

Copi:
Personajes / Temas /
Procedimientos /
Circulaciones / Monstruos

Patricio Pron

Personajes (I)

Los de Copi habitan un mundo de contornos difusos y posibilidades combinatorias ilimitadas. Si el perro del narrador de su primera novela, *El uruguayo*, puede cavar un pozo en la arena de la playa y no volver a ser visto, y si de ese pozo pueden salir pollos que mueren asados cuando tocan la superficie, si una gallina puede concebir con un elefante y una niña poner un huevo, parece evidente que se trata de un mundo que sólo tiene una ley, la de su autor. En Copi hay una negación enfática de todo realismo, pero también de aquellas convenciones que permiten identificar, y normalizar, un texto como perteneciente a la literatura fantástica; esa negación se pone de manifiesto, por ejemplo, allí donde –sin alejarnos de *El uruguayo*–, su protagonista, después de que la ciudad de Montevideo es cubierta por la arena, dibuja la ciudad enterrada sobre ella y la rotula; más tarde, cuando la ciudad resurge, el dibujo –en su recurso a imagen y palabras, de hecho, el cómic– queda inutilizado.

La escena, podríamos pensar, es una sinécdoque: en la obra de Copi la representación nunca reemplaza al mundo representado, «es» ese mundo sin referentes, sujeto a sus propias y cambiantes reglas.

Temas / Circulaciones

Albert Camus afirmó que «siempre hay una explicación social para lo que vemos en arte, pero esa explicación nunca explica nada de importancia». A ningún otro autor parece caberle mejor este axioma que a Copi, cuya obra se revuelve sobre sí misma en un torbellino delirante; funciona, en algún sentido, como un sistema autónomo que rechaza las interpretaciones históricas y sociológicas en beneficio de su condición de obra única, irrepetible, excepcional. En la narrativa gráfica de Copi, historieta, tebeo o cómic –como se prefiera–, hay una reflexión sutil pero poderosa acerca de qué es una imagen, qué nos muestra y cómo se lee, pero también sobre la naturaleza de la anomalía y del desastre, que en toda su obra se suceden a una velocidad altísima. (En este aspecto, el cómic de Copi guarda similitudes con su narrativa, en la que la escasez de pausas y el uso de elipsis implícitas y sumarios contribuyen a la velocidad alta del relato y determinan la impresión de rapidez y facilidad que se obtiene de su lectura.) Copi –es evidente– nunca se detiene y, en su obra, las catástrofes, muertes y acontecimientos de proporciones planetarias se suceden sin solución de continuidad en el transcurso de unas pocas páginas, presididos por la alegría infantil de quien crea y destruye mundos. Sin embargo, la teatralidad de sus historias, el desinterés explícito del autor por cuestiones de verosimilitud y coherencia,

el reemplazo, en última instancia, de lo representado por su representación, invitan a pensar en una obra rabiosamente autónoma, clausurada sobre sí misma en un gesto de desdén por sus condiciones de producción y circulación como si su autor fuese la astronauta perdida en el espacio que habita algunas de sus obras. No es verdad, por ejemplo, que, como afirma Frédéric Martel, Copi «posiblemente haya hecho más por la imaginación homosexual que los Grupos de Liberación» de su época: en el mundo que habitan sus personajes no es necesario organizarse para conquistar la liberación de los homosexuales porque ésta ya ha tenido lugar y ha sido más radical de lo previsto, ha supuesto el final de las distinciones entre hombre y animal, no sólo entre hombre y mujer.

Temas / Personajes

La obra de Copi participa de la «desnaturalización posmoderna de las categorías de género» que es el *camp* según la definición de José Amícola: en *El baile de las locas* —donde desde el mismo título se escoge un término denigrante para los homosexuales en detrimento de palabras menos negativamente connotadas— se suceden los asesinatos y traiciones entre ellos, por ejemplo; en la novela *La guerra de las mariconas*, la Interespacial Homosexual es una organización clandestina de homosexuales de todas las nacionalidades que ha tomado posesión de la Luna y la gobierna ejerciendo sobre las amazonas, sus habitantes originarios, un colonialismo salvaje; en la pieza teatral *El homosexual o la dificultad de expresarse*, una madre, una hija y una profesora de piano que sobreviven en un campo de concentración en Siberia juegan un singular «juego de las

sillas» de la sexualidad en el que «cambian de sexo» contra su voluntad o por voluntad propia, conformando una pareja lábil en la cual una «mujer» devenida «hombre» desea amar a una «mujer» como «mujer» y una «mujer» quiere amarla como «hombre» siendo «mujer». Las categorías pierden sentido sometidas a la multiplicación de las posibilidades combinatorias que conforma el mundo de Copi, y ninguno de los personajes tiene interés en adherir a una categorización, ni siquiera a una que lo singularice como «homosexual, lesbiana o gay». En su pieza *La torre de la Defensa*, por ejemplo, un personaje le pregunta a otro: «¿Me preferís como hombre o como mujer?», y el otro responde: «Con los anteojos, como hombre; con la peluca, como mujer»; en su tira «Los peligros del [sic] Tángen», las identidades y las sexualidades comienzan a fluir a partir de la noticia de la homosexualidad del padre con la que da comienzo una novela familiar en la que todo salta por los aires. En ésta y en otras tiras similares, los únicos personajes de Copi cuya habilidad les permite eludir la catástrofe son los travestis, en el origen de cuya 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. (Que llevó a Daniel Link a afirmar que Copi «propone 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. Por eso en el universo-Copi no hay homosexuales, ese invento desdichado del siglo XIX —y los pocos que hay mueren en *La guerra de las mariconas*—, sino locas. Locas desclasificadas y de-generadas. Locas fuera de todo sistema clasificatorio».)

Personajes (y 2)

Si el mundo narrativo de Copi está presidido por las apariencias y tiene en la visibilidad del travesti y su articulación de una imagen «femenina» su mejor símbolo, es evidente que la confusión o alteración de las apariencias constituye en él una catástrofe para los personajes. (Como afirma Alain Satge, «este universo poblado de travestis mitológicos, abarrotado por la marginalidad y la transgresión en todas sus formas, no está como el de [Jean] Genet, sublimado, sacralizado o trágico por la trascendencia de una forma lírica o barroca», y, en ese sentido, sus travestis y homosexuales son radicalmente distintos de los del autor de *Las criadas*.)

Procedimientos (1)

Acerca del asunto planean las acusaciones que en numerosas ocasiones se han hecho a Copi de dibujar «mal». (Roland Spiller observó, por ejemplo, que «[d]ibujando mal [Copi] llegó a ser uno de los más conocidos dibujantes de cómic en Francia».) Aunque es cierto que la ausencia de perspectiva en sus dibujos, la torpeza aparente de su ejecución y cierta desprolijidad parecen indicar que no buscaba la perfección formal en sus cómics, su dibujo es —pese a las acusaciones— perfectamente apropiado para sus propósitos: otorga a personajes como la mujer sentada una singular iconicidad en las historias breves; y en las extensas, sirve de contrapunto al exceso inventivo y evita la dispersión y el agotamiento del lector. Además en algunas historias específicas es parte de una estrategia retórica más compleja, como en la tira «Hotel alojamiento», en la que la adopción de diferentes

apariencias y distintas grafías en los globos de cada viñeta abre un paréntesis de duda acerca de la ontología del mundo narrado y, más específicamente, sobre la naturaleza y las intenciones de los personajes. La eficacia de Copi como autor de cómics, y su voluntad de entregarse a lo que Jorge Monteleone denominó «las epifanías estéticas del desastre, la pureza de la transgresión», se ponen de manifiesto en su supuesto dibujar «mal», que Monteleone llama, acertadamente, «la persistencia por dibujarlo todo como si estuviera aprendiendo a hacerlo desde chico, o mejor, como un chico».

Temas / Procedimientos / Monstruos

Copi produjo la práctica totalidad de su obra en Francia, al hilo de unas influencias argentinas particularmente visibles en su obra primeriza —Oski, Lino Palacio y Landrú, los mejores intérpretes nacionales del humor absurdo de Saul Steinberg—, pero ocupando, a su vez, una posición central en el cómic francés alternativo de su época: si Camus tuvo razón al desalentar las lecturas sociológicas de la obra de arte, también parece acertado que la obra de Copi no hubiese sido posible fuera del ambiente de contestación de lo establecido y de adquisición de libertades individuales que se instaló en la sociedad francesa a lo largo de la década de 1960 y tuvo su epicentro, al menos simbólico, en los hechos de Mayo de 1968. La crueldad de autores como Topor y Fred —y, en menor medida, Reiser, Wolinski y Cabu— y la preocupación casi obsesiva de estos últimos por la sexualidad, así como su feísmo deliberado —producto de una concepción no realista del cómic compartida por todos estos autores—, están presentes también en la narrativa gráfica de

Copi, pero es singular comprobar cuánto se aparta éste de las tendencias dominantes en las mismas publicaciones que, como *Bizarre*, *Hara-Kiri* y *Charlie*, acogieron sus cómics. A diferencia de Reiser, quizás el autor al que más se parece, Copi no practicó la viñeta autoconclusiva en su obra adulta, no le interesaron la búsqueda del efecto sorpresa y la parodia de la publicidad visual, así como tampoco el desarrollo de una situación que deviene absurda, sino el de la que ya es absurda y deviene trágica. (A la manera de Topor, pero sin el hieratismo mudo de sus imágenes.) Además, su renuncia a aspectos específicos del medio –delimitación de la viñeta, alternancia de planos a la manera del montaje cinematográfico, caracterización de los personajes y de su entorno, presentación de su pensamiento, uso de onomatopeyas y de «remate» en las tiras humorísticas, alternancia de la focalización y de la perspectiva, manipulación del espacio y, en consecuencia, del tiempo, propia del cómic convencional, en el que no son infrecuentes las elipsis, las acronías, los sumarios y la frecuencia iterativa, recurrencia a la actualidad política y económica, etcétera– lo distingue de sus contemporáneos al igual que su «agenda»: en la obra de Copi no hay un tratamiento misógino de la figura femenina, así como tampoco una legitimación tácita de la violación, el odio a los argelinos o la pedofilia, posiblemente concebidos por sus autores como una sátira de estas prácticas en la sociedad francesa de la época, pero carentes, en la obra de los mencionados, de suficiente distancia crítica para que su efecto no sea perturbador o ambiguo. Al margen del antecedente argentino, su narrativa gráfica «es» la de su período francés y se caracteriza por el desarrollo narrativo, la ruptura de la convención, la libertad expresiva y la simplicidad sólo aparente. Una lectura

que se articule solamente en su primera obra argentina o en las condiciones de producción de su obra «francesa» –la serialidad, los plazos de entrega de las publicaciones periódicas, siempre próximos–, más todavía, las explicaciones sociológicas que pudieran encontrarse a su obra, soslayaría –y en esto podría dársele la razón a Camus– la doble naturaleza de la producción de Copi, argentina al tiempo que francesa, como es evidente para cualquiera que no tenga una visión decimonónica de la unidad inalienable de lengua y territorio y de nación y lengua.

Procedimientos (2)

Al menos en el caso de Copi, las explicaciones sociológicas no explican lo esencial, y esto posiblemente se deba al hecho de que, al margen de sus influencias provenientes del cómic, su narrativa gráfica es deudora de una visión teatral de la historieta cuyo origen debe encontrarse no sólo en los dramaturgos que el autor mencionó en las entrevistas que se le hicieron –Jean Anouilh, Tennessee Williams, Oscar Wilde, Antón Chejov–, sino también en las presencias aparentemente incontestables de Alfred Jarry, Eugène Ionesco y Jean Genet. En el aprendizaje de la sustracción, el *desaprendizaje* que es la consecución de todo estilo personal, Copi adecuó la unidad de tiempo y lugar que es propia del teatro al ámbito del cómic, al tiempo que –y en esto fue excepcional– elevó la serialidad y la economía de medios que, debido al carácter periódico de las publicaciones que la adquirirían, constituían las condiciones de producción de su obra, a la condición de tema de sus cómics, por ejemplo en el caso de su personaje más popular.

Personajes / Procedimientos / Monstruos

«La mujer sentada no es ni siquiera un personaje, es más bien un estado de ánimo, no es ni siquiera un estado de ánimo, más bien es una manera de mirar las cosas», le dijo Copi a Michel Buteau en 1971. «Un día es marquesa, al día siguiente es una portera, al otro no es nadie, al otro es una vieja, al otro una abuela que tuvo noventa hijos y después es una católica virgen y después una puta». La fluidez, la labilidad de su identidad —ya observables en los travestis de Copi— contravienen una exigencia mínima en la creación de un personaje serializado: la de que éste tenga unos rasgos estables que faciliten su identificación y ahorren espacio narrativo. Sin embargo, también es la causa de su enorme eficacia, así como la razón por la que el personaje puede ser visto como el dispositivo en torno al cual se articula toda su obra, no sólo sus cómics. La mujer sentada es cualquier mujer que se sienta en una silla, parece decir Copi —y, parece agregar, todo el que tenga una silla tiene poder: cuando en una de las tiras un pollo pregunta a la protagonista por qué él no tiene una silla, ésta le responde «los pollos no tienen sillas»; ser un pollo es, en ese sentido, simplemente, no tener silla, estar desposeído de lo único que se puede «tener» en el mundo de los cómics de Copi—, y su interlocutor —parece decir también— puede ser cualquiera que le dirija la palabra. Incluso un animal, se podría pensar, si no fuese porque, en la obra del autor, no hay diferencias sustanciales entre hombres y animales: las identidades son fluidas, los límites son difusos o ya no existen y las combinaciones se multiplican, presididas sólo por la posibilidad de imaginarlas y por la capacidad por parte de los personajes de imponerse al caos mediante el arte de la apariencia y el engaño

que son, en la obra de Copi, la principal potencia y el recurso del que se valen los personajes para alcanzar sus propósitos: la Marilyn de la novela *El baile de las locas* –que se convierte en Greta Garbo cuando la actriz anterior pasa de moda–, la Eva Perón de su pieza homónima –que debe ser interpretada por un actor porque su caracterización no depende del sexo de su intérprete, sino de la adopción de una gestualidad y de un vestuario–, etcétera. Al igual que los personajes de sus otras piezas, en el teatro de la crueldad de Copi el que es capaz de modificar su imagen puede dominar el mundo. (De allí que todos sus personajes puedan ser llamados «monstruos»: son lo anómalo, lo excepcional, lo que es distinto de los otros y puede ser distinto de sí cuando las circunstancias lo requieran; tiene la fragilidad de la imagen y su excepcional fortaleza.)

Procedimientos (3)

La invariabilidad de su presentación gráfica y la repetición de la situación que da comienzo a cada una de las historias de la mujer sentada dan cuenta de su serialidad, pero también del hecho de que ésta conforma un dispositivo: es decir, un puñado de procedimientos que se repiten convirtiéndose en su propio tema. Aquí aparecen la continuidad absoluta entre hombres y animales que está presente en toda la obra de Copi, también en su dramaturgia y su narrativa, así como la posibilidad del amor y el hecho de que éste siempre está asociado a la violencia y/o la sumisión; pero el verdadero tema de las tiras de Copi es, en palabras de Jorge Monteleone, «la irrupción del caos y la diferencia» en el mundo ordenado de los personajes. La crueldad, la irresolución de la anécdota, el cuestionamiento

permanente de la ontología del mundo que estos habitan, la adopción de convenciones teatrales en el cómic y la circulación de personajes, temas y procedimientos formales de un género literario o medio a otro en la obra de Copi son las bases en las que se asienta su excepcionalidad y su naturaleza disruptiva. Una sinécdoque, una vez más, que puede encontrarse en lo que Thibaud Croisy llamó los «dúos en desequilibrio» del cómic de Copi: en él, la alteración de un mundo tiene lugar cada vez que dos personajes se encuentran; de allí, por ejemplo, la crispación y la violencia física de las réplicas que la mujer sentada dedica a sus interlocutores, ya que en ella ni el atributo de la silla ni un mayor tamaño respecto de sus interlocutores garantiza la hegemonía; como escribió Croisy, «en esos personajes minúsculos siempre hay un pequeño detalle que pone en crisis la totalidad del mundo: algo de su lenguaje, una pregunta confrontadora (“Mamá, ¿se debe amar a los pobres?”, “Mamá, ¿qué es un homosexual?”), o bien la sola aparición de un cuerpo extraño, marginal, otro (“¡Coño! ¡Una iguana!”; “¡Mierda! ¡Un dragón!”; “¡Mecachis! ¡El loco!”)». No siempre el tamaño es poder en las tiras: el lobo, siendo más pequeño, se impone a las mujeres que lo rodean en «El cumpleaños de la abuela», las ratas de *La ciudad de las ratas* sobreviven al holocausto humano gracias a su talento para la adecuación y la mascarada, etcétera.

Procedimientos / Personajes

La mujer sentada nunca cambia, por supuesto: una y otra vez se ve involucrada en conversaciones con pollos, cerdos, caracoles y una niña, sin moverse de su silla y en un espacio indeterminado. Copi la definió en alguna ocasión como «una opinadora

sin moral, poseedora de una genial ignorancia, que habla sobre sexo con una violencia inusitada». A excepción de escasas pero relevantes variaciones en su aspecto físico —que, al simplificar su figura y serializarla, pusieron el énfasis en su carácter icónico—, la mujer sentada permaneció igual a lo largo de sus diez años de existencia en *Le Nouvel Observateur* pese a que, como su autor recordó más tarde, al principio «yo mismo no estaba demasiado convencido» y la opinión mayoritaria en la redacción era que «no hacía reír a nadie». La estabilidad de su presentación gráfica y la ausencia de evolución dramática que pueden percibirse de una tira a otra hacen, por lo demás, que pueda ser vista como algo más que un personaje. Y es que la mujer sentada es más bien un procedimiento narrativo, en el sentido de que opera como un conjunto de variables principalmente formales que hacen a la producción de narrativas, lo que, paradójicamente, es el propio tema de la tira. En algunos casos, el procedimiento que es la mujer sentada actúa como la situación de arranque y de cierre de la historia; en el medio, la mujer camina y, de alguna manera, «sale» de la función que constituye toda su identidad para integrarse al conjunto de los muchos personajes de Copi, recuperándola sólo al volver a sentarse. Esta situación se repite excepcionalmente en un par de casos, pero, al hacerlo, subvierte de forma sutil el sentido mismo del personaje y su función, y recuerda al lector el carácter lúdico y ficcional de la narrativa. La falta de información visual que se aprecia en la inexistencia de fondos en la mujer sentada contribuye, por otra parte, a la cuestión de la velocidad del cómic de dos maneras: en su producción, porque la falta de detalles permite al autor acabar más rápidamente la creación material de la tira, y en la lectura, puesto que, ante la falta de detalles gráficos, el lector

tiende a avanzar más rápidamente que si se encontrase ante una obra de factura más elaborada; otro elemento que contribuye a una velocidad alta de lectura del cómic de Copi es la regularidad de las viñetas –dos, tres o cuatro por línea a lo largo de dos, tres o cuatro líneas por tira– que permite una lectura lineal muy semejante a la de la narrativa convencional. Copi tenía «el genio de la simplificación», según Delfeil de Ton; la mujer sentada pone de manifiesto que la enorme y a menudo fascinante economía narrativa de sus cómics se articula sobre dos procedimientos: la serialidad, que permite ahorrar espacio narrativo de otra manera destinado a la descripción y a la ambientación –de los que los cómics, y en particular aquellos destinados a la prensa, carecen por principio–, y la adopción de la unidad de tiempo y de lugar y el recurso a la pausa dramática que son propios de la práctica teatral, no de la del cómic. 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– en la obra de Copi ofrece un marco rígido para un delirio que devendría insoportable para el lector si éste no dispusiese, al menos, de la referencia de una figura estable, repetida de una tira a otra; pero esa serialidad no es completa ni consistente: en algunas ocasiones la mujer sentada se llama Hélène y en otras Suzanne –«Madame Copi» es otro de sus nombres habituales–, su marido es denominado de varias maneras –Albert, Hercule, Guillaume, Michou, Jacques– y en ocasiones está muerto, su hija es abuela, tiene un hijo con un charcutero, se acuesta con un hipopótamo o es lesbiana. Esta falta de estabilidad de los personajes se contrapone a la regularidad de su presentación gráfica, y constituye el marco que hace

posible el surgimiento de los monstruos, en la medida en que conforma la norma de la que el sujeto monstruoso se aparta.

Temas

Los cómics de Copi nunca participan del subgénero de la comedia de enredos, aunque lo parezca; de hecho, en ellos no hay enredo alguno, sino que todo está desatado, liberado de las constricciones sociales en un enorme «como si» que sitúa a los personajes al margen de los condicionantes impuestos por los hábitos sociales. En Copi la muerte es su destino habitual, en particular el de aquellos personajes que atraviesan los umbrales del sueño y la vigilia, el «hombre» y la «mujer», el ser humano y el animal, el amo y el esclavo, etcétera; en especial, y particularmente, el de aquellos que no poseen recursos para inhibir o morigerar la potencia disruptiva y devastadora del sexo. Copi desarticula el dualismo normativo de «heterosexual»/«homosexual» y, en general, todo par de opuestos; la tira «La elección de Miss Ciega» propone, por ejemplo, una extraña simetría, conseguida con recursos mínimos: dos mujeres, ambas ciegas, un muro. El motivo del crimen violento, presente en la mayoría de los relatos de *Una langosta para dos* y *Virginia Woolf ataca de nuevo*, en buena parte de los cómics y, notablemente, en todas las novelas, aparece aquí como el medio último para la consecución de una cierta estabilidad, siniestra pero no mortal; ésta también se presenta como una simetría en aquellas tiras en las que el personaje posee una gemela: Marilyn (*El baile de las locas*) y la mujer sentada tienen una, los protagonistas de *La ciudad de las ratas* presumen de parecerse «como gemelos» y las cuatro

gemelas de la pieza teatral homónima dirimen sus diferencias en un baño de sangre. En Copi la duplicidad es siniestra porque los vínculos de sangre no suponen la ausencia de conflicto –de hecho, son «el» conflicto– y la apariencia es lo único que determina la identidad; pero en esa duplicidad también hay un recurso humorístico si es cierto que, como afirma Daniel Link, el humor es también, y en última instancia, una «exterioridad respecto de sí» puesta aquí de manifiesto en «el otro yo» que es el gemelo. La duplicación tiene aquí un carácter ambiguo: por una parte, supone la emergencia de la serialidad a la superficie del «tema»; por otra, desestabiliza aún más si cabe un mundo narrado presidido por la naturaleza violenta de los personajes y la extravagancia de las situaciones narradas, así como por la renuncia de su autor a las convenciones más habituales del cómic.

Procedimientos (y 4)

En la narrativa gráfica de Copi las transgresiones a la unidad y a la estabilidad del mundo que narra son, al igual que en su obra narrativa, frecuentes: la duplicación es habitual, y se produce horizontalmente –allí donde los personajes se duplican en el plano de la historia– o verticalmente, con la transgresión de los niveles narrativos del relato: la mujer sentada se lee a sí misma, admite estar en conversaciones con Françoise Sagan para cambiar de empleo, dice odiar las réplicas que Copi le escribe, recibe una llamada de la mujer sentada desde otro ejemplar del periódico, confronta al lector o admite modificar los diálogos, exige explicaciones al autor –que comparece ante ella en una ruptura de los límites entre ficción y no ficción, entre

el mundo habitado por los personajes y el que habita el autor, que el lector presume «real» y ajeno al texto—; aspira, sobre todo, y principalmente, a existir al margen de los designios de otro, incluso si eso supone convertirse en una anomalía, en una incongruencia o en un monstruo. (En su forma más radical, la duplicación también supone un desplazamiento del personaje, que trasgrede los límites narrativos para atribuirse las potestades del autor: en una de las tiras, el personaje conversa con su «doble», que ha olvidado dibujar su rostro; cuando lo hace, el resultado no agrada al personaje dibujado y éste tacha el rostro de la gemela dibujante.) Estos procedimientos transgresivos no tienen un carácter secundario en el cómic de Copi; por el contrario, constituyen a menudo su tema, lo que contribuye a su comicidad —Patrick O’Neill ha observado que las transgresiones metalépticas que constituyen una «disrupción de la “realidad” del mundo narrado» son habitualmente empleadas en la narrativa gráfica para obtener efectos cómicos— pero también a un cuestionamiento de los límites ontológicos del mundo narrado presente en el resto de la producción del autor. (Un ejemplo notable de esto es el relato gráfico «El sueño» de *Yo, ¿por qué no tengo banana?*, que comparte con *El baile de las locas* el motivo del crimen cometido en sueños que el personaje toma por cierto; aquí, un marido sueña que asesina a su mujer y, cuando esta, que ha soñado lo mismo, lo descubre, se inicia una discusión que se salda con el asesinato de la mujer por parte del marido, tal como ambos han soñado; que la hija de la pareja haya soñado también con el asesinato establece un elemento aún más discordante en la historia cuya explicación tiene lugar cuando el lector descubre que toda la escena, con los sueños y los despertares de los tres personajes, resulta ser

un sueño del marido; pero el descubrimiento en su bolsillo del calcetín con el que había estrangulado a su mujer en sueños y las palabras finales de ella –«Es curioso, anoche soñé que... ¡Bah, no tiene importancia!»– hacen suponer que ella también ha soñado lo mismo, en un curioso juego de cajas chinas similar al de la novela.)

Personajes / Monstruos / Circulaciones

Una buena parte de las tiras de Copi juega con la posibilidad de que los personajes estén al tanto de su condición de figuras imaginarias creadas por un autor situado paradójicamente en el mismo nivel narrativo que sus personajes; así, en una de ellas el personaje se queja de que los globos de diálogo ocupan demasiado espacio, los personajes se preguntan si existen o son sólo «personajes de Copi», la mujer sentada confiesa que ella modifica sus textos cuando el autor se descuida y en otra discuten el estilo gráfico de la tira, que confiesan leer, siendo aparentemente ajenos al hecho de que ellos mismos son personajes de la tira. Copi transgrede el principio de autenticación de la narrativa haciendo que, ficcionalmente, los personajes sean conscientes de su condición ficcional y deseen oponerse a ella «tomando las riendas» de la narración. En «El poder de Jerónimo», por ejemplo, el deseo de la mujer sentada de mostrarse liberal ante su hijo se frustra cuando éste pone de manifiesto unas fantasías que lo incluyen todo: el sexo con animales, la decapitación y el incesto; pero el sueño se revela una historia inventada; y esa historia inventada, una fábula escandinava: el juego de las apariencias vuelve aún más peligrosa y desestabilizada una unidad familiar que en Copi siempre produce

monstruos. (Y acaba monstruosamente: los hijos asesinan a los padres, un tiburón devora a los niños, los padres se asesinan unos a otros, etcétera.) No hay ninguna paradoja en el anuncio de la mujer, quien al final exige a su marido el divorcio, sino un intento de preservar la cordura en un mundo en el que la sexualidad nunca está condicionada por la genitalidad ni biológicamente determinada y fluye arrastrando consigo las instituciones que, como la familia, han sido concebidas para ponerle freno. Copi desestabiliza el mundo de sus personajes al mismo tiempo que lo crea; como un dios benévolo, permite que sus personajes sean conscientes de su estatuto ficcional y los hace circular entre su narrativa, su teatro y sus cómics: Madame Pignoux, por ejemplo, es personaje de las tiras «En république écologique» y «Le Tricot», pero también, con una ligera variante ortográfica, de los relatos breves «Madame Pignou», «El escritor» y «Las viejas travestis» de *Las viejas travestis y otras infamias*, los indígenas de relatos gráficos como «Nariz de Águila», «El paraíso de la hermana Sophie» y, especialmente, «Las costumbres incas» de *Las viejas putas* parecen provenir de la pieza *¡La Pirámide!*, a la vez que Loretta Strong, personaje de la pieza homónima, dialoga con ratas, hombres simioscos, murciélagos, caníbales de Venus, loros y otros seres a la manera de la mujer sentada de los cómics y tiene un antecedente en la historieta de *Las viejas putas* «La última cosmonauta». Que el cómic de Copi está vinculado con su dramaturgia —lo que llevó a Marcos Rosenzvaig a afirmar que Copi «articuló un teatro dibujado, dibujó con actores, y esa forma de concebir la dramaturgia lo hizo creador de un lenguaje propio, una lírica que rompió con el naturalismo, el psicologismo y otras herencias de la literalidad francesa»— no sólo se pone de manifiesto en esta

circulación de personajes y motivos, sino también en su unidad de tiempo y espacio y en la elección de un encuadre similar a la visión del escenario que tuviese un espectador de teatro.

Procedimientos / Circulaciones

Es posible encontrar un ejemplo del carácter escénico del cómic de Copi, también, en aquellos pasajes en los que un personaje «entra» en la viñeta de la misma forma en que un actor lo hace en la escena. Mientras que el efecto de esto es transgresivo, por cuanto el lector percibe la incongruencia entre la convención escénica y las propias del relato gráfico, las similitudes con el teatro alcanzan aquí a la presentación de lo que podríamos denominar los «tiempos muertos» de los diálogos, situaciones que tienen una extensión de una o dos viñetas en las que el personaje carece de diálogo y que funcionan como una pausa. Esta ausencia de texto no es inusual en la narrativa gráfica, pero en el cómic convencional va acompañada de acciones ejecutadas por los personajes cuya narración compensa mediante información visual la ausencia de información textual, cosa que no sucede en los cómics de Copi. En ellos, la escasez de pausas descriptivas, el uso del sumario y de las elipsis implícitas, que contribuyen a la velocidad alta del relato y determinan la impresión de rapidez y facilidad que lo preside, la ausencia casi excluyente de presentación del pensamiento de los personajes y, sobre todo, la aparición en ella de procedimientos transgresivos, permiten establecer esa relación entre la obra gráfica y la narrativa del autor. Asimismo, apuntan a la inestabilidad del mundo narrado por Copi, inestabilidad que deriva de la transgresión de las convenciones, la escasez de elementos gráficos

que contribuyan a la determinación por parte del lector de la localización de los personajes y del transcurso del tiempo, la escasa gestualidad de los personajes sumada a la indeterminación evidente de sus motivaciones, la humanización de los animales –en varias tiras la mujer sentada está casada con un ratón, un elefante o un pollo; su hijo es un pollo o tiene cuerpo de perro o es un híbrido de humano y algo que parece ser una rata o un perro, etcétera–, y su contrapartida necesaria, la animalización de los seres humanos –los hombres vuelan, por ejemplo, e incluso, en dos tiras, el autor es un pollo. Todo ello contribuye posiblemente a una tercera sinécdoque, en el marco de la cual, y debido a la circulación de procedimientos de un ámbito a otro, el cómic de Copi sería «toda» su obra: sus cuentos y novelas extraen de ellos muchos de sus temas y funcionan, de manera complementaria, como –en palabras de César Aira– «los cómics que Copi no se tomó el trabajo de dibujar, y entonces escribió», y su dramaturgia se inviste de rasgos propios del cómic como la caricaturización de los personajes, la exageración cómica y, de manera metafórica, la falta de límites entre la escena y la vida, que el cómic recrea con la ausencia de borde en las viñetas, y sus personajes, que se convierten en protagonistas de escenas radicalmente exacerbadas de un mundo en el que ya no existe estabilidad alguna.

Circulaciones / Monstruos

Esta circulación no «comienza» en ningún sentido ni es pertinente intentar establecer si la trasposición comenzó en el cómic, en la narrativa o en el drama, pero la forma en que es presentada ejemplarmente en el cómic de Copi permite situar a éste en el

origen de la utilización de procedimientos transgresivos en la obra narrativa del autor. Fue en las páginas de la revista francesa *Hara-Kiri* donde Copi desarrolló un estilo, una poética, que se benefició de la libertad y el afán iconoclasta de esa publicación «burlesca, bestial y malvada». Los dibujos de Copi, sus supuestos dibujos «malos», narraron por primera vez en ella argumentos complejos con un mínimo de información visual siendo fieles a la concisión como principio dominante de la representación del espacio y del tiempo que caracteriza toda su obra, y la falta de calidad en un sentido académico de los dibujos le permitió crear personajes notablemente ambiguos que tanto pertenecen a la humanidad como al reino animal. Sus pollos se encuentran más allá de ambas categorías y son, como el travesti de su obra narrativa, una especie de metonimia de la circulación ininterrumpida de procedimientos narrativos y motivos temáticos en su obra a la que se ha hecho referencia: son, en ese sentido, perfectos. «Copi alcanzó la cima, la imperfección, que es la llave para hacerlo todo», afirmó Aira. Noé Jitrik reconoció, por su parte, que «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». En la irreductibilidad sociológica de Copi, en la ineficacia de las explicaciones en torno a una obra cuya singularidad y economía de medios apuntan a un fenómeno de contracción sobre sí misma hay también, en ese sentido, una radiografía de nuestros tiempos. Su humor «siniestro, inepto, indecente, odioso, asqueroso y deshonesto», en palabras de un crítico de *Le Figaro*, tiene el valor que le otorga una época que ha devenido no muy distinta de la que Copi imaginó. Las tres hipertrofias que,

en opinión de Alan Pauls, vuelven su obra «irreductiblemente única: todo se ve (hipervisibilización), todo se dice (hiperverbalización), todo sucede aquí y ahora (hiperpresentificación)», han abandonado el ámbito de la representación para campar en el mundo. Al menos desde los vídeos de decapitaciones de ISIS parece haber quedado claro que mirar es tomar partido, y, en algún sentido, volverse uno con lo observado. Los monstruos de Copi están vivos, y somos nosotros.