



BOLETÍN DE ESTÉTICA

**ROGER CAILLOIS: MAGIA,
METÁFORA, MIMETISMO**

RAÚL ANTELO

**DESPUÉS DEL FIN
DEL ARTE: COPI**

LAURA VÁZQUEZ

cif

Centro de Investigaciones Filosóficas
Programa de Estudios en Filosofía del Arte

AÑO V | JUNIO 2009 | N° 10

ISSN 1668-7132

BOLETÍN DE ESTÉTICA NRO. 10
JUNIO 2009
ISSN 1668-7132

SUMARIO

Raúl Antelo

Roger Caillois: magia, metáfora, mimetismo

Pág. 3

Laura Vázquez

Después del fin del arte: Copi

Pág. 35.

ROGER CAILLOIS:
MAGIA, METÁFORA, MIMETISMO

RAÚL ANTELO

Raúl Antelo

Univesidad Federal de Santa Catarina

Resumen

El presente trabajo rastrea la problemática del poder en la obra de Roger Caillois y su inscripción en el ámbito de lo sagrado. Para ello propone un recorrido por los conceptos de mimetismo, magia y juego en el contexto de la cultura post-sacra, señalando diferencias con el pensamiento de Georges Bataille, la influencia de su maestro Georges Dumézil, las similitudes y discrepancias con el concepto de mimetismo de Walter Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, y el carácter precursor de las ideas de Caillois respecto de las teorías de Giorgio Agamben en *Homo sacer* y la deconstrucción de Jacques Derrida. Además, la investigación sitúa históricamente la postura del autor, enfatizando en el contexto de la Segunda Guerra y la consecuente distensión del vínculo nacional. Se indica asimismo la relevancia política de las cuestiones de método en la conformación de una “sociología sagrada”; en este sentido, se examina la importancia de las experiencias políticas latinoamericanas para el desarrollo de las teorías Caillois, así como su relación con la intelectualidad argentina, especialmente con el grupo ligado a la revista *Sur* (Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo).

Palabras clave

Mimetismo - Magia - Juego - Sociología sagrada - Revista *Sur*

*El presente artículo reproduce íntegramente la conferencia impartida por el autor el 23 de abril de 2009 en la Biblioteca Nacional de la República Argentina, en ocasión del Coloquio Internacional “Pasajes Caillois”, organizado por la Embajada de Francia, el Centro Franco-Argentino de Altos Estudios de la Universidad de Buenos Aires, la UNESCO, la Alianza Francesa de Buenos Aires, Villa Ocampo la Fondation Maison de Sciences de l’Homme, la Delegación Regional de Cooperación Francia-Cono Sur y la mencionada Biblioteca Nacional.

ROGER CAILLOIS: MAGIC, METAPHOR, MIMICRY

Abstract

This paper tracks the question of power in Roger Caillois' work, and its insertion in the realm of the sacred. For this purpose, it examines the concepts of mimicry, magic and play in the context of post-sacred culture, indicating the differences with Georges Bataille's thought, the influence of his teacher Georges Dumézil, the resemblances and discrepancies with Walter Benjamin's concept of mimicry in *The Arcades Project*, the precursory nature of Caillois' ideas in relation to Giorgio Agamben's theories in *Homo sacer* and Jacques Derrida's deconstruction. Moreover, the research sets the author's position in historical context, emphasizing the Second World War and the dissolution of national ties as a result of it. The political importance of the questions of method in the configuration of a "sacred sociology" is also pointed out; to pursue this, the paper examines the influence of Latin American political experiences for the development of Caillois' theories, and the relationship with Argentinean intellectuality, especially with the group of the journal *Sur* (Jorge Luis Borges, Victoria Ocampo).

Keywords

Mimicry - Magic - Play - Sacred Sociology - Journal *Sur*

Se lo podría definir a Roger Caillois como un investigador de la ambivalencia del poder y, en ese sentido, de las trampas del lenguaje. En efecto, para circunscribir lo sagrado, tema de sus primeros ensayos¹, Caillois discriminaba lo puro de lo impuro o, como dirá en referencia a Valéry, *le je de le jeu*². A su juicio, el sujeto moderno adquiere conciencia del desacuerdo entre el ahora y el juego institucional, y esa discordancia es parte del juego, es el juego mismo. Por ello el poder –tema que se le impone cada vez más al análisis– está integralmente inscripto en la órbita de lo sagrado, de allí que esa oposición no suponga ruptura, sino continuidad y complemento, por ejemplo, entre el soberano y el verdugo, tema de su primera discrepancia pública con Borges³.

Caillois es consciente de que en una cultura post-sacra, como la contemporánea, el lugar residual de la mimesis está ocupado por la literatura⁴, pero sabe también que esa literatura pauta por la mimesis

¹ Cf. Caillois, Roger, *El hombre y lo sagrado*, trad. de Juan José Domenchina, México, Fondo de Cultura Económica, 1942.

² Cf. Caillois, "Paul Valéry: Le je et le jeu" (16 de julio de 1946), en *Chroniques de Babel*, París, Denöel / Gonthier, 1981.

³ Cf. Caillois, *El mito y el hombre*, trad. de Ricardo Baeza, Buenos Aires, Sur, 1939. En "Notas performativas sobre el delito verbal" (*Variaciones Borges*, n° 2, Aarhus, 1996, pp. 177-187) he mostrado que la primera edición de "Sociología del verdugo", estreno de Caillois en la revista *Sur*, enjerta, sin mención de autoría, compartida con Bataille y Leiris, el manifiesto por la fundación del Colegio de Sociología, en París, con la intención de que un público menos informado pudiese acompañar los avatares del movimiento intelectual francés. El texto inmediatamente anterior a éste, en la revista, es "Pierre Menard, autor del Quijote". En la posterior edición del cuento, en *Ficciones*, Borges le agrega algunas líneas decisivas, como por ejemplo la definición del trabajo de Menard como un palimpsesto, pero bastante elocuente es la datación del relato, "Nîmes, 1939", que no figura en *Sur*, y que recoge la ciudad de la cual era originario el último verdugo analizado por Caillois. En su aut fantasmagorización, Borges opta por ser el último verdugo, ante la arrogancia de Caillois, que se juzga, en la periferia, príncipe soberano.

⁴ Cf. Caillois, *La roca de Sísifo*, trad. de Julio Molina, José Bianco y Raimundo Lida, Buenos Aires, Sudamericana, 1942; Caillois, *La poética de Saint-John Perse*, trad. de

está irreversiblemente muerta y que el estudio de una estética generalizada, el mimetismo, puede ser la forma arcaica y proto-histórica de rescatar el conflicto primordial de una sociedad que declina: el de su misma identidad. La singularidad contemporánea consiste así en la diseminación anónima, o incluso anómala, de una competencia específica, la performática. Es importante, entonces, a su juicio, analizar el repliegue de la estética hacia las representaciones suscitadas por la misma morfología de la sociedad y observar, además, que el mito moderno de los aglomerados urbanos surge recién cuando el conjunto de la sociedad alcanza a leer, es decir, cuando todos sus miembros se someten a leyes estatales de enseñanza pública obligatoria⁵. Como veremos más adelante, no hay imagen abierta sin Nombre-del-Padre.

La opción de Caillois está datada. El juego político de la modernidad tardía, que se impone con el fin de la guerra, consistió, como sabemos, en desvincular, socialmente, lo equitativo de lo igualitario, para así poder afirmar la libre e ilimitada superioridad de la iniciativa individual, supuesto instrumento de progreso social, que se contrapondría a la obsoleta concepción de propiedad colectiva de los medios de producción o, incluso, del simple Estado benefactor, tal el caso del gaullismo francés, para el cual Caillois trabajó. Tras la guerra

fría, capitalismo y democracia representativa surgían así recíprocamente vinculados, ya sea como capital-parlamentarismo o como Estado espectacular integrado, en la búsqueda heroica del riesgo, no sólo en sus equívocas reglas, de preservación de la competencia, amenazada por controles estatales, como así también de manutención del control de mercado, cuando a éste lo desestabiliza la competencia, sino además en la mutua mezcla de regulación con desregulación y asimismo en el abandono de muchos actores sociales, una vez que excluir, lisa y llanamente, al conjunto de los ciudadanos desestabiliza el juego político pero, incluirlos a todos por igual, lo vuelve decididamente inviable. Esa no sólo acelerada sino vertiginosa fusión de lugares y de espacios sociales trazó también una nueva cartografía histórica en que, de la liberación de la metafísica entre pasado y presente, se accedió rápidamente a la metafísica de la liberación, que pasó a ser una fusión, ambivalente cuando no paradójica, de represión y desinhibición: el recuerdo del presente. En medio de ese torbellino de fuerzas simbólicas se sitúa, en efecto, el pensamiento de un grupo de intelectuales franceses, los acefálicos, que deciden releer a Nietzsche en el primer lance de ese juego: la guerra de 1939.

Cuando ese año Roger Caillois llega a Buenos Aires, trae como tarjeta de visita la reciente iniciativa de fundar en París un Colegio de Sociología, con Bataille y Leiris, algo que, en el fondo, se toca en muchos puntos con diversas experiencias de heterología latinoamericana⁶.

María Luisa Bastos y Enrique Pezón, Buenos Aires, Sur, 1954.

⁵ Buena parte de los análisis de Caillois acusan su experiencia latinoamericana. Su análisis de Hitler como ídolo, “El poder carismático”, se apoya, implícitamente, en la emergencia de movimientos de multitudes, no sujetos a la órbita de lo popular-estatal. Le fascinó, por ejemplo, la fusión de santa, meretriz y soberana en Eva Perón. Juzgaba entonces que el poder carismático trabaja con la facultad mimética (sonambulismo, hipnosis, vértigo, éxtasis), ingrediente que se volvería, según él mismo auguraba, cada vez más inherente a las sociedades occidentales. Otro tanto se verifica en “El uso de las riquezas”, ensayo sobre economía cotidiana y juegos de azar en América Latina, donde retoma las famosas tesis sobre el gasto de Bataille. Cf. Caillois, *Instintos y sociedad*, trad. de Carmelo Martínez Peñalver, Julián Calvo y C.A. Jordana, Barcelona, Seix Barral, 1969.

⁶ Cf. Galletti, Marina, “Du Collège de Sociologie aux Debates sobre temas sociológicos. Roger Caillois en Argentine”, en Jenny, Laurent (ed.), *Roger Caillois, la pensée aventure*, París, Belin, 1992, pp. 139-174. La experiencia de Caillois en *Sur* guarda relación con la de Bataille en *Masses*. La misma Galletti plantea esa cuestión en “*Masses: a Failed Collège?*”, *Stanford French Review*, spring 1988, pp. 49-74. Ver también Hollier, Denis, *Le Collège de Sociologie*, París, Gallimard, 1979; Richman, Michèle, “Introduction to the Collège de Sociologie: Poststructuralism before its time”, *Stanford French Review*, spring 1988, pp. 79-95; Caillois, “The sacred group: A Durkheimian perspective on the Collège de Sociologie”, en Gill, Caroline Bailey

Quiero decir que sus reflexiones sobre mimetismo, metáfora y magia no son exóticamente dictadas por la diferencia local, aunque no se pueda disociar que su *Mitología del pulpo*⁷, por ejemplo, esté vinculada a la edición, en los Talleres de Francisco Colombo, de *La pieuvre*, con grabados de alguien tan cercano al círculo bataillano como André Masson⁸: el pulpo, como la vulva de Mme Edwarda, señala lo imposible. Pero, aún así, es incontrovertible que las ideas rectoras de Caillois remontan, en lo substancial, a sus ensayos sobre el mito –por ejemplo, el de París como ciudad moderna, o mejor, como *mito moderno*, redactado *in loco* y puntualmente transcripto por Walter Benjamin en sus notas para el *Libro de los Pasajes*–, es decir que son categorías anteriores al exilio.

Así, cuando –ya desde *Sur*, la revista de Victoria Ocampo– Caillois emprende un sintomático “Examen de conciencia”, no puede menos que lamentar, con cierta nostalgia, la disipación de liderazgo cultural que supuso la guerra, constatando la distensión del vínculo nacional otrora dominante. Lo ilustra con el argumento de que, hasta ese momento, los franceses se conducían de forma diferente si se trataba a particulares o al Estado (“toda maniobra que se habría encontrado deshonesto tratándose de un particular, se reputaba ingeniosa cuando el Estado era su víctima”), lo cual propagaba el más nefasto de los estados de espíritu: “el desconocimiento completo de las necesidades de una colectividad, el sentimiento de que una nación se mantiene y

prospera por sí misma, sin que nadie haga nada para sostenerla; la creencia de que no hay virtud alguna en respetar la administración y facilitar su trabajo y que, por el contrario, jugarle malas pasadas es espiritual y recomendable”⁹. En realidad, la crítica de Caillois, una *queja de todo criollo*, como se lee en la inquisición de Borges, se pausaba por una reivindicación, ciertamente conservadora, del poder espiritual¹⁰, algo no muy diferente de lo que los escritores de *Sur* pensa-

⁹ “Se consideraba comúnmente al Estado como algo inútil y enredador: nadie hacia él sentíase obligado a la menor lealtad y cada cual trataba de sacarle el mayor beneficio, acordándole la menor cantidad posible de trabajo, tiempo y dinero. Se tenía la convicción de que el Estado era un ‘pozo sin fondo’ en donde toda riqueza se dilapidaba rápidamente, inútilmente y sin que nadie supiera bien cómo. En esas condiciones, era mejor participar en el negocio, ‘ordeñar la vaca lechera’, como se decía. A qué abstenerse: los demás no tendrían esos escrúpulos. Más valía aprovecharse. En cuanto servir al Estado, nadie pensaba en ello, pero todos se atormentaban para obtener un ascenso, una condecoración, una sinecura. De abajo a arriba cada cual se ingeniaba en complacer a su superior. No se contaba para las recompensas con el trabajo y la probidad, sino con el servilismo, las recomendaciones, los servicios mutuamente prestados. Sin duda un país no puede subsistir cuando costumbres semejantes infestan la moral cívica”. Cf. Caillois, “Examen de conciencia”, *Sur*, n° 79, abril de 1941.

¹⁰ Cf. Caillois, *Ensayo sobre el Espíritu de las Sectas*, trad. de Julián Calvo, México, El Colegio de México, 1945. La posición de Caillois sintoniza particularmente con la de Martínez Estrada o Murena. De la obra inmensa de Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964) valdría la pena recordar, en sintonía con las ideas de Caillois, obras como *Nietzsche* (1947) y su “Apostilla para la relectura de Nietzsche” (*Sur*, n° 192-194, octubre-diciembre de 1950, pp. 70-74), la catilinaria *¿Qué es esto?* (1956); su *Análisis funcional de la cultura* (1960) o *Diferencias y semejanzas entre los países de América Latina* (1962). Inmediatamente después de la guerra, Héctor A. Murena (1923-1975) emprende el análisis de *El pecado original de América latina* (1965), texto que responde al *Sarmiento* (1946) de Martínez Estrada. Parte del presupuesto de que los latinoamericanos experimentan, más que nadie, la desuniversalización que consiste caer en un ámbito oscuro y caótico, donde la razón se ve convocada a actuar, aunque no pueda encerrarse en el racionalismo, ni abandonarse al irracionalismo. Tal situación, que Nietzsche exigía para fundar una filosofía viva, era la precondition para que América superase la intolerable desuniversalización en que se hallaba postrada. Cf. Murena, Héctor, “Nietzsche y la desuniversalización del mundo”, *Sur*, n° 192-194, Buenos Aires, octubre-diciembre de 1950. Murena fue traductor sistemático de

(ed.), *Bataille. Writing the sacred*, London, Routledge, 1995, pp. 58-76; Frank, Claudine (ed.), *The Edge of Surrealism: A Roger Caillois Reader*, trad. de Camille Naish, Duke University Press, 2003.

⁷ Cf. Caillois, *La pieuvre. Essai sur la logique de l'imaginaire*, París, Ed. de la Table Ronde, 1973; Versión castellana, *La mitología del pulpo. Ensayos sobre la lógica de lo imaginario*, trad. de Pierre de Place, Caracas, Monte Ávila, 1976.

⁸ Cf. Hugo, Victor, *La pieuvre. Avec huit dessins à la plume par André Masson*, Buenos Aires, Francisco Colombo, 1944.

ban con relación a la misma sociedad argentina¹¹, pero que era una posición no compartida por Georges Bataille, su antiguo socio, quien entendía que lo social no podía ofuscar lo singular, ni podía renunciar a las paradojas de lo sagrado¹², con lo que, en pocas palabras, Ba-

los frankfurtianos (Adorno, Habermas, Horkheimer) y pionero en la versión de Benjamin al castellano. Conviene recordar de su obra los *Fragments de los anales secretos* (1948), *Ensayos sobre subversión* (1962), *La metáfora y lo sagrado* (1973) o la antología póstuma *Visiones de Babel* (2002). No quisiera, en fin, olvidar la impronta de Caillois en la *Estética operatoria* de Luis Juan Guerrero (3 vols., Buenos Aires, Losada, 1956-67).

¹¹ Son sintomáticas sus colaboraciones para el suplemento literario de *La Nación*: “Revelaciones sobre el hitlerismo” (3 de marzo de 1940), “Digresión sobre una obra de Rougemont” (*Journal d’Allemagne* de Denis de Rougemont) (4 de agosto de 1940), “Vértigos. El juego, el amor y la guerra” (3 de noviembre de 1940), “Nacimiento de la novela” (1º de diciembre de 1940), “Función de la novela” (15 de diciembre de 1940), “Clasificaciones de la novela” (26 de enero de 1941), “La novela policial. Evolución” (2 de marzo de 1941), “La novela policial. Juego” (30 de marzo de 1941), “La novela policial. Drama” (4 de mayo de 1941), “Definición de lo novelesco” (1º de junio de 1941), “La novela y la destrucción de la ciudad” (6 de julio de 1941), “El suicidio de la novela” (17 de agosto de 1941), “Los tesoros secretos” (28 de diciembre de 1941), “La comunión de los fuertes” (la sociedad y sus individuos) (18 de enero de 1942), “El nuevo orden” (sobre China) (15 de marzo de 1942), “El poder espiritual en la sociedad moderna” (5 de julio de 1942), “Sobre un libro francés” (*Jalons*, de J. Schlumberger) (20 septiembre de 1942), “Citación de la poesía” (7 de febrero de 1943), “Sobre el arte de Saint John Perse” (28 de febrero de 1943), “La inspiración usurpadora” (4 de abril de 1943), “Arte y naturaleza” (4 de julio de 1943), “Tentaciones de la poesía” (26 de septiembre de 1943), “Cuadro de los grupos cerrados en la sociedad” (9 de abril de 1944).

¹² “Cette organisation –el Colegio de Sociología– ne peut prétendre que *poser* la question du pouvoir spirituel. Elle ne possède évidemment aucune réponse au-delà de l’affirmation qu’un pouvoir spirituel est nécessaire. Je pense même que nous divergeons dès qu’il s’agit de la direction où ce pouvoir devrait être cherché. Peut-être croyez-vous possible l’autorité de ceux qui possèderaient la connaissance et en définiraient l’orthodoxie. Je ne m’exclus pas entièrement de cet espoir. Mais je ne crois pas que nous puissions éviter ni dépasser sérieusement les points que vous définissez vous-même: à savoir que la société n’est pas un être moins vrai ni moins riche que la personne; que cet être exigeant le don de soi doit être *sacré*, c’est-à-dire posséder les forces, les vertus, les séductions qui demandent et entraînent le sacrifice. Or ceci a

taille estaba diciendo que la fauna intelectual y los impostores hegelianos eran tan bochornosos como el nostálgico examen de conciencia del joven viejo Caillois¹³. Cuando, al año siguiente, el escritor reedita, de hecho, en Buenos Aires, el Colegio de Sociología y, a lo largo de su curso sobre “Naturaleza y estructura de los regímenes totalitarios”, insiste en la equivalencia entre iluminismo y totalitarismo, su lectura le parece muy poco convincente a un orteguiano como Francisco Ayala, que se pautaba, claramente, por la auspiciosa liberación de la metafísica entre innovación y tradición¹⁴.

cette conséquence: le pouvoir spirituel ne peut pas renoncer à se définir lui-même comme un être semblable à ceux dont il dit qu’ils ne sont pas moins vrais ni moins riches que la personne. En tant qu’il est un tel être il doit donc posséder la vertu de provoquer le sacrifice, il doit donc prétendre au sacré”. Cf. Bataille, Georges, “Carta a Caillois del 20 de julio de 1939”, en *Choix de lettres 1917-1962*, París, Gallimard, 1997, p. 169. Tal vez el mejor heredero de esa tradición sea Jean-Luc Nancy. Cf. Nancy, Jean-Luc, *Être singulier pluriel*, París, Galilée, 1996; Nancy, *La décloison* (*Déconstruction du christianisme 1*), París, Galilée, 2005; Nancy, *Un pensamiento finito*, trad. de J. C. Moreno Romo, Barcelona, Anthropos, 2002; Nancy, *El “hay” de la relación sexual*, Madrid, Síntesis, 2003; Nancy, *La creación del mundo o la mundialización*, Barcelona, Paidós, 2003; Nancy, *Noli me tangere*, París, Bayard, 2003; Nancy, *Las Musas*, trad. de Horacio Pons, Buenos Aires, Amorrortu, 2008.

¹³ Cf. Heimonet, Jean-Michel, *Négativité et communication. La part maudite du Collège de Sociologie. L’hegelianisme et ses monstres. Habermas et Bataille*, París, Jean-Michel Place, 1990; Heimonet, *Pourquoi Bataille? Trajets intellectuels et politiques d’une négativité au chômage*, París, Kimé, 2000.

¹⁴ “Si desde un punto de vista político es preciso reconocer la eficacia de tal maniobra y apenas si hay nada que oponer a la *conservación* del orden capitalista sino la duda de que sea ya un *orden*, desde el punto de vista científico habría que considerar demasiado cuestionable una identificación de regímenes que se apoya en coincidencias estructurales positivas, sí, pero de carácter secundario, como son también las que permiten a Roger Caillois aproximar la Revolución Francesa al totalitarismo moderno. Pues, en lo esencial, el comunismo aparece más bien como un intento de prolongación de los criterios burgueses – individualismo fundamental, universalismo teórico, progresismo, concepción hedonista de la vida, economismos, mecanicismo, racionalismo tecnocrático – sobre la base de unas nuevas relaciones sociales, frente a la destrucción radical de la cultura burguesa.” Cf. Ayala, Francisco, “El curso de Roger

Caillois desagradaba pues tanto a los prudentes hegelianos como a los más fervorosos nietzscheanos y, en el caso Bataille-Caillois, es la guerra, en los hechos, un punto de explícita divergencia entre ambos. La teoría del gasto de *La parte maldita* no sostiene lo mismo que *Bellone ou la pente de la guerre*¹⁵, ni siquiera sintoniza con un esbozo de ese libro, el ensayo “El culto de la guerra”, incluido por Caillois en *Fisiología del Leviatán*. A juicio de Bataille, la posición de Caillois, más que insatisfactoria, era poco radical, ya que no subrayaba el hecho fundamental de la conflagración moderna, la diseminación biopolítica. Caillois había publicado en *Sur*, al comienzo de 1940, una “Teoría de la fiesta”, donde insinuaba que la guerra sería el derivativo contemporáneo ante la pérdida de ceremonial; pero la guerra –le retruca Bataille más tarde, en una carta de octubre de 1945– hace mucho que perdió el carácter *soberano* que tenía en común con la fiesta. Es tan sólo, tal como la empresa industrial, una operación *subordinada*.

La guerra de Caillois es, para retomar el título de Cozarinsky, *la guerre d'un homme seul*. A través de sus “Debates sobre temas sociológicos”, en la casa de Victoria, está decidido a capitalizar para sí la experiencia de las reuniones anteriores, en la rue Gay-Lussac, conformando aquí un Colegio ultramarino de sociología y, a través de él, practicar una peculiar sociología sagrada, que abdicaría del factualismo empirista, para atender a la disposición de las representaciones sociales. Se trataba, a su modo de ver, de serle fiel, por un lado, al *¿Que hacer?* de Bataille y a los intelectuales de *Contre-attaque*, que se definían radicalmente contrarios a la agresión fascista y hostiles, sin reservas, a la dominación bur-

Caillois” *Sur*, nº 73, octubre de 1940, pp. 87-8. Esa discrepancia entre Ortega y Caillois queda clara si pensamos la distancia que separa *Ideas sobre la novela* de Ortega y la *Sociología de la novela* de Caillois.

¹⁵ Cf. Caillois, *La cuesta de la guerra*, trad. de Rufina Bórquez, México, Fondo de Cultura Económica, 1963; Caillois, *Poncio Pilatos: el dilema del poder*, trad. de Miguel de Hernán, Buenos Aires, Sudamericana, 1962.

guesa, aunque, por otro lado, Caillois no ocultara su incredulidad ante el poder del comunismo en detener el avance nazi¹⁶.

¹⁶ Caillois le achaca al marxismo, entre otras cosas, el desdén por la física y el psicoanálisis –las sintaxis del arbitrio– y afirma entonces que “en esta forma el marxismo llegó a fijarse en una lejana teología que sólo tuvo un tipo muy especial de relación con la investigación científica: servir para condenar los resultados cuando los espíritus perversos creían –por otra parte, con igual arbitrariedad– poder utilizarlos contra él. El materialismo histórico llegó, pues, a ser un verdadero dogma, y el partido comunista, como toda Iglesia con respecto a todo dogma, cesó de recomendar a sus miembros que lo estudiaran: ordenó tan sólo que hicieran profesión del mismo y que lo defendieran de las críticas ‘contrarevolucionarias’. Así, en la conciencia de los militantes, se convirtió en una teoría que los doctos dominan, si bien ellos mismos a lo sumo conocen por la lectura de un fascículo, pero que la vida verifica todos los días ante sus ojos cada vez que un privilegiado defiende los intereses materiales de su clase o los suyos propios, hecho con el que no es absolutamente imposible tropezar. En tales condiciones, la fe en el marxismo continúa viva y eficaz, y esta doctrina encuentra verdaderos mártires, pues la más estable experiencia de sus adeptos no les muestra, sin duda, sino el bien conocido egoísmo humano, individual o colectivo, pero, por contagio, los asegura de la verdad absoluta y permanente de una interpretación del mundo de mediados del siglo XIX, sobrepasada desde hace mucho tiempo por la investigación positiva. De esta suerte, la adhesión es a tal punto viviente y profunda que enceguece a los fieles hasta en el mismo dominio en el cual han emprendido su acción. Porque esta doctrina pretendía engendrar, aconsejar, dirigir una política. Anunciaba la fatalidad de una revolución de masas efectuada por el proletariado organizado, que instauraría el socialismo universal. Grandes movimientos se formaron en torno a tales esperanzas y se estrecharon sobre tales predicciones. Y nada sucedió que no las desmintiera expresamente: en los países industriales acaecieron revoluciones nacionalistas que no estaban en modo alguno dentro de las profecías y que llevaron a los comunistas a los campos de concentración; por el contrario, el solo triunfo del proletariado fue el golpe de mano completamente herético de un puñado de hombres en un imperio agrícola y feudal, a favor de un desastre militar. Tanto befaba esta victoria los principios del marxismo como las derrotas registradas sucesivamente en otras partes por los diferentes partidos obreros. Pero la revolución no instituyó menos por ello al materialismo dialéctico como filosofía oficial de la ‘patria de los trabajadores’, allí donde el socialismo había triunfado tan inconsideradamente. De modo que los trabajadores se hallan tanto más prontos a ver un enemigo en aquel que apenas se permite discutir el carácter verídico de la doctrina de Marx”. Cf. Caillois, “Destino del materialismo histórico”, *Sur*, nº 77, Buenos Aires, febrero de 1941,

Esas cuestiones no son ideológicas. Son políticas. Y, en ese sentido, son cuestiones de método. Caillois deja claro su punto de vista en una reseña del ya clásico ensayo de Burckhardt sobre la cultura renacentista italiana, al situarse

en un punto en que sociología e historia parecieron confundirse o, al menos, encontrarse, y es precisamente allí –a medio camino del establecimiento de los hechos y del establecimiento de las leyes, o sea en la descripción de la estructura de una sociedad y en la explicación de su evolución– donde ambas parecen haber obtenido sus triunfos más duraderos. Es así que las mejores obras de la escuela francesa de sociología no son sistemas ni repertorios sino vastos cuadros de un estado de civilización, bien delimitado en el espacio y en el tiempo. El sabio se guarda de ceder a la tentación de construir una teoría con elementos tomados de cualquier región o época; se consagra a una sola área, a un solo ciclo, pero se esfuerza en extraer de ellos una lección que los sobrepase y que pueda servir a otras áreas y ciclos. Tales son, por ejemplo, los estudios de Mauss sobre las variaciones de las sociedades esquimales según las estaciones y sobre el don como forma arcaica del trueque. Tales son los trabajos convergentes de Granet sobre danzas, leyendas, canciones; instituciones, categorías de pensamiento, etc., de la antigua China. Pero las obras –históricas– de Huizinga y de Pirenne no parecen de una inspiración sensiblemente distinta. No son históricas sino por tener aún más en cuenta la cronología, por describir un desarrollo más bien que un tramo de la historia. Unas y otras tienen en común el ser; al mismo tiempo, obras de especialistas y, podría decirse, de filósofos.

La seguridad de conocimientos concretos no obsta a las ideas generales. Nada de comparaciones y deducciones aventuradas a base de un material heterogéneo, sino un trabajo en profun-

dad, cuyo texto, si bien carece de acercamientos explícitos, suscita mucho en el espíritu de los lectores.¹⁷

Pero eso hablar del método de Caillois es hablar, fundamentalmente, de su teoría del mimetismo. A partir de 1934, Caillois comienza a pensar en ella cuando corrige el ensayo de Dalí sobre el método paranoico-crítico, desarrollado en conjunto con Lacan, para su publicación en la revista *Minotaure*, donde poco después él mismo editaría sus estudios sobre la manta religiosa, tema sugerido por Dumézil¹⁸. Allí comienza a elaborar su teoría del imaginario espontáneo y a recelar del peso de la semiótica institucionalizada sobre la fantástica sintaxis de tales combinaciones, una forma de criticar el primado de la alegoría¹⁹.

¹⁷ Cf. Caillois, “Jacob Burckhardt: *La cultura del Renacimiento en Italia*”, *Sur*, n° 100, enero de 1943, p. 110.

¹⁸ Cf. Laserra, Annamaria, *Materia e immaginario. Il nesso analogico nell'opera di Roger Caillois*. Roma, Bulzoni, 1990, pp. 31-42; Laserra, “Bataille e Caillois: osmosi e dissenso”, en Risset, Jacqueline (ed.), *Georges Bataille: il Politico e il Sacro*, Napoli, Liguori, 1987, pp. 120-136.

¹⁹ “Certes les deux peintres –se refiere a Bosch y Dalí– ont des procédés étrangement semblables: constance de certains éléments à valeur symbolique (chez Dalí, les montres molles, les oeufs sur le plat sans le plat; chez Bosch, l'homme ou la femme traversés dans une harpe par les cordes de celle-ci en section sagittale, etc.), présence de véritables cycles picturaux (chez Dalí, cycle de Guillaume Tell, chez Bosch, celui de la tentation de saint Antoine), utilisation affective de constructions géométriques en soi abstraites (perspectives de lignes fuyantes chez Dalí, mythologie des sphères chez Bosch), etc. Cependant, psychologiquement, le cas de Dalí est tout différent: c'est en effet celui d'un peintre qui dispose d'une sorte de dictionnaire de métaphores (la symbolique freudienne) dont il connaît la signification et dont il use en connaissance de cause, mais, semble-t-il, en laissant son imagination affective les combiner selon sa nécessité propre. Ainsi, paraît devoir être rectifiée l'opinion rapportée ci-dessus de M. Read. La peinture de Dalí n'est pas entièrement délibérée et objective, elle est surtout consciente. Ce qui est juste, c'est que, du fait qu'elle utilise un véritable langage où le sens des signes (en l'espèce la valeur des symboles freudiens) est connu aussi bien du peintre que de son public, la peinture de Dalí est infiniment plus socialisée, ou si l'on préfère, plus conventionnelle (sans donner au

pp. 62-9. El argumento se desarrolla en su *Description du marxisme* (París, Gallimard, 1950).

Caillois sostiene, en pocas palabras, que el mimetismo biológico, entendido como fenómeno de capitulación y abandono del individuo en relación al medio que lo circunda, es un paso más allá del funcionalismo. Walter Benjamin haría suyas esas observaciones en el Libro de los Pasajes, en el sentido de que el automatismo de la manta, que aun descerebrada consigue realizar todas sus funciones vitales, se correlaciona, en función de su significación funesta, con ciertos automatismos míticos, como el de Pandora o el de las muñecas mágicas hindúes, en todo semejantes al Otro del vudú haitiano, lo cual revela, en primer lugar, la marca de Alfred Métraux, profesor de Antropología en Tucumán, y consecuentemente, muestra una peculiar sintonía entre estos pensadores que, al asociar lo mecánico y lo satánico, constatan la relación pulsional entre el amor y la

mot un sens péjoratif) que celle de Bosch. Une difficulté plus grave ne tarde pas, d'autre part, à apparaître: dans la peinture de Dalí, en effet, la source d'inspiration ou du moins le système des représentations (la psychanalyse) est en même temps le principe d'explication si bien qu'on risque quelquefois d'être en présence d'un cercle vicieux d'un assez court rayon (à savoir la rédaction et la lecture d'un cryptogramme) car, quand on connaît la signification des symboles dont on use, il est difficile de ne pas se laisser aller à les grouper selon leurs liens conceptuels accrédités et à ne pas verser ainsi dans l'allégorie, au lieu de maintenir le primat inconditionnel des nécessités propres de l'affectivité: en résumé, dans un pareil domaine, il est à peu près impossible que la sémantique n'influe pas sur la syntaxe." Cf. Caillois, "Bosch et Dalí. Determinations inconscientes en peinture", en *Images du Labyrinthe*, edición de S. Massonet, París, Gallimard, 2008, pp. 30-2. De allí proviene una estética de Caillois, desarrollada en varias de sus obras, tales como *La incertidumbre que nos dejan los sueños*, trad. de Enrique Pezzoni. Buenos Aires, Sur, 1957; *Esthétique généralisée*, París, Gallimard, 1962; *Au couer du fantastique*, París, Gallimard, 1965; *Images, images...*, París, Corti, 1966, en castellano, *Imágenes, imágenes... Sobre los poderes de la imaginación*, trad. de Dolores Serra y Néstor Sánchez, Buenos Aires, Sudamericana, 1970; *L'écriture des pierres*, París, Skira, 1970; *La Dyssimétrie*, París, Gallimard, 1973; *Cohérences aventureuses*, París, Gallimard, 1976; *Acercamientos a lo imaginario*, trad. de José Andrés Pérez Carballo. México, Fondo de Cultura Económica, 1989, o *Piedras*, trad. Daniel Gutiérrez Martínez, México, Nueva Imagen, 2001. Sobre ese programa estético, ver Jenny, "Roger Caillois: Esthétique généralisée ou esthétique fantôme", *Littérature*, n° 85, París, febrero de 1992, pp. 59-73; Jenny (ed.), *Roger Caillois: la pensée aventurée*, París, Belin, 1992.

muerte, algo que, mucho más adelante, Lacan llamaría lo Real²⁰.

Hay, sin embargo, diferencias. Caillois rescata el mimetismo a partir de los valores patriarcales de la virilidad y la aridez, que sucumben al mimetismo de la hembra devoradora. Benjamin, por el contrario, toma de Bachofen, y en última instancia de Nietzsche, la noción de una ginococracia originaria, capaz de hacer estallar el orden patriarcal²¹. Pero Caillois no encuentra ejemplos de matriarcados válidos y supone así que la atracción de esa idea no pase de una ensoñación, "tout au plus matière à psychanalyse", disciplina a la que, en su versión fenomenológica por entonces dominante, resistía denodadamente. Receloso de la Bachofen-Renaissance²², Caillois creía que las ideas del estudioso suizo eran "une rehabilitation de la mythologie contre les historiens et les philologues", aunque sabía ver que el mérito de esa teoría no residía tanto en su contenido (la primacía del matriarcado), sino en el rigor del método (no leer los mitos como ale-

²⁰ Cf. Benjamin, Walter, *Paris, capitale du XIX siècle. Le livre des Passages*, trad. de Jean Lacaste, 2ª edición, París, Cerf, 1993, p. 707.

²¹ Cf. Benjamin, "Johan Jakob Bachofen", en *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, vol. 2, pp. 220-230.

²² Para la derecha, que rehabilitaba las ideas de Bachofen, el elemento uránico-luminoso del mito es la vida en su caótica pulsación, mientras el oscuro elemento telúrico es aquello que desciende hasta el punto de existencia y pulsación coincidir entre sí. La existencia es un cristal de la vida inmóvil y ejemplar, espejo ético de lo que debiera ser constante y, por ello, Caillois se vuelca a la *escritura de las piedras*. La pulsión, en cambio, es el germen de la vida que se agita en lo íntimo materno, el *locus genitalis*, el *mundus*. La lectura de esa corriente conservadora, que rehabilita a Bachofen en los estudios del mito, se preocupa por preservar la *substancia* del mito y así conservar la relación entre lo alto y lo bajo, la luz y las tinieblas, el útero y el espejo. Klages o Dacqué hablan, entonces, de *redención* [Erlösung] y así se llega al mito *salvador* de Mircea Eliade. La lectura de Caillois, en ese punto no muy distante de la de Benjamin, mantiene, al contrario, la profecía, pero la reorienta, de manera no trascendente, hacia la verdad mitológicamente producida. Aunque enigmático, dictado por *L'incertitude que vient des rêves* (1956), y aunque simulacral, pautado por *Les impostures de la Poésie* (1944), para Caillois el mito es, pese a todo, un lenguaje.

gorías), porque el objetivo que la guiaba sería “expliquer le mythe littéralement”, es decir, como máquina mitológica²³. Sin duda, la posición de Caillois se asociaba a la de su maestro, Georges Dumézil, que lo será también de Foucault, y ambas interesan en la medida en que, rechazando el análisis psicológico del mito, se vuelcan al estudio de fuerzas histórico-políticas enfrentadas en la narración. En su reseña de *Ouranos-Varuna*, el libro de Dumézil, Caillois lo deja claro: hay un vínculo entre soberanía e impotencia que articula el orden sexual y el orden político²⁴. No olvidemos, además, que Caillois seguía en ese momento los cursos de Marcel Mauss, con quien problematizaba el sentido de lo sagrado entre los romanos, lo cual lo obligaba a vincular un orden doméstico y un orden jurídico, como más tarde se verá en los estudios de Agamben sobre el *homo sacer* e incluso en el último Derrida, el de “Le souverain bien” (2004).

Esas ideas se expresan ya claramente en una serie de artículos, verdaderos manifiestos del Colegio de Sociología, escritos por Caillois poco antes de su exilio, pero desdoblados, más adelante, en su experiencia latinoamericana y fruto de incesantes discordias con Bataille. Me refiero, por ejemplo, a “La aridez” y a “Viento del invierno”. En esas vicisitudes extremas ve Caillois una auténtica *Erfahrung*, en que “tout se réduit au pouvoir et à la possession”, lo cual transforma la ética en una severa *cura sui*, cuyo modelo ideal sería la secta, en especial, la de los jesuitas, que tanto influyeron en Corneille (“le héros cornélien apparaît toujours créateur d’un ordre vivant et possède les traits du jeune militant aux yeux clairs des films soviétiques”²⁵) y, a través su-

yo, en Balzac, en Schopenhauer y hasta en el mismo Benjamin. No obstante, Benjamin no subscribía pasivamente la confianza épica de Caillois. Su reseña a uno de estos ensayos destaca en Caillois la fascinación por el *Bund* fascista, cargado de bárbara patología²⁶, reservas que a Caillois sólo le hacen lamentar que Benjamin no haya comprendido cabalmente que, en lo concerniente al poder, “tout nécessairement y est ambigu”²⁷. El aún moderno Benjamin, en verdad, estaba hablando por boca de Adorno: defendía la autonomía²⁸. Pero Caillois ya estaba en otra cosa.

Como decía, Caillois reencuentra, en la Patagonia, el invierno de lo sagrado, las paradojas del cielo dilacerado, la potencia de la imagen abierta²⁹. En una de las primeras cartas a Victoria Ocampo, pocos

Théâtre Complet, edición de Roger Caillois, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1950.

²⁶ Benjamin, Walter, “Roger Caillois: L’aridité....”, en *Gesammelte Schriften*, edición de Rolf Tiedemann, Frankfurt, Suhrkamp, 1970, vol. 3, pp. 549-52.

²⁷ “Une revue allemande rendant compte de cet article [el de “La aridez”] m’a accusé de ‘cruauté pathologique’. Vous voyez à quel point c’est un domaine où il est très difficile de faire clairement sentir ce que l’on veut exprimer. Tout nécessairement y est ambigu”. Cf. Caillois y Ocampo, Victoria, *Correspondance*, edición de Odile Felgine, París, Stock, 1997, p. 27. Versión castellana, *Correspondencia 1939-1978*. Con Victoria Ocampo, trad. de Federico Villegas, Buenos Aires, Sudamericana, 1999. Para una crítica de la edición, ver Cozarinsky, Edgardo, “Ocampo y Caillois enfrentados”, en *El pase del testigo*, Buenos Aires, Sudamericana, 2000, pp. 113-120.

²⁸ Adorno, Theodor W, “Caillois, Roger: La mante religieuse”, *Zeitschrift für Sozialforschung*, Frankfurt, vol. 7, 1938, pp. 410-11.

²⁹ Cf. Didi-Huberman, Georges, “L’immagine aperta”, en Risset, Jacqueline (ed.), *Georges Bataille: il Politico e il Sacro*, op. cit., pp. 167- 188; Didi-Huberman, *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, París, Macula, 2003; Didi-Huberman, *Venus rajada*, trad. de Juana Salabert. Madrid, Losada, 2005. Para las paradojas del viento antártico ver Faye, Jean-Pierre, “Feu et froid: le Collège de Sociologie autour de Georges Bataille”, en Lecoq, Dominique y Lory, Jean-Luc (eds.), *Écrits d’ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues*, París, Maison des Sciences de l’Homme, 1987, pp. 95-101.

²³ Caillois, “Du règne de la mère au patriarcat”, *Nouvelle Revue Française*, n° 302, noviembre de 1938, pp. 851-2.

²⁴ Caillois, “Ouranos-Varuna, étude de mythologie comparée indo-européenne”, *Les cahiers du Sud*, París, junio de 1935, pp. 499-501.

²⁵ Caillois, “Resurrection de Corneille”, *Nouvelle Revue Française*, n° 301, octubre de 1938; Corneille, *Le Cid*, edición de Roger Caillois, París, Hachette, 1939; Corneille,

meses antes del viaje, fechada en el Colegio de Sociología, probablemente el 28 de febrero del 39, Caillois ya hacía referencia a lo sagrado congelado, a través del modelo de intelectual militante, santo, que, sin entregarse a la heroína sadeana, persigue la voluntad de potencia como valor consagrado, “un pouvoir absolu et immédiat, où il n’y a aurait pas besoin de commander, à plus forte raison de contraindre”³⁰, frases que salen, como él mismo lo admite, de su ensayo sobre “La aridez”³¹. Caillois entendía la aridez como espera, una virtud del buen jugador, y creía que, en su estudio, “l’investigation n’a plus d’autre champ que sa propre syntaxe”³², lo cual puede entenderse como la deriva posfreudiana de Lacan, la caída del destino en nombre de la pulsión.

Esa confianza proto-barthesiana, digna de Monsieur Teste³³, de que

³⁰ Cf. Caillois y Ocampo, Victoria, *Correspondance*, op. cit., p. 27.

³¹ Esas nociones retornan en una carta de Victoria, cuando ella le dice, despechada, que desconoce la aridez: “College de Sociologie! Liens du coeur! De quoi, de quoi parlez vous? Que pouvez vous donner, que prétendez vous donner, alors que vous n’êtes même pas en état de recevoir. Quelles terres seraient susceptibles d’êtres fécondées par votre système? Dites donc tout de suite que vous vous fichez des terres et de leur fecondité et que le système vous interesse comme un jeu d’échecs” (*Ibid.*, p. 59).

³² Cf. Caillois, “Du règne de la mère au patriarcat”, op. cit., pp. 851-2.

³³ “Roger Caillois a une parenté avec Monsieur Teste. Comme le héros de Valéry, il aime les jardins botaniques, les catalogues, les lieux et les livres où règne l’ordre, où les étiquettes sont exactes, à jour et suspendues à l’endroit qui conviente. Ce goût de la nomenclature le rapproche d’un autre grand de l’Esprit, Borges. Comme l’Argentin, il se plaît aux recensions et énumérations. Comme lui aussi, il ne déteste pas la pirouette savante, le clin d’œil vers le complice rare et dont la rareté fait précisément le prix. Mais l’univers de Borges est essentiellement celui des livres. Les grands événements, pour lui, sont l’exégèse, le commentaire critique, le dédale des éditions, la recherche des interpolations, la chasse aux apocryphes. C’est un monde fantastique dominé par l’érudition. C’est elle dont les monstrueux développements donnent à l’oeuvre son caractère délirant, onirique et kafkéen. Le labyrinthe de Borges est une bibliothèque. Celui de Caillois, c’est le monde entier, dans ses manifestations les plus diverses. Il suffit de lire la liste de ses livres. Tout s’y retrouve: so-

no hay obra sino texto, se manifiesta, incluso antes del viaje, en 1937, en una sintomática reseña del método anartístico de Duchamp, quien defendía, igualmente, un más allá de la obra, la des-obra o *des-oeuvrement*, es decir, la in-operancia. Caillois opone allí el modelo benjaminiano del soñador, ginecócrata y alegórico, al de los anartistas y críticos acéfalos, que se identificarían con el investigador árido y sintáctico de cartas robadas³⁴. En una palabra, lo que le interesa destacar a Caillois, en la experiencia de Duchamp, es la total eliminación de ese aspecto psicológico del juego implicado en la naturaleza agonística de la partida e inscripto como dato conjetural en el mismo movimiento de las piezas, vale decir que, de lo que se trata, a su juicio, es de determinar un punto de desconstrucción, una bisagra pos-

ciétés primitives, poésie, jeux, rêves, insectes, pierres. C’est un véritable *Voyage au pays du réel*, pour reprendre le sous-titre d’*Equipée*, de Victor Segalen, un inventaire de l’existant.” Cf. Bourbon-Busset, Jacques de, “Roger Caillois, rationaliste du mystère”, *Critique*, n° 210, París, noviembre de 1964, p. 911. Para las relaciones entre Teste y la escopía, ver Agamben, Giorgio, “El yo, el ojo y la voz”, en *La potencia del pensamiento*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007.

³⁴ Al anartista, “imaginación no le falta pero le gusta más sojuzgarla que someterse a ella, pensando que la imaginación es preferible al goce, o por tener la experiencia de que el goce más agudo reside en el ejercicio mismo de la dominación. Parejamente, se concibe que haya seres –los mismos, quizá– que, en el lance amoroso gocen menos del placer que sienten que del que provocan, porque el primero no les deja la posesión de sí mismos, en tanto que el segundo les da como recompensa el del otro: el recuerdo de un rostro convulso, quejidos ansiosos y gritos de radiante desasosiego. Y es como si tuvieran más orgullo que sensualidad (...) Tanto más seductor es conservar siempre la situación del jugador que no está en el tablero de ajedrez donde se juega la partida y que no se identifica tampoco con una de las piezas importantes o secundarias que hace maniobrar, de manera que, a pesar de la importancia que tiene el encuentro para él, le es siempre posible, en última instancia, hacer sobre la realidad que le concede las reservas de un creador sobre su creación”. Cito por la traducción de José Bianco en *Intenciones*. Buenos Aires, Sur, 1973. En el original, Caillois, “Les échecs artistiques et l’opposition et les cases conjuguées”, *Nouvelle Revue Française*, septiembre de 1937, pp. 511-4. Ver también su “Prefacio” a Potocki, Jan, *Manuscrit trouvé à Saragosse*, París, Gallimard, 1958.

funcional que, al mismo tiempo y en toda ocasión, satisfaga varias exigencias discordantes, en un mismo sistema de relaciones. Le interesa a Caillois, entonces, la sintaxis de las combinaciones, que remite siempre a lo singular³⁵, aunque no exactamente a lo individual. Ese

³⁵ Cf. Caillois, *Cases d'un échiquier*, París, Gallimard, 1970. En cuanto al concepto de *singular*, común a Foucault, Deleuze y otros teóricos contemporáneos, amén del *Ser singular-plural* de Nancy, recordemos que Peter Hallward cree que “Deleuze (...) pursues a fully *singular* conception of the individual, Foucault a fully *specific* one. This distinction says more about their fundamental projects than the many and generally familiar thematic resemblances that linked their work and justified their mutual admiration. For these two approaches to individuation, singular and specific, are poles apart. *The singular is aspecific*. If a specific individual is one which exists as part of a relationship to a context, to other individuals and to itself, a singular individual is one which like a Creator-god transcends all such relations. A singularity creates the medium of its own existence or ‘expression’, in Spinoza’s sense. Examples of singular logics include the sovereign of absolutist political theory, the proletariat of Marxist-Leninism, and the market affirmed by contemporary global capital; each constitutes itself through itself, to the exclusion of others (other sovereigns, other classes, other markets ...). The singular recognises no limits. The specific, on the other hand, exists only in the medium of relations with others, and turns ultimately on the confrontation of limits –the limits, for instance, of experience, of language, of knowledge, of expression, of introspection ...The essential difference between Deleuze and Foucault, then, can be stated very simply: Deleuze seeks to write a philosophy without limits (through immediate intuition of the unlimited, or *purely* creative), whereas Foucault writes a philosophy of the limit as such (at the limits of classification, at the edge of the void that lies beyond every order of recognition or normalisation)”. Cf. Hallward, Peter, “The limits of individuation or how to distinguish Deleuze and Foucault”, *Angelaki*. Journal of the Theoretical Humanities, volume 5, n° 2, agosto de 2000. Caillois está pues más cerca de Foucault que de Deleuze. En la medida en que, gracias al mimetismo, la imagen abierta es tan sólo un *paradigma*, un esquema en rigor vacío, un *Ur-fenômeno*, entonces, cada evento, cada singularidad es sólo un ejemplo pleno, una presencia situada de una recurrencia cíclica. Fredric Jameson, en *Modernidad singular*, admite ser imposible no periodizar la modernidad y por ello afirma que la modernidad no es un concepto sino una categoría narrativa. La modernidad son *relatos*. Consecuentemente, no hay relato que pueda organizarse en torno a categorías de conciencia o subjetividad, porque estas son de imposible representación. Cualquier relato podrá, cuando mucho, dar cuenta de *situaciones* de modernidad y, en ese sentido, la situación contemporánea por excelencia muestra ser

punto, a su juicio, es el de la desidentificación, como suspensión de las oposiciones binarias, y se conecta con la búsqueda, en Duchamp, de un más allá de la pintura y un más allá del género, lo que nos conduce, a su vez, a la rearticulación anagramática del lenguaje. A ese saber, denominado *ciencia diagonal*, Caillois dedicaría, en 1960, un libro, *Medusa & Cía*³⁶, cuyo provecho los *Seminarios* de Lacan atestiguan en más de una ocasión. De manera igualmente recurrente, Caillois aproxima el jugador de ajedrez al detective, con lo cual, podríamos decir, afianza la identidad entre el juego y la modernidad o entre el juego y el poder. En su texto sobre Mendeleiev, por ejemplo, propone la tabla de elementos como un tablero real o virtual, lo que sólo confirma la unidad del universo, el *ordo rerum* analizado por Mauss, la *signatura rerum* propuesta por Agamben.

A título ilustrativo, recordemos que Caillois se deslumbra ante el cielo de la pampa y admite, como un caso de las *virtudes dionisiacas* que él mismo analizara en *Acéphale*, que lo celeste no es sino exceso de lo terrestre, transmutación activa de lo pasivo, pliegue de soberanía e impotencia ambivalentemente conjugadas. Tales ideas son desarrolladas en las conferencias que Caillois dicta en la Universidad de Buenos Aires en el invierno de 1939. En la del 20 de julio, por ejemplo, al abordar la conquista del cielo a través del constructor de Babel, el rey Nemrod, y desestimando el tema de la confusión lingüística, argumentaba allí que los mitos de la conquista del cielo, tan extendidos como los del descenso órfico a los infiernos, señalan un desafío real hacia los dioses, ya que sólo podrá de-

imposible narrar la modernidad sin dar cuenta del impacto posmoderno sobre todas las categorías de modernidad, subjetividad, tiempo, historia, memoria... Cf. Jameson, Fredric, *Una modernidad singular. Ensayo sobre ontología del presente*, Barcelona, Gedisa, 2004. Ver también Attridge, Derek, *The Singularity of Literature*, London, Routledge, 2004.

³⁶ Cf. Caillois, *Medusa y Cía: pintura, camuflaje, disfraz y fascinación en la naturaleza y el hombre*, trad. de Manuel F. Delgado, Barcelona, Seix Barral, 1962.

tener el poder quien haya previamente osado enfrentar a la divinidad, al desear ser tan fuerte como ella. El ejercicio de una audacia impiadosa y su increíble suceso proyectan así al infame, al ser de excepción, más allá de la masa, haciendo que se transforme en legislador y juzgue a los demás en función de la desmesura de su falta. Anticipando los argumentos de *Homo sacer*, dice Caillois que “rien ne rend sacré comme un grand sacrilège: c’est une irremplaçable investiture qui isole des hommes le prédestiné, suspend sur la tête le châtiment des dieux et le voue à une fatalité royale”³⁷.

No es por tanto en la densidad literaria de la capital del siglo XIX –París, el *mito moderno*– sino en la experiencia estética posliteraria, la de *Babel*³⁸, que se encuentra el nudo entre la proto-escena y la historia, según el mismo Caillois admite en el prefacio de 1978 a su obra. En los pioneros estudios sobre la manta y el mimetismo, Caillois se había entregado a “rechercher ce qui émerge ou subsiste en elle [la humanidad] d’une plus vaste, secrète et indestructible solidarité” con la Ur-historia, mientras que, en *Babel*, se sentía en cambio atraído y alarmado por una trilogía funesta, el orgullo, la confusión y la consecuente ruina de la literatura, lo que lo llevaban a la búsqueda “d’une ou de plusieurs des lois de l’économie générale du monde”³⁹. En otras palabras, la ecuación literaria modernista lamentaba que el *epos* nacional cayese en el olvido. La lectura posliteraria celebraba, sin embargo, que así fuese. Una quería realizar la literatura sin suprimir la institución, mientras la otra buscaba suprimir la literatura sin llegar a institucionalizarla.

Recordemos, a ese respecto, que una opción como ésa, en clara sintonía con la alternativa situacionista o del OULIPO, se activa cuando, en

1958, Caillois prepara para Gallimard una antología poética, el *Trésor de la poésie universelle*. Muchos de los ejemplos allí reunidos salen de la *Antología Negra* de Blaise Cendrars, de *Máscaras dogons*, de Michel Griaule, de las *Leyendas, creencias y talismanes de los indios de la Amazonia* de P.-L. Duchartre, de las antologías chilenas de Jacques Soustelle o de las piezas araucanas recogidas por Alfred Métraux, incluso de un trabajo de Franz Boas sobre sociedades secretas de los indios *kwakiutl*. Son el aspecto autónomo y antropológico del trabajo de Caillois. Pero quisiera rescatar un caso que ilustra su complemento, la reivindicación posliteraria, algo, por lo demás, muy semejante a la de Huidobro, en su *Arte poética* (1914), cuando presenta la idea del artista como creador absoluto, el Artista-Dios, noción que Huidobro dice haber recibido de un aimará, quien le habría dicho: el poeta es un dios; no cantes a la lluvia, poeta, haz llover⁴⁰. Ilustrando pues las transformaciones de la obra de arte, que estaba perdiendo aceleradamente, en el mundo de posguerra, su valor sagrado, para reivindicar, sin embargo, un valor de uso, semejante al de los *ready-mades*, Caillois abre su antología con una performática “Invocación a la lluvia”, recogida por Sir Baldwin Spencer, que ensaya un lenguaje dadá y absolutamente posliterario⁴¹. Curioso es pensarlo, en esa perspectiva poscolonial, a Caillois creando, en 1942, el Instituto Francés de Buenos Aires, con Robert Weibel-Richard, pero también con Jane Bathory, la cantante que había introducido a Satie en el mundo musical de París (y a quien Satie le dedica sus *Trois mélodies* en 1916); Bathory que había estrenado las *Histoires naturelles* de Ravel o discutido con Debussy, en largas cartas, la mejor manera de

³⁷ Caillois, “Nemrod”, *Verve*, n° 3, París, octubre de 1938, p. 111.

³⁸ Caillois, *Babel. Précédé de Vocabulaire esthétique*, París, Gallimard, 1978, pp. 103-373; Caillois, *Chroniques de Babel*, París, Denöel / Gonthier, 1981.

³⁹ Caillois, *Babel*, op. cit., pp. 14-5.

⁴⁰ “Cette idée de l’artiste créateur absolu, de l’Artiste-Dieu me fut suggérée par un vieux poète indien de l’Amérique du Sud (Aïmara) qui dit: ‘Le poète est un Dieu, ne chante pas la pluie, poète, fais pleuvoir’”. Cf. Huidobro, Vicente, “La création pure”, *L’Esprit Nouveau*, n° 7, París, 1921, p. 772.

⁴¹ “Dad a da da / Dad a da da / Dad a da da / Da kata kai / Ded o ded o / Ded o ded o / Ded o ded o / Da kata kai”. Cf. Caillois, Roger y Jean-Clarence Lambert, *Trésor de la poésie universelle*, París, Gallimard, 1958, p. 25.

adaptar el poema a la canción de cámara francesa; la misma Jane Bathory, que cantará piezas de Juan José Castro y Julio Perceval, o entonará poemas de Alejo Carpentier, musicalizados por Marius François Gaillard. Pues la babélica Bathory, colega de Caillois, estaba, de algún modo, haciendo llover en el poema.

Ahora bien, Caillois llama *Babel* a la desconstrucción de la metafísica, programa que se traduce en sus ideas en torno a la nación como una guerra de discursos, el sujeto como acefalidad pulsional y la reproducción como simulacro vertiginoso, ideas que imponen, como decimos, la agenda de los debates latinoamericanos sobre asuntos sociológicos. En efecto, aparecen aquí, en las reuniones del Colegio criollo de sociología, todos los tópicos remanentes del *Collège* original, aunque esta vez con la peculiar inflexión de Caillois: la defensa republicana⁴², que es, en rigor, el rescate bolivariano de una sociedad aristocrática, una elite moral que actúa en detrimento del Estado, al cual se le atribuye tan sólo un poder político formal, reservando a la jerarquía de los seres la conducción ética comunitaria o, en palabras del mismo Caillois, la de “una comunidad electiva, un orden compuesto por hombres resueltos y lúcidos que reúnen sus afinidades y la voluntad común de subyugar, al menos oficiosamente, a sus semejantes poco dotados de conducirse por sí solos”⁴³. Dictada por su experiencia americana, esa teoría del intelectual es, en última instancia, solidaria del concepto colegial de vértigo. Para Caillois, vértigo es toda atracción hacia el anonadamiento o el aniquilamiento. Arrastrado a su propia pérdida y convencido de no poder resistir a la poderosa persuasión de los días, que lo seduce a través del terror, el intelectual contemporáneo abandonaría irreversiblemente la autonomía del ser y renunciaría a poder decir no⁴⁴. Como limadura dócil al llamado de un

imán, actúa entonces en función de la radical ambivalencia de todo valor. Nada mejor por tanto que esa misma definición, la de “une limaille docile à l’appel d’un étrange aimant”⁴⁵, para observar el vértigo signifiante. Motivo poderoso del debate entre arte y no-arte, el vértigo agita al nuevo intelectual biformativo: alguien que promete, como imán, la llegada de una nueva democracia, un futuro universal, que es, al mismo tiempo, el retorno de algún pasado, aunque no de todos los pasados, sino tan sólo el de *un cierto pasado*, al que se ama en particular, y que no es otro sino el que nos moldó anacrónicamente. Se diría entonces que ese líder acefálico es alguien vuelto hacia sí mismo, como hacia su propia fantasmagorización, en la medida en que espera lo absolutamente otro, lo heterológico de sí. Convergen pues en el intelectual acefálico dos ideas antagónicas, de un lado, la normativa de Lévi-Strauss sobre el hecho social total de Mauss (vivirlo “comme indigène au lieu de l’observer comme ethnographe”), pero, al mismo tiempo, su complemento antagónico, la revolución sociológica pregonada por Caillois (“se feindre étranger à la société où on vit”⁴⁶).

El vértigo intelectual de Caillois es entonces un claro precursor del espectro de Derrida, así como la *Fisiología del Leviatán* prefigura la hantología desconstruccionista⁴⁷. Pero ese movimiento, que pretende ser un más-allá de la dialéctica hegeliana, de ese viejo Hegel que mataba el tiempo jugando a las barajas, nos plantea en fin una paradoja: ¿por qué los trucos de Hegel son su fracaso [*son échec*] mientras el ajedrez

⁴² Caillois, “Defensa de la República”, *Sur*, n° 70, Buenos Aires, julio de 1940.

⁴³ Caillois, “La jerarquía de los seres”, *Sur*, n° 95, Buenos Aires, agosto de 1942.

⁴⁴ Caillois, “Vértigos”, en *Fisiología del Leviatán*, Buenos Aires, Sudamericana, 1946, p. 189.

⁴⁵ Caillois, “Vertiges”, en *La communion des forts*, México, Quetzal, 1943, p. 49. La palabra francesa *aimant*, palabra de doble valencia –*imán* y *amante*–, es asimismo el nombre de la revista francesa, pero publicada en castellano como *Imán*, donde se recogieron las primeras elaboraciones batallanas de una sociología sagrada.

⁴⁶ Caillois, “Prefacio” a Montesquieu, *Oeuvres Complètes*, París, Gallimard, 1949, p. xiii.

⁴⁷ Cf. Heimonet, *Politiques de l’écriture, Bataille / Derrida. Le sens du sacré dans la pensée française du surréalisme à nos jours*, París, Jean-Michel Place, 1989.

duchampiano [*les échecs*] son pruebas unánimes de su éxito?⁴⁸. La solución, concisa, al enigma, podría ser ésta: la vida está suspendida al poder soberano de lo sagrado⁴⁹.

Detengámonos, pues, en su teoría del juego⁵⁰. Huizinga sostenía que el juego es forma absoluta. Caillois, en cambio, no admitía comparar lo lúdico a lo sagrado. “Lo sacro sólo se parece al juego en la medida en que ambos se oponen a la vida real, en relación a la cual ocupan, sin embargo, situaciones contrarias. Lo lúdico nos distrae o nos reposa de ella, lo sacro la domina y decide su suerte”⁵¹ porque, lo sagrado es una “fuerza indivisible, equívoca, fugitiva, eficaz”⁵². Y, por ser una fuerza, es imposible pensarla de manera inequívoca, ya que toda fuerza opera con otras fuerzas, actúa sobre ellas y por ellas es afectada.

En *Recherches sur l'expression du sacré dans la langue latine* (1963), H. Fugier destaca los frecuentes cruces entre lingüística, sociología y antropología, en lo atinente a la definición de lo sagrado. Antes, incluso, de la edición del diccionario de Ernout- Meillet, había aparecido un artículo de Richard Ganschinietz, titulado *Sacer*; pero como recuerda Agamben, el mismo Meillet mantenía profundos contactos con la escuela sociológica de París, es decir, con Mauss, Durkheim y, de allí, Caillois, de suerte que, cuando éste afirma, en el apéndice de la

edición castellana de *El hombre y lo sagrado*, que *sacer* es aquel que no se puede tocar sin ser manchado o sin manchar, estamos, de hecho, leyendo algo que el mismo Caillois asocia al juego de la mancha, o sea, que el que se “queda”, aún cuando permanezca en el juego, salta fuera del orden social, en función de “la mancha”. A partir de esa paradoja, que podríamos llamar de autoinmunización de la libertad y que es la auténtica máquina antropológica del *homo sacer*, la conclusión de Caillois suena particularmente ambigua y *manchada*. Por un lado, Caillois desliza, contra Bataille, su lectura de que fiesta y guerra son sinónimos.

Mundo sin sagrado, sin fiestas, sin juegos y, por consiguiente, sin jalones fijos, sin principio de devoción y sin vuelo creador; mundo donde el interés inmediato, el cinismo y la negación de toda norma no sólo existen, sino que están por dueños absolutos en el lugar de las reglas que suponen todo juego, toda actividad noble y competencia honorable: nadie se extraña si son pocas las cosas que se encuentran en él que no conduzcan rápidamente a la guerra; y, por voluntad de aquellos precisamente que rechazan todo código como convención y traba, no a la guerra-torneo, sino a la guerra-violencia; no a aquella en que los fuertes miden su valentía y su destreza, sino a aquella en que los más numerosos y mejor armados aplastan y asesinan a los débiles. Porque aun en la guerra y en el corazón mismo del combate hay cultura, hasta tanto que la pérdida o el rechazo del elemento lúdico no lleve todo a la pura y simple barbarie. No hay civilización sin juego y sin juego limpio, sin convención establecida conscientemente y libremente respetada; no hay cultura allí donde no se quiere o no se sabe ya ganar o perder lealmente, sin segundas intenciones, con dominio sobre sí en la victoria y sin rencor en la derrota: como *buen jugador*. No hay moralidad, en fin, si más allá del provecho del individuo o del grupo no subsiste un principio sagrado que quede por encima de ellos, que nadie ponga en discusión y

⁴⁸ Cf. Corn, Tony, “Unemployed Negativity (Derrida, Bataille, Hegel)”, en Boldt-Irons, Leslie Anne (ed.), *On Bataille. Critical Essays*, Albany, The State University of New York, 1995, pp. 79-92

⁴⁹ Cf. Caillois, “Lo lúdico y lo sagrado”, *Cuadernos Americanos*, México, año IV, vol. 22, julio-agosto de 1945, p. 110.

⁵⁰ Cf. Caillois, *Teoría de los juegos*, trad. de Ramón Gil Novales, Barcelona, Seix Barral, 1958; Caillois, *Jeux et Sports*, París, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967.

⁵¹ Caillois, “Huizinga, Johan, *Homo Ludens. El juego y la cultura*, Fondo de Cultura Económica, 1943”, *Sur*, n° 108, Buenos Aires, septiembre de 1943, p.78. El ensayo de *Cuadernos Americanos* es una reescritura ampliada de éste.

⁵² Caillois, “Lo lúdico y lo sagrado”, *op. cit.*, p. 106.

respecto al cual parezca valer la pena sacrificarlo todo, aun la vida del individuo, aun la existencia de la colectividad⁵³.

Por otro lado, la apertura del ensayo es elocuente, como quería Bataille, de un acotado formalismo de lectura en Caillois, ya que la reflexión está dedicada “a la memoria de J. Huizinga, muerto en marzo de 1945, en un campo de concentración de la Holanda ocupada”. Digamos, pues, a título conclusivo, que aplícase a Caillois y, por extensión, a su noción de lo lúdico como materia, aquello que Furio Jesi escribía en los años setenta con relación al mito como máquina: lo importante no es decidir si algo es o no es una ficción y sí poder describir cómo funciona⁵⁴, de qué modo se constituye en un dispositivo

⁵³ *Ibid.*, pp. 110-1.

⁵⁴ “Afirmar ou negar que o mito seja uma substância efectivamente delimitável entre as paredes impenetráveis da máquina mitológica, uma substância cognoscível na medida em que dela se pode dizer ‘existe’, e capaz de se manifestar em epifanias que não consistam apenas no produto da máquina mitológica vazia, mas na irradiação – através dos mecanismos produtivos da máquina – de um conteúdo misterioso da própria máquina –, afirmá-lo ou negá-lo significa fazer uma escolha ideológica de bastante alcance. Enquanto (...) verificávamos de quando em vez, nas múltiplas ‘doutrinas do mito’ ou ‘da mitologia’, o modelo *girar em círculo* (e dessa constatação tirávamos elementos de confirmação da coerência e da necessidade do modelo a que chamamos *máquina mitológica*), sublinhávamos implicitamente a qualidade ideológica da escolha de afirmar ou de negar a substância do mito. Se, como resulta das nossas observações, a história da ‘ciência do mito’ é realmente um eterno girar em círculo, afirmar ou negar a substância do mito implica não uma escolha ideológica. Na história mais recente, a escolha à Sorel, privilegiar e tecnizar o mito, será eficiente para determinadas finalidades políticas; ou a escolha de M. Heidegger de querer/poder reconquistar o ‘autêntico’, funcionando como guarda do próprio ‘autêntico’, identificado com a substância do mito, sacral e repousando em si própria; ou a escolha de G. Lukács, do último Lukács, negar a substância do mito com o empenhamento do ateu que nega a existência de Deus: a escolha de negar que o mito seja substância, pois que aceitá-lo seria cometer um pecado de lesa-humanismo racionalista” (Jesi, Furio, *O Mito*, trad. de Lemos de Azevedo, Lisboa, Presença, 1977, p. 148). Y más adelante: “A máquina mitológica transforma-se num engenho perigoso no plano ideológico e político e não apenas num modelo gnoseológico provisoriamente útil, quando nos deixamos hipnotizar por ela; por conseguinte, se nos deixamos apanhar pelo seu fascínio,

de poder. Eso, tal vez mejor que muchos de sus contemporáneos, lo comprendió Caillois en el entre-lugar transatlántico de un mito en declive, París, y de otro en ascenso, las masas.

se aceitarmos a sua exortação: ‘Não se preocupe tanto com o modo como funciono, mas com a minha essência’. O uso do modelo ‘máquina mitológica’ será tanto mais útil quanto mais for confrontado e sujeito à interacção com outros modelos da ‘ciência do mito’ ou das suas negações, porque permite tornar evidentes as principais componentes ideológicas que nelas provocam a aceitação da hipnose e a escolha de centrar a investigação e a especulação sobre o ser e o não ser da substância-mito. Como modelo, a máquina mitológica solicita a atenção principalment para o seu modo de funcionamento (como símbolo de verdade, em vez de chamar a atenção para o presumível núcleo de ser ou não ser). É verdade que, como sublinhámos desde o início, um modo muito arriscado de enfrentar o problema da ‘ciência do mito’ ou ‘da mitologia’ consiste em aceitar *a priori* a existência da substância-mito. Mas é preciso igualmente notar que há um outro perigo, se bem que secundário, que consiste em escolher como fulcro do problema a declaração da não existência dessa mesma substância. Mesmo o modelo que nós apresentamos não está isento de componentes ideológicas. Também não cremos que algum modelo possa estar completamente isento delas, nem consideramos que o nosso modelo constitua o único esquema orgânico com que seja objectivamente lícito organizar os únicos dados verdadeiramente objectivos. A aplicação deste modelo não consiste na simples sobreposição sua, por transparência, aos outros modelos e na denúncia como ideológicos dos elementos dos outros modelos que não coincidam com os elementos do nosso. A principal componente ideológica do nosso modelo é a vontade de investigar sobretudo *como* é que a máquina mitológica funciona, e não a existência ou inexistência do seu presumível conteúdo enigmático, primeiro motor imutável. Para lá das tentativas de apologia metafísica do mito ou de desmitologização ou até de negação da essência-substância do mito, parece-nos mais urgente investigar o funcionamento dos mecanismos da máquina mitológica, ainda que isto nos obrigue a colocar provisoriamente entre parêntesis o problema relativo ao ser ou não ser do mito em si e por si” (*Ibid.*, pp. 152-3). Giorgio Agamben expandirá el concepto de máquina mitológica de Jesi para explicitar, justamente, el carácter *sacer* de cualquier definición de hombre en la sociedad posfordista. Cf. Agamben, Giorgio, “Il talismano di Furio Jesi”, en Jesi, *Lettura del “Bateau ivre” di Rimbaud*, Maccarata, Quodlibet, 1996, pp. 5-8. Sobre el particular, ver Calarco, Matthew, “Jamming the Anthropological Machine”, en Calarco y Decaroli, Steven (eds.), *Giorgio Agamben. Sovereignty & Life*, Stanford University Press, 2007, pp. 163-179.

DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE: COPI

LAURA VÁZQUEZ

DESPUÉS DEL FIN DEL ARTE: COPI*

Laura Vázquez
UBA - CONICET

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, por un lado, 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. Por último, cabe destacar 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.

AFTER THE END OF ART: COPI

Abstract

The central importance of the comic work of Raúl Damonde Taborda (Copi) resides in the special condition of his production in the comics field. Ob-

* El presente artículo es un adelanto del proyecto de postdoctorado de la autora “La obra gráfica de Copi: vanguardia, política y exilio entre 1955 y 1970”, a realizarse durante el período 2009-2011.

viously, this work cannot replace a proper study that would require a deep and systematic investigation; nevertheless, I understand that it can establish some productive axes for future analyses. This paper tries, on one hand, to analyze the comic production of an author which was published in different graphical media, taking a broad view over a period that starts in his political exile and ends in a breakthrough in his artistic trajectory. Finally, it is possible to stand out that the graphical work of the author is fundamental not only to deepen the studies about comics and strips but also to think ampler subjects. In other words: his production is peculiar not only because it allows the analysis of a type of particular allegory, but because in that same gesture, it transcends itself

Keywords

Comics - Art - Exile - Politics - Industry

POR QUÉ COPI

*Si yo escribo sobre la Argentina,
escribo también sobre Yugoslavia.*
Copi

En este artículo parto de la perspectiva de que las historietas se ubican en un cruce singular entre masividad y marginalidad, entre visibilidad e invisibilidad y entre legitimidad e ilegitimidad, lo que constituye en la industria cultural y masiva una particularidad relevante. De manera representativa, la producción artística de Raúl Damonde Taborda (Copi) da cuenta de una serie de tensiones entre el arte y el género, entre la cultura de masas y la cultura popular pero también entre lenguaje y estética ya que su obra se resiste a la clasificación.

Desde esta premisa, la importancia central que supone analizar la obra historietística de Copi parte de su singularidad en el campo de la narrativa dibujada.¹ 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

¹ Me refiero al “campo de la historieta argentina”, utilizando la categoría sociológica de Pierre Bourdieu. En tanto sistema de posiciones y de relaciones objetivas entre las mismas, el campo, en sentido general, asume una existencia temporal, lo que implica introducir la dimensión histórica en el análisis. (Bourdieu, 1988) Los campos sociales presentan una serie de propiedades generales y comparten reglas de funcionamiento entre sí. De allí que resulte productivo analizar el campo de la historieta en relación a dos campos cercanos en el espacio social: el campo artístico y el campo editorial. El interés es dar cuenta de distintas luchas por conservar o transformar el sentido del juego. Entiendo que la tensión entre el arte y el mercado puede reconstruirse de manera eficaz a partir de sus vínculos relacionales. Por último, quiero destacar que al tomar esta categoría para hacer referencia al espacio de producción, circulación y consumo de historietas, he tenido en cuenta, al mismo tiempo, la advertencia de Carlos Altamirano y Beatriz Sarlo, quienes han subrayado las limitaciones que tienen los conceptos de Bourdieu para el estudio de las sociedades latinoamericanas (Altamirano y Sarlo, 1983).

conocimiento. En el caso de la Argentina, no existe todavía un campo académico ni de investigación consolidado sobre el tema.

Su relevancia como objeto de estudio radica en que desde el siglo XIX en adelante, la historieta ha formado parte de los procesos históricos y de su registro. De allí que el conocimiento de la historia de estas “literaturas de la imagen” amerite el desarrollo de una atención específica y al mismo tiempo interdisciplinaria. En este sentido, el propósito del artículo es reparar mediante un abordaje específico y necesariamente acotado en algunos rasgos de un “objeto vacante” en el campo de las ciencias sociales y específicamente en el área de estudios de la comunicación y la cultura.

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 parte de 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 1955-1970 coincide con una serie de acontecimientos clave 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.

En efecto, a finales de los sesenta, son las reglas de funcionamiento de la industria cultural, en el contexto de una transformación general de

la sociedad, las que promueven nuevas exigencias a los autores y lectores. Asociado a ello es que deben entenderse ciertas segmentaciones del mercado de historietas (por ejemplo, la obra y trayectoria de Copi, Breccia o Quino) como especialmente significativas. En este sentido, cabe poner “en sintonía” estas producciones con las experimentaciones artísticas de los años sesenta; de allí que las historietas que modernizan/actualizan el campo no pueden ser leídas como producto de algunas contingencias o voluntades individuales.

Fueron las nuevas condiciones las que favorecieron estas promociones en un contexto de renovación del humor gráfico y la historieta. En efecto, formando parte del impulso modernizador en el espacio de los semanarios y los diarios se generó una revalorización del medio. Y es en el marco del llamado nuevo periodismo cultural (Rivera, 1995) donde los dibujantes encuentran nuevas posibilidades de inserción profesional. Una consecuencia de esta renovación estilística fue que los estratos más altos de los sectores medios comenzaron a consumir series y tiras, obligando a muchos profesionales a reconsiderar los contratos de lectura vigentes.

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 1968-1969 constituye 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 políti-

ca 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.

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. Si bien no hay que desconocer la impronta de los estudios inaugurados por Jorge Rivera, Eduardo Romano, Oscar Masotta y Oscar Steimberg, sus trabajos no se han planteado más que parcialmente el abordaje de las historietas de Copi, y en ningún caso su obra integral (teatral e historietística) ha sido tomada como objeto de estudio de investigación. En este sentido, y aunque excede los objetivos de este trabajo, 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, Kallondi, 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 del 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).

Partiendo de la aproximación de César Aira (1991), 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.

COPÍ: LA TEATRALIDAD DE LA HISTORIETA

Raulito: Pero ¿me querés decir de qué voy a trabajar?
Ya me echaron de mucama tantas veces por la barba;
ser puto es una carga, vos lo sabés como yo.
Cachafaz: Mirá... Te ponés el zorro te apoyás en un faro
y ¡no me volvés a entrar sin un kilo de morcilla!
Copi, *El Cachafaz*

Casi no hace falta decir que el humor de Copi es irreverente y extravagante, pero sí es útil considerar por qué sus historietas constituyen una obra de vanguardia. Partamos de una referencia: 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, víctima del Sida. Transcribo esta extensa cita, ya que da cuenta de la posición del autor frente a la política y el exilio. Sobre su condición de “exiliado” destaca el artista:

Los viajes me han enseñado que unas pocas ropas bien elegidas bastan para dar seguridad y buen crédito al exiliado. ¿Exiliado? La palabra ha salido sola de mi bolígrafo, seguida por un signo de interrogación. Si alguna vez debiera decir lo que sea sobre el exilio, me cuidaría muy bien de escribir en primera persona. Y es verdad que he tenido miedo de poner los pies en la Argentina después de 1969, eso ya no me sucede más. La distancia y la ironía con las que pienso en el Río de la Plata – que después de todo es mi lugar natal – son sentimientos recientes. Fue durante los años de prohibición que escribía mis grandes dramas. Mi escritura fue entonces más argentina que nunca. La persecución de mis hermanos, la muerte violenta de algunas personas próximas a mi familia, me hicieron imaginar el Río de La Plata como un Purgatorio del que había escapado sintiéndome culpable. No tenía ni un rasguño, aparte de los del alma. Me pregunto qué habría sido de mi vida en Buenos Aires si el azar no hubiera hecho que, a la edad de veintidós años, mientras pasaba mis vacaciones en París, mi padre no hubiera pedido asilo en la embajada uruguaya, perseguido por ya no recuerdo cuál régimen.²

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”).³ Los

² Del prólogo de una novela que iba a llamarse *El Río de La Plata* y que Copi no pudo terminar. Traducción de Tomás Eloy Martínez, citado en Tcherkarki (1998, p. 135).

³ De la historia de los Botana en la historia reciente argentina, hay un relato “excéntrico” y al mismo tiempo sumamente atractivo en las memorias del tío de Copi, Helvio Botana (1985).

³ La reproducción completa de la carta puede verse en: César Bruto, Landrú, Copi y otros, *Humorismo y costumbrismo (1950-1970)*, Nro. 116, Buenos Aires, Centro Edi-

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, p. 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.

tor de América Latina, 1981.

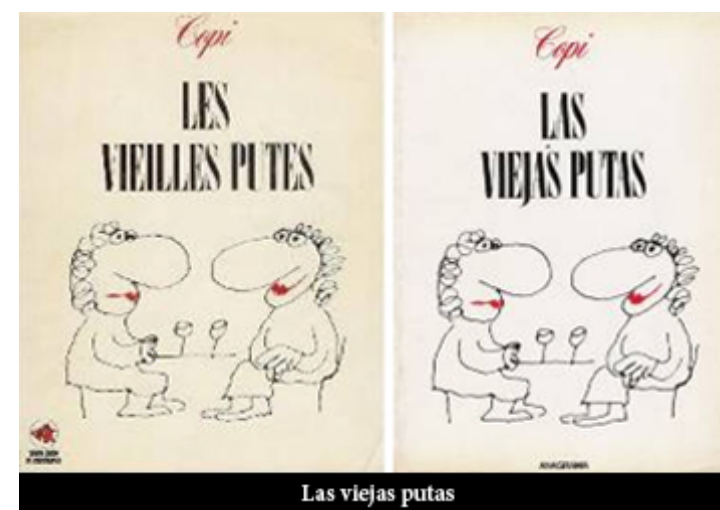
Por una disparidad de opiniones políticas, Carlos Peralta (Del Peral), secretario de Redacción de *Tía Vicenta*, funda su propia revista: *4 Patas*. Copi, junto a otros dibujantes de la publicación, decide sumarse al nuevo proyecto. El experimento editorial dura sólo cuatro números, hasta su clausura 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 esta 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!⁴

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).

⁴ La reproducción completa de la carta puede verse en: César Bruto, Landrú, Copi y otros, *Humorismo y costumbrismo...*, op. cit.

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.⁵

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

⁵ He trabajado esta relación en mi tesis de doctorado. Para una aproximación a la trayectoria de Masotta al término de los sesenta se recomienda especialmente ver el trabajo de Ana Longoni, “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*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

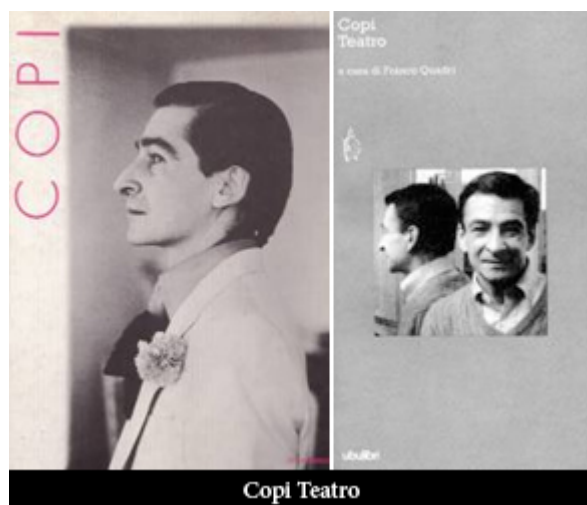
integra a la bohemia parisina y a las experiencias estéticas del *Grupo Pánico*, un colectivo fundado por el español Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jorodowsky y el francés Roland Topor. Paralelamente a la incorporación de Copi al grupo, se suman Víctor García, Jorge Lavelli y Jérôme Savary. Siguiendo 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, p. 106). Sobre su acercamiento al lenguaje teatral y a su inserción en el espacio de una dramaturgia experimental, subraya Copi:

Vine a París para ver teatro. Y me quedé. Mi padre, que me enviaba dinero, estaba asilado en una embajada. Con un amigo vendía dibujos en el Puente de las Artes, pero seguía siendo muy burgués. Fue Martine Barrat quien me acercó al teatro. Me llama un día al *Observateur* donde yo dibujaba y me dice que quería hacer La mujer sentada, que había hecho hacer un disfraz de pollo. Fui al Centro Americano donde trabajaba con Graciela Martínez. Le dije: “Si usted quiere le escribo un verdadero sketch”. Martine llamó a Lavelli, que debía hacer la puesta, y a Arrabal, que iba a actuar. Nos conocíamos. Vinieron, nos miramos... ¿Qué son estos locos? Nos descubrimos argentinos. No había visto argentinos por cuatro años. (...) Hacia 1965 descubrí el teatro de vanguardia y me quedé pegado. (Tcherkarki, 1998, p. 123)

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:

Si el teatro es un espejo ilusorio, algo tan real como irreal que reproduce la vida sin ser la vida, nada más teatral que un tra-

vesti. Construido con maquillajes y postizos actuando aquello que no es, sin dejar de serlo, un espejo dentro del gran espejo teatral, una imagen refractaria. Investido de un juego permanente de indistinción sexual, parodiando aquello que los hombres fantasean, exacerbando la femineidad y jugando con ella como a las escondidas con los hombres. (Rosenzvaig, 2003, p. 126)



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.

En esta obra, en un cruce entre antiperonismo y desacralización, Copi pone en escena a un Juan Domingo Perón impotente e inseguro, mientras que resalta a una Evita travestida, arrolladora e impactante. Representante de un drama de identidad nacional y de un drama sexual, en esta pieza teatral la política se escenifica bajo las formas de un escándalo histórico.



Pero la cuestión central es que Copi no triunfa en Buenos Aires, su reconocimiento es primero internacional, y tardó 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.

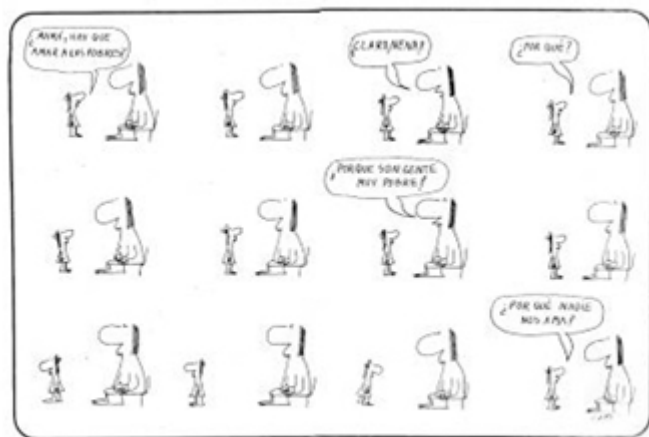
LA MUJER SENTADA: EL DINAMISMO DE LA INMOVILIDAD

*Jamás me interesó el cine.
Es un teatro muy imperfecto.*
Copi

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 paralítica 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 (¿engaño-sa?) 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.



La mujer sentada

Anticinematográficos (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 ex-céntricas 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 sub-

raya César Aira: “Toda la obra narrativa de Copi es en cierto modo un *umbral* entre dibujo y relato”.⁶ Porque su producción no es ni exclusivamente teatral, ni literaria, ni historietística, sino que transita por un *continuum* permanente y dialéctico, es útil no detenerse en ninguna de estas facetas.

En otros términos, en el nivel de su manifestación visual, el esquematismo de la historieta de Copi modifica su valor y adquiere un espesor distinto: pone al descubierto las restricciones o límites impuestos por la “materialidad” de su canal o soporte. No esconde su esquematismo, sino que revela su código produciendo signos que se exhiben a sí mismos. Quizás allí, en ese intersticio de un producto elaborado industrialmente para su consumo comercial, resida su potencial expansivo.

⁶ El libro de César Aira (1991) 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, *Copi*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1991. Además de este trabajo conviene revisar la tesis de Marcos Rosenzvaig: *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Biblos, 2003. Finalmente, el lúcido artículo de Daniel Link: “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. Específicamente sobre la obra de teatro *Eva Perón*, escrita por Copi, ver el análisis de Beatriz Sarlo: “‘Buscá un vestido’, dijo Eva”, en *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.



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 cuela algo nuevo. ¿Qué? Quizás no valga la pena preguntarse por la sustancia de eso nuevo. Quizás es sólo el *cambio de so-*

porte 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, p. 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, p. 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 o en la locura:

Me tiende un cuchillito y me pide que se lo hunda en la cadera, lo hago, ella ruge de placer, se acuesta sobre la mesa de la

cocina, me pide que le ponga un cepo a la altura del muslo y le cierre la rodilla. No me atrevo, tiemblo. Tómame unas anfetaminas, me dice. Me trago un puñado. Cuéntame cómo has matado a la vieja, me suplica. Invento: Primeramente meé sobre ella, luego le mordí la yugular. Hundo el cuchillo en la rodilla, le separo la rótula, ella aúlla de placer. ¡Córtame el vientre, dice dando alaridos, hazme una cesárea! Pongo a calentar al rojo vivo un cuchillo de cocina, mientras lo caliento voy a buscar un hámster que le meto en el culo, la loca se contorsiona. (*El baile de las locas*)

Vertiginosos, desmesurados, circenses, están provistos de una racionalidad política. Y es que Copi nunca se interesó por “resolver” el status 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 artística de finales de los sesenta; esa impersonalidad más próxima a los estereotipos de la cultura de masas.

BIBLIOGRAFÍA

Aira, César, *Copí*, Buenos Aires, Beatriz Viterbo, 1991.

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz, *Literatura/sociedad*, Buenos Aires, Hachette, 1983.

Amícola, José, “Campeones campo: Copi y Perlonguer”, en *Campo y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós, 2000.

Botana, Helvio, *Tras los dientes del perro*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1985.

Bourdieu, Pierre, *La distinción. Criterios y bases sociales del gusto*, Madrid, Taurus, 1988. [1ra. ed. 1979]

Gubern, Román, *Literatura de la imagen*, Barcelona, Salvat, 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*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

Masotta, Oscar, “Prólogo”, *Técnica de la historieta*, Buenos Aires, Escuela Panamericana de Arte, 1966.

-----, “Reflexiones presemiológicas sobre la historieta: el esquematismo”, en Eliseo Verón (comp.), *Lenguaje y comunicación social*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1969.

-----, *La historieta en el mundo moderno*, Buenos Aires, Paidós, 1970. [2da. ed, 1982.]

Rivera, Jorge, *De la historieta a la fotonovela*, Capítulo Universal, Literatura Contemporánea, Buenos Aires, N° 40, CEAL, 1971.

-----, “Para una cronología de la historieta”, en *Las literaturas marginales*, Historia de la literatura universal, Vol. 14, Buenos Aires, CEAL, 1972.

-----, “Historia del humor gráfico argentino”, I y II, *Crisis*, N° 34 y N° 35, Buenos Aires, febrero y marzo de 1976.

-----, “Prólogo”, en César Bruto, Landrú, Copi y otros, *Humorismo y costumbrismo (1950-1970)*, Buenos Aires, CEAL, 1981.

Romano, Eduardo, “Examen de la historieta” y “La fotonovela”, en *Historia de la literatura universal*, Vol. 14, Buenos Aires, CEAL, 1972.

-----, “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*, Buenos Aires, Legasa, 1985.

Rosenzvaig, Marcos: *Copí: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Biblos, 2003.

Longoni, Ana, “Prólogo”, en *Revolución en el arte. Pop-art, happenings y arte de los medios en la década del sesenta*, Buenos Aires, Edhasa, 2004.

Sarlo, Beatriz, “‘Buscá un vestido’, dijo Eva”, en *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI Editores, 2003.

Sasturain, Juan, *El domicilio de la aventura*, Buenos Aires, Colihue, 1995.

Steimberg, Oscar, “El lugar de la historieta”, *Los Libros*, N° 17, Buenos Aires, 1971.

-----, “La historieta. Poderes y Límites”, en *Transformaciones*, N° 41, Buenos Aires, CEAL, 1972.

-----, *Leyendo historietas. Estilos y sentidos de un “arte menor”*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1977.

-----, “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.

Tcherkaski, José, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna, 1998.

BOLETÍN DE ESTÉTICA

Publicación del Programa de Estudios en Filosofía
del Arte | Centro de Investigaciones Filosóficas

DIRECTOR

Ricardo Ibarlucía

COMITE ACADÉMICO

Karlheinz Barck (Zfl, Alemania)
Jose Emilio Burucúa (UNSAM-CIF)
Susana Kampff-Lages (UFF, Brasil)
Leiser Madanes (UNLP-CIF)
Federico Monjeau (UBA)
Pablo Oyarzun (UCH, Chile)
Pablo Pavesi (UBA-CIF)
Carlos Pereda (UNAM, México)
Mario A. Presas (UNLP-CIF)
Paulo Vélez León (UC, Ecuador)

EDITOR

Fernando Bruno

SECRETARIO DE REDACCIÓN

Lucas Bidon-Chanal

DISEÑO ORIGINAL

María Heinberg

PEFA | CIF

Miñones 2073
1428. Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina
(54 11) 47 87 05 33
info@boletindeestetica.com.ar

ISSN 1668-7132

EDITOR RESPONSABLE: Ricardo Ibarlucía