

Copi:
Personatges / Temes /
Procediments /
Circulacions / Monstres

Patricio Pron

Personatges (I)

Els personatges de Copi habiten un món de contorns difusos i possibilitats combinatòries il·limitades. Si el gos del narrador de la seva primera novel·la, *El uruguayo*, pot cavar un pou a la sorra de la platja i no tornar a ser vist, i si d'aquest pou en poden sortir pollastres que moren rostits quan toquen la superfície, si una gallina pot concebre amb un elefant i una nena pondre un ou, sembla evident que es tracta d'un món que només té una llei, la del seu autor. A Copi hi ha una negació emfàtica de tot realisme, però també d'aquelles convencions que permeten identificar –i normalitzar– un text com a pertanyent a la literatura fantàstica. Aquesta negació es fa palesa, per exemple, allà on –sense allunyar-nos d'*El uruguayo*– el seu protagonista, després que la ciutat de Montevideo és coberta per la sorra, dibuixa la ciutat enterrada sobre ella i la retola; més tard, quan la ciutat ressurgeix, el dibuix –en el seu recurs a imatge i paraules; de fet, el còmic– queda inutilitzat.

Podríem pensar que l'escena és una sinècdoque: en l'obra de Copi la representació no substitueix mai el món representat, «és» aquest món sense referents, subjecte a les seves pròpies i canviants regles.

Temes / Circulacions

Albert Camus va afirmar que «sempre hi ha una explicació social per al que veiem en art, però aquesta explicació no explica res d'important». Sembla que en cap altre autor aquest axioma s'adiu tant com en Copi, l'obra es regira sobre si mateixa en un remolí delirant; d'alguna manera funciona com un sistema autònom que rebutja les interpretacions històriques i sociològiques en benefici de la seva condició d'obra única, irrepetible, excepcional. En la narrativa gràfica de Copi, història, tebeo o còmic –com es prefereixi–, hi ha una reflexió subtil però poderosa sobre què és una imatge, què ens mostra i com es llegeix, però també sobre la naturalesa de l'anomalia i del desastre, que en tota la seva obra es succeeixen a una velocitat altíssima (en aquest aspecte, el còmic de Copi presenta similituds amb la seva narrativa, en la qual l'escassetat de pauses i l'ús d'el·lipsis implícites i sumaris contribueixen a la velocitat alta del relat i determinen la impressió de rapidesa i facilitat que s'obté en llegir-lo). És evident que Copi no s'atura mai i, en la seva obra, les catàstrofes, morts i esdeveniments de proporcions planetàries se succeeixen sense solució de continuïtat en el transcurs d'unes poques pàgines, presidits per l'alegria infantil de qui crea i destrueix mons. No obstant això, la teatralitat de les seves històries, el desinterès explícit de l'autor per qüestions de versemblança i coherència,

el reemplaçament, en última instància, d'allò representat per la seva representació, conviden a pensar en una obra rabiosament autònoma, clausurada sobre si mateixa en un gest de menyspreu per les seves condicions de producció i circulació, com si l'autor fos l'astronauta perduda en l'espai que habita algunes de les seves obres. No és veritat, per exemple, que, com afirma Frédéric Martel, Copi «possiblement ha fet més per la imaginació homosexual que els Grups d'Alliberament» de la seva època: en el món que habiten els seus personatges no cal organitzar-se per conquerir l'alliberament dels homosexuals perquè aquest ja s'ha produït i ha estat més radical del que es preveia: ha suposat el final de les distincions entre home i animal, no solament entre home i dona.

Temes / Personatges

L'obra de Copi participa de la «desnaturalització postmoderna de les categories de gènere», que és el *camp* segons la definició de José Amícola: a *Le Bal des folles* –on en el títol mateix s'escull un terme denigrant per als homosexuals en detriment de paraules menys connotades negativament– se succeeixen els assassinats i traïcions entre ells. Així doncs, per exemple, a la novel·la *La Guerre des pédés*, la Interespacial Homosexual és una organització clandestina d'homosexuals de totes les nacionalitats que ha pres possessió de la Lluna i la governa exercint sobre les amazones, els seus habitants originaris, un colonialisme salvatge; a la peça teatral *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer*, una mare, una filla i una professora de piano que sobreviuen en un camp de concentració a Sibèria juguen un singular «joc de les cadires» de la sexualitat en el

qual «canvien de sexe» contra la seva voluntat o per voluntat pròpia, conformant una parella làbil en la qual una «dona» que ha esdevingut un «home» desitja estimar una «dona» com a «dona» i una «dona» vol estimar-la com a «home» sent una «dona». Les categories perden sentit sotmeses a la multiplicació de les possibilitats combinatòries que conforma el món de Copi, i cap dels personatges no té interès a adherir-se a una categorització, ni tan sols a una que el singularitzi com a «homosexual, lesbiana o gai». A la peça *La Tour de la Défense*, per exemple, un personatge pregunta a un altre: «Em preferiries com a home o com a dona?», i l'altre respon: «Amb les ulleres, com a home; amb la perruca, com a dona», i a la tira «Une carte de Maroc», les identitats i les sexualitats comencen a fluir a partir de la notícia de l'homosexualitat del pare amb la qual comença una novel·la familiar en què tot s'esmicola. En aquesta tira i en d'altres de similars, els únics personatges de Copi l'habilitat dels quals els permet eludir la catàstrofe són els transvestits; en l'origen de la seva eficàcia hi ha el seu talent per «entrar» i «sortir» del gènere i de si mateixos, el caràcter làbil de la seva identitat, que els permet adoptar-ne una altra quan cal, tornant-los invulnerables, i la seva condició d'imatge (que va portar Daniel Link a afirmar que Copi «proposa una estètica *trans*: transnacional, translingüística i transsexual, en el sentit en què allò *trans* s'ha d'entendre, com el passatge del que és imaginari a la realitat. És per això que en l'univers-Copi no hi ha homosexuals, aquest invent desgraciat del segle XIX –i els pocs que hi ha moren a *La Guerre des pédés*–, sinó boges. Boges desclassificades i de-generades. Boges fora de tot sistema classificatori».)

Personatges (i 2)

Si el món narratiu de Copi està presidit per les aparences i té en la visibilitat del transvestit i la seva articulació d'una imatge «femenina» el seu millor símbol, és evident que la confusió o alteració de les aparences constitueix en ell una catàstrofe per als personatges. (Com afirma Alain Satge, «aquest univers poblat de transvestits mitològics, replet de la marginalitat i la transgressió en totes les seves formes, no està, com el de [Jean] Genet, sublimat, sacralitzat o tràgic per la transcendència d'una forma lírica o barroca », i, en aquest sentit, els seus transvestits i homosexuals són radicalment diferents dels de l'autor de *Les criades*).

Procediments (1)

Sobre aquest assumpte planen les acusacions que sovint s'han fet a Copi de dibuixar «malament» (Roland Spiller va observar, per exemple, que «[d]ibuixant malament [Copi] va arribar a ser un dels dibuixants de còmic més coneguts a França»). Tot i que és cert que l'absència de perspectiva en els seus dibuixos, la malaptesa aparent de l'execució i una certa manca de prolixitat semblen indicar que no buscava la perfecció formal en els seus còmics, el seu dibuix és —malgrat les acusacions— perfectament apropiat per als seus propòsits: atorga a personatges com la dona asseguda una singular iconicitat a les històries breus, i a les extenses, serveix de contrapunt a l'excés inventiu i evita la dispersió i l'esgotament del lector. A més, en algunes històries específiques forma part d'una estratègia retòrica més complexa, com a la tira «Hôtel de passe», en la qual l'adopció

de diferents aparences i diferents grafies en els globus de cada vinyeta obre un parèntesi de dubte sobre l'ontologia del món narrat i, més específicament, sobre la naturalesa i les intencions dels personatges. L'eficàcia de Copi com a autor de còmics i la seva voluntat de lliurar-se al que Jorge Monteleone va denominar «les epifanies estètiques del desastre, la puresa de la transgressió», es posen de manifest en el seu pretès dibuixar «malament», que Monteleone anomena, amb encert, «la persistència per dibuixar-ho tot com si estigués aprenent a fer-ho des de petit o, més ben dit, com si fos petit».

Temes / Procediments / Monstres

Copi va produir pràcticament tota la seva obra a França, al fil d'unes influències argentines particularment visibles a la seva obra primerenca –Oski, Lino Palacio i Landrú, els millors intèrprets nacionals de l'humor absurd de Saul Steinberg–, però alhora ocupant una posició central en el còmic francès alternatiu de la seva època: si Camus tenia raó a desincentivar les lectures sociològiques de l'obra d'art, també sembla encertat que l'obra de Copi no hauria estat possible fora de l'ambient de contestació d'allò establert i d'adquisició de llibertats individuals que es va instal·lar a la societat francesa al llarg de la dècada dels seixanta i que va tenir l'epicentre, almenys simbòlic, en els fets de Maig de 1968. La crueltat d'autors com Topor i Fred –i, en menor mesura, de Reiser, Wolinski i Cabu– i la preocupació gairebé obsessiva d'aquests últims per la sexualitat, així com el seu *lletgisme* deliberat –producte d'una concepció no realista del còmic compartida per tots aquests autors–, també estan presents en la narrativa gràfica de Copi, però és

singular comprovar fins a quin punt ell s'aparta de les tendències dominants a les mateixes publicacions que, com *Bizarre*, *Hara-Kiri* i *Charlie*, van acollir els seus còmics. A diferència de Reiser, potser l'autor al qual més s'assembla, Copi no va practicar la vinyeta autoconclusiva en la seva obra adulta; no li interessaven la recerca de l'efecte sorpresa i la paròdia de la publicitat visual, ni tampoc el desenvolupament d'una situació que esdevé absurda, sinó el de la que ja és absurda i esdevé tràgica –a la manera de Topor, però sense el hieratisme mut de les seves imatges. A més, la seva renúncia a aspectes específics del medi –delimitació de la vinyeta, alternança de plans a la manera del muntatge cinematogràfic, caracterització dels personatges i del seu entorn, presentació del seu pensament, ús d'onomatopeies i de «rematada» a les tires humorístiques, alternança de la focalització i de la perspectiva, manipulació de l'espai i, en conseqüència, del temps, pròpia del còmic convencional, en el qual no són infreqüents les el·lipsis, les acronies, els sumaris i la freqüència iterativa, la recurrència a l'actualitat política i econòmica, etcètera– el distingeix dels seus contemporanis, igual que la seva «agenda»: en l'obra de Copi no hi ha un tractament misogin de la figura femenina, ni tampoc una legitimació tàcita de la violació, l'odi als algerians o la pedofília, possiblement concebuts pels seus autors com una sàtira d'aquestes pràctiques en la societat francesa de l'època, però que no tenen, en l'obra dels dits autors, prou distància crítica perquè l'efecte que exerceixen no sigui pertorbador o ambigu. Al marge de l'antecedent argentí, la seva narrativa gràfica «és» la del seu període francès i es caracteritza pel desenvolupament narratiu, la ruptura de la convenció, la llibertat expressiva i la simplicitat només aparent. Una lectura que s'articuli només

en la seva primera obra argentina o en les condicions de producció de la seva obra «francesa» –la serialitat, els terminis de lliurament de les publicacions periòdiques, sempre pròxims–, més encara, les explicacions sociològiques que es poguessin trobar a la seva obra, passaria per alt –i en això es pot donar la raó a Camus– la doble naturalesa de la producció de Copi, argentina i alhora francesa, com és evident per a qualsevol que no tingui una visió decimonònica de la unitat inalienable de llengua i territori i de nació i llengua.

Procediments (2)

Almenys en el cas de Copi, les explicacions sociològiques no expliquen l'essencial, cosa que probablement es deu al fet que, al marge de les seves influències procedents del còmic, la seva narrativa gràfica és deutora d'una visió teatral de la historieta l'origen de la qual cal trobar-lo no solament en els dramaturgs que l'autor va esmentar a les entrevistes que li van fer –Jean Anouilh, Tennessee Williams, Oscar Wilde, Anton Txèkhov–, sinó també en les presències aparentment incontestables d'Alfred Jarry, Eugène Ionesco i Jean Genet. En l'aprenentatge de la sostracció, el *desaprenentatge* que és la consecució de tot estil personal, Copi va adequar la unitat de temps i lloc que és pròpia del teatre a l'àmbit del còmic, alhora que –i en això va ser excepcional– va elevar la serialitat i l'economia de mitjans que, a causa del caràcter periòdic de les publicacions que l'adquirien, constituïen les condicions de producció de la seva obra, a la condició de tema dels seus còmics, per exemple, en el cas del seu personatge més popular.

Personatges / Procediments / Monstres

«La dona asseguda no és ni tan sols un personatge, més aviat és un estat d'ànim; no és ni tan sols un estat d'ànim, més aviat és una manera de mirar les coses», va dir Copi a Michel Buteau el 1971. «Un dia és marquesa, l'endemà és una portera, a l'altre dia no és ningú, a l'altre és una vella, a l'altre és una àvia que ha tingut noranta fills i després és una catòlica verge, i després és una puta». La fluïdesa, la labilitat de la seva identitat –ja observables en els transvestits de Copi– contravenen a una exigència mínima en la creació d'un personatge serialitzat: que aquest tingui uns trets estables que en facilitin la identificació i estalviïn espai narratiu. No obstant això, també són la causa de la seva enorme eficàcia, així com la raó per la qual el personatge pot ser vist com el dispositiu al voltant del qual s'articula tota la seva obra, no solament els seus còmics. Copi sembla dir que la dona asseguda és qualsevol dona que s'asseu en una cadira –i sembla afegir que tot el qui tingui una cadira té poder: quan en una de les tires un pollastre pregunta a la protagonista per què ell no té una cadira, ella li respon que «els pollastres no tenen cadires»; ser un pollastre és, en aquest sentit, simplement, no tenir cadira, estar desposseït de l'únic que es pot «tenir» en el món dels còmics de Copi. I també sembla dir que el seu interlocutor pot ser qualsevol que li dirigeixi la paraula; fins i tot un animal, es podria pensar, si no fos perquè en l'obra de l'autor no hi ha diferències substancials entre homes i animals: les identitats són fluïdes, els límits són difusos o ja no existeixen i les combinacions es multipliquen, presidides només per la possibilitat d'imaginar-les i per la capacitat per part dels personatges d'imposar-se al caos mitjançant l'art de

l'aparença i l'engany, que són, en l'obra de Copi, la principal potència i el recurs del qual es valen els personatges per aconseguir els seus propòsits: la Marilyn de la novel·la *Le Ball des folles* –que es converteix en Greta Garbo quan l'actriu anterior passa de moda–, l'Eva Perón de la seva peça homònima –que ha de ser interpretada per un actor perquè la seva caracterització no depèn del sexe del seu intèrpret, sinó de l'adopció d'una gestualitat i d'un vestuari–, etcètera. Igual que els personatges de les seves altres peces, al teatre de la crueltat de Copi el que és capaç de modificar la seva imatge pot dominar el món (és per això que tots els seus personatges poden ser considerats «monstres»: són allò anòmal, el que és excepcional, el que és diferent dels altres i pot ser diferent de si mateix quan les circumstàncies ho requereixin; té la fragilitat de la imatge i la seva excepcional fortalesa).

Procediments (3)

La invariabilitat de la seva presentació gràfica i la repetició de la situació que inicia cadascuna de les històries de la dona asseguda donen compte de la seva serialitat, però també del fet que aquesta conforma un dispositiu: és a dir, uns quants procediments que es repeteixen i esdevenen el seu propi tema. Hi apareix la continuïtat absoluta entre homes i animals present en tota l'obra de Copi, també en la seva dramaturgia i la seva narrativa, així com la possibilitat de l'amor i el fet que aquest sempre està associat a la violència i/o la submissió. Tanmateix, l'autèntic tema de les tires de Copi és, segons Jorge Monteleone, «la irrupció del caos i la diferència» en el món ordenat dels personatges. La crueltat, la irresolució de l'anècdota,

el qüestionament permanent de l'ontologia del món que aquests habiten, l'adopció de convencions teatrals en el còmic i la circulació de personatges, temes i procediments formals d'un gènere literari o mitjà a un altre en l'obra de Copi són les bases en què es fonamenten la seva excepcionalitat i la seva naturalesa disruptiva. Una sinècdoke, un cop més, que es pot trobar en el que Thibaud Croisy va anomenar els «duos en desequilibri» del còmic de Copi: l'alteració d'un món hi té lloc cada vegada que dos personatges es troben. Això explica, per exemple, la crispació i la violència física de les rèpliques que la dona asseguda dedica als seus interlocutors, ja que en ella ni l'atribut de la cadira ni una mida més gran respecte dels seus interlocutors no garanteixen l'hegemonia. Com va escriure Croisy, «en aquests personatges minúsculs sempre hi ha un petit detall que posa en crisi la totalitat del món: alguna cosa del seu llenguatge, una pregunta confrontadora (“Mamà, cal estimar els pobres?”, “Mamà, què és un homosexual?”), o bé la sola aparició d'un cos estrany, marginal, un altre (“Cony! Una iguana!”, “Merda! Un drac!”, “Reno! El boig!”)». No sempre la mida és poder en les tires: el llop, tot i ser més petit, s'imposa a les dones que l'envolten a «L'Anniversaire de Grand-Mère», les rates de *La Cité des rates* sobreviuen a l'holocaust humà gràcies al seu talent per a l'adequació i la mascarada, etcètera.

Procediments / Personatges

La dona asseguda no canvia mai, és clar: una vegada i una altra es veu involucrada en converses amb pollastres, porcs, cargols i una nena, sense moure's de la cadira i en un espai indeterminat.

Copi la va definir en alguna ocasió com «una opinadora sense moral, posseïdora d'una genial ignorància, que parla sobre sexe amb una violència insòlita». Tret d'escasses però rellevants variacions en l'aspecte físic –que, en simplificar la seva figura i serialitzar-la, van posar l'èmfasi en el seu caràcter icònic–, la dona asseguda va romandre igual al llarg dels seus deu anys d'existència a *Le Nouvel Observateur*, tot i que, com el seu autor va recordar més tard, al principi «jo mateix no n'estava gaire convençut» i l'opinió majoritària a la redacció era que «no feia riure a ningú». D'altra banda, l'estabilitat de la seva presentació gràfica i l'absència d'evolució dramàtica que es poden percebre d'una tira a una altra fan que pugui ser vista com quelcom més que un personatge. I és que la dona asseguda és més aviat un procediment narratiu, en el sentit que opera com un conjunt de variables principalment formals que tenen a veure amb la producció de narratives, cosa que, paradoxalment, és el mateix tema de la tira. En alguns casos, el procediment que és la dona asseguda actua com la situació d'arrencada i de tancament de la història; al mig, la dona camina i, d'alguna manera, «surt» de la funció que constitueix tota la seva identitat per integrar-se en el conjunt dels molts personatges de Copi, recuperant-la només en tornar a seure. Aquesta situació es repeteix excepcionalment un parell de vegades, però, en fer-ho, subverteix de manera subtil el sentit mateix del personatge i la seva funció, i recorda al lector el caràcter lúdic i ficcional de la narrativa. La manca d'informació visual que s'aprecia en la inexistència de fons a la dona asseguda contribueix, d'altra banda, a la qüestió de la velocitat del còmic de dues maneres: en la seva producció, perquè la falta de detalls permet a l'autor acabar més ràpidament la creació material de la tira, i en la lectura,

ja que, davant la manca de detalls gràfics, el lector tendeix a avançar més ràpidament que si es trobés davant d'una obra de factura més elaborada. Un altre element que contribueix a una velocitat alta de lectura del còmic de Copi és la regularitat de les vinyetes –dues, tres o quatre per línia al llarg de dues, tres o quatre línies per tira–, que permet una lectura lineal molt semblant a la de la narrativa convencional. Copi tenia «el geni de la simplificació», segons Delfeil de Ton; la dona asseguda posa de manifest que l'enorme i sovint fascinant economia narrativa dels seus còmics s'articula sobre dos procediments: la serialitat, que permet estalviar espai narratiu que d'una altra manera es destinaria a la descripció i a l'ambientació –dels quals els còmics, i en particular aquells destinats a la premsa, manquen per principi–, i l'adopció de la unitat de temps i de lloc i el recurs a la pausa dramàtica que són propis de la pràctica teatral, no de la del còmic. La serialitat –el procediment pel qual un personatge pot ser utilitzat una vegada i una altra a condició que ni el seu aspecte ni la seva situació variïn substancialment, en un art de la contingència i de la repetició– a l'obra de Copi ofereix un marc rígid per a un deliri que esdevindria insuportable per al lector si aquest no disposés, almenys, de la referència d'una figura estable, repetida d'una tira a una altra. Tanmateix, aquesta serialitat no és completa ni consistent: en algunes ocasions la dona asseguda es diu Héléne i en d'altres Suzanne –«Madame Copi» és un altre dels noms habituals–, el seu marit és anomenat de diverses maneres –Albert, Hercule, Guillaume, Michou, Jacques– i de vegades és mort, la seva filla és àvia, té un fill amb un cansalader, se'n va al llit amb un hipòpòtam o és lesbiana. Aquesta manca d'estabilitat dels personatges es contraposa a la regularitat de la seva presentació

gràfica i constitueix el marc que fa possible el sorgiment dels monstres, per tal com conforma la norma de la qual el subjecte monstruós s'aparta.

Temes

Els còmics de Copi no participen mai del subgènere de la comèdia d'embolic, encara que ho sembli; de fet, en aquests no hi ha cap embolic, sinó que tot està desfermat, alliberat de les constriccions socials en un enorme «com si» que situa els personatges al marge dels condicionants imposats pels hàbits socials. A Copi la mort és el destí habitual dels personatges, en particular d'aquells que travessen els llindars del somni i la vigília, l'«home» i la «dona», l'ésser humà i l'animal, l'amo i l'esclau, etcètera; sobretot –i particularment–, el d'aquells que no posseeixen recursos per inhibir o morigerar la potència disruptiva i devastadora del sexe. Copi desarticula el dualisme normatiu d'«heterosexual» / «homosexual» i, en general, tot parell d'oposats; la tira «L'élection de Miss Aveugle» proposa, per exemple, una estranya simetria, assolida amb recursos mínims: dues dones, totes dues cegues, un mur. El motiu del crim violent, present a la majoria dels relats d'*Une langouste pour deux* i *Virginia Woolf a encore frappé*, a bona part dels còmics i, notablement, a totes les novel·les, apareix aquí com el mitjà últim per a la consecució d'una certa estabilitat, sinistra però no mortal; aquesta també es presenta com una simetria en aquelles tires en què el personatge posseeix una bessona: Marilyn (*Le Bal des folles*) i la dona asseguda en tenen una, els protagonistes de *La Cité des rats* presumeixen de semblar-se «com a bessons» i les quatre bessones de la peça teatral *Les*

Quatre jumelles dirimeixen les seves diferències en un bany de sang. A Copi la duplicitat és sinistra perquè els vincles de sang no suposen l'absència de conflicte –de fet, són «el» conflicte– i l'aparença és l'única cosa que determina la identitat; tanmateix, en aquesta duplicitat també hi ha un recurs humorístic si és cert que, com afirma Daniel Link, l'humor és també, en última instància, una «exterioritat respecte de si mateix» que, en aquest cas, es posa de manifest en «l'altre jo» que és el bessó. La duplicació té aquí un caràcter ambigu: d'una banda, suposa l'emergència de la serialitat a la superfície del «tema»; de l'altra, desestabilitza encara més, si això és possible, un món narrat presidit per la naturalesa violenta dels personatges i l'extravagància de les situacions narrades, així com per la renúncia del seu autor a les convencions més habituals del còmic.

Procediments (i 4)

A la narrativa gràfica de Copi les transgressions a la unitat i a l'estabilitat del món que narra són freqüents, igual que a la seva obra narrativa; la duplicació és habitual i es produeix horitzontalment –allà on els personatges es dupliquen en el pla de la història– o verticalment, amb la transgressió dels nivells narratius del relat: la dona asseguda es llegeix a si mateixa, admet que està en converses amb Françoise Sagan per canviar de feina, diu que odia les rèpliques que Copi li escriu, rep una trucada de la dona asseguda des d'un altre exemplar del diari, confronta el lector o admet modificar els diàlegs, exigeix explicacions a l'autor –que compareix davant seu en una ruptura dels límits entre ficció i no ficció, entre el món habitat pels personatges i el que habita l'autor, que el lector

presumeix «real» i aliè al text. Aspira, sobretot i principalment, a existir al marge dels designis d'un altre, fins i tot si això suposa esdevenir una anomalia, una incongruència o un monstre. (En la seva forma més radical, la duplicació també suposa un desplaçament del personatge, que transgredeix els límits narratius per atribuir-se les potestats de l'autor: en una de les tires, el personatge conversa amb el seu «doble», que s'ha oblidat de dibuixar el seu rostre; quan ho fa, el resultat no agrada al personatge dibuixat i aquest ratlla el rostre de la bessona dibuixant.) Aquests procediments transgressius no tenen un caràcter secundari en el còmic de Copi; per contra, sovint en constitueixen el tema, cosa que contribueix a la seva comicitat –Patrick O'Neill ha observat que les transgressions metalèptiques que constitueixen una «disrupció de la "realitat" del món narrat» són emprades habitualment en la narrativa gràfica per obtenir efectes còmics–, però també a un qüestionament dels límits ontològics del món narrat present en la resta de la producció de l'autor. (Un exemple notable d'això és el relat gràfic «Le rêve» d'*Et moi, pourquoi j'ai pas de banane ?*, que comparteix amb *Le Bal des folles* el motiu del crim comès en somni que el personatge pren per cert. En aquest relat un marit somia que assassina la seva dona i quan ella, que ha somiat el mateix, ho descobreix, s'inicia una discussió que se salda amb l'assassinat de la dona per part del marit, tal com tots dos han somiat. Que la filla de la parella hagi somiat també amb l'assassinat estableix un element encara més discordant en la història l'explicació de la qual té lloc quan el lector descobreix que tota l'escena, amb els somnis i el desvetllament dels tres personatges, resulta que és un somni del marit, però el descobriment a la butxaca del mitjó amb el qual hauria escanyat la

seva dona en somni i les paraules finals d'ella –«És curiós, anit vaig somiar que... Bah, tant és!»– fan suposar que ella també ha somiat el mateix, en un curiós joc de capses xineses similar al de la novel·la.)

Personatges / Monstres / Circulacions

Una bona part de les tires de Copi juga amb la possibilitat que els personatges estiguin al corrent de la seva condició de figures imaginàries creades per un autor situat paradoxalment en el mateix nivell narratiu que els seus personatges. Així, doncs, en una d'elles el personatge es queixa que els globus de diàleg ocupen massa espai, els personatges es pregunten si existeixen o són només «personatges de Copi», la dona asseguda confessa que ella modifica els seus textos quan l'autor es despista i en una altra discuteixen l'estil gràfic de la tira, que confessen que llegeixen, sent aparentment aliens al fet que ells mateixos són personatges de la tira. Copi transgredeix el principi d'autenticació de la narrativa fent que, ficcionalment, els personatges siguin conscients de la seva condició ficcional i vulguin oposar-s'hi «prenent les regnes» de la narració. A «Le Pouvoir a Jérôme», per exemple, el desig de la dona asseguda de mostrar-se liberal davant el seu fill es frustra quan aquest posa de manifest unes fantasies que ho inclouen tot: el sexe amb animals, la decapitació i l'incest; però el somni es revela una història inventada, i aquesta història inventada, una faula escandinava: el joc de les aparences torna encara més perillosa i desestabilitzada una unitat familiar que a Copi sempre produeix monstres (i acaba monstruosament: els fills assassinen als pares, un tauró devora els nens, els

pares s'assassinen els uns als altres, etcètera). No hi ha cap paradoxa en l'anunci de la dona, la qual al final exigeix al seu marit el divorci, sinó un intent de preservar el seny en un món en el qual la sexualitat no està mai condicionada per la genitalitat ni biològicament determinada i flueix arrossegant les institucions que, com la família, han estat concebudes per posar-li fre. Copi desestabilitza el món dels seus personatges alhora que el crea; com un déu benèvol, permet que els seus personatges siguin conscients del seu estatut ficcional i els fa circular entre la seva narrativa, el seu teatre i els seus còmics: Madame Pignoux, per exemple, és un personatge de les tires «En république écologique» i «Le Tricot», però també, amb una lleugera variant ortogràfica, dels relats breus «Madame Pignoux», «El escritor» i «Las viejas travestís» de *Las viejas travestís y otras infamias*; els indígenes de relats gràfics com «Nez d'aigle», «Le Paradis de Sœur Sophie» i, especialment, «Las costumbres incas» de *Les Vieilles putes* semblen provenir de la peça *La Pyramide*, alhora que Loretta Strong, personatge de la peça homònima, dialoga amb rates, homes simiescos, ratpenats, caníbals de Venus, lloros i altres éssers a la manera de la dona assegurada dels còmics i té un antecedent en la historieta «La Dernier Cosmonaute» de *Les Vieilles putes*. Que el còmic de Copi està vinculat amb la seva dramaturgia –cosa que va portar Marc Rosenzvaig a afirmar que Copi «va articular un teatre dibuixat, va dibuixar amb actors, i aquesta forma de concebre la dramaturgia el va convertir en creador d'un llenguatge propi, una lírica que va trencar amb el naturalisme, el psicologisme i altres herències de la literalitat francesa»–, no només es posa de manifest en aquesta circulació de personatges i motius, sinó també en la seva unitat de temps i espai i

en l'elecció d'un enquadrament similar a la visió de l'escenari que tingués un espectador de teatre.

Procediments / Circulacions

Es pot trobar també un exemple del caràcter escènic del còmic de Copi en aquells passatges en els quals un personatge «entra» a la vinyeta de la mateixa manera en què un actor ho fa en l'escena. Mentre que l'efecte d'això és transgressiu, atès que el lector percep la incongruència entre la convenció escènica i les pròpies del relat gràfic, en aquest cas les similituds amb el teatre arriben a la presentació del que podríem dir-ne els «temps morts» dels diàlegs, situacions que tenen una extensió d'una o dues vinyetes en què el personatge no té diàleg i que funcionen com una pausa. Aquesta manca de text no és inhabitual en la narrativa gràfica, però en el còmic convencional va acompanyada d'accions executades pels personatges la narració dels quals compensa mitjançant informació visual l'absència d'informació textual, i això no passa en els còmics de Copi. Per contra, en aquests, l'escassetat de pauses descriptives, l'ús del sumari i de les el·lipsis implícites, que contribueixen a la velocitat alta del relat i determinen la impressió de rapidesa i facilitat que el presideix; l'absència gairebé excloent de presentació del pensament dels personatges, i, sobretot, l'aparició en aquesta de procediments transgressors, permeten establir aquesta relació entre l'obra gràfica i la narrativa de l'autor. Així mateix, apunten a la inestabilitat del món narrat per Copi, la qual deriva de la transgressió de les convencions, l'escassetat d'elements gràfics que contribueixin a la determinació per part del lector de la localització dels personatges i del transcurs del

temps, l'escassa gestualitat dels personatges sumada a la indeterminació evident de les seves motivacions, la humanització dels animals –a diverses tires, la dona asseguda està casada amb un ratolí, un elefant o un pollastre; el seu fill és un pollastre o té cos de gos o és un híbrid d'humà i quelcom que sembla una rata o un gos, etcètera–, i la seva contrapartida necessària, l'animalització dels éssers humans –per exemple, els homes volen i, fins i tot, en dues tires, l'autor és un pollastre. Tot plegat contribueix possiblement a una tercera sinècdoque, en el marc de la qual, i a causa de la circulació de procediments d'un àmbit a un altre, el còmic de Copi seria «tota» la seva obra: els seus contes i novel·les extreuen d'ells molts dels seus temes i funcionen, de manera complementària, segons César Aira, «com els còmics que Copi no es va preocupar de dibuixar, i llavors va escriure», i la seva dramaturgia s'investeix de trets propis del còmic, com la caricaturització dels personatges, l'exageració còmica i, de manera metafòrica, la manca de límits entre l'escena i la vida, que el còmic recrea amb l'absència de vores a les vinyetes, i els seus personatges, que esdevenen protagonistes d'escenes radicalment exacerbades d'un món en el qual ja no existeix cap estabilitat.

Circulacions / Monstres

Aquesta circulació no «comença» en cap sentit ni escau d'intentar establir si la transposició va començar en el còmic, en la narrativa o en el drama, però la forma en què és presentada exemplarment en el còmic de Copi permet situar aquest en l'origen de la utilització de procediments transgressors en l'obra narrativa de l'autor. Fou a les pàgines de la revista francesa

Hara-Kiri on Copi va desenvolupar un estil, una poètica, que es va beneficiar de la llibertat i l'afany iconoclasta d'aquesta publicació «burlesca, bestial i malvada». Els dibuixos de Copi, els seus suposats «mals» dibuixos, van narrar per primera vegada en aquesta arguments complexos amb un mínim d'informació visual sent fidels a la concisió com a principi dominant de la representació de l'espai i del temps que caracteritza tota la seva obra, i la manca de qualitat en un sentit acadèmic dels dibuixos li va permetre crear personatges notablement ambigus que tant pertanyen a la humanitat com al regne animal. Els seus pollastres es troben més enllà de les dues categories i són, com el transvestit de la seva obra narrativa, una mena de metonímia de la circulació ininterrompuda de procediments narratius i motius temàtics en la seva obra a la qual s'ha fet referència: en aquest sentit, són perfectes. «Copi va fer el cim, la imperfecció, que és la clau per fer-ho tot», va afirmar Aira. D'altra banda, Noé Jitrik va reconèixer que «darrere dels textos dislocats, fantàstics i iconoclastes [de Copi], no hi ha un mer apologista de l'homosexualitat més radical, sinó un pensament crític molt agut; una mena de radiòleg de la cultura contemporània». En la irreductibilitat sociològica de Copi, en la ineficàcia de les explicacions al voltant d'una obra la singularitat i economia de mitjans de la qual apunten a un fenomen de contracció sobre si mateixa, també hi ha, en aquest sentit, una radiografia dels nostres temps. El seu humor «sinistre, inepte, indecent, odiós, fastigós i deshonest», en paraules d'un crític de *Le Figaro*, té el valor que li atorga una època que ha esdevingut no gaire diferent de la que Copi va imaginar. Les tres hipertròfies que, segons Alan Pauls, converteixen la seva obra en «irreductiblement única: tot es veu (hipervisibilització), tot es diu

(hiperverbalització), tot passa aquí i ara (hiperpresentificació)», han abandonat l'àmbit de la representació per campar pel món. Almenys des dels vídeos de decapitacions d'ISIS sembla que ha quedat clar que mirar és prendre partit i, d'alguna manera, esdevenir allò que has observat. Els monstres de Copi són vius, i som nosaltres.