

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES



III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023

Actas del III Congreso Internacional de Artes : revueltas del arte / Cristina Híjar... [et al.] ;

Compilación de Lucía Rodríguez Riva. - 1a ed - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Universidad Nacional de las Artes, 2024.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

ISBN 978-987-3946-31-8

1. Arte. 2. Actas de Congresos. I. Híjar, Cristina II. Rodríguez Riva, Lucía, comp.
CDD 700.71

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

Buenos Aires, 10 al 12 de octubre de 2023
El Congreso fue realizado por la Secretaría de Investigación y
Posgrado de la Universidad Nacional de las Artes.

ACTAS DEL III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES “REVUELTAS DEL ARTE”

COMPILADORA

Lucía Rodríguez Riva

CORRECTORAS

Leonora Madalena y Diana Marina Gamarnik

ILUSTRACIONES

Facundo Marcos

DISEÑO

Soledad Sábato

COORDINACIÓN DE DISEÑO

Viviana Polo

RDA.III

III CONGRESO INTERNACIONAL DE ARTES
REVUELTAS DEL ARTE



UNIVERSIDAD NACIONAL
DE LAS ARTES

EJE 3

**ARTES, CIENCIA Y
VINCULACIÓN TECNOLÓGICA**



EJE 3: ARTES, CIENCIA Y VINCULACIÓN TECNOLÓGICA; 3.4: FUSIONES INTERMEDIALES: ALIANZAS Y

DESENCUENTROS

Copi entre el umbral y el espejo

Alejandra Rondón (Universidad Nacional de las Artes)

RESUMEN: Ante el aniversario de los cuarenta años de recuperación democrática, el ejercicio de la memoria adquiere una importancia vital, en particular para recuperar y configurar ciertos territorios que visibilizan disidencias y prácticas artísticas vinculadas con la corporalidad y la intermedialidad. Entre lxs artistas que experimentaron la desterritorialización a causa de políticas excluyentes, la figura de Raúl Natalio Roque Damonte Botana, conocido como Copi, recrea un ejercicio ficcional que, en palabras de Laura Vázquez (2017), “juega, corrompe y resignifica los mitos que giran alrededor de la patria, la identidad y la cultura rioplatense”. En sus ficciones se produce una mixtura constante entre el dibujo humorístico y la dramaturgia, que pareciera exhibir influencias previas a la aparición de su obra.

La obra de Copi deviene, por un lado, en un diálogo mantenido entre la imagen, el texto y lo performático; por otro, es producto de una época que fue el humus de experiencia de este autorx: los setenta. Dichos puntos de partida parecen ocasionar momentos de inflexión y despegue en su trabajo gráfico y dramático, en el que su figura autoral se manifestaría dentro de una circulación doble, elaborando un tipo de historieta que introduce en su composición aspectos vinculados a la performatividad teatral. Por lo tanto, para este trabajo se abordarán *La mujer sentada* y *Eva Perón*, como ejemplos de su obra dibujada y dramática respectivamente, para trabajarlas contrastiva y comparativamente en pos de analizar sus

operaciones de sentido. De este modo, se planteará cómo aparecen el grotesco y el desdoblamiento autoral en la propuesta temática-estilística copiana.

Palabras clave: Historieta; Dramaturgia; El grotesco; Lo especular; El doble.

Estética Copi

Raúl Natalio Roque Damonte Botana (1939-1987) fue mejor conocido dentro de su labor historietística y dramaturgica como Copi. Podemos decir que su identidad sería producto de un transitar entre diversas geografías, una mezcla de realidad y ficción, a raíz de crecer en Argentina, Uruguay y Francia, es decir, Copi fue un exiliado la mayor parte de su vida, volviendo solamente dos veces a Buenos Aires. Su obra suele ser analizada como extravagante, no obstante, su carácter disruptivo la ubica dentro de un contexto vanguardista, cuyas marcas se trasuntan a partir de la experiencia del exilio y la desterritorialización, que dejaron huellas en sus textos y dibujos. Tanto *La mujer sentada* como *Eva Perón* son obras de Copi que comparten similitudes temáticas y enunciativas (como se analizará posteriormente), a pesar de ser escritas en momentos distintos, durante el exilio de Copi en Francia, lo que influyó en la perspectiva y la crítica social presente en sus tramas. Antes de aventurarnos al análisis propio de estas dos obras, es pertinente aclarar qué entendemos por la experiencia estética copiana. Sin duda, el transitar diversas culturas contribuyó a dar forma a la multiplicidad de roles que Copi desempeñó a lo largo de su carrera. Como lo explica Daniel Link (2017, pp. 128-129), la experiencia estética que construye Copi funciona dentro de una lógica móvil que permite “relacionar singularidades lejanas como si formaran parte de un mismo diseño, sin olvidar que entre una y otra de esas singularidades hay una distancia”. En efecto, las fronteras en la obra de Copi parecen diluirse a raíz de una trama significativa que deviene del encuentro de diversos factores

emergentes en el campo artístico e intelectual de la época y que lo ubican en un cruce entre “la vanguardia artística, el interés de los medios y la política a finales de la década del sesenta” (Vázquez, 2009, p. 131). Por eso, su obra resulta compleja, porque es del orden de lo intempestivo, de lo excéntrico y de lo fugaz. Desacomoda los bordes del lenguaje, ya que no se instala en un terreno exclusivamente teatral, literario o historietístico, de acuerdo a César Aira: “Toda la obra narrativa de Copi es en cierto modo un *umbral* entre dibujo y relato”. Es precisamente en la metáfora del umbral en la que Copi navega entre: la no-asimilación del territorio y la hibridez del lenguaje. De este modo, la operación primera en Copi es colocarse en un “no-lugar”, como lo describe Link, muta en los lenguajes a la vez que les otorga un carácter crítico, constituyendo una estética propia, por momentos grotesca y desacralizada, como veremos en el siguiente apartado.

Condensación y estallido

En su libro sobre Copi, César Aira (2003) sostiene que la evolución artística de Copi, de la historieta al teatro y de este a la narrativa, debe pensarse como un conjunto de *precedencias flotantes*, es decir, su obra se construye en un esquema cambiante, ofreciendo la posibilidad de leerse en múltiples direcciones que descubren capas de sentido a modo de cajas chinas, ya que su obra se instala en diferentes campos con imaginarios incluidos unos dentro de otros. Tanto historieta como teatro son dos medios que proponen relaciones constitutivas específicas desde su producción; siendo la primera aquella donde mejor puede observarse una recirculación de rasgos, además de una conciencia constante del proceso creativo. En el caso de *La mujer sentada*, Copi utiliza ciertos elementos que evidencian una mostración del lenguaje historietístico muy particular: la selección de su estilo de representación se ve a través del trazo minimalista de su dibujo en los personajes, quienes se encuentran resumidos en una postura de perfil, dentro de una viñeta casi inexistente, si no fuera porque la disposición de los personajes crean líneas imaginarias que demarcan una segmentación y establecen bordes implícitos que expanden su puesta en página. Copi

retoma las influencias de maestros como Oski, Landrú o Lino Palacios; su trazo “simple e incluso deliberadamente torpe” recurre a una “síntesis gráfica, la inmovilidad de los personajes y el efecto sorpresa disparado en algunos casos desde lo visual y, en otros, por los diálogos insólitos” (Plante, 2012, pp. 148-149).

Tanto el encuadre como los personajes parecen estar sometidos a un tratamiento narrativo que exhibe un doble juego: la condensación y la expansión. En cuanto a la primera, la retoricación de la historieta se torna sintética en su trazo con una ausencia de color; sin embargo, la página en blanco y la imprecisa delimitación del cuadro hace expandir, casi *estallar* su narración. “A partir de ‘cajas textuales’ simula la narración de una historieta [...] desde un dibujo hermético e inclusive monótono hace de la letra un dibujo y utiliza el tiempo narrativo de la secuencia gráfica para contar una historia en pocas escenas [...]” (Vázquez, 2009, p. 141). Asimismo, los personajes y su disposición en la obra se dan en términos de espejo (influencia de la corriente steimbergeana) en el que los roles aparecen demarcados por oposición, algo que tiene su concordancia con el teatro, como lo explicaremos en breve. En *La mujer sentada* nos encontramos con un personaje que es estable a lo largo de toda la historia de la tira: dibujada con trazos infantiles; la mujer permanece en una silla que parece desprenderse de su cuerpo, como si ambos, la mujer y el mueble, fuesen uno solo. El dibujo permanece inalterable de viñeta a viñeta, casi no hay variaciones gestuales, solo vemos cambiar el texto, que en general se compone de réplicas absurdas entre personajes —hijxs, pollos o patos, ratas, caracoles, entre otrxs— que vienen a visitar a la mujer, con silencios reflexivos que aparecen antes de cada réplica. De escaso cabello (se revela, en una de las tiras, que es calva y recurre al uso de una peluca), la mujer en su aposento adquiere un poder que la hace perturbadora; especialmente cuando debate innumerables cuestiones consigo misma o con otros personajes, algunos sin género o portadores de actitudes que resultan incomprensibles y bufonescas, casi rayando lo grotesco, entre las que se evidencian una relación tumultuosa con un ave sin alas, con hijxs engendradxs con diversos seres (Imagen 1).

Al hacer uso de recursos absurdos, Copi nos introduce en una historieta en la que sus personajes son parte de una *performance*: “las tiras son una puesta en escena [...], rompiendo con el montaje tradicional. Sus dibujos no tienen el efecto de ‘lectura del tiempo’, sino que el relato está *antes* que su despliegue” (Vázquez, 2009, p. 140). Los personajes aparecen desde una teatralidad que Copi deconstruye espacial y temporalmente. Las viñetas cobran un sentido diferente, el tiempo parece ralentizado, muchas veces por la marcación de los silencios, pero el espacio se expande desde el blanco de la página. Los personajes ingresan siempre desde un solo lado, en un proscenio imaginario, para conversar con la mujer en su aposento. Así, la página en blanco se transforma en un escenario en el que los personajes, en posición de perfil y mirándose entre ellos, parecen reforzar el efecto de cuarta pared dentro de una escenificación creada, es decir que los bordes que Copi nos muestra se cruzan entre el teatro y la historieta, un dibujo con actores o una teatralización dibujada, en palabras de Vázquez (2009). A su vez, las diversas conversaciones entre la mujer y sus visitantes incluyen tipos de intercambio incongruentes, disparatados, que rayan la desmesura, algo que comparte con *Eva Perón*. La ironía y el desdoblamiento autoral se evidencian desde dentro y desde fuera de la página, por medio de apariciones de Copi: a veces la mujer discute con Copi, quien se presenta con una fisonomía particular; pero también en forma omnisciente, cuando la mujer lo nombra o protesta en su contra (Imágenes 2 y 3).

Melodrama bufonesco

La obra teatral *Eva Perón* conserva el tono irónico de *La mujer sentada*, la condensación que mencionamos antes también se encuentra en el tratamiento del tiempo y del espacio; asimismo, el uso de un lenguaje cargado de violencia construye la expansión o el estallido en ambas obras. Mientras que las réplicas absurdas dadas entre los personajes de *La mujer sentada* parecen funcionar a nivel del lenguaje con una violencia contenida y otras veces explícita (Imagen 3), Copi llevará este elemento al extremo en *Eva*: “Esas pequeñas

violencias ofrecidas a las fijeza de las oposiciones que se concentra en las tiras, casi siempre por efecto del lenguaje, se expandirá en las tres dimensiones del teatro” (Monteleone, 2012). La publicación de la pieza teatral dedicada a la figura de Eva Duarte de Perón no solo constituyó la primera representación de una Evita viva en la literatura argentina, también representa el tipo de producción de Copi en el que se exhiben identidades poco hegemónicas que lx autorx despliega en el resto de su producción dramaturgica (Imagen 4).

Su trabajo puede ser pensado, “en relación con dos aspectos fundamentales: la desmesura y la ruptura con todo lo permitido” (Tcherkaski, 1998, p. 17). De este modo, hace uso de un teatro del absurdo cuyos personajes se acercan a la brutalidad, el melodrama, desde un desborde marcado por la pasión y por la locura, que los lleva a cometer actos incongruentes o, en ocasiones, extremos. En la tira, la mujer sentada reacciona con lxs diversxs personajes, *Eva Perón* también evidencia estas disonancias, pero llegando a la hiperbolización, por medio del extrañamiento que Copi retoma de Ionesco y Beckett. Su proceso es construir cada personaje desde una voz tragicómica que colabora con una narrativa que incluye la factura estridente y provocativa, acrecentada en *Eva Perón* y más subyacente en *La mujer sentada*. En *Eva*, la simulación y el espectáculo se ubican dentro de un despliegue verbal y cómico de *vaudeville* que se pronuncia a través de la velocidad narrativa, una ruptura de convenciones realistas y un humor constante “que oscila entre lo infantil y lo escatológico” (Muslip en Lozano, 2012, p. 59). En efecto, el tiempo, en la narrativa teatral de Copi, se acelera porque son más comunes los sucesos espectaculares, las catástrofes, la violencia, características que se acercan, a su vez, al grotesco rioplatense en cuanto al uso del lunfardo y al sainete del teatro argentino (Pron, 2007). En un corto espacio de tiempo puede suceder absolutamente todo al igual que en la tira cómica analizada antes. En *Eva Perón* las tensiones reproducen los imaginarios (peronistas y antiperonistas) de la Evita histórica y operan artísticamente sobre su figura en la obra literaria. A partir de una reescritura histórica, Copi hace uso de una yuxtaposición, lo lúdico y lo grotesco se combinan con una trama que tiene lugar en la ciudad de Buenos Aires el 26 de julio de 1952, fecha en la que

muere Eva Perón. La obra parodiza este trágico evento histórico de forma macabra; el cáncer que padece Eva Perón resulta ser una artimaña política orquestada por ella misma. Desde lo temático, la figura de Eva Perón será clave para la pieza: el Poder miente, los mitos están escritos a conveniencia del poder, y la clase trabajadora recibe siempre un puñal por la espalda. La enfermera, quien no tiene nombre, sino que se define a través de su labor, es la única de los personajes que representa a la clase trabajadora y será quien se sacrifique en pos de las necesidades del Poder. De este modo, Evita no es una santa, es una mentirosa y una homicida, alguien cuya mezquindad “enaltece” su figura por vanidad y no por heroísmo. De este modo, las relaciones en la obra son violentas y también el lenguaje que Eva utiliza será violento, hasta alcanzar su forma más exacerbada, cuando Eva asesina a su enfermera (Link, 2009).

La violencia y la simulación marcan la tematicidad de la pieza. Las migrañas de Perón pueden ser simuladas, así como el cáncer y el llanto de la madre; es decir, las acciones dramáticas se resuelven entre los personajes simulando algo. Estas características distancian a *Eva Perón de La mujer sentada*, ya que, si bien la historieta exhibe cierta violencia, no llega a ser calamitosa como es en el caso de la obra teatral. En *Eva Perón*, las acciones se intensifican cuando la incongruencia alcanza su apoteosis en el final por medio de parodiar un acto de gobierno en una Plaza de Mayo de los años cincuenta. Se distorsiona la iconografía peronista y la mistificación de Eva Perón se vuelve una farsa —con ascensos continuos hacia la violencia— que se alcanza con el homicidio de la enfermera y se potencia con la última broma: Eva huye con Ibiza (su asistente) como tenían planeado. Por si fuera poco, en el final entra la multitud popular a escena, y Perón se dirige a ellos con un extenso monólogo; este clímax en el nivel del lenguaje acelera el tiempo y el espacio al intensificar las emociones basadas en el escape de Eva y el discurso del general. Es así que la enfermedad y el disfraz se desdoblán —Copi los muta o transmuta— y pueden hacerlo porque, en el caso de Evita, mutar o desdoblarse (por un lado, en el cuerpo que escapa y, por otro, en el cuerpo burlado, el de la enfermera) le permite la inmortalidad, es decir, la

muerte es burlada (Vázquez, 2013). Copi nos presenta por primera vez al mito popular en tanto historia con costuras invertidas: en este caso si Eva Perón, blasón de los humildes, algo encarna es la mentira extrema. Perón, por otra parte, no se ajusta tampoco al imaginario nacional; se vuelve un fantasma impotente y pusilánime, lleno de silencios en sus escasos diálogos. Frente a esta nueva iconografía, la voz de la Patria se vuelve fraude. De este modo, Copi parece abrir el juego a otra dimensión, la fuerza de lo que no está condicionado a ningún modelo preexistente.

Volveré y seré millones: lo especular en la obra de Copi

El desdoblamiento que nos presenta Copi le otorga al grotesco y al extrañamiento un lugar nuevo que se despliega desde la historieta hasta la escritura teatral (para tomar solo las dos áreas discutidas en este trabajo, aunque no las únicas en Copi). Su obra adquiere dimensiones originales, producto de la mezcla de humor con una cínica lucidez: “Como autor, circula por la materia del relato, en tanto testigo y personaje, o acaso como un doble fantasmal atrapado del otro lado del espejo” (Vázquez, 2014, p. 52). La narración en ambas obras nos lleva a descubrir cierta metamorfosis a través de un humor desprejuiciado en el que el doble será siempre el modo de exorcizar la esencia, un modo de repetición y diferencia encarnadas en su obra por medio del acto de duplicar y transformar. Relaciones filiales, de amistad o enemistad, tratan de una escritura sin prejuicio de lealtad o de traición, aún en boca de una deslenguada mujer sentada o de una Evita que corona su fuerza salvándose del cáncer y dejando a la enfermera en su lugar.

Por último, la distorsión de Eva Perón en la obra *La mujer sentada* puede deberse a una proyección especular de lx propix autorx, que nos permite explorar su identidad y su inconsciente a través de sus personajes. A su vez, las figuras bufonescas y absurdas de las protagonistas de ambas obras se interpretarían como un espejo que refleja situaciones

subyacentes en la sociedad y en el contexto vivido por Copi. A través de esta distorsión, nos muestra una imagen de la realidad social y política, las propias pulsiones de lx autorx en medio de una constante desterritorialización. El grotesco y el desdoblamiento autoral aparecen entonces como manifestaciones del inconsciente en las que el primero puede reflejar, a modo de espejo, el otro lado de su psique; el desdoblamiento entonces expresaría la lucha interna del autor con su propia identidad y la búsqueda de afirmación de su potencia autoral. Estas representaciones pueden ofrecer una ventana a descubrir la figura de Copi como “*flâneur/flâneuse*” (Steimberg, 2015, pp. 15, 16), alguien que desde el umbral nos provoca a atravesar el espejo y así transitar incansablemente por alegorías grotescas e irreverentes. Su obra como historietista y dramaturgux nos ofrece entonces una mediación potente y reparadora con la que se recuerda el pasado como ejercicio de la memoria que, a su vez, nos permite utilizar la potencia de la imaginación para crear otros futuros que permitan construirnos política y socialmente mejor como personas.

Referencias bibliográficas

Aira, C. (2003). *Copi*. Beatriz Viterbo.

Copi [Raúl Damonte Botana] (2013) [1981]. *La mujer sentada*. [Traducción de Silvio Mattoni] El cuenco de plata.

Copi [Raúl Damonte Botana] (2000) [1969]. *Eva Perón*. [Traducción de Jorge Monteleone] Adriana Hidalgo Editora.

Link, D. (2017). *La lógica de Copi*. Eterna Cadencia.

Lozano, E. (2012). Indagaciones queer a Copi a través de *La torre de La Defensa*. *Apuntes de Teatro*, N.º 136 (2012), 54-69. Escuela de Teatro-Pontificia Universidad Católica de Chile.

Fernández Moreno, C. (10 de marzo de 1970). Archivo Histórico de Revistas Argentinas.

Revista Periscopio N.º 25. Recuperado el 20 de agosto de

<https://ahira.com.ar/ejemplares/periscopio-n-25/>

Monteleone, J. (2012). Copi: peripecias de un clásico alternativo. *La Nación, suplemento ADN Cultura*.

Plante, I. (2012). Recorridos de La mujer sentada. Las tiras cómicas de Copi entre París y Buenos Aires, *Antiteses*, Año 2012, vol. 5, 1-15.

Pron, P. (2007). “Aquí me río de las modas”: *Procedimientos transgresivos en la narrativa de Copi y su importancia para la constitución de una nueva poética en la literatura argentina*.

Tesis para la obtención del grado de doctor por la Philosophischen Fakultät de la Georg-August-Universität de Göttingen.

Reggiani, F. (2015). La instancia de la enunciación en el desarrollo de géneros y estilos de historietas. *deSignis, La historieta*, N.º 22, 191-203. UNR Editora.

Steimberg, O. (2015). Escenarios. Historieta y Sociedad. *deSignis, La historieta*, N.º 22. UNR Editora.

Tcherkaski, J. (1998). Habla Copi. *Homosexualidad y creación*. Galerna.

Vázquez, L. (2009). La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio. *Comunicación y Medios*, N.º 19, ISSN 0716-3991, 129-145. Instituto de la Comunicación e Imagen. Universidad de Chile.

Vázquez, L. (2015). Sobre una mujer calva, un pollo y una silla: las lenguas bífidas de Copi. *deSignis, La historieta*, N.º 22. UNR Editora.

Anexo imágenes

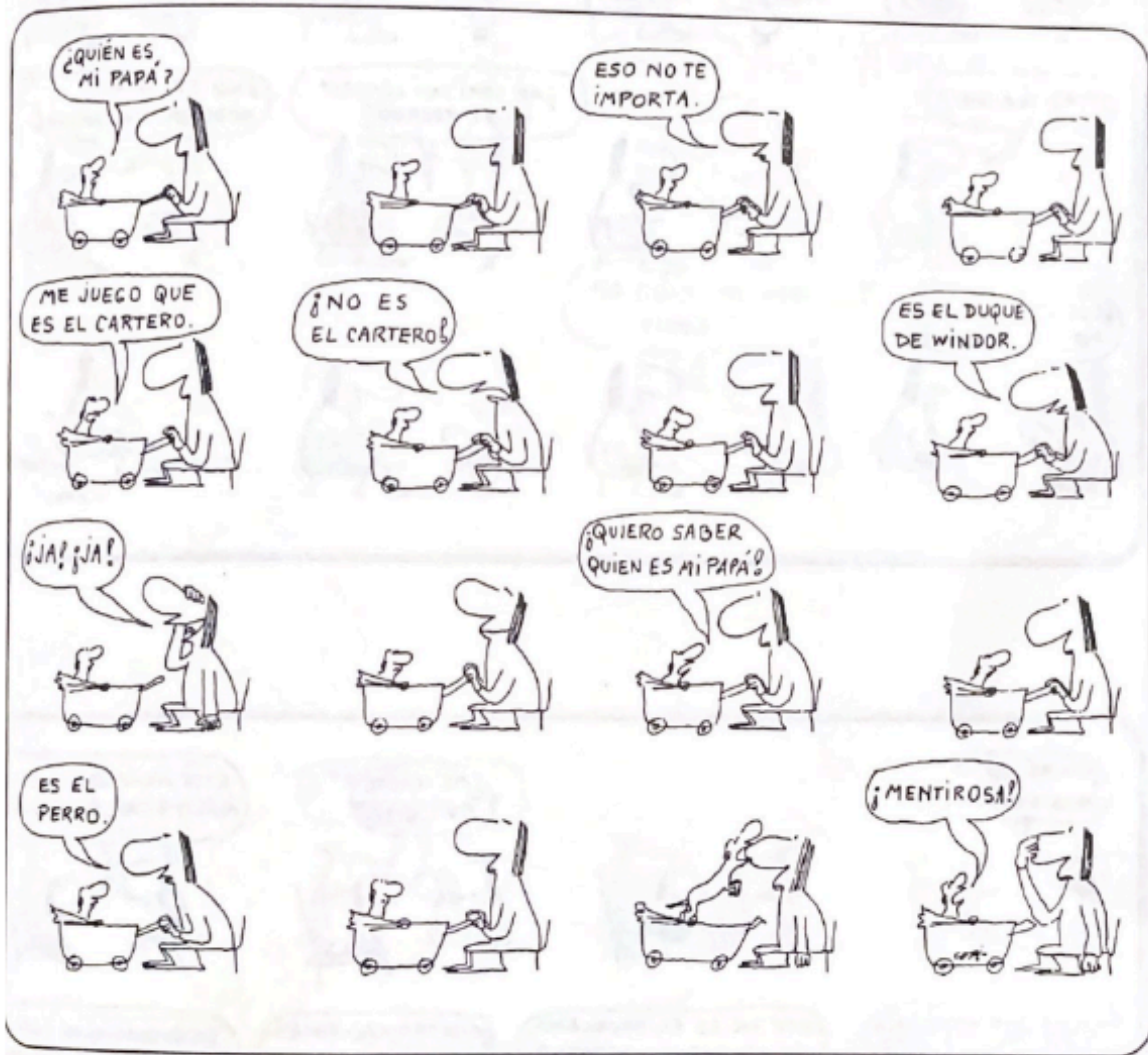


Imagen 1 – *La mujer sentada* (Copi, 2013, p. 25)



Imagen 2 – La mujer sentada (Copi, 2013, p. 24)

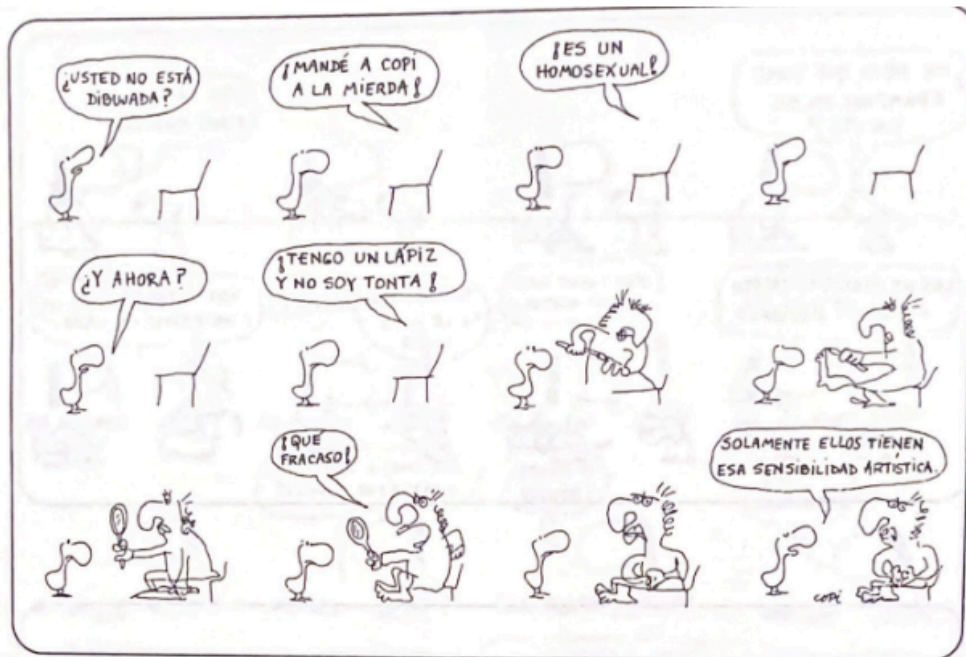


Imagen 3 – *La mujer sentada* (Copi, 2013, p. 18)



Imagen 3 – *Eva Perón*, puesta en escena. Dirección: Alfredo Arias. *Revista Periscopio* (1970)