

Título: Desplazamientos entre el teatro, el humor gráfico y la literatura: un retrato de artista

Ponente: Laura Vazquez

Afiliación Institucional: Becaria Postdoctoral CONICET - Docente en la Carrera de Comunicación Social, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Instituto Gino Germani.

Resumen:

El eje de la ponencia será trabajar a partir de la obra gráfica y narrativa de Copi como un registro que habilita nuevos desplazamientos en el sistema de la literatura nacional. Sus personajes no sólo son excéntricos (un león que no consigue empleo, un pollo perverso, una abuela asesina o una niña monologuista) sino que vienen a quebrar radicalmente las formas narrativas del humor convencional. Es en este sentido que cabe inscribir su producción en las experiencias vanguardistas de la época ya que sus tiras abrieron horizontes estéticos disruptivos en distintos frentes del campo. De allí que lo que aparece en el centro de su trabajo no es la “síntesis” de las formas de representación y narración precedentes sino la “visibilidad” de múltiples disposiciones. El objetivo es problematizar su inscripción en el marco de las llamadas literaturas dibujadas entendiendo que su obra (pero también su posición y su discurso) condensa problemas y permite abrir itinerarios de reflexión. Como veremos, y a la luz de su trayectoria, la relación entre el arte, la política y cultura de masas se torna más compleja

Ponencia:

Desplazamientos entre el teatro, el humor gráfico y la literatura: un retrato de artista

*Jamás me interesó el cine.
Es un teatro muy imperfecto.
Copi*

1. Copi (right)

Como punto de partida, quisiera destacar que el tema de este trabajo está articulado directamente con un eje de mi tesis de doctorado: *Oficio, Arte y Mercado: historia de la historieta argentina desde 1968 hasta 1984*.¹ Si bien el interés fue realizar un aporte a los estudios en comunicación y cultura, la investigación se recortó sobre un campo de análisis y un trasfondo teórico más específico: una historia de los medios de comunicación que tuvo como objeto a la historieta pero siempre en diálogo con series y procesos más amplios.

Ahora bien, el interés que reviste la obra de Copi parte de la disolución de las fronteras al interior de su producción artística. Es esa resistencia al ordenamiento, esa incomodidad frente a la definición, la que provoca el análisis. En lugar de fragmentar su biografía en compartimentos en tanto “novelista”, “dramaturgo” o “dibujante” mi interés es entender la serie como una dialéctica. Uno de los interrogantes centrales que suscita la producción de Copi gira en torno a la forma material de su obra gráfica. ¿Cómo analizar sus dibujos aparentemente modestos, “escolares” y en el mismo movimiento, experimentales y extremos? El cruce de líneas (entre el teatro, el comic y la literatura) invita a una reflexión más aguda y crítica sobre la inserción del autor en el campo de la “narrativa dibujada”. (Masotta, 1982:10) Dicho en otros términos: la producción de Copi permite indagar la trama significativa que emerge del encuentro de dos registros: la escritura y el dibujo. (1)

Entonces, la ponencia pretende, por un lado, recorrer la producción historietística del autor publicada en distintos medios gráficos trazando un arco que va desde el exilio hasta lo que entiendo como un “momento de inflexión” en su trayectoria artística. Por otro lado, la periodización supone, también, una hipótesis de trabajo. El tramo histórico 55-70 coincide con una serie de acontecimientos en la historia política y cultural argentina, de allí que el

¹ Tesis presentada en la Facultad de Ciencias Sociales, UBA. En prensa, Paidós, Buenos Aires, 2009.

objetivo sea interpretar la obra de Copi no sólo en su especificidad estética sino también en tanto documento de época. Esta perspectiva se ajusta a distintos desplazamientos entre la vanguardia y la política, la industria cultural y el arte.

Ahora bien, el tramo temporal del análisis recorre un arco entre ciudades: Buenos Aires, Montevideo y París. Cada uno de estos espacios provoca un quiebre en la producción historietística del autor. El primer tramo está trazado por los años 1955-1962, años en los que resaltan sus tempranas incursiones en el periódico *Tribuna Popular* hasta sus historietas de renovación estilística publicadas en las revistas humorísticas *Tía Vicenta* y *4 Patas*.

El segundo momento, puede ser entendido como el de su “síntesis gráfica” y comprende la publicación de sus tiras en el periódico francés *Le Nouvel Observateur* (1962) hasta el estreno de su obra teatral *Eva Perón* (1970). Este último evento, realizado en un teatro del circuito alternativo parisino, concluye en un atentado terrorista, el control policial y la censura. (2) Representante de un drama de identidad nacional y de un drama sexual, en la pieza teatral referida, la política se escenifica bajo las formas de un escándalo histórico. Por esta obra, la primera escrita en el exilio, Copi no pudo regresar a la Argentina hasta 1984.

Lejos de entender el corte histórico como una ruptura me interesa leer las continuidades. Poner en escena las articulaciones en el recorrido artístico y en el tratamiento de los lenguajes y dispositivos: teatro, cómic y literatura. La comparación entre las condiciones de producción y circulación de su obra, podría aportar una mirada más densa no sólo acerca de su itinerario biográfico sino también, y fundamentalmente, sobre la compleja relación entre cultura de masas y vanguardia.

Ya se sabe ya que el bloque 68/69, se trata de un momento iridiscente del campo artístico e intelectual argentino sensibilizado por reposicionamientos y quiebres. Rasgos como la necesidad de transgredir los límites entre la vida y el arte, el antiintelectualismo, el deseo de ampliar el público, de redefinir el concepto de obra de arte con materiales novedosos y el intento de ligar a la política con el arte, están presentes de manera recurrente. En medio de esta coyuntura, un sector de la crítica cultural encuentra en la historieta un objeto de investigación y un medio privilegiado para la intervención teórica. La obra gráfica de Copi se vincula con esa zona de diálogo entre la vanguardia artística, el interés por los medios y la política de finales de la década del sesenta. De allí que su trabajo y su posición en el

campo, puedan ser leídas como un emergente de las condiciones de producción de la etapa, en un marco amplio de complejización del campo cultural. (3)

Ahora bien, los estudios realizados hasta el momento sobre Copi (Aira: 1991; Amícola: 2000; Rosenzvaig: 2003; Link: 2003; Sarlo: 2003) se han concentrado en su actividad como dramaturgo y escritor quedando de este modo relegada la producción gráfica del autor. El dato no es azaroso. Parto de la idea de que estas perspectivas están vinculadas al lugar de inscripción teórica y disciplinaria de sus autores: la literatura, el teatro, la crítica cultural. Asimismo, cabe destacar que aunque los estudios realizados insisten en resaltar el “carácter inclasificable” de la obra de Copi (Aira: 1991; Amícola: 2000; Rosenzvaig: 2003; Link: 2003), por otro lado han tendido a la categorización de su obra a un lado u otro de su producción. De allí que los conceptos se han fijado de manera pendular: o se ha resaltado el “carácter híbrido” de su expresión o se ha ponderado cierta zona de su producción sobre las otras: “teatro dibujado”, “teatro cómic” y “novela cómic” (Rosenzvaig, 2003); “escritor insólito” (Jitrik, 2003); “Copi no sabe dibujar” (Aira, 1991).

Me interesa discutir algunas de estas afirmaciones e inscribir la obra gráfica del autor en la corriente de autores (Landrú, Oski, Quino, Kalondi, Catú y Brascó) que, entre la segunda mitad de la década cincuenta y la primera mitad de los sesenta, renuevan estilística y temáticamente el campo de humor en la Argentina. Estos antecedentes que también construyen un nuevo público a partir de nuevas convenciones humorísticas, ya han sido trabajados rigurosamente por: Masotta, (1966; 1982), Rivera (1972; 1976; 1981), Steimberg (1972; 1977), Romano (1972) y Sasturain (1995).

Si bien la obra de Copi no es ni exclusivamente teatral, ni literaria, ni historietística, sino que transita por un *continuum* permanente, me interesa considerar algunos aspectos de su identificación del dibujo con el teatro y su permanencia “en el pasaje” entre ambos. En los dibujos de Copi hay espacios dentro de espacios, representaciones dentro de representaciones. Cada viñeta propone un núcleo de significaciones que se quedan ahí: entre el tiempo “encapsulado” en cada cuadro y la velocidad de la narración. Su arte está precisamente ahí, entre el dibujo y el texto. Pero no es el dibujo subsidiario de su literatura, por el contrario, es el trazo de sus incursiones gráficas, la rúbrica permanente de su obra.

Y es que antes que nada, Copi es un dibujante. A partir de allí, despliega un universo transpositivo que no respeta frontera entre géneros ni límite entre lenguajes o espacios de inserción. Retomando la expresión de Michel de Certeau podemos considerar que Copi es “un inquilino de la cultura” (de Certeau, 1999: 24) en tanto habita las circunstancias que el presente le ofrece para transformar el contexto de su vida (su relación con el mundo sensible o conceptual) en un universo duradero.

2. La teatralidad de la historieta

Casi no hace falta decir que el humor de Copi es extravagante, pero si es útil considerar porqué sus historietas constituyen una obra de vanguardia. Partamos de una referencia: Copi fue un exiliado hasta 1984. Raúl Damonde Taborda nació en Buenos Aires, en 1939 y murió en París, víctima de Sida, el 14 de diciembre de 1987. En 1962 se instaló definitivamente en esa ciudad; volvería a Buenos Aires en dos oportunidades, en 1968 y poco antes de morir:

Los viajes me han enseñado que unas pocas ropas bien elegidas bastan para dar seguridad y buen crédito al exiliado. ¿Exiliado? La palabra ha salido sola de mi bolígrafo, seguida por un signo de interrogación. (4)

Los motivos de partida son uno de los aspectos más complejos de definir porque ello afecta la definición misma de exilio y la identificación del emigrado como exiliado. Cabe distinguir el peso de los factores emocionales para explicar no sólo una serie de experiencias de exilio, sino los rasgos de las prácticas políticas previas. Este énfasis no significa un vaciamiento del sentido político de la experiencia, sino redescubrir en ella la complejidad e imbricación de las dimensiones, en definitiva, el *carácter global* de esa situación. En la trayectoria de Copi esta experiencia produjo un “quiebre” o punto de inflexión que deja “marcas” en sus textos y dibujos. En distintos pasajes de su producción, esa experiencia es representada a partir de tensiones pasadas y presentes. Se trata de la evocación de un tema siempre emergente, un nudo constitutivo de su historia como sujeto:

Soy viejo y mirón. Mi voz asume la forma de escenas fugaces, como el amor bajo el golpe de una reverberación o una muerte fatal. Condicionado por la sensibilidad del Río de la Plata, conservo la exigüidad de la escenografía. Los viajes me han enseñado que unas pocas ropas bien elegidas bastan para dar seguridad y buen crédito al exiliado. ¿Exiliado? La palabra ha salido sola de mi bolígrafo, seguida por un signo de interrogación. Si alguna vez debiera decir lo que sea sobre el exilio, me cuidaría muy bien de escribir en primera persona. Y si es verdad que he tenido miedo de poner los pies en la Argentina después de 1969, eso ya no me sucede más.²

Su padre, Raúl Damonte Taborda, tuvo una prominente y controvertida actuación política; también era pintor y periodista. Fue un político radical, diputado nacional en 1938 y una de las figuras del frente político-intelectual del antifascismo argentino (Tarcus, 2001). Su madre era la hija menor de Natalio Botana (fundador y propietario del diario *Crítica*); la esposa de éste, Salvadora Onrubias, anarquista feminista, fue dramaturga y tuvo influencia sobre su nieto (en varias de sus historias Copi la retrata como “una anciana erotómana” Los Damonte se exiliaron en el Uruguay tras el ascenso de Perón, con el que Raúl Damonte rompió su vínculo después de haber pertenecido a su círculo más próximo. Copi re-presenta el exilio en su itinerario biográfico:

Fue durante los años de prohibición que escribía mis grandes dramas. Mi escritura fue entonces más argentina que nunca. La persecución de mis hermanos, la muerte violenta de algunas personas próximas a mi familia, me hicieron imaginar el Río de la Plata como un Purgatorio del que había escapado sintiéndome culpable. No tenía ni un rasguño, aparte de los del alma. Me pregunto qué habría sido de mi vida en Buenos Aires si el azar no hubiera hecho que, a la edad de veintidós años, mientras pasaba mis vacaciones en París, mi padre no hubiera pedido asilo en la embajada uruguaya, perseguido por ya no recuerdo cuál régimen. (Copi, ídem.)

² “El exilio”, Del prólogo de una novela que iba a titularse *El Río de la Plata* y que Copi dejó inconclusa. Traducción realizada por Tomás Eloy Martínez. Citado en: Tcherkaski, 1998: 134.

En este contexto y en los primeros años de los sesenta, las publicaciones humorísticas atravesaban por un momento de decadencia en las ventas pero excepcionalmente esplendorosa en estilos y novedades. Atrás había quedado la denominada “edad de oro” del campo y el auge en las ventas de revistas populares como *Rico Tipo* o *Patoruzito*. Por entonces, la clase media intelectual argentina (conformada como “nuevo público”) redescubre la potencialidad del género. En este marco, revistas como *Panorama*, *Confirmado* o *Primera Plana* incorporaron regularmente en sus páginas tiras de los jóvenes dibujantes (las “nuevas promesas”) del mercado editorial: Oski, Caloi, Quino, Copi y Kalondi. De manera paradigmática surge *Tía Vicenta* (1957-1966) una revista precursora en imponer un nuevo estilo humorístico y que reúne a la nueva generación de profesionales. Justamente, Copi desde muy joven colaboró en la publicación. Por una disparidad de opiniones, Carlos Peralta (Del Peral), Secretario de Redacción de *Tía Vicenta*, funda su propia revista: *4 Patas* (1960). Copi, junto a otros dibujantes, decide sumarse al nuevo proyecto. El experimento editorial dura sólo cuatro números, hasta su clausura política.

La atípica herencia familiar junto a los acontecimientos políticos de la época, constituyeron para el joven Copi los materiales de la obra que desarrolla en París, a principios de los sesenta. La experiencia periodística junto a su padre (el trazado de sus primeras y mordaces caricaturas) marcó una visión barroca, extrema y acelerada. El primer personaje que creó durante esos años fue “Gastón, el perro oligarca”, que se publicó en entregas sucesivas en el diario *Tribuna Popular*. Esta historieta le permitió desplegar una crítica a la ideología conservadora del gobierno militar de la llamada “Revolución Libertadora”. Uno de los blancos predilectos fue el presidente de facto Pedro Aramburu y su vice Rojas, muchas veces dibujados como Luis XVI y María Antonieta, con los atuendos y los símbolos de la monarquía.

Su narrativa gráfica establece algunos parámetros que evocan los gestos de la vanguardia artística porteña de los años sesenta. Los dibujos mínimos constituyen un boceto ligero y audaz de una escritura densa y opaca. Se trata de un trabajo de ruptura en lo que concierne a los elementos gráficos de la historieta tradicional. Aparentemente sencillas cada imagen esconde una complejidad inabordable. Las líneas gráficas de una viñeta paralizan el relato. La fecundidad está en el tránsito de la literatura a la historieta y de la historieta a la

literatura, en el medio, y como un elemento vector: una puesta en escena de personajes bidimensionales y voluminosos, absurdos y lógicos. Compuestos por líneas veloces y hasta “descuidadas” los dibujos componen una estética de vanguardia. Y es que Copi no dibuja “personajes”, dibuja actores, travistiendo los límites mismos del lenguaje.

Durante la segunda mitad de los sesenta, triunfa en Francia como dibujante de cómics. A finales de los sesenta, parte de su producción es traducida y editada en la Argentina. El efímero semanario *La Hipotenusa*, reedita hacia 1967 las tiras que Copi ya había realizado para *Le Nouvel Observateur*. La edición de una de sus historietas en *LD* (Literatura Dibujada, 1969) y la compilación que realiza el editor Jorge Álvarez bajo el título, “Los pollos no tienen silla” (1968) es el material que circula por entonces en las librerías de Buenos Aires. Más adelante, otra de sus célebres historietas, fue compilada y traducida por Anagrama (Barcelona, 1982) bajo el título *Las viejas putas*, la serie fue publicada originalmente en 1977 (París, Editions du Square).

Este interés no es aleatorio sino que tiene una correlación directa con la emergencia de un discurso crítico sobre la cultura de masas, la impronta de la modernización cultural y la articulación entre producción artística y teórica a finales de la década del sesenta. Precisamente, y de manera paralela, durante la etapa se asiste a una revalorización del humor gráfico con epicentro en revistas especializadas y en instituciones como el Instituto Di Tella. La realización de la “Primera Bienal Internacional de la Historieta” (1968) celebrada en el Di Tella revela hasta qué punto para algunos críticos, artistas e intelectuales, el medio resultaba un espacio susceptible para el análisis sociológico y la crítica cultural. Prácticas y objetos no jerarquizados por la alta cultura fueron absorbidos por distintas instituciones. Y en este marco, la obra de Copi resultaba óptima para poner a prueba que es posible ir de los medios al arte y del arte a la política.

A partir de su residencia permanente en Francia, además de consolidarse como un prolífico dibujante de cómics (aunque comenzara vendiendo sus dibujos en las calles), Copi se integra a la bohemia y a las experiencias estéticas del *Grupo Pánico*, un colectivo fundado por el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jorodowsky y el francés Roland Topor. Paralelamente a la incorporación de Copi al grupo, se suman Víctor García, Jorge Lavelli y Jérôme Savary. El programa de acciones teatrales y experimentación artística, fue

denominado “Los Efímeros Pánicos” y estuvieron basadas en la improvisación a partir de un esquema argumental mínimo:

la profusión de utilería (instrumentos de odontología, miles de muñecas desmembradas, pedazos de carne) terminaba repartiéndose entre el público. A la obsesión temática por el freak y a la idea de celebración colectiva se sumaba, pues, toda una economía del don. (Link, 2003: 106)

Por entonces, experimenta el travestismo escénico, actúa en roles protagónicos, y construye un arte del absurdo. El escenario no podría ser más apropiado ya que abundan por entonces en París las revistas satíricas y los espectáculos de *café concert*; Copi elige sus objetos de escarnio: la prepotencia sexista, la intolerancia moral, y la homofobia. De esta manera, entiende al teatro como desmesura, lo efímero del instante caricaturesco:

Si el teatro es un espejo ilusorio, algo tan real como irreal que reproduce la vida sin ser la vida, nada más teatral que un travesti. Construido con maquillajes y postizos actuando aquello que no es, sin dejar de serlo, un espejo dentro del gran espejo teatral, una imagen refractaria. (Rosenzvaig, 2003: 126)

Escribió un total de dieciséis obras teatrales, incluyendo un sainete en verso. Con excepción de *Un ángel para la señorita Lisca* (1962) once de sus piezas teatrales no fueron estrenadas en la Argentina, sino hasta después de su muerte. Las obras estrenadas en el país fueron: *La noche de la rata* (1991), *Una visita inoportuna* (1992), *La Pirámide* (1995), además del sainete en verso *Cachafaz* (2001). Ya distinguido como dibujante y dramaturgo, con la novela *El uruguayo* (1972) comienza su carrera de escritor. Publicó cinco novelas: *El baile de las locas* (1976), *La vida es un tango* (1979, única que escribió en castellano), *La ciudad de las ratas* (1979), *La Guerre des Pedés* (1982, aún sin traducción al castellano) y *La Internacional Argentina* (1987). Además agrupó sus historias en dos antologías: *Las viejas travestis* (1978, donde se incluye “El uruguayo”) y *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984).

3.- El fuera de campo

Su tira semanal *La mujer sentada* fue publicada en *Le Nouvel Observateur*, en 1964. Con un dibujo audaz y un trazo novedoso (la silla es una continuación gráfica del cuerpo de la protagonista) el humor de vanguardia de Copi produce la ilusión de la sencillez. *La mujer sentada*, solemne, tosca y descortés es el eje de todos los movimientos que se producen en cada cuadro. Absolutamente efectiva, a pesar de su ociosidad, el personaje encarna la imagen de la tía parálitica del autor, a la que según sus palabras: “quiso como a nadie” (Aira, 1991). *La mujer sentada* es puro movimiento y dinámica; y es precisamente su aparente (¿engañoso?) inmovilidad la que genera la fluidez del relato:

Vine a París para ver teatro. Y me quedé. Mi padre, que me enviaba dinero, estaba asilado en una embajada. Con un amigo vendía dibujos en el Puente de las Artes, pero seguía siendo muy burgués. Fue Martine Barrat quien me acercó al teatro. Me llama un día al *Observateur* donde yo dibujaba y me dice que quiere hacer *La mujer sentada*, que había hecho hacer un disfraz de pollo. Fui al Centro Americano donde trabajaba con Graciela Martínez. Le dije: “Si usted quiere le escribo un verdadero sketch”. Martine llamó a Lavelli, que debía hacer la puesta, y a Arrabal, que iba a actuar. Nos conocíamos. Vinieron, nos miramos ¿Qué son estos locos? Nos descubrimos argentinos. (en Tcherkaski, 1998: 123)

Una historia próxima a un cómic teatral o una idea que desemboca en cómic. La indefinición del personaje se evidencia cuando la mujer le pregunta: “¿usted es pollo o pato?”. Partamos de una definición convencional sobre el lenguaje historietístico: la historieta nos hace “ver” el tiempo y la suma de los cuadros dibujados, transforma el tiempo en espacio, lo espacializa, y en esa operación lo representa (Gubern, 1973). Y lo interesante entonces, es que las tiras son una puesta en escena, casi una performance, rompiendo con el montaje tradicional. Sus dibujos no tienen el efecto de “lectura del tiempo” sino que el relato está *antes* que su despliegue. Anticinematográficos (a contracorriente de la historieta hegemónica) sus cómics rompen con la construcción espacial y temporal de las viñetas y adquieren “un sentido antinarrativo” (Aira, 1991:12).

En ellos, no hallamos una sucesión de dibujos para desplegar una historia: en el mundo-dibujo de Copi el tiempo está concentrado. Se aventura a la imperfección, al desenfado, y ese recurso lo salva. Como subraya César Aira: “Toda la obra narrativa de Copi es en cierto modo un *umbral* entre dibujo y relato”. (6)

Ante el esquematismo que le impone su trazo, responde con la experimentación del lenguaje gráfico. A partir de “cajas textuales” simula la narración de una historieta. Presenta viñetas allí donde no hay cuadros y desde un dibujo hermético e inclusive monótono hace de la letra un dibujo y utiliza el tiempo narrativo de la secuencia gráfica para contar una historia en pocas escenas. Copi “dibuja con actores” y en el cruce de líneas entre el teatro y la historieta produce un teatro del absurdo y la desmesura. Su obra está precisamente ahí, en el espacio *in between* del dibujo y la letra:

En la operación de cambio de soporte, de cómic a literatura, se cuele algo nuevo. ¿Qué? Quizás no valga la pena preguntarse por la sustancia de eso nuevo. Quizás es sólo el *cambio de soporte mismo*, un cambio generalizado. Copi no pasa del dibujo al relato, o viceversa, sino del dibujo o el relato (o el teatro) al cambio de uno al otro, y se queda en el cambio. (Aira, 1991: 42)

En Europa, sus dibujos circularon por publicaciones como *Twenty* y *Bizarre*, *Linus*, *Hara Kiri* y *Le Nouvel Observateur*. Además de *La mujer sentada*, inventó otros personajes de historieta: *Libérett* (para el diario *Libération*) y *Kang*, un canguro. Copi no se coloca ni en el debate intelectual ni en la problematización grave de la moral sexual vigente. Su operación es desacralizadora y crítica, barroca y mutante. Sus historias son fatales: los personajes (cruels y brutales) lindan, muchas veces, con lo grotesco. Tienen una sensibilidad melodramática que desemboca, casi siempre, en el desborde pasional o en la locura.

Me tiende un cuchillito y me pide que se lo hunda en la cadera, lo hago, ella ruge de placer, se acuesta sobre la mesa de la cocina, me pide que le ponga un cepo a la altura del muslo y le cierre la rodilla. No me atrevo, tiemblo. Tómate unas anfetaminas, me dice. Me trago un puñado. Cuéntame cómo has matado a la vieja, me suplica. Invento: Primeramente meé sobre ella, luego le mordí la

yugular. Hundo el cuchillo en la rodilla, le separo la rótula, ella aúlla de placer. ¡Córtame el vientre, dice dando alaridos, hazme una cesárea! Pongo a calentar al rojo vivo un cuchillo de cocina, mientras lo caliente voy a buscar un hámster que le meto en el culo, la loca se contorsiona. (*El baile de las locas*)

Vertiginosos y circenses, están provistos de una racionalidad política. Y es que Copi nunca se interesó por “resolver” el status contradictorio de la historieta sino, por el contrario, optó por afirmar su arte en la paradoja. Sus cómics son tan inclasificables como su teatro o su escritura. Su producción, prácticamente se ubica en un “fuera de campo” de la historieta, pero alcanza para iluminar el mapa de producción de finales de los sesenta; esa impersonalidad más próxima a los estereotipos de la cultura de masas.

4.- A modo de cierre

“Me llamo Raúl Damonte, pero firmo Copi porque así me ha llamado siempre mi madre, no sé por qué”

Como vimos, la biografía de Copi da por resultado un itinerario muy particular. Este trabajo buscó explorar algunas de las facetas de esa trayectoria, detenerse en ciertos aspectos, escasamente explorados por la bibliografía académica. Su producción artística está atravesada por distintos campos y permite pensar en una producción de mundos incluidos unos en otros. El cataclismo y la desgracia, la transposición de géneros, la carencia del deseo o su abundancia, son tópicos recurrentes en las historias de Copi. La imprecisión organiza la literatura y los dibujos de Copi y, en ese sentido, desafía todo intento de categorización. El interés ha sido ubicar la producción de Copi en un debate más amplio que el estudio del campo historietístico, el literario o el teatral. Entiendo que su biografía (de la que no he explorado sino algunos aspectos) permite poner en escena ciertas transformaciones en la forma de concebir el arte. En este sentido, un cambio de paradigma no sólo implica transformaciones en la producción de discursos, sino también en la percepción de éstos. El público comienza a ver de otra manera las obras, utiliza otros parámetros (relacionados con la coyuntura histórica y la evolución del género) para evaluarlas; se produce un cambio en el *horizonte de expectativas* del público (Jauss, 1976:

174-175). En otros términos, Copi es portavoz de un discurso emergente en la historia cultural del período analizado.

El debate de las últimas décadas respecto del canon literario discute no sólo la pertinencia de una tradición literaria heredada en los contextos de la sociedad globalizada y multicultural, sino que, en definitiva, cuestiona el lugar que ocupa la literatura entre las demás expresiones y prácticas artísticas. En este sentido, y partiendo de la aproximación de Oscar Masotta sobre la historieta (Masotta, 1982) puede pensarse que la “apertura” del canon literario y el descentramiento de la literatura en tanto práctica simbólica (Link, 2003) permite pensar en una *continuidad* entre historieta y literatura, arte y mercado, escritura y dibujo antes que en prácticas específicas o fragmentadas.

En el caso de la producción de Copi esta horizontalidad de las prácticas se revela de manera significativa. como vimos, el carácter polifacético de su arte desemboca en una obra dislocada, casi inaprensible. Su arte está caracterizado por la hibridez y difícilmente pueda encasillarse en un esquema de géneros puros. Su voracidad errática se propuso cuestionar desde la letra y desde el dibujo los sentidos dominantes. En lugar de fragmentar su biografía en compartimentos en tanto “novelista”, “dramaturgo” o “dibujante” mi interés ha sido entender la serie como una dialéctica.

Uno de los interrogantes centrales que suscita la producción de Copi gira en torno a la forma material de su obra gráfica. ¿Cómo analizar sus dibujos aparentemente modestos, “escolares” y en el mismo movimiento, experimentales y extremos? Su obra, pero también su inserción en el campo artístico de las décadas del sesenta y setenta, da cuenta de un discurso que rearticula arte y cultura de masas y construye un espacio alternativo. La superposición de distintos elementos genera un espacio que podría pensarse como *heterolingüístico* en el que conviven de manera intersticial, la literatura, el teatro, la historieta. La de Copi se trata de una lengua contaminada en la que se entrelazan y llegan a conectarse (pero nunca se superponen totalmente) distintos géneros, campos y discursos. De allí que su obra gráfica genera un espacio de cruce entre la literatura y el teatro pero también de imposibilidad de traducción.

Notas:

(1) Para ello parto del planteo teórico-metodológico de Louis Marin (1993) y Roger Chartier (1996) sobre la irreductibilidad del significado entre textos e imágenes.

(2) Su obra *Eva Perón* (1969) fue la primera escrita en el exilio y su segunda pieza escrita en francés, aunque pareciera pensada en lunfardo rioplatense. Su estreno tuvo lugar el 2 de marzo de 1970 en el teatro L' Epée-de-Bois, una mínima sala de teatro, posteriormente demolida.

(3) La noción de “arte relacional” propuesta por Nicolás Bourriaud (2006) resulta interesante para pensar la movilidad /inscripción de la obra de Copi en el contexto del campo artístico de finales de los sesenta. (Bourriaud, 2006: 51)

(4) “El exilio”, Del prólogo de una novela que iba a titularse *El Río de la Plata* y que Copi dejó inconclusa. Traducción realizada por Tomás Eloy Martínez. Citado en: Tcherkaski, 1998: 134.

(5) Para una aproximación a la trayectoria de Masotta al término de los sesenta se recomienda especialmente ver el trabajo de Ana Longoni (2004).

(6) El libro de César Aira (1991) reúne las cuatro conferencias que dio el escritor en el *Centro Cultural Ricardo Rojas*, durante el mes de junio de 1988. El ciclo se llamó “Cómo leer a Copi”. Además de este trabajo conviene revisar la tesis de Marcos Rosenzvaig (2003). Finalmente, el lúcido artículo de Daniel Link (2003) Específicamente sobre la obra de teatro *Eva Perón*, escrita por Copi ver el análisis de Beatriz Sarlo (2003).

Referencias bibliográficas:

AIRA, César (1991). *Copi*, Buenos Aires: Beatriz Viterbo.

AMÍCOLA, José (2000). “Campeones campo: Copi y Perlonguer”. En *Campo y Posvanguardia, Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós.

BOURRIAUD, Nicolás (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.

BOTANA, Helvio (1985). *Tras los dientes del perro*. Buenos Aires: Peña Lillo.

- CHARTIER, Roger (1996). *Escribir las prácticas. Foucault, de Certeau, Marin*. Buenos Aires: Editorial Manantial.
- DE CERTEAU, Michel (1999). *La invención de lo cotidiano*. México: Universidad Iberoamericana.
- GUBERN, Román (1973). *Literatura de la imagen*. Barcelona, Salvat.
- JAMESON, Fredric (1997). *Periodizar los 60*. Córdoba: Alción.
- LINK, Daniel (2003, noviembre). “La carne dice”, *Zigurat*, N° 4, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.
- (2003). *Cómo se lee y otras intervenciones críticas*. Buenos Aires: Norma.
- LONGONI, Ana (2004). “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta”. En *Revolución en el arte, Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires. Edhasa.
- MASOTTA, Oscar (1966): “Prólogo”. En *Técnica de la historieta*, Buenos Aires: Escuela Panamericana de Arte.
- (1982) *La historieta en el mundo moderno*. (2° ed.). Buenos Aires: Paidós.
- MARIN, Louis (1993). “L’être de l’image et son efficace”. En *Des pouvoirs de l’image. Gloses*. Paris: Editions de Minuit.
- RIVERA, Jorge B. (1972). “Para una cronología de la historieta”, *Historia de la literatura universal*, Vol. 14. En *Las literaturas marginales*. Buenos Aires: CEAL.
- (1976, febrero y marzo). “Historia del humor gráfico argentino”, I y II. *Crisis*, N° 34 y N° 35, Buenos Aires.
- (1981). “Prólogo”. En *César Bruto, Landrú, Copi y otros. Humorismo y costumbrismo (1950-1970)*. Buenos Aires: CEAL.
- (1992). *Panorama de la historieta argentina*. Buenos Aires: Coquena Grupo Editor.

ROMANO, Eduardo (1972). “Examen de la historieta” y “La fotonovela”. *Historia de la literatura universal*, Vol. 14. Buenos Aires: CEAL.

ROSENZVAIG, Marcos (2003). *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Biblos.

LONGONI, Ana (2004). “Prólogo”, *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.

SARLO, Beatriz (2003). “Buscá un vestido, dijo Eva”. En *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.

SASTURAIN, Juan (1995). *El domicilio de la aventura*. Buenos Aires: Colihue.

STEIMBERG, Oscar (1972). “La historieta. Poderes y Límites”. *Transformaciones*. N° 41, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

----- (1977). *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un “arte menor”*. Buenos Aires: Nueva Visión.

TARCUS, Horacio (2001, 8 de julio). “Las caricaturas del joven Copi”. *Clarín*. pp. 8-9.