos relatos donde el nombre del autor extratextual comparte identidad con el narrador/personaje, que se presenta a sí mismo como argentino viviendo en París, historietista, novelista y maricón, instauran la fantasía del contacto. Una conversación tejida con una urdimbre de relatos plagados de referencias culturales como Marilyn Monroe, Miguel Ángel Buonarruoti, Michel Foucault, Greta Garbo, Eva Perón; con *personas* como Wolinski, historietista asesinado en el ataque contra el semanario francés Charlie Hebdo el 7 de enero de 2015 y Jean-Jaques Sempé, ambos compañeros de trabajo de Copi en su larga estancia en París. Las notas al pasar sobre los habituales pasajes entre el Río de la plata y Francia

en los años 60, 70 y 80. Marcas temporales, relatos históricos, referencias a construcciones ideológicas y partidarias, políticas identificables en una trama de guerras interplanetarias, de amores salvajes y *trips* de ácido. Una torsión lúdica entre artefactos culturales y mitologías comunes y el vasto campo imaginativo de quien escribe.

El estímulo de un pacto de lectura ambiguo entre la creación ficcional y la biografía personal, entre el artificio y la verdad; el placer y la crítica. La lectura como un diálogo o un parloteo en el que deambular. Un desborde de la experiencia en la ficción y viceversa.

En una entrevista, Copi, dice que “la imaginación es una deformación de la memoria” (Tcherkaski, 1998, p. 33). Su escritura opera en el límite del sentido, que utiliza la máscara de la literatura como un espacio propicio para evidenciar que los enunciados de verdad/memoria/historia no son más que otra construcción ficcional y, así, nos convida el gesto de liberar al lenguaje de la obligación de la representación. Un procedimiento de escritura experiencial y fantástica para desestabilizar/deformar los sentidos estables y repetidos de una cultura y sus efectos materiales de sentido.

La expresión de la primera persona del singular en estas novelas es la puesta en acto de la apropiación del lenguaje y la construcción del propio relato, que se muestra tan artificiosa como la convención normalizada del sentido. Un *yo* que elude la voluntad de saber y deambula por las maneras en que usamos nuestros nombres, nuestros cuerpos y nuestras lenguas.

El *yo* narrador-autor-personaje es una estrategia retórica, un artificio enunciativo, aunque no por eso despojado de un cuerpo. En estas obras, el *yo* actúa como estrategia de significancia. “¿Qué es la significancia? es el sentido en cuanto es producido sensualmente” (Barthes, 2014, p. 81). Nos recuerda que, cuando escribimos es el cuerpo atravesado por su tiempo, su ritmo, su situación el que escribe. Insistimos en y con el lenguaje y la mediación que este supone. Su oficio de profeta y la posibilidad de su traducción. En esa superficie, en la materia textual, es donde habitan las emanaciones del cuerpo. De un cuerpo que siempre escapa y que solo podemos asir por indicios, por las marcas que se traducen en el montaje artificioso (no por eso irreal o inexistente) que llamamos ficción. La escritura es el espacio en que alojamos nuestra irreplicable percepción y nuestro irreductible pensamiento.

En los textos, las líneas de los dibujos, los diálogos teatrales, es donde están impresas la(s) huella(s), en esa estría de la piel de los lenguajes. Huellas y fragmentos del nombre, que iluminan relaciones veladas, incitan torsiones y complicidades que ponen a vibrar zonas no exploradas e inauguran nuevos saberes y temporalidades. Este tiempo, un impasse donde sentir e imaginar ese territorio agrietado y profundo al que llamamos cuerpo³. Una forma opaca de aprendizaje y conocimiento, de disposición sensual a la otra desde la intuición y el afecto, desde los fragmentos de resistencia, herencia y dislocación que nuestro propio cuerpo traza en su estatuto biopolítico y performativo.

Frágil conclusión

Leer a Copi, para mí, es urdir en el *ethos* escribiente el gesto que, como escribe val flores,

se hace en la lectura, con modos de leer que rastrean el ritmo que tensa y torsiona el guión previsible de todo régimen del decir, que discute y se interroga por la codificación homogeneizante de los registros escriturales en el campo discursivo. (2021, p. 220)

Nosotrxs, máquinas interpretativas viscerales, escribimos teoría-crítica-ficción como un acto de lenguaje, como un ardid. Un lugar de experimento y experiencia, una exploración; un despliegue de estrategias de ambigüedad y vacilación. Un efecto de un *ethos* como un modo de ser, pero también de habitar el mundo. Leer y escribir teoría-crítica-ficción desde la constelación de borradores y tramas textuales que nos enseñaron cómo leer/escribir. Hacer del yo escribiente el horizonte de las acciones, pasiones y deseos que construyen una disposición para la agencia y un modo particular de producción de saberes.

Volver a leer a Copi para escribir desde Copi. Introducirme en un juego de conversaciones, contacto, artículos y memoria. Rehabitar las tensiones de escribir sobre su obra para una tesis y volver a empezar. Hacer de

3 Cuando utilizo la palabra “cuerpo” traigo la definición de Paul Preciado: el cuerpo como somateca, como simbiote político. Reflexión teórica política que el autor viene desarrollando en su obra. Para una aproximación actual ver una introducción a su libro *Dysphoria Mundi* en línea: https://www.youtube.com/watch?v=L79V_r7a15U

la escritura un movimiento, una *coreografía* de palabras, sentidos, gestos y afectos. Desplegar una *gimnasia*, como praxis de una lengua que desborda la repetición. Montarse en/con las narrativas y las tecnologías de sí, para hacer del *yo* el espacio del desvío, la morada de la significación que invente un lugar para narrar la propia experiencia del cuerpo que escribe sin la pretensión de mimesis imposible, pero sin claudicar en la seriedad de la escritura, ni lo que de esta queda en mi narrativa personal. Escribir como una forma de ensayar cartografías inestables. Hacer de las irrupciones de la superficie lugares para rozar la piel de los lenguajes. Para hacer del *yo* un procedimiento de destitución de la fijeza de la identidad y de la coherencia discursiva. Para afirmarlo como un modo ser y habitar siempre inestable y ocasional. Decir *yo* para hacer del texto un intersticio entre la/mi lengua y lx otrx.

Bibliografía

- Aira, C. (2003). *Copi*. Rosario Argentina: Beatriz Viterbo Editora.
- Ahmed, S. (2018). Fragilidad queer, por Sara Ahmed (traducción de Mayte Cantero Sánchez). 452°F. Revista De Teoría De La Literatura Y Literatura Comparada, (18), 196–209.
- Barthes, R. (2014). *El placer del texto y lección inaugural: De la cátedra de semiología literaria del College de France*. Buenos Aires: Siglo veintiuno Editores.
- Barthes, R. (2014). *Fragments de un discurso amoroso*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Cano, V. (2017). Ética Tortillera. Ensayos en torno al *Ethos* y la lengua de las amantes. Buenos Aires: Editorial Madreselva.
- Ceballos, F. (2018). *Copi: autoficción y experiencia. escritura, erotismo y violencia en la narrativa y el cómic*. (Tesis de Licenciatura). Escuela de Letras. Facultad de Filosofía y Humanidades. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba.

Copi. (1997). El uruguayo. En *De 11 Relatos Argentinos del siglo XX* (Antología Alternativa). Buenos Aires: Edición de Héctor Libertella, Editorial Perfil. Traducido del francés por Enrique Vila-Matas.

(2000). *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. Traducido por Jorge Monteleone.

(2002). *Cachafaz*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

(2010). *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El cuenco de plata.

(2012). *Obras completas. Tomo II*. Barcelona: Editorial Anagrama. Traducido por Alberto Cardín y Biel Mesquida.

flores, v. (2019). *una legua cosida a relámpagos*. Buenos Aires: hekht.

(2021). *Romper el corazón del mundo: modos fugitivos de hacer teoría*. Buenos Aires: La Libre editora.

Tcherkaski, J. (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.