

SOBRE UNA MUJER CALVA, UN POLLO Y UNA SILLA: LAS LENGUAS BÍFIDAS DE COPI

LAURA VÁZQUEZ HUTNIK

PRESENTACIÓN: TERRITORIO Y LENGUAJE

En el Río de la Plata hay márgenes y salientes que bordean la frontera continental. Entre esos pliegues linderos que no demarcan una divisoria entre el agua y la tierra, se cuela la gráfica de un autor que no termina de asimilar el territorio ni el lenguaje. Como si no hubiera terminado nunca de irse ni de llegar, el rito de pasaje lo instala en un *durante* transitivo: “Me expreso a veces en mi lengua materna, la argentina, y con frecuencia en mi lengua amante, la francesa” (Copi 2010: 343). Travistiendo los límites del lenguaje, del espacio y del tiempo, este “argentino de París”¹ propone un sistema de desplazamientos y pasajes en donde no es ni converso ni extranjero:

Mi padre era lo que se llama un argentino de París, es decir, una persona absolutamente asimilada: hablaba francés corrientemente y era artista plástico. Y yo siempre he sido un argentino de París. Es decir, que hablo como los franceses, me visto como ellos y tengo probablemente los mismos puntos de vista respecto de las autopistas o del precio del pescado. Pero de todas maneras, no soy un francés, pertenezco a una categoría de extranjeros que los franceses consideran como tales durante dos generaciones. No soy francés, ¿no es cierto? Pero soy un argentino de París (Copi, en Tcherkaski 1988: 113).

La cita rioplatense es una marca indeleble de su obra y la ex-centricidad (por herencia y abolengo) le está dada de antemano. Inscrito en una tradición de dibujantes, dramaturgos y escritores del Río de la Plata, Copi reinventa su cultura traficando el sentido original. Ese recurso le provee un sello distintivo para sobresalir entre los hijos de la vanguardia francesa de los sesenta y los setenta. Y es, precisamente, entre el margen del arte y el desplazamiento territorial donde se exhibe la materialidad conflictiva e intertextual de su obra.

Preso de un *habitus* familiar en donde las letras le vienen dadas, se resiste al significado y, simplemente, dibuja. De esta forma elige profanar lo sacro: el panteón de la elite porteña, la formación ganada en bibliotecas, la erudición de la letra. Y, cuando lo hace, es implacable: desprecia la política de su padre y el periodismo de su abuelo. Se enamora, en cambio, de Salvadora (la Victoria Ocampo de los anarquistas) y de la China, su madre: “Lo primero que le di fue un lápiz. Copi dibujó toda la vida, eso fue lo primero” (Copi, en Bravo 2010).

Pero no es Francia sino Uruguay el primer país del exilio. El lugar de la infancia y la construcción lúdica como espacio libertario. Un margen y pasadera más que otro territorio y geografía: en el imaginario de Copi, Montevideo representa “el fuera del país”, la orilla rioplatense, el deslinde. Esos años son evocados como una aventura: cruzar el Río de la Plata metido en la bodega de un barco de contrabando con pasaporte falso, control aduanero y transgresión de la ley:

(...) después de haber usado vaqueros negros y camisas a cuadros compradas en la galería Á la toile d' avion, en los Campos Elíseos, me encontré, a los quince años, transportando armas en compañía de mi padre por el río Uruguay (...) Nuestra Revolución Libertadora triunfó y nos volvimos a establecer en Buenos Aires en 1955. Mis padres se separaron de inmediato (Copi 2010: 351).

La experiencia del desgarramiento geográfico es, a la vez, política y afectiva. Copi “no le perdona” (¿Al peronismo? ¿Al padre?) ni la huida ni el destierro. En toda su obra la paternidad es la taxonomía que busca ser subvertida: “Sus ilusiones de ayudarme a emprender una carrera política en Argentina a imagen suya (para eso fui concebido) habían fracasado antes de la primera tentativa” (Copi 2010: 349). Con recurrencia desafía su condición homosexual, su linaje y su *deber ser* profesional. Es el padre el primero que lo exilia, lo expulsa amorosamente y lo destierra. Quizás por eso, Copi —como el Río de la Plata— siempre vuelve a la madre.

Ahora bien, en este trabajo y a partir de los supuestos ya esbozados, voy a centrarme en su historietita *La Femme Assise*,² sin dejar de referir a distintos problemas de un debate más amplio. Precisamente, situar su producción en el contexto de un *arte del desarraigo* es un eje fundamental para reflexionar sobre el carácter ex-céntrico de su obra, sus imaginarios y su representación del mundo. Podría arriesgarse que el suyo

es un arte de conflicto que habita en las aguas movedizas del lenguaje y que se resiste, en su impotencia, a pronunciar la última palabra.

Asimismo, hay que decir que las historietas, novelas y obras de teatro de Copi no circularon por fuera del campo artístico de la época ni su “ilegibilidad” las confinó a un territorio inaccesible (Vázquez 2009 y 2010). El modo en que comúnmente la crítica y la academia definen “lo inclasificable” opera a favor del sistema narrativo dominante. En contraposición, me interesa identificar en su producción aquello que los lenguajes pueden tener de extremo, en el borde más expuesto del arte. Se trata de “una perspectiva estética que expande en vez de acotar y que irradia en vez de singularizar” (Oubiña 2011).

Raúl Natalio Roque Damonte Botana (Copi) nació en Buenos Aires en 1939. Fue hijo del periodista Raúl Damonte Taborda (diputado nacional y director del diario *Tribuna Popular*) y de Georgina, la hija menor de Natalio Botana, fundador del diario *Crítica*. Como señala María Moreno, su abuela, la escritora y dramaturga Salvadora Medina Onrubia, le dio “un apodo *capado* cuyo origen sería Copito (al parecer era muy blanco) y que *capa*, a su vez, el doble peso del Damonte Taborda” (Moreno 2010: 9). Vivió en París desde 1962 hasta su muerte, el 14 de diciembre de 1987.

LA MUJER SENTADA/LA FEMME ASSISE

A Copi le gustaba decir que el cine “era un teatro muy imperfecto” (Copi, en Tcherkaski 1988: 126). La fluidez del relato cinematográfico se le revela como artificio y manipulación. Como construcción espectacular, el cine le es ajeno. Le gustaba, en cambio, trazar en líneas imperfectas y abiertas (en donde los extremos no se unen), el sentido de un relato aletargado. Su habilidad era capturar el tiempo y el espacio, fragmentar el fotograma y hacer de cada cuadro, la totalidad y el fragmento. Como a Godard le interesa frenar la duración y ralentizar el movimiento. En su historieta lo que se transforma no es tanto el dibujo como el texto: la representación de la mujer en la silla *no es* sino a través del globo de diálogo o pensamiento.

Por entonces, la historieta narrativa dominante seguía los pasos trazados por el lenguaje cinematográfico. Lo importante era ocultar el artificio. Y ante todo, re-presentar el tiempo y el espacio. Por el contrario, sus historietas son una puesta en escena del carácter inverosímil del lenguaje: como en su teatro, Copi presenta un escenario “sin actores”. Los dibujos no tienen el efecto de lectura en el tiempo sino que el relato está, incluso, *antes* que su desarrollo. En su mundo-gráfico todo está concentrado en cada recuadro y en su despliegue. Como subraya César Aira, la obra de Copi es en cierto modo un *umbral* entre dibujo y relato (Aira 2003).

Al contrario del montaje cinematográfico en donde se busca borrar las marcas del discurso, la historieta propone un enunciador explícito. De manera paradigmática, el lenguaje de Copi “no esconde sus modos de narrar y nunca están del todo ocultos sus

trucos y sus ensamblajes” (Steimberg 2013 [1977]). En su gráfica, el recurso está a la vista, exhibiendo su carácter de construcción para denunciar la ilusión de realidad. Basada en una economía de “tiempos lentos” la cadencia del dibujo remata en un cuadro elíptico o en el efecto sorpresivo. La historieta exige al lector “mirar” la página y, en este punto, ir en contra de la narración.

La Femme Assise comienza a publicarse el 19 de noviembre de 1964³ en el semanario *Le Nouvel Observateur*. Por este trabajo, Copi alcanza el reconocimiento entre cierto público parisino progresista y de izquierdas. Algunas de estas tiras se republicaron en la prensa argentina: en *Primera Plana* (1965-1966), en *La Hipotenusa* (1967), en *Literatura Dibujada* (1968-1969), en la revista *Atlántida* (1970-1974) y, años más tarde, en la revista *Fierro* (1984-986). En 1968 se tradujo al castellano el libro que había compilado algunas de las tiras aparecidas en *Le Nouvel Observateur*, *Les poulets n'ont pas de chaise* (Editions Denoël, 1966). La edición local de Jorge Álvarez, con sus 57 tiras, representó la llegada más significativa de la obra gráfica de Copi al país.⁴

Paradójicamente, la protagonista de la historieta está sentada cuando Copi hace del desplazamiento territorial y artístico un *leitmotiv* autoral. Ese nomadismo se pone de manifiesto tanto en la textualidad gráfica y narrativa como en su posición frente al exilio:

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 (Copi 2010: 134).

La discontinuidad de los lenguajes (historieta/teatro/literatura) es su única morada: allí donde las artes se presentan como saltos discontinuos y pasajes, el territorio se torna transitorio y contingente. Permanentemente, Copi cuestiona la seguridad de lo firme. Ya sabemos con Freud que lo reprimido es un lugar y un contenido localizables. Y, entonces, Copi no es solamente un pasajero (de culturas, de lenguajes, de geografías) sino también un fugitivo emocional: fuera del lugar común (y de su tiempo), coexiste bajo el signo de la inadecuación y la discontinuidad.⁵ El único sitio en donde ejerce su soberanía es en el territorio de la ficción, aunque la/su lengua es siempre la lengua del *otro*:

No tengo más que una lengua y no es la mía, mi lengua propia es una lengua inasimilable para mí. Mi lengua, la única que me escucho hablar y me las arreglo para hablar, es la lengua del otro (Derrida 1997: 39).

La mujer sentada propone un campo de espejos biselados en donde el efecto funciona en los dobles antes que en la mera oposición o enfrentamiento. Entre los personajes implicados (mujer sentada-pollo) no existe una distancia que marque la diferencia o imponga una distancia entre sujeto gozante y gozado. En este sentido, y a diferencia de la comicidad contrastiva y *desinteresada*,⁶ la historieta de Copi parte de la repetición y la diferencia como mecanismo de representación.

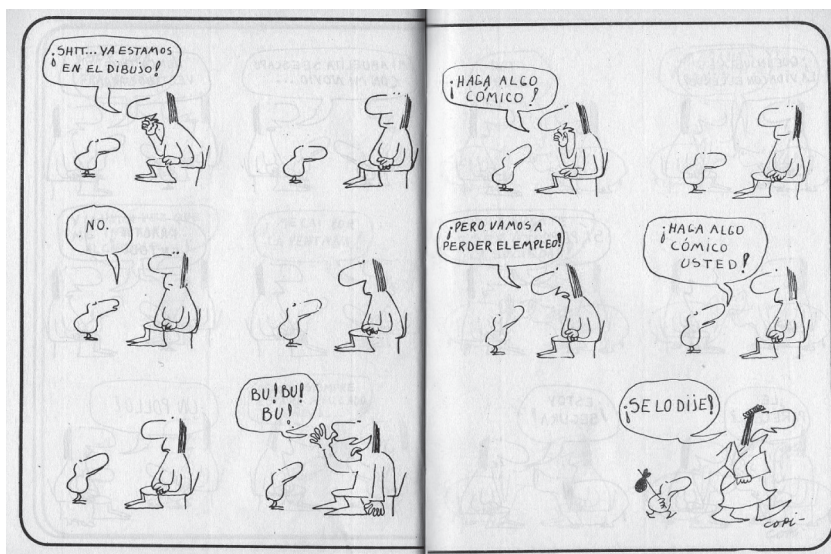


Figura 1. Copi. *Los pollos no tienen silla* (1968).

Y sin embargo, sus historietas provocan risa, pero lo hacen a partir de la suspensión de las jerarquías (superior/inferior, alto/bajo) y la valoración de las relaciones intersubjetivas. Podría decirse, incluso, que su humor se opone al de Rabelais puesto que no hay marcas de degradación del *discurso bajo* (Bajtín 2002). En otros términos, no existen puntos de vista distintos ni distantes, no hay choque de valores ni se experimenta la seguridad de sentirse elevado por encima de la propia contradicción.

El sistema de diferencias basado en la humillación, dominación y ridiculización de un otro desgraciado cede paso a una relación dialógica en la que el juego de posiciones, antes que narrar la diferencia (siempre socialmente construida), exhibe su materialidad y capacidad de mediación. Esta característica también se observa en algunas de sus novelas (por ejemplo en *El uruguayo*, *El baile de las locas*, *La internacional argentina* y *La vida es un tango*), en sus obras de teatro (*Una visita inoportuna*, *Eva Perón*) y, como hemos dicho, en *La mujer sentada*, en donde el único otro posible es el propio Copi.

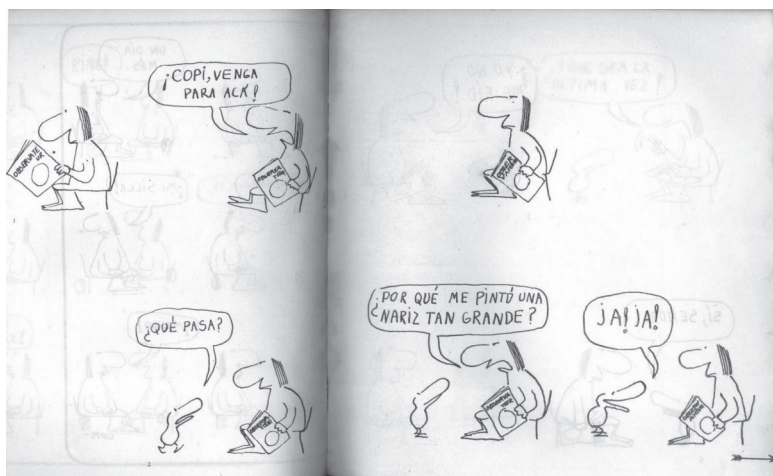


Figura 2. *Los pollos no tienen silla*, 1968.

A partir del excedente material de las imágenes se queda con los desechos del sistema narrativo: apenas unas líneas bocetadas con birome y trazo fino. La gráfica trabaja desde el interior del lenguaje pero para insinuar en la concavidad de sus formas ese vacío que nunca se alcanza a nombrar. Con los medios de representación de la historieta pone en escena una experiencia del límite. En tanto extranjero de la lengua y el territorio, su producción no consume el pasaje entre el canon y la vanguardia sino que opera en el hiato del acercamiento siempre en progresión y nunca completo. Podría decirse que la pulsión de ruptura presente en su gráfica y en sus textos rodea los límites del lenguaje pero a condición de *seguir siendo*, en un linde, exasperado e inestable.⁷

Con los años, al diálogo breve de una página, se sucede una peripecia con varios personajes, que Copi titula con aires de relato: “El dragón desencadena un drama en casa de las lesbianas”, “Los peligros de Tánger”, “Se han comido a papá” o “Las costumbres incas”. Novelas como *La ciudad de las ratas* o *La guerra de las mariconas* fueron inicialmente concebidas por el autor para su publicación por entregas en la revista *Hara-Kiri*. El dato no es menor: esta es la lógica que guía la producción de su tira gráfica más célebre: Copi dibuja una mujer sentada por semana. La fórmula del folletín, la cadencia y la estructura novelada subsisten en toda su producción. Es decir, la serie antes que el golpe de efecto, la continuidad y duración antes que el cierre o desenlace. En definitiva, Copi escribe con sus líneas y sus blancos una novela interminable.

Narigona y de cabellos ralos y (en una tira se revela que utiliza peluca porque es calva) dialoga con un ave sin género y sin alas: operación imposible a su vez que perturbadora y siniestra: ¿acaso la quietud permanente no lo es? Sentada y sagrada, sólo puede ser fatal. Recurre al desdoblamiento especular y a los “tiempos muertos”. En

la historieta, el simulacro ya no es simbólico sino literal: una caja dentro de cajas, un fondo inmóvil (minimalista y blanco) para que dos personajes de perfil entablen su diálogo teatral. Rara vez muestran su rostro. O los muestran todos, que no es lo mismo que ocultarse. La nariz (de la mujer, del pollo o del propio Copi como personaje en las tiras) funciona como sinécdoque de una gramática visual del exceso y la duplicidad.

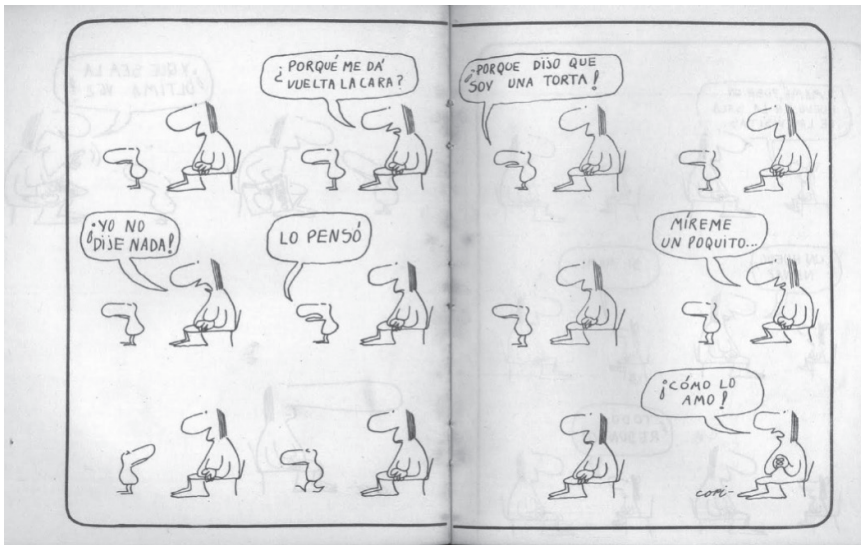


Figura 3. Copi.

Alguna cuestión con respecto al “Copi antes de Copi”. En una entrevista, el dibujante subrayó el equívoco que suponía la inscripción de *La mujer sentada* como historieta deudora del imaginario francés de la época: “¿Qué sabrán ellos de la influencia que yo puedo tener de Landrú o de Lino Palacio?” (Copi, en Tcherkaski 1998: 27). La relación entre los dibujantes había comenzado en la redacción de *Tía Vicenta*, dirigida por Landrú desde 1957. La línea presente en varios humoristas de esa publicación (Oski, Landrú, Kalondi) permanece en su trazo gráfico. Precisamente, y en contraposición a la historieta realista o seria, los humoristas de la etapa desarrollan un estilo simple, de línea clara y lúdica. Siguiendo a Oscar Steimberg, dibujantes como Oski y Landrú elaboraron un *humor tonto*, fundador de nuevas tradiciones temáticas y estilísticas:

En ambos, pero sobre todo en Oski, por el carácter de prueba y exploración de su línea, siempre mostrándose como atrapada por una manera infantil, se recorta una figura de autor que abandona, además de la omnisciencia, todo componente de “naturalidad” representacional y destreza académica (Steimberg 2001).

En este sentido, hay una tensión productiva entre su “educación sentimental” y su formación profesional/autoral, entre el origen y la trayectoria: el Copi adolescente seguidor del humor rioplatense (los rastros de la escuela historietística y la identidad nacional) y el dibujante profesional comprometido con la sensibilidad francesa de los sesenta: Willem, Claire Bretecher, Georges Wolinski, Isabelle Reiser o Cabu. Asimismo, en la historieta despliega una crítica que parodia las convenciones del progresismo y la intelectualidad pequeño burguesa: “La mujer sentada únicamente puede convenir a un país donde el kilo de tomates hace ocho meses que vale lo mismo” (Copi, en *Primera Plana*, 9/1/1965).

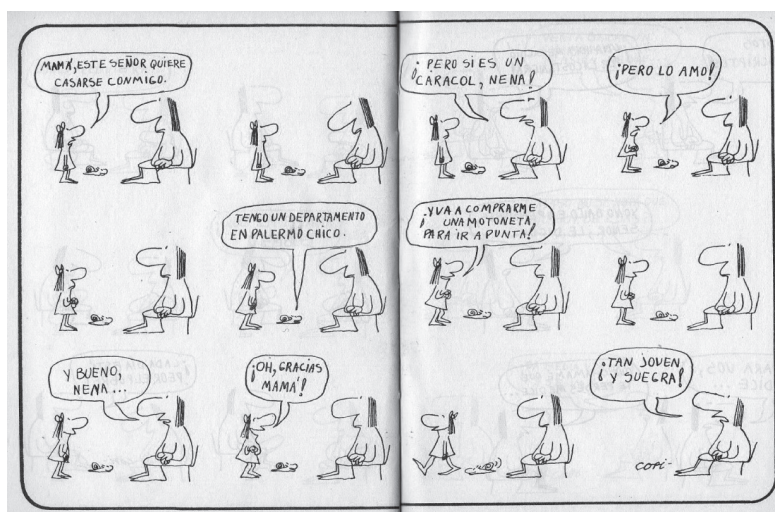


Figura 4. Copi.

Podríamos concluir que frente al esquematismo que impone el trazo, responde con la experimentación del lenguaje. “Dibuja con actores” y en el cruce de líneas entre el teatro y la historieta se queda *entre* el dibujo y la palabra. La sucesión de cuadros hace estallar la unidad espaciotemporal del encuadre. Sus historietas nos fuerzan a aceptar la diversidad del movimiento dentro de un marco fijo, el papel. Es entonces cuando la hoja se vuelve dinámica y ya no estamos frente a una sucesión de dibujos parecidos entre sí sino frente a un relato, que sólo es tal a condición de ser desplazado.

Si la narrativa es un tercer elemento que no está en el globo ni en el dibujo, sino en la puesta en página, es esa condición la que posibilita el verosímil. Copi, en cambio, nos deja ver el trazo tembloroso y vital del simulacro. Se trata de una escritura gráfica y narrativa perturbada por la imposibilidad del lenguaje y del territorio. El artificio es, al mismo tiempo, la condición de posibilidad de su producción artística. Como autor, circula por la materia del relato, en tanto testigo y personaje, o acaso como un doble fantasmal atrapado del otro lado del espejo.

NOTAS

¹ Isabel Plante abordó con precisión las múltiples migraciones de los artistas del Plata al Sena durante los años sesenta. Véase Plante 2013.

² *La Femme Assise (La mujer sentada)* es el título de una novela de Guillaume Apollinaire. César Aira afirma que la protagonista de la historieta encarna la imagen de la tía paralítica de Copi (Aira 2003).

³ En el verano europeo de 1963 (y tras la suspensión de envíos de dinero por parte de su padre), comenzó a vender dibujos en el *Pont des Arts* en las terrazas de los cafés de Saint-Germain-des-Prés y en Montparnasse. Jean-Jacques Pauvert vio su trabajo y lo puso en contacto con el editor del *Nouvel Observateur*, Serge Lafaurie. La tira fue serializada en el renovado semanario *Le Nouvel Observateur* a partir de 1964.

⁴ Recientemente, la editorial El Cuenco de Plata reeditó las historietas del autor: *Los pollos no tienen silla* (2012), *La mujer sentada* (2012), *¿Y por qué yo no tengo una banana?* (2013).

⁵ Siguiendo a Derrida (1997), el extranjero tiene dos moradas, dos órdenes éticos: la lengua y los muertos. Ambas dimensiones son inapropiables, imposibles de aprehender. La lengua materna (fantasía de autonomía) es, desde el comienzo, la lengua del otro, expropiada, y siempre una fantasía.

⁶ “El humor comienza allí donde el prójimo deja de congobernarnos y requiere de quien lo recibe un poco de desinterés, de insensibilidad porque su medio natural es la indiferencia. No hay mayor enemigo de la risa que la emoción” (Bergson 1939: 13).

⁷ Es en este sentido que la obra de Copi es una *obra extrema* tal como David Oubiña (2011) lo ha planteado en relación con ciertas producciones de la literatura y el cine. En sus palabras, el extremo es entendido como un punto en donde el arte se aventura al destierro y se arriesga al desconocimiento de sí.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, C. (2003) *Copi*. Buenos Aires: Beatriz Viterbo.
- BAJTIN, M. (2002) *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Barcelona: Alianza Editorial.
- BERGSON, H. (1939) *La risa. Ensayo sobre la significación de lo cómico*. Buenos Aires: Losada.
- BRAVO, G. (2010) “Una visita inoportuna. Entrevista a China Botana”, en *Suplemento SOY, Página/12*. Buenos Aires: viernes 15 de octubre.
- COPÍ (1968) *Los pollos no tienen silla*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- _____ (2010) “Río de la Plata”, en *Obras. Tomo I*. Barcelona: Anagrama. Traducción: Edgardo Dobry.
- DERRIDA, J. (1997) *El monolingüismo del otro*. Buenos Aires: Manantial.
- LINK, D. (2003) “La carne dice”, en *Zigurat*, n° 4, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA, noviembre.
- _____ (2011) “Las fuentes de Copi: crítica y teoría de ‘la loca’”, *Revista Ñ, Diario Clarín*, Buenos Aires: viernes 16 de septiembre.

- MORENO, M. (2010) (Prólogo). *Copi. Obras. Tomo I. El uruguayo, La vida es un tango, La Internacional Argentina, Río de la Plata*. Barcelona: Anagrama.
- OUBIÑA, D. (2011) *El silencio y sus bordes. Modos de lo extremo en la literatura y el cine*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- PLANTE, I. (2013) *Argentinos de París. Arte y viajes culturales durante los años sesenta*. Buenos Aires: Edhasa.
- STEIMBERG, O. (2001) “Sobre algunos temas y problemas del análisis del humor gráfico”, en *Signo y seña*, Instituto de Lingüística, Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- _____ (2013 [1977]) *Leyendo historietas. Textos sobre relatos visuales y humor gráfico*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- TCHERKASKI, J. (1988) *Habla Copi. Homosexualidad y creación / Dibujos Miguel Rep*. Buenos Aires: Galerna.
- VÁZQUEZ, L. (2009) “Después del fin del arte: COPI”, *Boletín de Estética*. Centro de Investigaciones Filosóficas. Programa de Estudios en Filosofía del Arte. CIF. Buenos Aires, julio, págs. 35-61.
- _____ (2010) *El oficio de las viñetas. La industria de la historieta argentina*. Buenos Aires: Paidós.