

Resumen

La importancia central de la obra historietística de Raúl Damonde Taborda (COPI) reside en la condición paradigmática de su producción en el campo de la narrativa dibujada. Obviamente que este trabajo no puede suplir un estudio que requeriría de una investigación profunda y sistemática, sin embargo, entiendo que puede fijar algunos ejes productivos para futuros análisis. El ensayo pretende recorrer la producción historietística del autor publicada en distintos medios gráficos trazando un período que va desde el exilio político hasta un “quiebre” en su trayectoria artística. Cabe resaltar que la obra gráfica del autor es fundamental no sólo para profundizar los estudios sobre el campo de la historieta y el humor gráfico sino también, para pensar cuestiones más amplias. Dicho en otros términos: su producción resulta peculiar no sólo porque habilita el análisis de un tipo de alegorización particular, sino porque en ese mismo gesto, se trasciende a sí misma.

Palabras clave: historieta – arte – exilio – política – industria.

1.- Por qué Copi

La importancia central que supone analizar la obra historietística de Raúl Damonde Taborda (COPI) parte de la condición paradigmática de su producción en el campo de la narrativa dibujada. Antes conviene destacar, que el análisis de la especificidad del lenguaje historietístico y de sus cruces con otros medios narrativos, se encuentra aún muy poco desarrollado frente a otras áreas del conocimiento. En el caso de la Argentina, no existe todavía un campo académico ni de investigación consolidado sobre el tema. Obviamente que este trabajo no puede suplir un estudio que requeriría de una investigación profunda y sistemática, sin embargo, entiendo que puede fijar algunos ejes productivos para futuros análisis. El artículo pretende, por un lado, recorrer la producción historietística del autor publicada en distintos medios gráficos trazando un arco que va desde el exilio político hasta lo que entiendo como un “momento de inflexión” en su trayectoria artística.

Por otro lado, la periodización que me interesa proponer supone, también, una hipótesis de trabajo. El tramo histórico 55-70 coincide con una serie de acontecimientos claves en la historia política, social y cultural argentina, de allí que uno de mis objetivos sea interpretar la obra de Copi no sólo en su especificidad estética, sino también y fundamentalmente en tanto documento de época. Esta perspectiva habilitará el abordaje de algunos desplazamientos entre la vanguardia y la política, la industria cultural y el arte, lo local y lo global.

Ahora bien, el recorte temporal de este trabajo recorre un arco entre dos ciudades, Buenos Aires y París y, al mismo tiempo, supone un quiebre en la producción historietística del autor. El primer tramo está trazado por los años 1955-1962, años en los que resaltan sus tempranas incursiones en el periódico *Tribuna Popular* hasta sus historietas de renovación estilística publicadas en las revistas humorísticas *Tía Vicenta* y *4 Patas*. El segundo momento, puede ser entendido como el de su “síntesis gráfica” y está comprendido por la publicación de sus tiras en el periódico francés *Le Nouvel Observateur* (1962) y el estreno de su obra teatral *Eva Perón* (1970) en un teatro del circuito alternativo parisino. Este último evento concluye en un atentado terrorista, el control policial y la censura. Por esta obra, la primera escrita en el exilio, Copi no pudo regresar a la Argentina hasta 1984.

Lejos de entender este corte histórico como una ruptura en la obra de Copi, me interesa más bien, en un gesto contrario, leer las continuidades de su trayectoria. Poner en escena las articulaciones en su recorrido artístico y en el tratamiento de los lenguajes y dispositivos: teatro, cómic, literatura. En este sentido, es que encuentro que la comparación entre las condiciones de producción, circulación y recepción de su obra, podría aportar una mirada más densa no sólo acerca del itinerario biográfico de Copi sino también, y fundamentalmente, sobre la compleja relación entre la industria cultural y el arte. Resta decir que el ensayo también pretende ser un aporte a los estudios teóricos sobre la historieta y su especificidad en tanto sistema de narrativa en secuencia gráfica.

Es conveniente destacar que el tema de este trabajo está articulado directamente con un eje de mi tesis de doctorado: “Oficio, Arte y Mercado: historia de la historieta argentina desde 1968 hasta 1984”. Durante ese recorrido el objetivo fue dar cuenta de la evolución de la historieta argentina y su relación con otras zonas de la industria cultural. Si bien el interés fue realizar un aporte a

los estudios en comunicación y cultura, la investigación se recortó sobre un campo de análisis y un trasfondo teórico más específico: una historia de los medios de comunicación que tuvo como punto de partida la reconstrucción histórica de la historieta, pero siempre en diálogo con series y procesos más amplios.

Ahora bien, el bloque 68/69 se trata de un momento iridiscente del campo artístico e intelectual sensibilizado por sucesivos reposicionamientos y quiebres. Rasgos como la necesidad de transgredir los límites entre la vida y el arte, el antiintelectualismo, el antiinstitucionalismo, el deseo de ampliar el público, de redefinir el concepto de obra de arte con materiales novedosos y el intento de ligar a la política con el arte, están presentes de manera recurrente. En medio de esta coyuntura, un sector de la intelectualidad argentina encuentra en la historieta un objeto de investigación y un medio privilegiado para la intervención teórica.

Entiendo que la obra gráfica de Copi debe vincularse, precisamente, en esa intersección: una zona de diálogo entre la vanguardia artística, el interés por los medios de comunicación masiva y la política a finales de la década del sesenta. De allí que su trabajo y su posición en el campo, puedan ser leídas como un emergente de las condiciones de producción de la etapa en un marco de complejización del "campo cultural" más amplio. Sin embargo, resulta significativo que los estudios e investigaciones realizados hasta el momento sobre Copi (Aira: 1991; Amícola: 2000; Rosenzvaig: 2003; Link: 2003; Sarlo: 2003) se han concentrado en su actividad como dramaturgo y escritor quedando de este modo relegada la producción gráfica del autor.

El dato no es azaroso. Estas perspectivas y encuadres están vinculadas al lugar de inscripción teórica y disciplinaria (la literatura, el teatro, la crítica cultural) de las investigaciones realizadas hasta el momento. Pero por otro lado, y de manera más decisiva, también cabe pensar que este rasgo está sujeto a la ausencia de una tradición crítica y de un campo consolidado de estudios sobre historietas y humor gráfico en la Argentina. No desconozco la impronta de los estudios inaugurados por Jorge Rivera, Eduardo Romano, Oscar Masotta y Oscar Steimberg. No obstante, sus trabajos no se han planteado más que parcialmente el abordaje de las historietas de Copi y en ningún caso su obra ha sido tomada como objeto de estudio de investigación. En este sentido, en futuros abordajes, sería productivo analizar las historietas de Copi publicadas en medios nacionales y extranjeros para reconstruir de manera cabal su itinerario y su trayectoria artística.

Asimismo quisiera destacar, que aunque los estudios realizados sobre la vida y obra del autor insisten sistemáticamente en resaltar el carácter inclasificable de su obra artística (Aira: 1991; Amícola: 2000; Rosenzvaig: 2003; Link: 2003), por otro lado han tendido a la clasificación o categorización de su obra a un lado u otro de su producción. De allí que los conceptos se han fijado de manera pendular: o se ha resaltado el "carácter híbrido" de su expresión o se ha ponderado cierta zona de su producción sobre las otras: "teatro dibujado", "teatro cómic" y "novela cómic" (Rosenzvaig, 2003); "escritor insólito" (Jitrik, 2003); "Copi no sabe dibujar" (Aira, 1991).

Me interesa discutir algunas de estas afirmaciones e inscribir la obra gráfica del autor en la corriente de autores (Landrú, Oski, Quino, Kalondi, Catú y Brascó) que entre la segunda mitad de la década cincuenta y la primera mitad de los sesenta, renuevan estilística y temáticamente el campo de humor gráfico en la Argentina. Estos antecedentes que también construyen un nuevo público a partir de nuevas pautas y convenciones humorísticas, ya han sido trabajados rigurosamente y con profundidad analítica por: Masotta, (1966; 1969; 1970), Rivera (1971; 1972; 1976; 1981), Steimberg (1971; 1972; 1977), Romano (1972; 1985) y Sasturain (1995).

Si bien la obra de Copi no es ni exclusivamente teatral, ni literaria, ni historietística, sino que transita por un *continuum* permanente, me interesa considerar algunos aspectos de su identificación del dibujo con el teatro y su permanencia "en el pasaje" entre ambos. Su impronta artística está precisamente ahí, en ese *durante*; que se queda *entre* el dibujo y el texto. Pero no es el dibujo subsidiario de su literatura, por el contrario, es el trazo de sus primeras incursiones gráficas, la rúbrica permanente de su obra. Son sus dibujos los que encierran la sensibilidad (¿monstruosa?) de su producción.

Y es que antes que nada, Copi es un dibujante. A partir de allí, despliega un universo transpositivo que no respeta frontera alguna entre géneros ni límite entre lenguajes o espacios de inserción. En síntesis, en lugar de fragmentar su biografía en compartimentos estancos en tanto "novelista", "dramaturgo" o "dibujante" mi principal interés es entender la serie como una dialéctica de producción artística.

Por último, cabe resaltar que la obra gráfica del autor es fundamental no sólo para profundizar los estudios sobre el campo de la historieta y el humor gráfico sino también, para pensar problemas más amplios. Dicho en otros términos: su producción resulta peculiar no sólo porque habilita el análisis de un tipo de alegorización particular, sino porque en ese mismo movimiento, se trasciende a sí misma.

2.- Copi: la teatralidad de la historieta

Casi no hace falta decir que el humor de Copi es irreverente y extravagante, pero si es útil considerar por qué sus historietas

constituyen una obra de vanguardia. Partamos de una referencia: a Copi fue un exiliado hasta 1984. Raúl Damonde Taborda nació en Buenos Aires, en 1939, y murió en París el 14 de diciembre de 1987. En 1962 se instaló definitivamente en esa ciudad; volvería a Buenos Aires en dos oportunidades, en 1968 y poco antes de morir.

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

Ahora bien, se sabe que en los primeros años de década del sesenta, las publicaciones humorísticas atravesaban por un momento de relativa decadencia en las ventas pero excepcionalmente esplendorosa en estilos, diversificación y novedades. Atrás había quedado la denominada “edad de oro” del campo y el auge en las ventas de revistas populares como *Rico Tipo* o *Patoruzito*. Por entonces, la clase media intelectual argentina (conformada como “nuevo público”) redescubre la potencialidad del género. Siguiendo a Jorge Rivera:

“Los complejos altibajos de los 60 marcarán como una zona de fractura y replanteo a este panorama, determinando en la década siguiente una nueva relación entre texto e imagen, más despegada y creativa que en la etapa anterior. Irrumpe, en este nuevo escenario, un público inédito, que traslada o exige sus propias convenciones culturales y estéticas, pero también, desde luego, una nueva promoción de dibujantes y guionistas que hacen lo propio, determinando la emergencia de pautas, productos y reglas de juego no advertidas hasta aquí” (Rivera, 1992: 58)

En este contexto, revistas como *Panorama*, *Confirmado* o *Primera Plana* incorporaron regularmente en sus páginas tiras de los jóvenes dibujantes (las “nuevas promesas”) del mercado editorial: Oski, Caloi, Quino, Copi y Kalondi, entre otros. De manera paradigmática surge *Tía Vicenta* (1957-1966) una revista precursora en imponer un nuevo estilo humorístico y que reúne a la nueva generación de profesionales. Justamente, Copi desde muy joven colaboró en la publicación intensivamente.

Por una disparidad de opiniones políticas, Carlos Peralta (Del Peral), secretario de Redacción de *Tía Vicenta*, funda su propia revista: *4 Patas*. Copi, junto a otros dibujantes de la publicación, decide sumarse al nuevo proyecto. El experimento editorial dura sólo cuatro números, hasta su clausura política. En esta revista, Copi “se da el gusto” de escribir cartas inverosímiles. Como ésta, dirigida a un supuesto Marqués, publicada en julio de 1960:

“*Je vous remercie d’abord* las orquídeas que me envió: mamá adora las orquídeas. La pobre está tan vieja que no puede masticar otra cosa. Usted pensará que somos una familia de excéntricos, y en parte es cierto, pero lo principal –¡usted estará de acuerdo conmigo!- es estar fuera de moda: ¡ahora todo el mundo está a la moda! Mamá misma, sin ir más lejos, se está poniendo tan comunista. Me pide de rodillas que le compre una de esas nuevas pelucas *gonflées*. Dice que se tiene que pasar todo el día cubriéndose la calva con las manos para que no se hiele, y de esa manera no le queda ninguna mano libre para pedir limosna. Pero yo, *mon cher*, como usted comprenderá, me mantengo inflexible con respecto a ese punto. Como una gran concesión le permitiría tener una mano nueva, pero una peluca ¡jamás!”.

Poco después, Copi emigra a Francia. Su atípica herencia familiar junto a los acontecimientos políticos y sociales de la época, constituyeron para el joven Copi los materiales esenciales de la obra que desarrolla en París, a principios de los sesenta. La experiencia periodística junto a su padre (el trazado de sus primeras mordaces caricaturas) marcó una visión barroca, extrema y acelerada. Para quienes han abordado su trabajo recientemente, se trata de la constitución de “una obra inclasificable” (Aira, 1991; Rosenzvaig, 2003; Link; 2003).

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

Entiendo que este interés no es aleatorio sino que tiene una correlación directa con la emergencia de un discurso crítico sobre la cultura de masas, la impronta de la modernización cultural y la articulación entre producción artística y teórica a finales de la década del sesenta. Precisamente, y de manera paralela, durante la etapa se asiste a una revalorización del humor gráfico con

epicentro en revistas especializadas y en instituciones como el Instituto Di Tella. De manera significativa, la realización de la "Primera Bienal Internacional de la Historieta" celebrada en el Di Tella revela hasta qué punto para algunos críticos, artistas e intelectuales, el medio resultaba un espacio susceptible para el análisis sociológico y la crítica cultural.

Específicamente, desde 15 de octubre al 15 de noviembre de 1968 se realizó en el Di Tella la "Primera Bienal Mundial de la Historieta". El evento fue organizado de manera conjunta entre el Instituto Torcuato Di Tella, bajo la dirección de Enrique Oteiza, y la Escuela Panamericana de Arte, presidida por David Lipszyc. Se encomendó la organización y codirección del proyecto a Oscar Masotta. La realización de la muestra tuvo lugar en la sala del Centro de Artes Visuales del Instituto, bajo la dirección de Jorge Romero Brest. La Bienal retoma, fundamentalmente, los objetivos y propósitos centrales de la exposición internacional titulada "Bande dessinée et figuration narrative", realizada en el Musée des Arts Décoratifs del Palacio del Louvre, durante los meses de abril a junio de 1967. La tarea llevada adelante por Oscar Masotta en estos años, es de una importancia crucial para entender la aproximación entre historieta, arte y vanguardia (Longoni, 2004).

Ahora bien, a partir de su residencia permanente en Francia, además de consolidarse como un prolífico dibujante de cómics (aunque comenzara vendiendo sus dibujos en las calles para sobrevivir), Copi se integra a la bohemia parisina y a las experiencias estéticas del *Grupo Pánico*, un colectivo fundado por el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jorodowsky y el francés Roland Topor. Paralelamente a la incorporación de Copi al grupo, se suman Víctor García, Jorge Lavelli y Jérôme Savary. Siguiendo a Daniel Link, el programa de acciones teatrales y experimentación artística tenía una lógica autodestructiva de celebración y una obsesión temática por el *freak* (Link: 2003: 106).

Las acciones teatrales llevadas adelante fueron denominadas "Los Efímeros Pánicos". Por entonces, experimenta el travestismo escénico, actúa en roles protagónicos, y construye desenfadadamente un arte del absurdo (Rosenzvaig, 2003). El escenario no podría ser más apropiado ya que abundan por entonces en París las revistas satíricas y los espectáculos de *café concert*; Copi elige sus objetos de escarnio: la prepotencia sexista, la intolerancia moral y la homofobia.

Escribió un total de dieciséis obras teatrales, incluyendo un sainete en verso. Con excepción de *Un ángel para la señorita Lisca* (1962) once de sus piezas teatrales no fueron estrenadas en la Argentina, sino hasta después de su muerte. Las obras estrenadas en el país fueron: *La noche de la rata* (1991), *Una visita inoportuna* (1992), *La Pirámide* (1995), además del sainete en verso *Cachafaz* (2001). Su pieza sobre la vida de *Eva Perón* (escrita para poder ser interpretada por travestis) no tuvo una puesta teatral en el país. Esta pieza fue estrenada en 1969 en París en el Théâtre de l'Épée-de-Bois en medio de una furiosa polémica, seguida del levantamiento y censura de la obra.

Pero la cuestión central es que Copi no triunfa en Buenos Aires, su reconocimiento es primero internacional, y tardío en la Argentina. Escribió prácticamente toda su obra en francés. El inusitado interés que cobra su obra a fines de los sesenta no es de ningún modo fortuito, sino que es característico del contacto entre artistas, intelectuales e industria cultural durante el segundo tramo de la década. La popularidad de los medios masivos de comunicación llamaba la atención a actores tradicionalmente no vinculados a los mismos. Prácticas y objetos no jerarquizados por la alta cultura fueron absorbidos por distintas instituciones.

Fotonovelas, cómics, afiches publicitarios y programas de televisión fueron analizados en su condición de objetos portadores de sentido. Los productos de la cultura de masas, ya no fueron vistos como índices de otra cosa (por ejemplo, la violencia de las historietas como muestra de la criminalidad en la sociedad) y empezaron a ser reconocidos y valorados en sus cualidades y valores estéticos. Dejaron de ser "síntoma social" para pasar a formar parte gradualmente de los llamados por entonces "nuevos lenguajes de masas". Y en este marco, la obra y la trayectoria de Copi resultaba óptima para poner a prueba que es posible ir de los medios al arte y del arte a la política.

3.- La mujer sentada: el fuera de campo

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

Una historia próxima a un cómic teatral o una idea que desemboca en cómic. La indefinición del personaje de Copi se evidencia cuando la mujer le pregunta: "¿usted es pollo o pato?". Partamos de una definición convencional sobre el lenguaje historietístico: la historieta nos hace "ver" el tiempo y la suma de los cuadros dibujados, transforma el tiempo en espacio, lo espacializa, y en esa operación lo representa (Gubern, 1973). Y lo interesante entonces, es que las tiras de Copi (una puesta en escena, casi una *performance*), rompen con esta idea de montaje tradicional. Sus dibujos no tienen el efecto de "lectura del tiempo" del relato sino

que el relato *está antes* que su despliegue.

Anticinematógráficos (a contracorriente de la historieta hegemónica) sus cómics rompen con la construcción espacial y temporal de las viñetas y adquieren un sentido antinarrativo (Aira, 1991). En ellos, no hallamos una historia, una sucesión de dibujos para desplegar una historia: en el mundo-dibujo de Copi el tiempo está concentrado en cada viñeta. Y en cada escena, en cada recorte temporal y espacial del tiempo, suceden las situaciones marginales y excéntricas de sus relatos.

Ante el esquematismo que le impone su trazo, responde con la experimentación del lenguaje gráfico. Ya distinguido como dibujante y dramaturgo, con la novela corta *El uruguayo* (1972) comienza su carrera de escritor. Publicó cinco novelas: *El baile de las locas* (1976), *La vida es un tango* (1979, única que escribió en castellano), *La ciudad de las ratas* (1979), *La Guerre des Pedés* (1982, aún sin traducción al castellano) y *La Internacional Argentina* (1987). Además agrupó sus historias en dos antologías: *Las viejas travestis* (1978, donde se incluye “El uruguayo”) y *Virginia Woolf ataca de nuevo* (1984). Copi se aventura a la imperfección, al desenfado, y ese recurso lo salva. Como subraya César Aira: “Toda la obra narrativa de Copi es en cierto modo un *umbral* entre dibujo y relato” (1). Porque, como ya se dijo, su producción no es ni exclusivamente teatral, ni literaria, ni historietística, sino que transita por un *contínuum* permanente y dialéctico, es útil no detenerse en ninguna de estas facetas.

Antes que describir al “Copi dibujante” (lo que es pervertir su propia percepción de la historieta) cabe considerar algunos aspectos de su identificación del teatro con el dibujo y de su permanencia “en el pasaje” entre ambos. Su obra (si es que acaso hay una obra en Copi) está precisamente ahí, en ese *durante*; en el espacio *in between* que se queda *entre* el dibujo y el texto. Es la operación de la que habla César Aira:

“En la operación de cambio de soporte, de cómic a literatura, se cuele algo nuevo. ¿Qué? Quizás no valga la pena preguntarse por la sustancia de eso nuevo. Quizás es sólo el *cambio de soporte mismo*, un cambio generalizado. Copi no pasa del dibujo al relato, o viceversa, sino del dibujo o el relato (o el teatro) al cambio de uno al otro, y se queda en el cambio. Con lo que participa de uno de los procesos más fecundos, todavía lejos de agotarse, del arte contemporáneo” (Aira, 1991: 42).

En Europa, sus dibujos circularon por publicaciones como *Twenty* y *Bizarre*, *Linus*, *Hara Kiri* y *Le Nouvel Observateur*. Además de *La mujer sentada*, inventó otros personajes de historieta: *Libérett* (para el diario *Libération*) y *Kang*, un canguro. Los argumentos de Copi son imposibles de explicar, analizar o siquiera resumir. En palabras de Daniel Link porque son casi imposibles de recordar:

“las catástrofes se suceden, los personajes proliferan (liberados de toda carga psicológica) y mutan hasta volverse irreconocibles. En *El baile de las locas*, por ejemplo, toda está sucediendo en ese Teatro Total de la Homosexualidad a una velocidad de vértigo (travestismo, sadomasoquismo, drogas, casamientos, amputaciones, muertes violentas, resurrecciones), sin otra lógica que la de la escritura como un valor puro y, a la vez, político” (Link, 2003: 105).

El cataclismo y la desgracia, la transposición de géneros, la carencia del deseo o su abundancia, son tópicos recurrentes en las historias de Copi. La imprecisión organiza la literatura y los dibujos de Copi y en ese sentido, desafía todo intento de categorización:

“valiosa como lo es en sí misma, vale menos que él; o que esa forma de su persona que es su trabajo. Su apelación a distintos géneros, su minimalismo, su recurso a los géneros menores, todo coincide en hacerlo un *artista en acción*, menos una obra que un artista” (Aira, 1981:61).

Hay un comienzo, un conflicto, un desenlace: hay un montaje temporal y espacial de una idea previa. En todo caso, de lo que se trata, es de una puesta de escena improvisada, casi una *performance*. En síntesis, Copi no se coloca ni en el debate intelectual ni en la problematización grave de la moral sexual vigente. Su operación es desacralizadora y crítica, barroca y mutante. Sus historias son fatales: los personajes (cruels y brutales) lindan, muchas veces, con lo grotesco. Tienen una sensibilidad melodramática que desemboca casi siempre en el desborde pasional. Vertiginosos, desmesurados, circenses, están provistos de una racionalidad política.

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

Nota

(1) El libro de César Aira reúne las cuatro conferencias que dio el escritor en el *Centro Cultural Ricardo Rojas*, durante el mes de junio de 1988. El ciclo se

llamó "Cómo leer a Copi" y puede consultarse en: Aira, César. (1991) *Copi*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires. Además de este trabajo conviene revisar la tesis de Marcos Rosenzvaig (2003) *Copi: sexo y teatralidad*, Biblos, Buenos Aires. Finalmente, el artículo de Daniel Link (2003): "La carne dice", *Zigurat*, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, N° 4, noviembre. Específicamente sobre la obra de teatro Eva Perón, escrita por Copi ver el análisis de Beatriz Sarlo (2003) "Buscá un vestido, dijo Eva", *La pasión y la excepción*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires.

Bibliografía

- AIRA, César: *Copi*, Beatriz Viterbo, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1991.
- AMÍCOLA, José: "Campeones campo: Copi y Perlonguer", *Campo y Posvanguardia, Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Paidós, 2000.
- BOTANA, Helvio: *Tras los dientes del perro*, Peña Lillo, Buenos Aires, 1985.
- GUBERN, Román: *Literatura de la imagen*, Salvat, Barcelona, 1973.
- LINK, Daniel: "La carne dice", *Zigurat*, Carrera de Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Vol. 4, N° 4, noviembre de 2003.
- LONGONI, Ana: "Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los sesenta", en: *Revolución en el arte, Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa, Buenos Aires, 2004.
- MASOTTA, Oscar: "Prólogo", *Técnica de la historieta*, Escuela Panamericana de Arte, Buenos Aires, 1966.
- MASOTTA, Oscar: "Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo", en Eliseo VERÓN (comp.), *Lenguaje y comunicación social*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1969.
- MASOTTA, Oscar: *La historieta en el mundo moderno*, Paidós, Buenos Aires, 1970 [2° ed, 1982].
- RIVERA; Jorge B.: "De la historieta a la fotonovela", en *Capítulo Universal*, Literatura Contemporánea, N° 40, CEAL, Buenos Aires, 1971
- RIVERA; Jorge B.: "Para una cronología de la historieta", *Historia de la literatura universal*, Vol. 14, en: *Las literaturas marginales*, CEAL, Buenos Aires, 1972.
- RIVERA; Jorge B.: "Historia del humor gráfico argentino", I y II, en: *Crisis*, N° 34 y N° 35, Buenos Aires, febrero y marzo de 1976.
- RIVERA; Jorge B.: "Prólogo", *César Bruto, Landrú, Copi y otros. Humorismo y costumbrismo (1950-1970)*, CEAL, Buenos Aires, 1981.
- ROMANO, Eduardo: "Examen de la historieta" y "La fotonovela", en *Historia de la literatura universal*, Vol. 14, CEAL, Buenos Aires, 1972.
- ROMANO, Eduardo: "Inserción de 'Juan Mondiola' en la época inicial de *Rico Tipo*. En: Aníbal Ford, Jorge Rivera y Eduardo Romano (comps): *Medios de comunicación y cultura popular*, Legasa, Buenos Aires, 1985.
- ROSENZVAIG, Marcos: *Copi: sexo y teatralidad*, Biblos, Buenos Aires, 2003.
- LONGONI, Ana: "Prólogo", *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Edhasa, Buenos Aires, 2004.
- SARLO, Beatriz: "Buscá un vestido, dijo Eva", *La pasión y la excepción*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2003.
- SASTURAIN, Juan: *El domicilio de la aventura*, Colihue, Buenos Aires, 1995.
- STEIMBERG, Oscar: "El lugar de la historieta", en: *Los Libros*, N° 17, Buenos Aires, 1971.
- STEIMBERG, Oscar: "La historieta. Poderes y Límites". *Transformaciones*, N° 41, CEAL, Buenos Aires, 1972.
- STEIMBERG, Oscar: *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un "arte menor"*, Nueva Visión, Buenos Aires, 1977.
- STEIMBERG, Oscar: "La historieta argentina", en: *Todo es Historia*, N° 179, Buenos Aires, abril de 1982.
- TARCUS, Horacio: "Las caricaturas del joven Copi", *Clarín*, domingo 8 de julio de 2001.