

Sujeto y narración : algunos recorridos en la Utopía Copi

Autor:
Montes, Alicia

Revista
Mora

2010, N°16, pp. 125-139



Artículo

Sujeto y narración: algunos recorridos en la *Utopía Copi**

Alicia Montes**

RESUMEN

Este trabajo aborda el estudio de la narrativa de Copi, concibiéndola como una operación utópica de resistencia contra aquellos discursos y prácticas institucionales y sociales, que pretende hacer del hombre un sujeto normalizado, controlable y previsible. En este sentido, la hibridez y la inestabilidad de su escritura se levantan contra los relatos que construyen una identidad única y centrada, y las estrategias de textualización, que los organizan sujetándolos a la coherencia del género, tanto textual como sexual. Por ello, constituye un sistema literario, con la forma híbrida de la autoficción, que se construye y deconstruye, con desenfadado gesto *camp* y estética neobarroca como un dispositivo de fuga y de evasión a todo control y a toda ley del lugar o de lo propio, que avale y establezca en el territorio de la escritura, la pertinencia de categorías binarias reductoras de lo plural.

Palabras clave: Contradiscursio, sujeto, autoficción, transgenericidad, *camp*, neobarroco

ABSTRACT

This work brings up a study of Copi narrative as a utopic operation of resistance against all social and institutional practices and speeches that pretend to consider man as a predictable and controllable subject. In this sense, the instability and hybridism of his writing emerge against all statements (that construct a focused and unique identity), and all kind of strategies of textualization that organize them by submitting to the coherence of both textual and sexual genre. So this writing sets up a literary system that "constructs" and "deconstructs" by itself with the hybrid form of autofiction, with an unconventional "camp" style and neobarroque esthetic, as evasion and escape device to all control and law that set up and support the pertinence of binary categories that reduce the plurality in the writing territory.

Keywords: Contraspceech, subject, autofiction, transgeneric, camp, neobaroque.

* Fecha de recepción: 9 de octubre de 2008. Fecha de referato: 27 de febrero de 2009. Fecha de reformulación: 15 de marzo de 2009. Fecha de aprobación: 12 de mayo de 2009.

** Facultad de Filosofía y Letras, UBA.

Introducción: entre la exhibición y el escamoteo

En *Genealogía de la moral*, Friedrich Nietzsche sostiene que todo el trabajo de la sociedad ha estado puesto en hacer del hombre un sujeto calculable, es decir, uniforme, igual a otro en iguales circunstancias, regular. Por esta razón, y a lo largo de la historia, invirtió un enorme esfuerzo, que no evitó ni la violencia ni la crueldad, para crear en él una memoria, una marca indeleble que fuera aún más fuerte que la posibilidad del olvido. Esa fuerza activa y dominante sin la cual no puede haber felicidad, alegría, esperanza, orgullo y presente (2005: 95-100).

Desde esta perspectiva en la que memoria, disciplinamiento y reificación están relacionados, se puede afirmar, entonces, que la narrativa de Copi está concebida como una operación de resistencia, una táctica, contra aquellos discursos y prácticas que pretenden hacer del hombre un sujeto normalizado, medible, previsible¹. De modo tal que la hibridez y la inestabilidad de su escritura, su carácter metafórico y metonímico², se levantan contra los relatos que construyen una identidad única y centrada, y las estrategias de textualización que los organizan, sujetándolos a la coherencia del género, tanto textual como sexual. Por eso, el suyo es un discurso de réplica o contradiscurso (Foucault, 1996) ya que se en-

cuentra en beligerancia con toda política identitaria esencialista, represiva y autoritaria. Su escritura pone en marcha un nomadismo que afirma el devenir y la posibilidad de forjarse a sí mismo, postura en la que puede leerse un acto de libertad textual y sexual que se muestra en su carácter utópico como máxima negatividad ante lo dado (Eribon, 1999: 21).

A través de sus ficciones, ajenas a la política del armario³, Copi se vuelve un oxímoron que juega a ser invisible, resbaladizo, travistiéndose en la extrema y proliferante exhibición de sus posibles. En este sentido, sus textos constituyen un capítulo más de la historia de las relaciones entre sexualidad, género y literatura, en la que Daniel

1 "Un 'sujeto', pues, es siempre producido por un orden social que organiza las 'experiencias' de los individuos en un momento dado de la historia. [...] Un sujeto es siempre producido en y por la subordinación a un orden, a reglas, a normas, leyes... [...] Pero aún es más cierto en el caso de los 'sujetos' a los que el orden social y sexual asigna un lugar 'inferiorizado', como ocurre con los homosexuales". Didier Eribon, *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama, 1999, p.16.

2 "Analizo la metáfora como estrategia de nominación, producto híbrido entre razón e imaginación, en la que destaco su carácter creativo, cotidiano y performativo y, su capacidad para reflejar la tensión entre identidad y diferencia, rompiendo con planteamientos sustantivos de la 'identidad'. [...] Efectivamente, el es metafórico es simultáneamente no es y es como el oxímoron, metáfora radical, que refleja la máxima tensión disponible en un sistema conceptual. De ahí su radicalidad como herramienta deconstructiva y genealógica, su potencialidad para develar 'puntos ciegos' y fronteras, y para elaborar estrategias de resistencia." (Casado Aparicio, 1999)

3 "Lo que hemos llamado 'el armario' responde a una estrategia de exclusión y reclusión impuesta desde fuera, que no nos la hemos inventado nosotros porque en absoluto nos divierte, como es de suponer. Hacer el amor en el armario es una experiencia muy poco satisfactoria. Uno se da muchos golpes, no hay luz, el aire se enrarece pronto. Hay escaso espacio para el deseo. El armario es una verdadera estrategia, una verdadera institución de

Balderston ha leído "insistencia y escamoteo, brillo y negación" (Balderston, 2004: 12).

Ahora bien, este primer itinerario, por el territorio de las novelas y relatos de Copi, conduce necesariamente a la exploración de un sistema literario que se construye y deconstruye, con desenfadado gesto *camp*, como un dispositivo de fuga y de evasión a todo control y a toda ley del lugar o de lo propio, que avale y establezca en el territorio de la escritura la pertinencia de categorías binarias reductoras de lo plural. En su textualidad muchas veces indecible, los espacios de microlibertad⁴ son el resultado de prácticas subversivas sobre lo establecido y aceptado institucionalmente, y aparecen como figuraciones subjetivas y narrativas intercambiables entre sí, vertiginosamente inestables. Esto aproxima sus textos a las *ficciones de identidad*, en las que los tropos del yo se saben representaciones ficticias, pero no por ello carecen

de poder ni de carácter subversivo. Si la identidad es una ficción, la experiencia no puede ser punto de partida, ni objeto externo de la acción, sino que la acción genera sus propios cuasi-sujetos (Fuss, 1989).

Ahora bien, así como todo sistema literario supone una estética, en toda estética puede leerse una política de representación. Este principio, permite señalar que la poética —o arte de hacer— del universo caótico y proliferante, en Copi se inscribe, tanto por su gesto antiautoritario como por su carácter camavalesco, en lo que propongo designar como autoficción neobarroca.

El neobarroco, como ya lo señaló Néstor Perlongher (2004), es una estética que sirve para exhibir la rebelión contra toda forma cristalizada y muerta, en el plano de la literatura; contra todo sistema centrado en la acumulación capitalista, en lo social, y contra todo aparato represivo y de

violencia institucional, en el plano político

En cuanto a la autoficción, tomo la definición de Vincent Colonna (2004) que la considera una "nebulosa de prácticas emparentadas"⁵ de alta hibridez genérica, en la que las figuras del sujeto y del autor, se arman, metamorfosean y desarticulan en un juego vertiginoso de relatos recurrentes y paradójicos. En el caso de Copi, estos elementos se organizan rizomáticamente, con la lógica heterogénea del derroche y del artificio neobarrocos. Por esto, su estrategia discursiva dominante está centrada en lo imprevisto de la peripecia narrativa; en los juegos de espejos que se reproducen en todos los niveles narrativos a la manera de autosimilitudes, variaciones y fugas. Esta combinatoria tiene que ver con una concepción del arte en la que se manifiesta la idea de lo fractal, de modo tal que finito e infinito se vuelven categorías relativas⁶.

represión, persecución, control, invisibilidad y conminación al silencio: el armario está pensado para borrarlos de la sociedad robándonos la palabra y el acceso a la vida pública", en Paco Vidarte, ARMARIO, *La vida privada del homosexual o el homosexual privado de vida*. <http://www.chudas.com.ar/index.php?name=News&file=article&sid=449>

Texto originalmente publicado en el libro *Homografías*, Llamas, Ricardo y Vidarte, Paco (2000). Madrid, Espasa Calpe.

- ⁴ Uso aquí de modo diferencial las categorías "lugar" y "espacio", tal como propone Michel De Certeau en *La invención de lo cotidiano*, Tomo I, (1996). México, Universidad Iberoamericana.
- ⁵ Crítico literario y escritor nacido en Argelia en 1958, que a los veinte años se estableció en Francia para llevar a cabo estudios de filosofía. Posteriormente, escribió una tesis novedosa sobre autoficción, bajo la dirección de Gérard Genette en l'École des Hautes Études en Sciences Sociales.
- ⁶ Señalo el parentesco que existe entre este arte de hacer propio, de la narrativa de Copi y el de los dibujos y grabados de M.C. Escher, sin pretender profundizar el análisis de sus vinculaciones, que son muchas.

Los deseos de un yo inestable: memoria, olvido, identidad y escritura

"A ver, déjenme pensar un poco: ¿era la misma yo cuando me levanté esta mañana? Casi, casi me parece recordar que me sentía un poco distinta. Pero si soy la misma, la pregunta que sigue es ¿entonces quién vengo a ser? ¡Ay, esa es la gran incógnita!"

Alicia en el país de las maravillas,
Lewis Carroll

En una primera aproximación al tema, parto de la idea de que todo relato clásico que se organiza desde un personaje que dice "yo"⁷ supone una historia de identidad esencialista, es decir, la constitución de una subjetividad que se reconoce como una e igual a sí misma, a partir de un imaginario narrativo sostenido en las ideas de similitud y continuidad. Sobre este valor identitario del relato, ha teorizado largamente Paul Ricoeur (1990: 142). Este filósofo francés señala que una de las funciones de la trama narrativa es dar unidad a lo heterogéneo al crear, a través de sus estrategias, el efecto de permanencia ininterrumpida en el tiempo de un mismo sujeto, único modo de conjurar el peligro del cambio y la diferencia, propios de la existencia.

La narrativa de Copi, por el contrario, se postula como un *contrarrelato de identidad o ficción de identidad* al evitar a la

cristalización de los personajes en una sola imagen. Constituye, así, subjetividades inestables y en incesante devenir a través del travestismo, las mutaciones y las paradojas. Por esto, sus textos no aceptan las imposiciones de una memoria que establezca límites a lo proliferante de su imaginario y de su escritura, o imponga una gramática narrativa regida únicamente por el principio de la coherencia y la causalidad. En este sentido, las rupturas y quiebres del verosímil —características de *El uruguayo* (1973)—, constituyen un ejemplo claro de este dispositivo literario. Toda la novela puede leerse como una escritura contra la memoria, la lógica causal, la configuración de una imagen monolítica y unitaria del sujeto, el lenguaje comunicacional y las concepciones autoritarias y cerradas del género y de la sexualidad.

En esta primera novela, Copi pone en juego una serie de recursos de escamoteo que tienen como objetivo central, convertir en no memorable e inasible al relato. Así, en su tejido mismo, se tematiza una tensión extrema entre recuerdo y olvido, escritura y lectura, que los anula en cuanto términos de una polaridad y los vuelve indecibles. Y esto ocurre porque el propio texto se autoanula al exigir desde su propia estrategia la colaboración destructiva de un lector, que es al mismo tiempo su "narratorio" ficcional y como tal, en la desaparición del relato, desaparecería, impo-

sibilitando la acción misma que se le reclama. De modo tal que todo lo escrito se vuelve potencial nadería, cinta de Moebius que anula toda frontera definida entre lo escribible y lo legible, lo que permanece y lo que se borra.

Le estaré, pues, muy agradecido si saca del bolsillo su estilográfica y tacha, a medida que vaya leyendo, todo lo que voy a escribir. Gracias a este simple artificio, al término de la lectura le quedará en la memoria tan poco de este libro como a mí, puesto que como probablemente ya habrá sospechado, prácticamente, no tengo memoria (El uruguayo, pág. 89).

Si tradicionalmente, la escritura fija, da testimonio, es memorial, archivo o museo, de la historia que se decide conservar, esta novela explicita una serie de paradójicos deseos que dan pie a un entramado textual vuelto contra sí mismo. Transmite sucesos que no se recuerdan, escribe en un idioma extraño y postula un lector modelo que violento lo escrito, a través de una tachadura-palimpsesto que lo transforme en algo secreto e ilegible, para luego anular la posibilidad de ese lector. Así, en un proceso imposible de producción, circulación y recepción, el texto, un verdadero oxímoron, propone su propia disolución pretendiéndose carta no enviada, historia no recordada, escritura tachada, lectura no realizada: "Maestro. Pelotudo.

⁷ Autobiografía, diario íntimo, diario de viaje, novela de formación, novela picaresca, memorias, autoficción, novela autobiográfica.

Sospecho que incluso va a tachar todos los insultos de esta carta antes de releerla. No le va a quedar nada de ella. [...] Pelotudo. He tachado por mi mismo todo lo que sigue a la palabra Copi. No he encontrado mi lenguaje de ayer" (pág. 93).

El tema del olvido de lo escrito se reitera con una variante interesante en *El baile de las locas* (1977). En su "Capítulo XII", el editor felicita a un dibujante y escritor llamado Copi por una novela que este, narrador homodiegético, no recuerda haber escrito, ya que según expresa, ha estado sumergido por varios días en una enorme pesadilla. Por otro lado, en reiteradas oportunidades este mismo personaje establece un vínculo de simultaneidad entre escritura compulsiva, bebida y marihuana⁸. En esta operación, abre pasajes en los que sueño, alucinación y escritura se autoimplican, ya que entran en la misma lógica de lo dionisiaco. Trance y enajenación en los que siempre queda un resto inaprensible que pone en marcha la dialéctica entre el olvido y la memoria. De modo tal que, en la novela, la escritura de estas escenas de escritura sugiere una inestabilidad que lo abarca todo:

El hecho de haber terminado la novela me anima, es como si me hubiera despertado de una

pesadilla. Me pregunto la impresión que me producirá cuando tenga que corregir las pruebas ¿Podrá acaso el lector sospechar que olvido todo lo que escribo? (pág. 143).

En este sentido, se borran también las distancias entre la escena de lectura que supone la ficción, y la lectura empírica, ya que es evidente que las estrategias narrativas producen en el lector una creciente dificultad para recordar lo que pasó y lo sumergen en un ahora inquietante, en el que debe reconfigurar sus expectativas permanentemente, para poder seguir leyendo sin que una sensación de incoherencia lo frene a cada cambio abrupto de la peripecia narrativa. De modo tal que, al expresar: "El juego para ser divertido debe hacerse más complicado cada día" (pág. 115), el autorreferencial narrador de *El uruguayo* no hace otra cosa que explicitar la poética de Copi.

Mientras que la ley del verosímil, que rige el horizonte de todo género, se impone a través del control del avance textual, determinando límites a la escritura y haciendo que cada elección del escritor imponga una nueva restricción a lo que está por escribir, ya que cualquier quiebre pone en riesgo la coherencia de esa gramática narrativa; en la escritura

de Copi, manda la ley del devenir polimorfo que desestabiliza el relato y lo pone en fuga. Esta pulsión nómada exaspera y lleva al límite las rupturas implícitas en lo que Jacques Derrida (1980) denomina *la ley del género* y, también, la posibilidad de traicionar la tradición característica de la serie literaria, a través de las operaciones genéricas de inclusión, variación, oposición e hibridación.

El sistema caótico de esta escritura trabaja en contra de la reificación del relato, de la imposición del estereotipo, del aburguesamiento de la historia y de toda figura de autoridad. Revela, a través del exceso y el derroche, una resistencia feroz a todo tipo de taxonomía o cristalización de las formas y los géneros literarios y sexuales. De modo tal que sus textos proponen pactos de lectura, que deben estar en constante reacomodamiento. Por eso, la volubilidad del texto no se restringe al género, en el nivel léxico también hay inestabilidad y transgresión debido al cruce de registros, de idiomas y a la creación de neologismos y etimologías inusitadas, como así también al poder mágico que se le otorga a las palabras:

Si uno de ellos me viera escribir en este momento (para escribir me escondo) podrían inventar una

⁸ Estableciendo una interesante relación entre experiencia vivida y escritura, José Tcherkaski (1998: 23) relata: *Recuerdo que hace un año y medio Dubatti dictó un seminario sobre Copi y tuvo la gentileza de invitarme a dos encuentros. Conté [...] qué vi de Copi: una casa semidestruida, botellas por el piso, un tipo que fumaba marihuana de la noche a la mañana, que se tomaba todo el vino posible [...]*

palabra con la que nombrar mi cuaderno, mi estilográfica y a mí mismo (digo podría, pero estoy seguro de que lo haría) y esa palabra se convertiría automáticamente en un lugar que él ocuparía en el acto, dejándome, en cierta forma, fuera" (El uruguayo, pág. 93).

Esta misma inestabilidad, a la que acabo de hacer referencia, se reduplica en la construcción de los personajes cuyo género y función se transforman de un modo violento y desaforado. En este sentido, es posible ver en la mascarada y el juego con la reversibilidad, la expresión del principio constructivo de sus historias y de las identidades subjetivas y sexuales que el discurso configura. Para los personajes que las habitan todo es posible, acelerado y violento: el cambio de identidad, de función, de apariencia, de condición sexual, incluso la muerte y la resucitación. Así, Marilyn, personaje de *El baile de las locas*, es ejemplar en este sentido, pues en ella cobra materialidad la metáfora de la vida como simulacro. A lo largo del relato, una palabra, su pseudónimo ya que se trata de una falsa Marilyn, es lo único que da unidad a su incesante vocación transformista que se concreta en múltiples disfraces, máscaras, oficios, relaciones e identidades sexuales, que imposibilitan su estabilización en una determinada configuración para el lector:

Ella llega. Los cabellos teñidos de violeta, vestidos de inspiración griega del mismo color muy drapeados, cinturones dorados en forma de guirnalda de laurel y

sandalias. Se pone coronas de flores sobre la cabeza, todo de nylon y se pasea por la noche en ácido por la terraza con una antorcha en la mano recitando La divina Comedia. [...] Esta muchacha ridícula mezcla las modas y los gustos, se fabrica un híbrido de Homero y pequeña judía del Bronx y se instala con decisión, quiere hacer creer a Pierre que le proporciona el ardor necesario para sostener su acción [...] Marilyn completamente pasada le lee un texto de Krishna de rodillas ante él (pág. 62).

En el mundo posible de Copi, nada es nunca de una sola manera. Todo es ambiguo y mutable. Su discurso narrativo constituye series dinámicas de términos intercambiables: editor-escritor-autor-personaje; escribir-alucinar-soñar-coger-olvidar-matar; sádico-maso-quista-víctima-victimario; hombre-mujer-homosexual-transexual; pulsión de la escritura-imposibilidad de la escritura; amor-odio; placer-dolor; pasado-presente; vida-muerte.

Ahora bien, a pesar de los dispositivos de veladura, de la ambigüedad del género los personajes y las situaciones, lo legible no desaparece en Copi, sobrevive a manera de guiño posvanguardista, en el uso de matrices de escritura reconocibles que se conectan con el gag visual, las escenas humorísticas con efecto dominó, el dibujo animado y su mundo hiperbólico, los virajes bruscos, los efectismos, las anagnórisis y las amnesias del melodrama y, en general, la parodia-homenaje a la mayoría de los géneros de la cultura de masas. De ahí, el placer

y la enorme diversión que proporcionan sus textos, a los que también se suman las relaciones intertextuales con el humor payasesco del teatro del absurdo y el uso del espejo deformante, característico del grotesco expresionista.

Por esto, aun en su sucesión alocada, estas formas narrativas híbridas, donde alto y bajo se mezclan, establecen una complicidad clara con el lector, siempre y cuando éste adopte los modos de lectura de un niño, y esté dispuesto a olvidar, a aceptarlo todo sin prejuicios y a disfrutar el juego del eterno presente que se le propone, sabiendo sin saber que el *corte en busca del significado, siempre inapropiado; en Copi es letal* (Aira, 1991: 30).

No obstante esto, la narrativa de Copi se ubica también en la tradición de los "biblioclastas", escritores que quiebran la estructura de las obras, perturban sus contratos lineales, enunciativos, paratextuales o tipográficos (Colonna, 1989: 133-4). Sus obras se aproximan, de este modo, a la condición del texto moderno (Barthes, 1974), abierto, que coquetea perversamente con la ilegibilidad y el hermetismo. Por esto, no sería descabellado pensar que el trip de ácido es, en buena medida, uno de sus modelos narrativos y que como tal, se explicita en esta puesta en abismo de *La vida es un tango* (1979):

Silvano había tomado ácido una sola vez con Arletie bacía tres años en una época de amor perfecto que pasaran en Ibiza; su único recuerdo era el de una alienación interminable durante la cual uno se sentía un personaje después de otro a

una velocidad vertiginosa pero sin poder volver a ser uno mismo (pág. 106).

El quiebre abrupto de la lógica que se da en la articulación de las secuencias narrativas, muchas veces de carácter onírico o cercanas al trance alucinatorio, pone en estado de pérdida la relación del discurso y con sus referentes, estableciendo un desequilibrio por su riqueza excedentaria. También se produce un efecto de inestabilidad debido a la ambigüedad del lugar de enunciación que se establece: un yo huido que dice llamarse Copi, atraviesa todas las sexualidades, es escritor y dibujante, se olvida de lo que escribe, no está seguro de haberlo escrito, y solo sigue la ley perversa de su deseo: *Usted no ha entendido nada de mi relato. Navidad llegará cuando yo lo decida, esto es todo.* (*El uruguayo*, pág. 115)

En este sentido, resultan paradigmáticas las estrategias discursivas que se ponen en juego en "Virginia Wolf a encore frappé" (1983) ya que su entratamado

narrativo, aun siendo más sencillo que el de otros textos, desestabiliza completamente los límites entre realidad y ficción. En efecto, como en los grabados de M. C. Escher, se establece una recursividad absoluta entre el mundo representado como realidad y el relato ficcional que en ese espacio se engendra, de modo tal que la diferencia entre ambos resulta imposible.

Una serie de procedimientos narrativos característicos de la *metalepsis* y la *puesta en abismo*⁹ contribuyen a crear este juego fractal de espejos. En principio, "Virginia Wolf a encore frappé", *nouvelle* a la que se acaba de hacer referencia, cierra la serie de siete textos y cinco dibujos cuyo título también es *Virginia Wolf a encore frappé*. Para reforzar el efecto, el relato comienza *in media res* con un narrador innominado, escritor, dibujante y representación *in figura* de Copi —firma de autor incluida en los paratextos—, que señala estar irritado por la insistencia de su editor, sobre la cantidad de *nouvelles*, siete, que deben integrar

la colección que tiene que entregarle para publicar en lo inmediato. Reflexiona acerca de lo breves que son esos textos y de la necesidad de rellenar la obra con dibujos de otra época, que ampliará para que ocupen una página entera, tal como ocurre efectivamente con el conjunto de *nouvelles* en que esta historia se encuentra. Para aumentar el efecto de circularidad se señala que los sucesos narrados transcurren en julio de 1983 de modo de duplicar con ello la fecha que figura al final del relato: julio de 1983.

En el desarrollo de la acción, donde se parodia el policial clásico de cuarto cerrado, la novela negra y el *thriller*, el juego de correspondencias y las puestas en abismo, se suceden al mismo tiempo que lo equívocos y las ambigüedades en cuanto a los hechos que ocurren, la identidad sexual (heterosexual, travesti, lesbiana, gay) y los roles de los personajes (asesino-detective-escritor-editor-victima-victimario)¹⁰.

Numerosos hilos quedan en suspenso en el tejido textual debido

⁹ La *metalepsis* y la *puesta en abismo* son procedimientos emparentados pero no idénticos y por eso no hay que asociar mecánicamente una forma a una función, un procedimiento a un efecto artístico. La *metalepsis* espejea la figura del autor en el texto, jugando con su nombre y su prosopopeya; la *puesta en abismo*, encastra un texto en otro texto, juega con las duplicaciones de la obra, e incluso puede sugerir la idea de cajas chinas infinitas: en la obra se representa a la obra (Colonna, 2004).

¹⁰ El desarrollo de la acción propiamente dicha comienza cuando escritor y editor, que dice que aquél es para él en tanto autor su "Virginia Wolf", se encuentran en un bar de homosexuales. Allí el mencionado editor insiste en la necesidad de que escriba pronto la obra que le prometió y lo alienta diciéndole que cualquier idea sirve para escribir una *nouvelle* (pág. 99), incluso le sugiere que puede comenzar por la historia de un editor y un autor que se encuentran en una *boite*, tal como en ese momento está sucediendo. La narración continúa con una serie

a su final abierto y a la inestabilidad de la trama. La coherencia narrativa exhibe quiebres deliberados que dejan abiertas una serie de preguntas que, por supuesto, Copi no se inquieta en contestar: ¿quién escribió finalmente la *nouvelle*, el escritor o el editor?, ¿lo que sucedió, ocurrió realmente o es solo una puesta en escena del editor que quería poner en acto una historia narrable?, ¿el editor es el asesino?, ¿las lesbianas, que ametrallan a todos los homosexuales, eran hombres travestidos y/o terroristas cubanos? En síntesis: movimiento *browniano* en el que se exaspera la peripetia típica del melodrama folletinesco; parodia de géneros y autoparodia; borramiento de límites entre los

planos de la ficción que afectan también la referencialidad; ambigüedad en la construcción de los personajes que tiene papeles intercambiables; autosimilitud fractal con variaciones; recursividad de cinta de Moebius que anula todo sentido unívoco. De modo tal que se puede leer la historia como una metáfora de la paradoja de Epiménide, ese cretense que no podía decir la verdad y que decía la verdad cuando manifestaba que mentía, pero al que no se le podía creer porque era un mentiroso.

Si poner en texto una historia es establecer su coherencia interna o verosímil, de acuerdo a una determinada lógica genérica para establecer un pacto de escritura y,

también, de lectura, es evidente que lo que permite avanzar la narración en Copi, no es este principio. Su universo está ligado a una lógica otra que no es la del relato clásico. Aira apunta, en este sentido:

El relato reemplaza esta sucesión [temporal] por otra, por una intrigante e inverosímil sucesión no-causal. Si imaginamos un mundo como el de Hume, en el que si arrojo un jarrón contra la pared, y el jarrón se rompe, no hay ninguna relación necesaria entre un hecho y otro, sino una pura sucesión de espectáculos inconexos, que podría darse al revés, y sólo esta repetición para crear la ilusión de causa, estamos en [...] el mundo de Copi (1991:18).

de sucesos donde los detectives, el asesino, el editor, el escritor se confunden. Los hechos se suceden de manera vertiginosa: editor y escritor quieren irse del local y encuentran la puerta cerrada; van, entonces, en busca del portero y se separan para encontrarlo, pero en el medio el editor aparece en el baño con un cuchillo en la mano y el barman del lugar acuchillado. Una *loca* esquimal cree que ellos lo asesinaron y grita, aparecen otros homosexuales que abandonan la orgía de la que participaban en "la caja negra" de la *boite* y, para protegerse de ellos, los encierran allí. En ese cuarto oscuro y cerrado, los dos sospechosos descubren un impermeable bañado en sangre y comienzan a barajar hipótesis para descubrir al culpable. Mientras tanto, la *loca* que los denunció es encadenada, arrastrada y degollada por los otros homosexuales; el editor confiesa que conocía al barman porque este lo chantajeaba amenazándolo con dar a conocer que él había asesinado a un barman a los 15 años, sin embargo dice ser inocente con respecto al actual asesinato. Enseguida, llega un grupo de lesbianas o travestis, con conexiones en Cuba. Tienen sobre sus cuerpos impermeables y sobre el rostro antifaces con plumas. Ametrallan a todo el mundo, menos a editor y escritor que siguen encerrados. Luego, éstos huyen de allí y van a tomar algo a otro bar. En este lugar, el editor dice enigmáticamente que debió elegir entre el barman o su editorial y le propone escribir entre los dos, y en la cárcel, una *nouvelle* sobre estos sucesos. El escritor se niega a ser su cómplice y acto seguido intercambian rosas, que le compran a una gitana, haciendo planes para ir a una piscina y levantarse temprano para "*draguer les enfants des tués de la vieille*" (pág. 92). El texto concluye con ambos caminando cada uno con una rosa en la oreja. Los sucesos, según cuenta el narrador al comienzo del relato, se habían producido a principios de julio. Al final del relato aparece una fecha: "*juillet 83*".

Su universo narrativo responde al deseo de imaginar escenas y yuxtaponerlas simplemente porque así se quiere; postula una *utopía* en la que la libertad de devenir lo que se quiera y de escribirlo no tiene límites¹¹. Los relatos son la resultante de un inagotable, afirmativo y dinámico ímpetu dionisiaco, en una palabra, una expresión de la vida en sus infinitos y proliferantes mundos posibles. En este sentido, si se considera la potencia de la combinatoria narrativa de Copi en términos de frecuencia, tal como puede hacerse con las composiciones musicales, es posible decir que su *espectro es rosa*. Esto es, un tipo de escritura que está a mitad de camino entre lo impredecible del azar y lo inferible, a partir del contexto discursivo de cada texto y las remisiones intertextuales a la serie literaria. No es otra la característica que tiene el arte en músicos como Johann Sebastian Bach, Milton Babbitt y Scott Joplin, que trabajan con la tensión entre innovación y tradición, al igual que Copi¹².

El sujeto tráfuga o de cómo se cruzan autoficción y neobarroco

"Un emboîtement de secrets se profile: réunion de formes troubles, créés par un écrivain insaisissable, [...], la fabulation de soi se trouve liée à un mouvement de pensée lui-même obscur, difficile à cerner dans son contenu, indécis dans l'identité de ses acteurs et peut-être crée de toutes pièces para un amateur de simulacres".

Vincent Colonna

En la historia de la fotografía, uno de los primeros testimonios que se conservan es, al mismo tiempo, una *autoficción*. En esa foto, Hippolyte Bayard hace una puesta en escena de sí mismo usando la técnica renacentista denominada *in figura*¹³. Su famoso *"Autoportrait en Noyé"* (1840) lo muestra casi desnudo, rodeado de un drapeado, y con su cuerpo blanco apoyado sobre el respaldo de una silla. El rostro está como adomesticado y un sombrero de ala ancha se

ubica a la izquierda. Se sabe que esta fotografía se gestó como protesta por la falta de reconocimiento oficial para su técnica de fijar imágenes, que él consideraba superior a la de Daguerre. Por eso, armó un juego de representaciones en el que quien mira, construye la escena representada y decide la disposición de sus elementos, se incluye en lo mirado produciendo un efecto de ruptura de límites.

La idea rectora de este tipo de dispositivo es proclamar la reversibilidad existente entre la ficción y la realidad, de modo tal que yo puede ser otro y el otro puede ser yo (Colonna, 2004: 120). Una estrategia narrativa que tiene nombre y sobre la que Gérard Genette (2004), director de la tesis doctoral del crítico argelino, ha teorizado largamente: la *metalepsis*. Figura que en Copi, se combina con la *puesta en abismo*, desde el momento en que los juegos de cajas chinas, correspondientes a esta última figura, se vuelven en el cuerpo textual, metáforas de las estrategias de mitologización de las

¹¹ Sería interesante ver, hasta qué punto, el universo literario de Copi puede ser explicado en términos matemáticos como un sistema caótico en el que aparecen las autosimilitudes, propias de los fractales. Un mundo que mirado con diversa escala, presenta irregularidades regulares

¹² "Debido a que la música que tiene un *espectro rosa* es *autosimilar*, tiene estructura parecida en diferentes escalas de frecuencias. Lo que ocurre en una escala de frecuencia debe ocurrir en otras", Elizer Braun (1996: 90) // "Una de las características de un fractal es que conserva la misma forma si se le ve en distintas escalas. [...] Esta característica de los fractales se llama autosimilitud" (Braun: 34).

¹³ Disfrazado, enmascarado en algún personaje menor de un cuadro.

figuras de autor, características de la primera.

Vincent Colonna (1889: 76-7) usa la referencia al "*Autoportrait en Nojé*" para poner el acento en la forma híbrida de representación de sí mismo que usó el fotógrafo, al no elegir un autorretrato más realista, ni elaborar una ficción que se disociara en mayor medida de su identidad. La categoría que encuentra para designar el uso de este procedimiento de representación es la de autoficción, que considera anterior al denominado autorretrato propiamente dicho.

En este sentido, ve en este hecho una reproducción de lo que se dio antes en el campo de la literatura y fecha la emergencia de la autoficción en la obra de Luciano de Samosata, un escritor de origen sirio perteneciente al Imperio Romano (siglos I y II, Marco Aurelio). De modo tal que, para Colonna, la ficción de sí sería una forma artística de existencia bastante anterior a su

definición y uso, en la posmodernidad por parte de Serge Doubrovsky (Fils: 1977)¹⁴. Justamente, una de las tesis más importantes del libro de Colonna es que, la autoficción, no es el producto de la subjetividad moderna, ni la resultante de la crisis posmoderna del sujeto, ni del psicoanálisis, ni de la recomposición de las relaciones entre público y privado, sino de una fuerza mucho más antigua y revulsiva que se tiene que ver con una pulsión arcaica del discurso.

Las referencias a la autoficción le sirven al escritor argelino para definir las características de esta categoría artística inestable, en la que observan tres posibilidades, presentes ya en Luciano de Samosata: la *autoficción biográfica*, la *autoficción especular* y la *autoficción fantástica*¹⁵. Concepciones de la escritura relacionadas entre sí, que se diferencian por las modalidades que asume en cada una de ellas la representación de la

figura del autor. Ahora bien, en esta instancia del trabajo, me propongo explorar los vínculos entre estas proteicas matrices narrativas y la obra de Copi. Para ello, voy a centrarme en el estudio de las configuraciones subjetivas que allí se manifiestan a nivel narrativo, y su relación con las estéticas neobarrocas y el *camp*.

En este sentido, me interesa establecer de qué manera la categoría de autoficción permite analizar cómo se modela la metáfora literaria de la subjetividad autoral y el juego con el género sexual, sin atenerse a la premisa de "sinceridad", que las literaturas del yo postulan desde Jean-Jacques Rousseau en adelante, sino como parte de un juego tráfuga que no tiene otra función que la de permitir la emancipación y el desdibujamiento de la figura identitaria del sujeto, digamos, cartesiano. Si en el dominio de lo humano y del arte campea la ilusión, y el simulacro reina allí igual que el

¹⁴ Doubrovsky, en la contratapa de *Fils*, aclara que el género de su novela es *autoficción*, pero usa este término metafóricamente ya que la palabra le sirve en realidad, para reunir y dar sentido a los usos ficcionales rechazados, olvidados o incomprensibles de la literatura. Este neologismo desplaza la atención al elemento ficcional por sobre el autobiográfico, sin embargo el texto es apenas solo un *isloé* de la fabulación de sí mismo y tiende a enmascarar un *archipiélago* más complejo y rico (Colonna, 2004).

¹⁵ En su trabajo sobre la autoficción, Colonna señala que esta mitomanía literaria, surgida en el movimiento de la segunda sofística, deviene un instrumento de lectura prodigioso, tanto en lo macroscópico como en lo microscópico ya que permite considerar fenómenos de escritura aparentemente marginales, no ligados a la idea de interioridad y que permiten, incluso, el uso de la tercera persona. Así, en otro de los apartados señala que tal como ya se manifiesta en Luciano de Samosata, no es una forma simple sino un agenciamiento complejo que supone tres estilos de autofabulación de sí: la especular, donde la figura del autor aparece *in figura*, camuflado en algún personaje; biográfica, en la que hay signos claros y referencias a la vida del autor empírico; y fantástica, más abierta a los juegos y metamorfosis del sujeto y a un verosímil más ligado a lo maravilloso o mítico.

monarca absoluto del mundo barroco, la palabra sujeto solo puede tomarse como una prosopopeya (De Man, 1991) que asumirá de manera recursiva el valor de una metáfora, de una metonimia o un oxímoron, según las configuraciones textuales/sexuales y los efectos de lectura.

Ahora bien, cuando se habla de las representaciones del autor en la escritura, no se está hablando de un sujeto biográfico, en tanto que origen literario unívoco del texto y de su intencionalidad, sino de una sucesión de disfraces y de figuras de lenguaje en los que se evidencia que esta figura no es lo que sostiene el juego significativo sino el resultado del mismo entramado narrativo. Esto permite que proposiciones contradictorias como esta sean perfectamente verosímiles: "¡Deja a mi pobre Raúl tranquilo! Yo soy ya su pobre Raúl (éste es mi verdadero nombre, me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi porque así me ha llamado siempre mi madre, no sé por qué)" (*El baile de las locas*: 40); "(En efecto, mi verdadero nombre es Pico; Copi es un anagrama.)" (*La guerra de los putos*: 84); "Soy Darío Copi, el poeta" (*La internacional argentina*: 22).

Si bien la escena de escritura de este tipo de mitologizaciones de sí, se establece a partir de una circularidad dinámica entre ficción y materiales personales, no es posible dejar de considerar que en el dominio del lenguaje artístico, todo es efecto de un discurso. De modo tal que la imagen de un

escritor y dibujante llamado Copi, que aparece en la narrativa que responde al nombre de autor "Copi", y según los casos se presenta como personaje homosexual, heterosexual o bisexual, no es otra cosa que el resultado de una máquina de narrar y sus peculiares y neobarrocas estrategias.

Continuando la línea crítica abierta por Severo Sarduy (1974), N. Perlongher define el neobarroco o neobarroso (en el caso de la literatura rioplatense) como una serie de prácticas escriturarias que buscan subvertir el orden "natural", en función de una posición beligerante con respecto al discurso hegemónico sin constituir, por ello, ni un estilo, ni un movimiento acabado. Estas operaciones y procedimientos neobarrocos pueden reconocerse en la escritura de Copi, ya que se caracterizan por el rechazo de cierto convencionalismo comunicacional y por la implosión proliferante de sentidos y de formas: las metamorfosis del yo, la desarticulación del cuerpo (tajo, detalle, fragmento), la violencia, la exacerbación de un erotismo lúdico, y la insolencia del gesto *camp*.

En esta textualidad, no hay sujeción a ningún sistema cerrado ya que la escritura actúa como un operador de flujos rizomáticos y, portanto, está abierta a la pluralidad del devenir. En ella todo es pertinente, posible, azaroso. Si un personaje, como Viniça da Luna, se presenta como mujer, y madre de Conceneição do Mundo, en las primeras páginas de *La guerra de los putos* (1982), no existe obstáculo

para que, avanzado el relato, manifieste mutaciones que resultan incoherentes con el concepto clásico de personaje. Así, puede devenir en una criminal peligrosa, ex miembro de las Brigadas de la muerte (pág. 35); más tarde en el padre de Conceição y, en consecuencia, hombre (pág. 41), para ser presentado apenas un poco después, como un hechicero-amazona y luego, sucesivamente, como un Demonio asesino que planea sacrificar a su propia hija (pág. 44) y un sujeto de identidad sexual indefinida, "Viniço ou Viniça da Luna", que se revela como tratante de menores transexuales en el Tercer Mundo y sin ningún parentesco camal con aquella (pág. 46). Es interesante señalar, de paso, de qué manera lo transgenérico, afecta tanto a la escritura como a la sexualidad. Esto se refuerza además por el vínculo texto-sexo que, en muchos pasajes de su obra, se subraya.

En *La guerra de los putos* se hacen patentes, de modo claro, la relación entre neobarroco y autoficción fantástica, espacio en el que la narrativa liberada a sus pulsiones primitivas, se vuelve exploración chamánica de lo mítico. Por efecto del fluir pesadillesco del relato, el sujeto se dispersa en un nomadismo creciente a través del cual se borra la diferencia entre cuerpo y texto. De este modo, la figura autoral adquiere un modo de ser suplementario, fabuloso e infinito. Colonna observa, en este rasgo, un vínculo claro con el registro de los mitos y los sueños¹⁶,

¹⁶ Aira vincula el elemento onírico con la mediación surrealista (pág. 26).

donde impera la fuerza narrativa del soñante y de la imaginación.

Arte de hacer, subversivo y característico de ciertos relatos populares donde lo maravilloso o lo milagroso atraviesan pasajes y rompen fronteras con lo dado, ya que en ellos se estructura un discurso que propone un mundo posible, diferente al del orden dominante (De Certeau, 1999).

Así, la textualidad deviene *espacio utópico* en el que se postula un amor total y absoluto por la vida, en su proliferante y amoroso devenir.

Amor fati, que supone el olvido, como abolición de toda fuerza reactiva, y desvincula el presente del pasado, instalando una lógica carnavalesca en cuyo espacio desaparece toda prohibición. Al respecto, señala Aira (1991: 33):

"La memoria sucede en el presente, en lo que pasa, y en ella el pasado se miniaturiza, llega a ser el instante, el relámpago. La aceleración en Copi siempre tiende a este punto. En él la memoria se resuelve en la nada. La memoria es el acto de perderla, el borrado. [...] La memoria tiende al significado, el olvido a la yuxtaposición. La memoria es el hallazgo del significado, el corte a través del tiempo. El olvido es el imperativo de seguir adelante".

Ahora bien, este exceso neobarroco, que se levanta contra las normas burguesas de la *normalidad*, no solo en su apelación a lo extravagante y monstruoso sino también en la primitiva violencia y la crueldad que en él irrumpe, se trabaja desde una peculiar distancia

enunciativa en la que no puede ocultarse, una elección clara por lo raro, anormal, exagerado y *kitsch*. En una textualidad que cita todo el tiempo las matrices de escritura de los géneros propios de la cultura de masas, el riesgo de lo cursi, lo melodramático o lo gratuitamente obsceno se evita, así, con la distancia del *camp*. Perspectiva estetizante que concibe la vida como representación teatral que no puede tomarse demasiado en serio¹⁷.

Ataban al viejo con trapos a la cama, le meaban y le cagaban encima y luego le arañaban los ojos, lo flagelaban con toallas húmedas. Marilyn llevaba siempre en su bolso una pequeña batería con dos electrodos que introducía uno en el ano y otro en la boca del viejo, daban el contacto, y el viejo aullaba a pesar del electrodo que tenía en la boca, se contraía, mientras ellas redoblaban los golpes y los arañazos. [...] Y cuando repuesto de su aventura, el viejo volvía por Sainte-Anne, los travestis se burlaban de él, le daban empujones, le quietaban el sombrero, le pellizcaban las nalgas. [...] Las demás carrozas ricas apenas le dirigen el saludo, había quedado proscrito de su sociedad, pasado al rango de los masoquistas (El baile de las locas: 29).

Por su parte, *El baile de las locas* (1976) y *La internacional argentina* (1987), si bien participan también de muchos aspectos de autoficción fantástica, por su relación con lo pesadillesco y lo mítico, son

relatos cercanos a la autoficción biográfica. En ellos, las figuras del autor ("Me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi" / "Yo sigo dibujando en los periódicos, he hecho un poco de teatro"), son el *pivot* en torno al cual, la materia narrativa se organiza y prolifera, bajo la modalidad de un "mentir verdadero", que permite modelar sus posibles literarios con absoluta libertad.

Con una clara toma de partido por el territorio de la ficción, la escritura construye la figura legendaria de un autor que obra de pantalla y sustrae de antemano la vida y el cuerpo del sujeto a la posibilidad de una inscripción simbólica que los reifique y mate. Temor a la cosificación que se expresa ficcionalmente en *El baile de las locas*, desde el momento en que escritura y muerte se autoaplican, y la novela de amor dedicada a Pierre se convierte, también y a pesar de su peculiar belleza, en la confesión de su asesinato (pág. 16).

Tal como sucede en *El baile de las locas*, *La guerra de los putos* y *La internacional argentina*, donde imperan las leyes del derroche y se produce un estiramiento extremo de las fronteras de lo ficcional, en *La vida es un tango* (1979), novela escrita en tercera persona cuyo protagonista es Silvano Urrutia, se pueden reconocer las características de la autoficción, aunque en su clave especular. En ella, la prosopopeya del autor no se encuentra en el centro del texto sino que está sugerida en

¹⁷ Susan Sontag (1996), "Notas sobre lo *camp*".

un ángulo de la obra, cifrada (Colonna, 1989: 68). En el Renacimiento y el Barroco, esta técnica pictórica se denominaba representación *in figura*.

En el caso de *La vida es un tango*, una serie de datos relacionados con Copi y su familia, se diseminan a lo largo de la historia. Constituyen, así, una metonimia de la figura autoral, que se evidencia en el escenario y los personajes de la primera parte de la novela: el diario *Crítica*, el seudónimo con el que se designa a su director Natalio Botana (Lauro Bochinola), el lema del periódico en el que aparece la figura del tábano.

En la segunda parte, el viaje a París del protagonista, su condición de escritor y su vinculación con el Mayo francés, reafirman esta representación en clave metafórica. A estos guiños hay que sumarle la aparición del personaje Miguel Ángel Sigampa, que luego reaparecerá transmutado, en *La internacional argentina*, como mecenas del poeta Darío Copi, rompiendo de este modo las fronteras entre un relato y otro, un tipo de autoficción y otra. Esta operación es característica de muchas otras de sus obras y permite leer toda su producción como una red de vasos comunicantes.

Omar Calabrese (1994) observa que esta tensión extrema del límite, característica del neobarroco, es un intento riesgoso y abismal de llegar a la instancia última de toda frontera, más allá de la cual se destruye. La experimentación con el exceso, la excentricidad, el gusto por el escándalo y la provocación; el corte del detalle, la diseminación de fragmentos, la inestabilidad de las formas, la tendencia a la distorsión y a la dispersión; la elección de lo complejo y perverso; los sistemas caóticos, excluyen la posibilidad de un mundo cerrado, autoritario y lógico. Se levantan contra toda unidireccionalidad del sentido, contra todo prejuicio ideológico y todo valor instituido, estableciendo una analogía y una continuidad entre experiencia y escritura, que exhiben así, su carácter ilusorio y construido.

Coda: el límite ilimitado

Las novelas, *nouvelles* y relatos de Copi son narraciones en y de los confines. Sus historias se desarrollan a partir de un juego dinámico, proliferante e indecible de unidades fractales que se van repitiendo en diferentes combina-

ciones. De la misma manera, ocurre con los personajes y su género que, además, migran con su nombre, o con otros, de relato en relato, estableciendo pasajes entre ellos y circularidades cómplices con la forma de la autocita explícita o sugerida. De modo tal que, la distancia entre lo diferente y lo repetitivo se vuelve imposible de estabilizar y, el universo narrativo adquiere la forma manierista de un laberinto rizomático que siendo finito, como todo lo humano, genera el efecto de lo infinito. Tal es la *utopía Copi*, metáfora de un mundo imposible de totalizar o encerrar, por su inasible riqueza.

Utopía en la que, además, el sujeto, por obra de la ficción, se vuelve una configuración de innumerables caras y tiene la oportunidad de vivir mil y una vidas para evadirse de un mundo que se empeña en etiquetarlo, estigmatizarlo por su condición sexual o sujetarlo a control. Copi concreta, en esa fuga, un proyecto artístico que no tiene otra meta que asimilar, finalmente, su nombre autoral, conectado con la matriz semiótica de lo femenino¹⁸, al cuerpo de una escritura en la que desaparece ni más ni menos que convertido en literatura.

¹⁸ Según manifiesta Raúl Damonte en un reportaje, Copi es la forma apocopada del sobrenombre, Copito, que su abuela materna le puso debido a la extrema blancura que tenía de bebé. México, Universidad Iberoamericana, 1996.

Bibliografía

Fuentes primeras

Copí, (1978). *El baile de las locas*. Barcelona, Anagrama.

_____. (1973). *El uruguayo*.

_____. (1982). *La guerre des pédés*, Paris, Albin Michel.

_____. (1989). *La Internacional Argentina*, Barcelona, Anagrama.

_____. (1979). *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama.

_____. (1978). *Las viejas travestis y otras infamias* [incluye "El uruguayo"], Barcelona, Anagrama.

_____. (1978). *Une langouste pour deux*, París, Christian Bourgeois Éditeur.

_____. (1983). *Virginia Woolf a encore frappé*, París, Persona.

Fuentes segundas

Aira, César (1991). *Copí*, Rosario, Beatriz Viterbo.

AA.VV. (1991). *Suplementos 29. Antropos, La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Editorial Anthropos.

AA.VV. (2000). *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires, Paidós.

AA.VV. (1974). *Industria cultural y sociedad de masas, Caracas, Monte Avila Editores*.

AA.VV. (1979). *La dicotomía arte culto y arte popular, Coloquio de Internacional de Zacatecas*, México, UNAM.

Amicola, José (1996). "La política y la poética del camp", en *Orbis Tertius*, Revista de Teoría y Crítica Literaria, Año 1, números 2 y 3, La Plata. Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de la Plata.

Arfuch, Leonor (2002). *El espacio biográfico, dilemas de la subjetividad contemporánea*, México, Fondo de Cultura Económica.

Bajtín, Mijail (1982). "El problema de los géneros discursivos", en *Estética de la creación verbal*, México, Siglo XXI.

_____. (1979), 1986). *Problemas de la poética de Dostoiévski*, México, Fondo de Cultura Económica.

_____. (1965), 1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza.

Balderston, Daniel (2004). *El deseo, enorme cicatriz luminosa*. Rosario, Beatriz Viterbo.

Barradas, Efraín (2002). "El centro desde el margen", en *En rojo*, 6 a 12 de septiembre.

_____. (2003). "Cursi, choteo, guachafita: propuesta para una historia del humor caribeño", en *Casa de las Américas 230*, enero-marzo, año XIII, La Habana.

_____. (2003) "Boris Izaguirre o vivir del glamour", en *En rojo*, 31 de julio al 6 de agosto.

Bataille, George (2005). *El erotismo*, Barcelona, Tusquets.

Braun, Eliécer (1996). *Caos, fractales y cosas raras*, México. Fondo de Cultura Económica.

Barthes, Roland (1974). *El placer del texto*, Buenos Aires, Siglo XXI.

_____. (1980). *S/Z*, México, Siglo XXI.

Butler, Judith (1990). *Gender Trouble. Feminism and the Subversión of Identity*, New York, Routledge.

Calabrese, Omar (1987), 1994). *La era neobarroca*, Madrid, Cátedra.

Calinescu, Matei (1976), 1991). *Cinco caras de la modernidad. Modernism, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Madrid, Tecnos.

Casado Aparicio, Elena (1999). "Cyborgs, nómadas, mestizas... Astucias metafóricas de la praxis feminista", en Gatti, Gabriel y Martínez de Albéniz, Iñaki. *Las astucias de la identidad. Figuras, territorios y estrategias de lo social contemporáneo*, Bilbao, Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco, págs. 41-59.

Colonna, Vincent (1989). *L'autofiction, (essai sur la fictionalisation de soi en Littérature)*, Doctorat de EHESS, Directeur: Monsieur Gérard Genette, École des Hautes Études en Sciences Sociales.

_____. (2004). *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, París, Tristram.

Danto, Arthur (2000). *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós.

Derrida, Jacques (1980). "Le loi de genre", *Glyph*, 7, Baltimore.

- De Certeau, Michel (1999). *La cultura en plural*, Buenos Aires, Nueva visión.
- _____ (1996) *La invención de lo cotidiano, I y II*, México, Universidad Iberoamericana.
- De Man, Paul (1991). "La autobiografía como desfiguración", en: *Suplementos 29. Antropos, La autobiografía y sus problemas teóricos*, Barcelona, Editorial Anthropos.
- Eribon, Didier (1999). *Reflexiones sobre la cuestión gay*, Barcelona, Anagrama.
- _____ (2001). *Una moral de lo minoritario*, Barcelona, Anagrama.
- Foucault, Michel (1996). *Genealogía del racismo*, La Plata, Altamira.
- _____ (1990). *La vida de los hombres infames*, Madrid, La piqueta.
- _____ (1999). "¿Qué es un autor?" en *Obras esenciales, Vol. I*, Buenos Aires, Paidós.
- Fuss, Diana, (1989). *Essentially Speaking*, Londres, Routledge.
- Genette, Gérard (2004). *Metalepsis*, Fondo de Cultura Económica.
- Heinich, Nathalie (2000). *Être écrivain*, París, Éditions La Découverte.
- Huyssen, Andreas (2002). *Después de la gran división, Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Jameson, Fredric (1991). *Ensayos sobre el posmodernismo*, Buenos Aires, Imago Mundi.
- _____ (1999). *El giro cultural, escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*, Buenos Aires, Manantial.
- Kosofsky Sedgwick, Eve (1991). *Epistemología del armario*, Barcelona, De la Tempestad.
- Link, Daniel. "Amor y política", en: *Radar libros*, <http://www.pagina12.com.ar/2000/suple/libros/00-08/00-08-20/nota1.htm>
- _____ (2003). *Cómo se lee*, Buenos Aires, Norma.
- _____ (2006). *Leyenda. Literatura argentina: cuatro cortes*, Buenos Aires, Entropía.
- _____ (2008). Santa Copi, "Soy" Página 12, 6 de junio. <http://www.pagina12.com/diario/suplemento/soy/1-1115-2008-06-06.html>.
- Masiello, Francine (2001). *El arte de la transición*, Buenos Aires, Norma.
- Moles, Abraham (1990). *El kitsch. El arte de la felicidad*, Barcelona, Paidós.
- Perlongher, Néstor (2004). *Papeles insusmiso*, Buenos Aires, Santiago Arcos Editor.
- Premat, Julio (Ed.) (2004). *Figures D'Autheur*, París, Cahiers de LI.RI.CO., Université de Paris 8, Vincennes-Saint Denis.
- Ricoeur, Paul (2000). *La memoria, la historia y el olvido*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- _____ (1990). *Soi-Même comme un autre*, París, Du Seuil.
- Rosenzvaig, Marcos (2003). *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Biblos.
- Sarduy, Severo (1974). *Barroco*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Sontag, Susan (1996). "Notas sobre lo camp", en *Contra la interpretación*, Madrid, Santillana.
- Tcherkaski, José (1998). *Habla Copi*, Buenos Aires, Galerna.
- Trias, Eugenio (1988). *Lo bello y lo siniestro*, Barcelona, Ariel.