

# Copi

## LA HORA DE LOS MONSTRUOS

A la manera de un salvoconducto, el nombre de Copi (Buenos Aires, 1939 – París, 1987) ha garantizado durante años el acceso a un club no necesariamente reducido pero sí selecto: el de aquellos para quienes la obra del autor francoargentino constituye una de las experiencias de lectura más singularmente radicales de las últimas décadas.



05.11.2016 – 05.02.2017

[LA VIRREINA]  
CENTRE  
DE LA IMATGE

Ajuntament de  
**Barcelona**



«El viejo mundo está muriendo y el nuevo aún lucha por nacer: ha llegado la hora de los monstruos»

Antonio Gramsci

A la manera de un salvoconducto, el nombre de Copi (1939-1987) ha garantizado durante años el acceso a un club no necesariamente reducido pero sí selecto: el de aquellos para quienes la obra del autor francoargentino constituye una de las experiencias de lectura más singularmente radicales de las últimas décadas.

En la obra de Copi confluyen la crueldad y la ternura, el absurdo y la ironía, el esteticismo, la teatralidad y la subversión de los géneros no solamente artísticos en un dispositivo presidido por la serialidad, el supuesto dibujar «mal» y un vértigo libérrimo. Repleta de travestís, mujeres que conversan con caracoles, ratas que escriben cartas, viejecillas lúbricas y pollos, su obra pone a prueba nuestra capacidad de asombro, pero también los límites entre las disciplinas artísticas que el autor practicó —la dramaturgia, la actuación, la narrativa, la ilustración y el cómic— y otros límites que en su obra no tienen lugar: los existentes entre hombres y animales y animales y objetos, hombres y mujeres, homosexuales y heterosexuales, vida y muerte, sueño y vigilia. Las de Copi son historias de monstruos y fábulas sin moraleja o con una moraleja incómoda: la de sus relatos, sus novelas y sus extraordinarias piezas teatrales cuyo origen, sin embargo, está en el gesto de creación radical de estos cómics.

Copi irrumpió en las páginas de *Le Nouvel Observateur* en 1964: se había instalado definitivamente en Francia sólo dos años antes y desde entonces había colaborado con el grupo de acciones teatrales de Fernando Arrabal, Alejandro Jodorowsky y Roland Topor, había vendido sus dibujos en las calles y estaba siendo testigo de una radicalización de las ideas que iba a culminar en las revueltas estudiantiles de mayo de 1968, aunque también en la pervivencia de una «vieja Francia» insensible a los cambios. Volver sobre su obra en una época tan parecida en algunos sentidos supone

recuperar su mirada, celebrarla y traer de regreso a un autor cuya irrupción en la vida de sus lectores sigue sin ser un estornudo en la tormenta precisamente: es la misma tormenta, con truenos y relámpagos y los bomberos corriendo a apagar el incendio con un camión cargado de gasolina.

### *Sala 1*

Alternancia de planos a la manera del montaje cinematográfico, delimitación de la viñeta, caracterización de los personajes, onomatopeyas, economía narrativa, conclusión: Copi renunció desde el principio a algunas de las convenciones más características de la narrativa gráfica para producir un cómic en el que la unidad de lugar y de tiempo ponen de manifiesto una impronta teatral. «Teatro dibujado», lo llamó el autor, y la mujer sentada es la más conocida y la más desacomplejada de sus intérpretes. Esta «opinadora sin moral, poseedora de una genial ignorancia, que habla sobre sexo con una violencia inusitada», según Copi, discute con pollos, cerdos, caracoles, ratas, extraterrestres y niños, en una conversación interminable que es también una lucha por el poder: en ella se dirimen una visión del mundo y de la autoridad, así como la definición de todo aquello cuya sola existencia las vulnera, todo lo que constituye una anomalía y debe ser suprimido para que la mujer sentada se proteja de la irrupción de un caos que, sin embargo, casi siempre la derrota.

### *Sala 2*

No es habitual que los artistas alcancen su principal objetivo, la creación de un estilo propio, de una voz inconfundible, sin atravesar antes un período de aprendizaje que es, al mismo tiempo, y deliberadamente, uno de *desaprendizaje*; en ese sentido, también hay un Copi antes de Copi, es decir, una importante producción suya anterior a la perfección narrativa y formal de la mujer sentada y sus otros cómics. Una parte de ella se encuentra en esta sala, en la que las primeras influencias del autor —el estadounidense Saul Steinberg, los argentinos Oski, Landrú y Lino Palacio—, y las exigencias de las revistas en las que publicaba —*Tía Vicenta*,

principalmente—, contribuyeron a la conformación de un tipo de humor gráfico que el autor abandonaría al llegar a Francia: autoconclusivo, ingenuo, de apariencia hierática; sin la crueldad, el vértigo y la ironía que presidirían su obra «francesa».

### *Sala 3*

Los personajes de Copi habitan un mundo de contornos difusos y posibilidades combinatorias ilimitadas, un mundo cuya unidad y coherencia son puestas permanentemente en entredicho por las acciones de los personajes, sus afirmaciones, las discusiones en las que se ven envueltos, la labilidad y la fluidez de sus identidades. En un mundo en el que las personas y las cosas sólo son lo que parecen, el arte de las apariencias y del engaño son vitales para el éxito de los personajes, y un lobo puede fingir no ser precisamente la abuela, sino un gato grande, y no aspirar a comerse a la anciana, sino a convertirse en su amante y en el de su nieta —como sucede en una de las historias incluidas en esta sala, que reescribe el motivo de Charles Perrault—, un helado puede hablar, una nube puede enamorarse y un personaje acogerse a sus derechos como protagonista de una fábula con moraleja.

### *Sala 4*

Copi creó a Kang para *Libération* en 1982. No era su primer personaje serializado: todavía en Argentina había concebido a Gastón, el Perro Oligarca, para *Tía Vicenta*, más tarde haría la mujer sentada y en 1979 crearía a Liberett, un travestí demasiado radical para *Libération*, donde no duró mucho. Este segundo asalto a la publicación fue más exitoso, y Kang, cuya economía de medios es incluso mayor que en el caso de la mujer sentada, permaneció durante años en el periódico, generalmente en confrontación con un huevo o con el propio Copi. «Pretendo ver cómo son las cosas y mostrarlas, busco un arte de la simplificación», afirmó el autor en 1987: parte de esa simplificación consiste en la adopción de la serialidad, el procedimiento por el cual un personaje puede ser utilizado una y otra vez a condición de que ni su aspecto ni su situación

varíen sustancialmente, en un arte de la contingencia y de la repetición que Copi llevó a sus extremos en las historias de Kang, nueve de las cuales son exhibidas en esta sala.

### Sala 5

A lo largo de sus diez años de existencia, la apariencia de la mujer sentada apenas sufrió modificaciones; Copi sólo simplificó y redondeó su figura, poniendo el énfasis en su iconicidad. La regularidad de su presentación gráfica y la recurrencia a una, y sólo una, situación inicial —la mujer está sentada, alguien se le acerca o se encuentra ya a su lado, tiene lugar una conversación— constituyeron, y todavía conforman, el marco que hace posible el surgimiento de los monstruos, en la medida en que representa la norma de la que el sujeto anómalo se aparta. Estos bocetos permiten comprobar de qué modo, en el marco de la circulación de personajes, motivos y procedimientos formales de un género literario o medio a otro en la obra de Copi, éste concebía el aspecto gráfico de sus cómics como un marco predeterminado cuya rigidez y estabilidad constituían la garantía para la liberación de las restricciones impuestas a la creación de mundos: de hecho, aquí esos mundos saltan por los aires.

### Sala 6

A pesar de haber producido toda su obra en un marco de activismo político y adquisición de libertades sexuales, y en contra de la opinión de Frédéric Martel —quien sostuvo que «posiblemente haya hecho más por la imaginación homosexual que los Grupos de Liberación Homosexual» de la época—, Copi nunca creyó necesario contribuir a esa liberación: como ponen de manifiesto las historias presentadas en esta sala, para sus personajes esa liberación ya ha tenido lugar, y ha sido más radical de lo esperado porque ha supuesto el final de los límites entre ser humano y animal, entre ser humano y objeto, entre animal y objeto y entre «hombre» y «mujer». En la obra de Copi las identidades y las sexualidades son fluidas y están más allá de la categorización, sus personajes se caracterizan por ser parte de una estética *camp*



Copi representando *Loretta Strong* en el Salón Diana de Barcelona (1978). © Jorge Amat



entendida como una «desnaturalización posmoderna de las categorías de género»: en su singular mundo narrativo un lobo afeminado puede ser una lesbiana, una vulva puede ser tomada por la luna y un padre puede desconocerlo todo sobre el sexo.

#### *Sala 7*

A diferencia de los personajes exclusivamente «masculinos» y «femeninos», e incluso de los «homosexuales», que aparecen en su obra, los travestís de Copi son de una habilidad extraordinaria: en el origen de su eficacia está su talento para «entrar» y «salir» del género y de sí mismos, el carácter lábil de su identidad, que les permite adoptar otra cuando la ocasión lo requiere, volviéndolos invulnerables, y su condición de imagen (algo similar sucede con sus personajes «femeninos» que llevan un nombre «masculino»: reúnen en ellos los atributos considerados tradicionalmente «masculinos» y «femeninos» y son lo contrario de la debilidad). Los travestís de la historia presentada en esta sala están a salvo de las pesadillas recurrentes, los sueños dentro de sueños, las ansiedades y los temores de los personajes de las otras historias seleccionadas porque el suyo es un mundo de representaciones dentro de representaciones, un mundo que Daniel Link asocia a «una estética *trans*: transnacional, translingüística y transexual, en el sentido en que lo *trans* debe entenderse, como el pasaje de lo imaginario a lo real».

#### *Sala 8*

«Detrás de los textos dislocados, fantasiosos e iconoclastas [de Copi], no hay un mero apologista de la homosexualidad más radical, sino un pensamiento crítico agudísimo, una suerte de radiólogo de la cultura contemporánea», afirmó el ensayista argentino Noé Jitrik. Un intento de evaluar la naturaleza humana a partir de la presentación que hace Copi de sus instituciones conduciría, sin embargo, e inevitablemente, a la preocupación: la unidad familiar apenas consigue contener los impulsos homicidas de sus integrantes y se articula en el incesto y la violencia verbal; la prostitución es



la única actividad económica justificada por una necesidad y la ambición material de los personajes carece de freno.

Aunque en el mundo narrativo de Copi la sexualidad está siempre asociada a la muerte, y tiene en ella su única satisfacción, esta vinculación se pone aún más de manifiesto en sus últimos cómics, cuyos temas son la sociabilidad y las prácticas homosexuales de la época, el juego de las apariencias, la prostitución y el sadomasoquismo. Pero también el sida, la enfermedad que diezmó las amistades y los amores del autor con la radicalidad con que la muerte irrumpe en todas sus obras. Copi recibió el premio al mejor dramaturgo de la Ville de Paris tres días antes de su muerte a consecuencia de complicaciones relacionadas con el sida y mientras ensayaba su última obra de teatro, en la que un actor muere, también, de sida; hasta el último momento continuó dibujándolo todo «como si estuviera aprendiendo a hacerlo desde chico, o mejor, como un chico», en palabras de Jorge Monteleone: como si la muerte fuese tan sólo un elemento más de un juego que se pudiera volver a jugar cada vez que se desease. Alguna vez Copi dijo que era tan vanguardista que se había contagiado el sida antes que ningún otro: desde entonces, su obra no ha parado de ganar seguidores con su propuesta de un mundo dentro del mundo en el que los monstruos son, en realidad, los otros, los defensores del sentido común, la corrección política, la normalidad.

\* \* \*

#### *Anexo / Para no perderse en la bibliografía de Copi*

A excepción de la novela *La vida es un tango* (1981), de su primera narrativa gráfica y de las piezas teatrales *La sombra de Wenceslao* (1978) y *Cachafaz* (1981), Copi escribió toda su obra en francés; esta se compone, además, de las novelas *L'Uruguayen* (Christian Bourgois, 1973), *Le Bal des folles* (Christian Bourgois, 1977), *La Cité des rats* (Belfond, 1979), *La Guerre des pédés* (Albin Michel, 1982) —publicada previamente como folletín en *Hara Kiri*, al igual que *La Cité des rats*— y *L'Internationale argentine* (Belfond, 1988), los libros

de relatos breves *Une langouste pour deux* (Christian Bourgois, 1978) y *Virginia Woolf a encore frappé* (Persona, 1983) y las piezas teatrales *El General Poder* (ca. 1955), *Lamento por el ángel* (1962), *Sainte Geneviève dans sa baignoire* (1966), *L'Alligator, le thé* (1966), *La Journée d'une rêveuse* (1968), *Eva Perón* (1969), *L'Homosexuel ou La difficulté de s'exprimer* (1971), *Les Quatre jumelles* (1973), *Loretta Strong* (1974), *La Pyramide* (1975), *La Tour de la Défense* (1978), *La Coupe du monde* (1978), *Le Frigo* (1983), *La Nuit de Madame Lucienne* (1985), *Une visite inopportune* (1988) y *Les Escaliers du Sacré-Cœur* (1990).

Toda su obra narrativa fue publicada por la editorial barcelonesa Anagrama excepto *La Cité des rats* y *La Guerre des pédés: El uruguayo y Una langosta para dos* en *Las viejas travestís y otras infamias* (1978; traducción de Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas); *El baile de las locas* (1978, traducida por Alberto Cardín y Biel Mesquida); *La vida es un tango* (1981), *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984) y *La Internacional Argentina* (1989; estas dos últimas, en traducción de Alberto Cardín); todos estos títulos han sido reunidos recientemente en dos tomos de *Obras* prologados por María Moreno y Patricio Pron (2010 y 2012, respectivamente). La editorial argentina El Cuenco de Plata ha completado la bibliografía de Copi en español con la publicación de *La ciudad de las ratas* (2009, traducción de Guadalupe Marando, Eduardo Muslip y María Silva) y *La guerra de las mariconas* (2010), traducida por Margarita Martínez.

En 1982 Anagrama publicó también la traducción de Joaquín Jordá del libro *Les Vieilles putes* (Square, 1977); ese mismo año Nueva Frontera editó *¿Crisis? ¿Qué dice usted! / Y yo, ¿por qué no tengo banana?*, traducción de *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?* (Square, 1975); años antes, en 1968, Jorge Álvarez había publicado en Argentina *Les poulets n'ont pas de chaise* (Denoël, 1966) en traducción del propio Copi. (*Los pollos no tienen sillas, Y yo, ¿por qué no tengo banana?* y *La mujer sentada* han sido publicados recientemente también por El Cuenco de Plata, estos dos últimos en traducción de Edgar Stanko y Silvio Mattoni, respectivamente.) Los

otros libros de cómic de Copi son *Humour secret* [Humor secreto] (Juliard, 1965), que ganó el Prix de l'humour noir de 1966, *Un libro bianco* (Milano Libri Edizioni, 1970; Buchet-Castel, 2002), *Copi* (Union Générale d'Éditions, 1971), *Le Dernier salon où l'on cause* [El último salón donde se conversa] (Square, 1973), *Du côté des violés* [De parte de los violados] (Square 1979), *La Femme assise*, [La mujer sentada] (Square/Albin Michel, 1981; Stock, 2002), *Kang* (Dargaud, 1984), *Sale crise pour les putes* [Sucia crisis para las putas] (L'Echo des Savanes/Albin Michel, 1984) y *Le Monde fantastique des gays* [El mundo fantástico de los gays] (Glénat, 1986).

A lo largo de la vida de su autor, los cómics de Copi aparecieron en publicaciones como *Bizarre*, *Le Nouvel Observateur*, *Hara Kiri*, *Charlie* y *Charlie Hebdo*, *Libération*, *Paris Match* y *Gai Pied* (Francia), *Linus* e *Il Giornale* (Italia), *Evergreen Review* (Estados Unidos), *Resistencia Popular*, *Tía Vicenta*, *Cuatro Patas*, *Confirmado* y *Gente* (Argentina) y *Triunfo* (España). En 2014 la editorial francesa Olivius reunió buena parte de la narrativa gráfica publicada en dos volúmenes: *Les Filles n'ont pas de banane* [Las niñas no tienen banana] y *Vive les pédés et autres fantaisies* [Que vivan las locas y otras fantasías].

Siguiendo con la edición de la dramaturgia de Copi en cuatro volúmenes por parte de Christian Bourgois —pero con novedades importantes, como la inclusión de *Lamento por el ángel*, *La sombra de Wenceslao*, *La copa del mundo* y *Cachafaz*—, El Cuenco de Plata ha publicado todas sus piezas teatrales en traducción de varios autores, entre ellos Eduardo Muslip (quien exhumó para las editoriales argentinas Mansalva y Santiago Arcos *Tango Charter*, la pieza escrita por Copi en 1980 en colaboración con Riccardo Reim).

La obra de Copi ha sido traducida al inglés, al español, al italiano, al serbocroata y al alemán.

**La Virreina Centre de la Imatge  
Palau de la Virreina  
La Rambla, 99. 08002 Barcelona**

**Horario: de martes a domingo  
y festivos, de 12 a 20 h  
Entrada gratuita**

**[barcelona.cat/lavirreina](http://barcelona.cat/lavirreina)  
[twitter.com/lavirreinaci](https://twitter.com/lavirreinaci)  
[facebook.com/lavirreinaci](https://facebook.com/lavirreinaci)**