

# Ni es cielo ni es azul... Simulación y parodia en la literatura latinoamericana: Copi y Eva Perón

Ángeles Mateo del Pino

*Porque ese cielo azul que todos vemos  
ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande  
que no sea verdad tanta belleza!*

Bartolomé Leonardo de Argensola.  
«A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa»

## I. QUÉ LO MISMO SEA LO QUE NO ES

Tal vez no sea fácil acostumbrarse al juego de espejismo que nos depara la vida, porque la vida no es más que una ilusión engañosa, un ejercicio de simulaciones, de ocurrencias o concurrencias, en los que el azar desarrolla un papel importante. El arte, en este sentido, quizá sea más un velo que un espejo o, como afirma Oscar Wilde, «la Vida sostiene el espejo al Arte».<sup>1</sup> Desde esta premisa cabe entender entonces que hayamos comenzado con unos versos de Bartolomé Leonardo de Argensola, quien nos remite a la apariencia que perciben nuestros sentidos, la beldad de la mentira,

---

<sup>1</sup> Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*, Madrid, Ediciones Siruela (Col. Biblioteca de Ensayo. Serie menor, nº 10), 2000, pág. 61. Traducción de María Luisa Balseiro.

para reconocer, no sin cierta dosis de desencanto, que la Naturaleza también finge. Pero este Argensola,<sup>2</sup> inserto en un entramado de casualidades, no tendría razón de ser en este trabajo si no nos hubiera llevado de la mano hasta Homero Expósito.<sup>3</sup> Y, por la misma ruta azarosa, Homero Expósito nos ha conducido hasta Bartolomé Leonardo de Argensola.<sup>4</sup> Los dos son poetas y, aunque pertenecientes a épocas y espacios muy diferentes, recrean desde la escritura el orbe de simulacros que Belleza y Naturaleza ofrecen. Bartolomé Leonardo de Argensola (1562-1631), español, recurre a un soneto, «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa»<sup>5</sup>; Homero Expósito (1918-1987), argentino, acude al

---

<sup>2</sup> Bartolomé Leonardo de Argensola tuvo un hermano, también poeta, Lupercio Leonardo de Argensola (1559-1613), a quien en muchas ocasiones se le asigna la autoría de estos versos.

<sup>3</sup> Una de las casualidades a la que hacemos referencia es el hecho de que los dos hermanos, Bartolomé y Lupercio de Argensola, se hayan dedicado a la creación poética y que, como señalamos antes, a ambos se les haya considerado responsables de la firma de los mismos versos. De igual manera, otros dos hermanos, Homero y Virgilio Expósito, comparten una misma afición, esta vez por el tango, llevando a cabo numerosas composiciones de manera conjunta. Por lo general la letra corresponde a Homero mientras que la música es obra de Virgilio.

<sup>4</sup> Aunque lo planteamos como un viaje de ida y vuelta, cabe precisar -aunque las fechas ya lo hacen- que es Homero Expósito el que nos remite a Bartolomé Leonardo de Argensola, al versionar y musicalizar, ayudado por su hermano Virgilio, el soneto «A una mujer que se afeitaba...» De aquí surge el tango «Maquillaje» (1956).

<sup>5</sup> Bartolomé Leonardo de Argensola, «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa», en Blanca Mateos, *Palabra Virtual. Antología de Poesía Hispanoamericana*, <[http://palabravirtual.com/index.php?ir\\_ver\\_poema1.hp&pid=4092](http://palabravirtual.com/index.php?ir_ver_poema1.hp&pid=4092)>. (Consultado el 21/06/2005). Recogemos, como curiosidad, el soneto en cuestión: Yo os quiero confesar, Don Juan, primero./ que aquel blanco y color de Doña Elvira/ no tiene de ella más, si bien se mira./ que el haberle costado su dinero./ Pero, tras eso, confesaros quiero/ que es tanta la beldad de su mentira,/ que en vano a competir con ella aspira/ belleza igual de rostro verdadero./ Más, ¿qué mucho que yo perdido ande/ por un engaño tal, pues que sabemos/ que nos engaña así Naturaleza?/ Porque ese cielo azul que todos vemos/ ni es cielo ni es azul. ¡Lástima grande/ que no sea verdad tanta belleza!

tango, «Maquillaje».<sup>6</sup> Ambas composiciones revelan la trampa que **belleza y amor ocultan**, descubriendo así que lo que se creía como **cierto no era más que una máscara**, un efecto de la cosmética, **que, al mismo tiempo que retoca, trastoca el original**. Este «cauteloso engaño del sentido», «vano artificio del cuidado», como poetizara Sor Juana Inés de la Cruz,<sup>7</sup> nos lleva a pensar en la pulsión de simulacro, ya que se crea una ilusión que aparenta ser real para devenir presencia verosímil, aunque con este fin se deba «falsear» el ojo, pues si convenimos en que «las cosas son porque las vemos»<sup>8</sup> deberemos aceptar también que «la mirada [es la] materia con que unguimos lo real», tal y como advierte Severo Sarduy.<sup>9</sup> Este escritor cubano, al definir los mecanismos por los que se rige la representación que se pone en escena, apunta lo siguiente:

<sup>6</sup> Homero Expósito, «Maquillaje» (1956). Letra de Homero Expósito y música de Virgilio Expósito, en <<http://www.todotango.com/spanish/main.html>>. (Consultado el 21/06/2005).

Incluimos la letra del tango para que se observen las analogías y las diferencias con el soneto anterior: No.../ ni es cielo ni es azul./ ni es cierto tu candor./ ni al fin tu juventud./ Tú compras el carmín/ y el pote de rubor/ que tiembla en tus mejillas./ y ojas con verdín/ para llenar de amor/ tu máscara de arcilla./ Tú./ que tímida y fatal/ te arreglas el dolor/ después de sollozar./ sabrás cómo te amé./ un día al despertar/ sin fe ni maquillaje./ ya lista para el viaje/ que desciende hasta el color final.../ Mentiras.../ son mentiras tu virtud./ tu amor y tu bondad/ y al fin tu juventud./ Mentiras.../ ¡te maquillaste el corazón!/ ¡Mentiras sin piedad!/ ¡Qué lástima de amor!

<sup>7</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, «Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión». Poema filosófico-moral, cuyo primer verso comienza: «Este, que ves, engaño colorido...», en José Carlos González Boixo (Ed.), *Sor Juana Inés de la Cruz. Poesía Lírica*, Madrid, Ediciones Cátedra (Col. Letras Hispánicas, nº 351), 1992, pág. 253.

<sup>8</sup> Oscar Wilde, en op. cit., pág. 63.

<sup>9</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, en *Obra completa (T. II)*, Madrid, Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores (Col. Archivos, nº 40), 1999, pág. 1293. Edición crítica coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl. Este ensayo se publicó por primera vez en Caracas, Monte Ávila, 1982.

La simulación conecta, agrupándolos en una misma energía -la pulsión de simulación-, fenómenos disímiles, procedentes de espacios heterogéneos y aparentemente inconexos que van desde lo orgánico hasta lo imaginario, de lo biológico a lo barroco: mimetismo (¿defensivo?) animal, tatuaje, travestismo (¿sexual?) humano, maquillaje, Mimikri-dress-Art, anamorfosis, trompe-l'oeil...<sup>10</sup>

Aun cuando Severo Sarduy parte de la pintura para reflexionar sobre copia y simulacro, en nuestro caso nos serviremos del teatro, género que, por su propia índole «espectacular», necesita hacerse «visible» sobre el escenario. En él, como en la plástica, descubrimos esos «fenómenos disímiles» que aluden tanto a lo imaginario, a lo simbólico, como a lo real. Pues la teatralidad concita una red de miradas -la de la obra, la del autor, la del espectador-, un abanico de luces y sombras, de reflejos y de ecos, que dejan traslucir una profundidad que va más allá de la *mise-en-scène*. A propósito recordemos lo que, al respecto, señalaba Roland Barthes:

Todo arte que sólo tenga dos dimensiones, la de la obra y la del espectador, sólo puede crear una *platitude*, puesto que no es más que la captación de un espectáculo-vitrina por un pintor-mirón. La profundidad sólo nace en el momento en que el espectáculo mismo vuelve lentamente su sombra hacia el hombre y comienza a mirarle...<sup>11</sup>

Para adentrarnos en estos «falsos silogismos de colores»<sup>12</sup> abordaremos la obra dramática de Copi: *Eva Perón*.<sup>13</sup>

<sup>10</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, en op. cit., pág. 1264.

<sup>11</sup> Roland Barthes, *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral (Col. Nuevo Ensayo), 1983, pág. 34. Traducción de Carlos Pujol. Este traductor advierte, en nota a pie de página, que *platitude* alude a un doble sentido: de vulgaridad y de cosa plana, sin relieve.

<sup>12</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, «Procura desmentir los elogios que...», *ibidem*.

<sup>13</sup> Esta obra fue escrita en francés. La edición original se publicó en París, Christian

## 2. UN TRAMPANTOJO LLAMADO COPI

Copi, nombre bajo el que se oculta Raúl Natalio Roque Damonte Botana, nace un 22 de noviembre de 1939 en Buenos Aires. Este pseudónimo -que es copi(a) y simulacro-, con el que firmará todas y cada una de sus obras, al parecer le fue «otorgado» por su abuela materna, Salvadora Medina Onrubia, mujer transgresora, anarquista,<sup>14</sup> feminista y dramaturga, de la que Copi, en una suerte de espejeo, evocará algunas imágenes:

Mi abuela, una buena escritora de teatro, muy representado en Buenos Aires -comedias siniestras ligeras, lesbianas engañando a sus maridos en los años 20 y 40- se reía como una loca cuando le leía mis obras. Veía en su nieto una malignidad que le resultaba propia...<sup>15</sup>

Copi se relaciona con el mundo de la cultura y la política desde muy temprano. Su padre, Raúl Damonte Taborda, durante algún tiempo hombre de confianza de Perón - antes de que éste llegara al poder-, fue escritor -a él se le debe el ensayo *Ayer fue San Perón. 12 años de humillación argentina* (1955)-<sup>16</sup> y pintor de

---

Bourgeois Éditeur, 1969. Para este trabajo hemos manejado la traducción de Jorge Monteleone: Copi, *Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. En Escena), 2000. Citaremos siempre por esta edición.

<sup>14</sup> Marcos Rosenzvaig dirá de ella que «era capaz de ir a las manifestaciones anarquistas y gritar consignas revolucionarias desde la ventanilla de su Rolls Royce», en *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Editorial Biblos, 2003. pág. 144. Prólogo de Noé Jitrik.

<sup>15</sup> Copi, «Cada uno debe inventarse sus historias. Entrevista realizada por *Libération*», en José Tcherkaski, *Habla Copi. Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna, 1998, pág. 121.

<sup>16</sup> Esta obra de Raúl Damonte Taborda fue publicada por primera vez en Brasil con el título *O caso Perón. Una conspiración continental*, Editora Globo, 1954, traducción al portugués de Gilberto Miranda. Posteriormente se editará en Uruguay con el título *¿A dónde va Perón?: De Berlín a Wall Street*, Montevideo, Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina, 1955. En Argentina se da a conocer más tarde bajo el título *Ayer fue San Perón. 12 años de humillación*

talento, aficiones estas que hereda Copi. Su madre, la China,<sup>17</sup> era hija de Natalio Botana, el fundador, propietario y director del diario *Crítica*.<sup>18</sup> Periódico que, tras su fallecimiento, va a ser dirigido por su esposa Salvadora Medina Onrubia. A través de su tío Helvio Botana -»Poroto»-, también escritor, conoceremos más datos de esta intrahistoria familiar, un tanto extravagante y peculiar, en *Memorias. Tras los dientes del perro*.<sup>19</sup> Este es pues el ambiente «semiartístico»<sup>20</sup> en el que se educa Copi, en aquella ciudad de Buenos Aires que se había erigido en «el gran escenario latinoamericano de una *cultura de mezcla*».<sup>21</sup> Los acontecimientos del

---

*argentina*, Buenos Aires, Ediciones Gure, 1955. En este trabajo citaremos por esta última edición.

<sup>17</sup> César Aira anota la afición que tenía la familia por poner apodos. Natalio Botana y Salvadora Medina Onrubia, abuelos maternos de Copi, tuvieron tres hijos: Pitón, el mayor, Poroto y la China, la hermana menor, madre de Copi. Según César Aira, «La función de los apodos era mantener en secreto los nombres y evitar los hechizos». Vid. César Aira, *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora (Col. El Escribiente), 2003, pág. 75.

<sup>18</sup> Natalio Botana funda el diario *Crítica* en 1912, dirigido mayoritariamente a un público de clase media y de origen inmigrante. Desde la ficción narrativa Copi dirá que todo aquel que no leía la prensa conservadora era un asiduo lector de *Crítica*. Vid. *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama, 1981, pág. 9.

<sup>19</sup> Helvio Botana, *Memorias. Tras los dientes del perro*, Buenos Aires, Peña Lillo, 1977. César Aira al referirse a esta obra la califica de historia familiar, divertida e instructiva, pese a lo mal escrita que está. Vid. *Copi*, op. cit., págs. 74-77.

<sup>20</sup> El propio Copi alude a su ambiente familiar de la siguiente manera: «No me cierro a una misma actividad artística porque no fui educado de esa manera, porque estuve en una familia *semiartística*: mi padre era productor, escultor, pintor, poeta y legislador. Nunca pensé en una única carrera; forma parte de la educación». Vid. «Homosexualidad y creación. (Primera parte)», en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, op. cit., pág. 61. La cursiva de la cita es nuestra.

<sup>21</sup> Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión, 1999 (3ª ed.), pág. 15. Según esta crítica, la cultura argentina de esa época se define como «*cultura de mezcla*, donde coexisten elementos defensivos y residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de

17 de octubre de 1945<sup>22</sup> conducirán a la familia al exilio, primero a Montevideo y luego a París. Copi rememora este hecho que quedará grabado ya para siempre en su memoria:

Tenía cinco años y tengo una conciencia viva del 17 de octubre, absolutamente viva. Allanaron mi casa; mi madre me dio un papel así de grande para que yo se lo diera al portero para que no lo agarraran a mi padre; mi hermano acababa de nacer, había diecisiete mujeres en la casa, yo caminé por un balconcito, lo llamé al portero y le tiré el papel. El portero recibió el papel, después fue a esperarlo a mi padre en la esquina a que llegara en un auto. Nos fuimos al Uruguay. ¡Cómo no me voy a acordar de la Argentina!

---

importancia de bienes, discursos y prácticas simbólicas. (...) se trata de un período de incertidumbres pero también de seguridades muy fuertes, de relecturas del pasado y de utopías (...) La cultura de Buenos Aires estaba tensionada por 'lo nuevo', aunque también se lamentara el curso irreparable de los cambios. (...) La modernidad es un escenario de pérdida pero también de fantasías reparadoras. El futuro era hoy», págs. 28 y 29.

<sup>22</sup> Para conocer más datos sobre el 17 de octubre de 1945, considerado el día fundacional para el movimiento peronista, consúltese el trabajo de Mariano Ben Plotkin, «Perón y el peronismo: un ensayo bibliográfico», en *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe [EIAL]*, enero-junio de 1991, vol. 2, n° 1: <[http://www.tau.ac.il/eial/II\\_1/plotkin.htm](http://www.tau.ac.il/eial/II_1/plotkin.htm)> (Consultado el 28/06/2005). Este investigador precisa lo siguiente: «Perón (que había acumulado los cargos de Secretario de Trabajo y Previsión, Ministro de Guerra y Vicepresidente) había sido separado de sus cargos y puesto en prisión por el gobierno militar, ante la presión de la oposición, el 8 de octubre. El 17 de octubre, una gran concentración de obreros (la mayoría proveniente del gran Buenos Aires) marchó a la Plaza de Mayo para 'rescatar' a su líder. Desde entonces, el 17 de octubre ha sido una de las mayores celebraciones y punto central de la imaginaria peronista». En este suceso se ha visto también la participación de Eva Perón, aunque no todos están de acuerdo en considerarla la verdadera protagonista de la liberación de Juan Domingo Perón. Véanse, a este propósito, los trabajos de Marysa Navarro, «Evita and the Crisis of 17 October, 1945. A Case Study of Peronist and Anti-Peronist Mythology», en *Journal of Latin American Studies*, 1980, n° 12 y «El 17 de octubre de 1945», capítulos IV y V, en *Evita*, Buenos Aires, Edhasa, 2005, págs. 93-134.

Cualquiera se acuerda del infierno, es de lo que uno más se acuerda. Eso no dice nada en honor de la Argentina ni del mío...<sup>23</sup>

La cartografía del exilio que el destino le trazó lo llevará de Uruguay a Francia y más tarde, en 1955, tras la caída de Perón,<sup>24</sup> de nuevo a la Argentina, a donde la familia regresará económicamente arruinada. Uruguay será recreado por Copi años después bajo la forma de *nouvelle*, en *L'uruguayen* (1972).<sup>25</sup> Esta obra se abre con una dedicatoria que expresa el sentir de nuestro autor: «Al Uruguay, país donde pasé los años capitales de mi vida, el humilde homenaje de este libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo».<sup>26</sup> Un país del que siente *saudade*, «cierta nostalgia epidérmica de la infancia, la playa, la arena y la soledad».<sup>27</sup> *L'uruguayen* se erige como un discurso que debe ser tachado a medida que se va leyendo, una estrategia o *artificio* para borrar la memoria, esa memoria que, como señala el narrador -Copi-, ya

<sup>23</sup> Copi, «Homosexualidad y creación. (Primera parte)», en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, op. cit., pág. 67.

<sup>24</sup> Juan Domingo Perón (1895-1974) asumió la presidencia de Argentina en tres ocasiones: del 4 de junio de 1946 al 4 de junio de 1952; del 4 de junio de 1952 al 20 de septiembre de 1955 y del 12 de octubre de 1973 al 1 de julio de 1974. El 16 de junio de 1955 hay un intento de asesinar a Perón por parte de un sector de la marina, la aviación naval, lo que culminó con una matanza de argentinos. Tres meses después, el 16 de septiembre, la Revolución Libertadora destituyó a Perón, quien se refugió primero en Paraguay para más tarde exiliarse en España, donde permanecerá hasta 1973. Luego vuelve a la Argentina para asumir su tercera presidencia.

<sup>25</sup> Copi, *L'uruguayen*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1972. *El uruguayo* aparece recogido, junto a otros relatos, en *Las viejas travestís y otras infamias*, Barcelona, Anagrama, 1978. Traducción de Enrique Vila-Matas. En este trabajo citaremos por la segunda edición española de 1989, págs. 77-139.

<sup>26</sup> Copi, *El uruguayo*, en op. cit., pág. 85.

<sup>27</sup> Copi, «Un argentino de París. Entrevista de Raquel Linenberg», en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, op. cit., pág. 115.



no es.<sup>28</sup> Si Uruguay representa el paisaje de la infancia, Francia, en este primer período entre 1945 y 1955, remite a la etapa de la escolarización y al aprendizaje del francés, ya que en este país vivirá dos años. Argentina será entonces el lugar en el que la imaginación creativa se vuelva materia. En Buenos Aires comienza a publicar sus dibujos, tanto en el diario *Resistencia Popular* como en la revista *Tía Vicenta*. Pero igualmente se concreta su escritura en unas primeras piezas de teatro, *El General Poder* y *Un ángel para la señora Lisca*, esta última se estrena en esa misma ciudad en 1962, según el propio autor, representada por los mejores comediantes argentinos.<sup>29</sup>

En 1962 Copi se instala definitivamente en París, allí se dará a conocer primero como dibujante, realiza *collages* que vende en la calle, en las terrazas de los cafés, en Montparnasse, y luego sus creaciones saldrán a la luz en la *Revue Bizarre*. Poco después comienza a editar su tira semanal de comic *La Femme assise -La mujer sentada-* (1964)<sup>30</sup> en la revista *Le Nouvel Observateur* y a publicar sus primeros álbumes de dibujos, *Humour secret* (1965) y *Les poulets n'ont pas de chaise* (1966), a los que les seguirán otros.<sup>31</sup> En estos años se reunían en el Café de la Paix el español

---

<sup>28</sup> Copi, *El uruguayo*, en *op. cit.*, pág. 89. Existe un interesante estudio de César Aira sobre este texto. *Vid. Copi*, *op. cit.*, págs. 13-38.

<sup>29</sup> Copi, «Cada uno debe inventarse sus propias historias. Entrevista realizada por *Libération*», en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, *op. cit.*, pág. 122. Según Copi la señora Lisca es «la idea de una mujer de Europa Central y de una odalisca», en *ibidem*.

<sup>30</sup> Si *La mujer sentada* es el personaje más famoso de Copi, al parecer se inspiró en una tía paralítica, existen otros que igualmente tuvieron éxito, como *Libérette*, un transexual, y *Kang*, un canguro, ambos aparecen en el diario *Libération*, el primero en 1979 y el segundo en 1983. De *La mujer sentada -La Femme assise-* se hizo una puesta en escena en 1984 en el teatro des Mathurins. La dirección corrió a cargo de Alfredo Arias. Entre paréntesis hemos consignado las fechas de publicación de las obras y no, por tanto, las de la escritura.

<sup>31</sup> Aparte de estos dos álbumes destacamos otros en los que se recogen sus

Fernando Arrabal, el chileno Alejandro Jodorowski y el francés Roland Topor, quienes fundan el grupo de acciones teatrales Pánico. A esta iniciativa se suma Copi, pero también Víctor García, Jorge Lavelli y Jérôme Savary. Más tarde se disuelve el grupo y Copi se dedica a escribir y a representar sus piezas de teatro en colaboración con Jérôme Savary y Jorge Lavelli; con este último seguirá más conectado en el futuro.<sup>32</sup> En París participa en las revueltas de Mayo del '68, principalmente en la toma del pabellón argentino de la Ciudad Universitaria. La publicación de su pieza teatral *Eva Perón* (1969) y su posterior puesta en escena (1970), con el escándalo que esto provoca, van a ser los causantes de que se le prohíba la entrada a Argentina hasta 1984.<sup>33</sup> Junto con escribir textos dramáticos Copi se desempeña también como actor, por lo cual no resulta extraño verlo formar parte del elenco de algunas de sus obras. De estos trabajos hay que destacar, sobre todo, sus actuaciones de travestis,<sup>34</sup> tanto en francés como en italiano. Su

---

dibujos: *Le dernier salon où l'on cause* (1973). *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?* (1975). *Les Vieilles Putes* (1977). *Du côté des violés* (1979). *La Femme assise* (1981). *Kang* (1984). *Sale crise pour les putes* (1984). *Le Monde fantastique des gays* (1986). De ellos dos han sido publicados en español: *Los pollos no tienen sillas*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1968 y *Las viejas putas*, Barcelona, Anagrama, 1982. Traducción de Joaquín Jordá.

<sup>32</sup> La colaboración con Jorge Lavelli comienza en 1966 con *Sainte Geneviève dans sa baignoire*, en el teatro Le Bilboquet. *La Journée d'une rêveuse* se estrena en 1968, en el Teatro de Lutèce, la puesta en escena es de Jorge Lavelli, como también lo es la puesta de *L'Homosexuel ou la Difficulté des'Exprimer*, representada en el teatro de la Cité Universitaire, en 1971. *Les Quatre Jumelles* es llevada a la escena, igualmente por Jorge Lavelli, en Le Palace, 1973; con esta obra participa en el Festival d'Automne. Durante 1985, en el festival d'Avignon, Jorge Lavelli presenta *La Nuit de Madame Lucienne*. Poco después de la muerte de Copi, este director monta, en el teatro de la Colline, *Une visite inopportune*. Esta última pieza es nominada al Premio Molière.

<sup>33</sup> Copi sólo regresará a Argentina en dos ocasiones: una, en 1968, y otra, antes de morir, en 1987.

<sup>34</sup> Véase en este sentido la galería de fotos de Jorge Damonte, «Copi avec Copi», incluida en el libro de José Tcherkaski, *Habla Copi...*, op. cit.

inquietud creativa lo lleva de igual manera a ser responsable de varias puestas en escena, así como a componer canciones para algún que otro espectáculo.<sup>35</sup> La década del setenta le permite abordar el género de la narrativa, primero con *L'Uruguayen* (1972), luego con *Le Bal des Folles* (1977), *Une langouste pour deux* (1978) -una recopilación de narraciones cortas-, *La vie est un tango* (1979) y *La Cité des rats* (1979). En los ochenta Copi sale de gira por Italia interpretando un papel en *Las criadas* de Jean Genet. De estos años es su novela *La Guerre des pédés* (1982), que ya había aparecido en forma de folletín, igual que había ocurrido con *La Cité des rats*, ambas publicadas en *Hara-Kiri*. Posteriormente aparece el libro de relatos *Virginia Woolf a encore frappé* (1983). Durante esta década sigue compaginando el dibujo con la escritura y la actuación, a ello se añade una serie de lecturas de su pieza teatral *Les Escaliers du Sacré-Coeur*. Su última obra de teatro, *Une visite Inopportune*, será montada por Jorge Lavelli un mes después de la muerte del escritor. Poco antes de morir escribe la novela, *L'Internationale argentine* (1988),<sup>36</sup> que verá la luz póstumamente. El 11 de diciembre de 1987 Copi obtiene el Premio de la Ville de París al mejor autor dramático, a los pocos días, el 14 de diciembre, fallece afectado de sida.<sup>37</sup>

---

<sup>35</sup> En 1974 Copi trabaja como autor en la última producción de la compañía Grand Magic Circus, que había sido fundada por Jérôme Savary. En esta obra, una «ópera tango» titulada *Goodbye Mr. Freud* (1974), Micheline Presle interpreta canciones escritas por Copi.

<sup>36</sup> La obra narrativa de Copi es la que cuenta con un mayor número de traducciones al español, no ocurre lo mismo con su teatro. Señalamos las primeras ediciones: *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 1978. *Las viejas travestís y otras infamias* -incluye *El uruguayo* y relatos de *Una langosta para dos*-, Barcelona, Anagrama, 1978. *La vida es un tango*, Barcelona, Anagrama, 1981. *La guerra de las mariquitas*, Barcelona, Laertes Ediciones, 1983. *Virginia Woolf ataca de nuevo*, Barcelona, Anagrama, 1984 y *La internacional Argentina*, Barcelona, Anagrama, 1989.

<sup>37</sup> Para conocer más detalles de la vida y obra de Copi recomendamos el trabajo de Jorge Monteleone. «Datos biográficos del autor», en Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 5-13.

Si bien es cierto que Copi ha incursionado en diversos géneros, el teatro es el que le ha resultado más productivo. Este proceso creativo atraviesa toda su vida, desde su adolescencia, cuando en Argentina escribe y representa sus primeras piezas -*El General Poder* y *Un ángel para la señora Lisca*-, hasta poco antes de su muerte, con la escritura de *Une visite inopportune*, que, como comentamos anteriormente, no alcanzará a ver representada. Su prolífica producción dramática abarca los siguientes títulos: *Sainte Geneviève dans sa baignoire* (1966).<sup>38</sup> *L'Alligator, le Thé* (sketchs) (1966). *La Journée d'une rêveuse* (1968). *Eva Perón* (1970). *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer* (1971). *Les Quatre Jumelles* (1973). *Loretta Strong* (monólogo) (1974). *La Pyramide* (1975). *La Coupe du monde* (1978). *L'Ombre de Wenceslao* (1978). *La Tour de la Défense* (1981). *Le Frigo* (1983). *La Femme assise* (1984). *La Nuit de Madame Lucienne* (1985) y *Une visite inopportune* (1985).<sup>39</sup> Hay otros textos que, aun cuando no fueron llevados a la escena en vida de Copi, no podemos dejar de mencionar: *Les Escaliers du Sacré-Coeur*, de la

<sup>38</sup> Consignamos entre paréntesis las fechas de estreno de las obras.

<sup>39</sup> Algunas de estas obras han sido publicadas: *La Journée d'une rêveuse*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1968. *Eva Perón*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1969. *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1971. *Les Quatre Jumelles*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1973. *Loretta Strong*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1974. *La Pyramide*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1975. *La Tour de la Défense*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1978. *Le Frigo*, París, Éditions Persona, 1983. *La Nuit de Madame Lucienne*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1986 y *Une visite inopportune*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1988. En español se encuentran las siguientes ediciones: *Una visita inoportuna*, Buenos Aires, Edición del Teatro Municipal General San Martín (Col. Las obras y sus puestas), 1993. «La pirámide», en *Confines*, Buenos Aires, julio de 1997, págs. 139-156. *Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. En Escena), 2000. *Cachafaz/La sombra de Wenceslao*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. La Lengua / Teatro), 2002 y *El homosexual o la dificultad de expresarse*, México, Ediciones El Milagro, 2004. Este libro incluye cuatro obras: *El homosexual o la dificultad de expresarse*, *Las cuatro gemelas*, *Loretta Strong* y *El refri*.

que, en 1984, el propio escritor hará una serie de lecturas en el Teatro de la Bastilla y *Cachafaz*, pieza gauchesca escrita en 1980, en la misma línea temática que *La sombra de Wenceslao*.<sup>40</sup>

La desmesura de Copi, «excelente autor teatral y un gran actor permanente», como lo define José Tcherkaski,<sup>41</sup> no sólo se manifiesta en su obra sino también en su vida, tal vez porque en él se conjuga la genialidad, la transgresión, la bohemia y la extravagancia. Entonces pareciera que mito vital y mito estético se aunaran y fueran de la mano de nuestro autor. Quizá todo ello haya jugado en su contra, haciéndolo parecer un escritor maldito -aquel que hace «de la desgarradura su fuente y su fortuna»-,<sup>42</sup> que es lo mismo que decir, en un primer momento, «no comprendido». Desde esta perspectiva, resulta oportuno citar la evocación que algunos hacen de este autor, cómo otros lo vieron o cómo Copi se proyectó hacia el mundo:

Una casa semidestruida, botellas por el piso, un tipo que fumaba marihuana de la mañana a la noche; que se tomaba todo el vino posible; que no respetaba ningún código, que se enojaba, que pataleaba, que, cuando me despidió, me besó la mano: era un desgarro de ternura, de dolor. Todo él era una síntesis de su obra...<sup>43</sup>

---

<sup>40</sup> Igualmente estos textos están publicados: *Les Escaliers du Sacré-Coeur*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1986. *Cachafaz*. París, Actes Sud-Papiers, 1993. Edición bilingüe, versión original de Copi en español; traducción francesa de René de Ceccatty. Este último, junto a *La Sombra de Wenceslao*, también se ha editado en español: *Cachafaz/La sombra de Wenceslao*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora (Col. La Lengua / Teatro), 2002.

<sup>41</sup> José Tcherkaski, «El teatro de Copi produce un profundo desorden», en *Habla Copi...*, op. cit., pág. 19.

<sup>42</sup> Noé Jitrik, «Prólogo», en Marcos Rosenzvaig, *Copi: sexo y teatralidad*, op. cit., pág. 11.

<sup>43</sup> José Tcherkaski, «El teatro de Copi produce un profundo desorden», en *Habla Copi...*, op. cit., págs. 23-24.

Este juego de reflejos, de simulaciones, de espejos -Vida y Artes- nos lleva además a plantearnos otras cuestiones: el concepto de la identidad escritural de Copi. ¿Se puede considerar «autor argentino» a alguien que elige crear en francés?<sup>44</sup> Esta misma pregunta es la que se hace Jorge Monteleone, traductor de *Eva Perón*, quien llega a afirmar que la lógica que él mismo ha seguido en esta empresa -y que coincide con la de la pieza teatral- es la de travestir la obra de «lengua rioplatense». Pero, además, anota:

Confieso que a menudo, al traducir Eva Perón, sentí que Copi no había pensado la obra en francés sino en argentino, que un rumor de imágenes y voces argentinas lo frecuentaron y que para librarse de esos fantasmas demasiado urgentes los conjuró en otra lengua. Pero acaso se trata de una ilusión. Porque cuando hablaban las mujeres de Copi yo volvía a oír traducidos los giros y los tonos de mi madre, una mujer de clase obrera que vivía en los suburbios y era una adolescente en los años '50...<sup>45</sup>

No nos resulta sorprendente la reflexión de Jorge Monteleone, pues el propio Copi, algunos años después de haber creado su *Eva Perón*, subraya, a través de la dedicatoria que incluye en su

---

<sup>44</sup> Las únicas obras de Copi que no fueron redactadas en francés sino en español son: *La sombra de Wenceslao*, estrenada en 1978, y *Cachafaz*, escrita en 1980, piezas teatrales de estilo gauchesco. En cuanto a su producción narrativa sólo su novela *La vida es un tango* fue escrita originalmente en español, aunque primero se publicó en francés -*La vie est un tango*-, en 1979. Para conocer más datos sobre las limitaciones del concepto de «literatura nacional» y el cómo analizar en el contexto de la literatura nacional la producción literaria en las llamadas 'lenguas extranjeras', caso en el que se encuentra Copi, argentino radicado en el exterior y que escribe en lengua francesa, véase el interesante trabajo de Jorge Dubatti, «Teatro comparado, disciplina de la teatrología», en <<http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num6/articulos/teatro.htm>> (consultado el 24/05/2005).

<sup>45</sup> Jorge Monteleone, «Nota sobre la traducción», en Copi, *Eva Perón*. op. cit., pág. 14.

texto *L'uruguayen* (1972), que una cosa es redactar y otra imaginar: «libro, escrito en francés, pero pensado en uruguayo». <sup>46</sup> Porque Copi aun cuando escribe en francés dice en rioplatense y ahí el tono de la escritura es el de su voz rioplatense. Ahora bien, cabe interrogar de nuevo, ¿qué es pensar en uruguayo o en argentino? Y, para ir más lejos, ¿se puede hablar de un «idioma argentino»? A estos interrogantes han contestado anteriormente otros dos autores: Roberto Arlt y Jorge Luis Borges. Para Arlt la gramática se parece mucho al boxeo, hay que sacar golpes-palabras de todos los ángulos, de ahí que un pueblo nuevo como el argentino -asevera Roberto Arlt-, en continua evolución, con ideas que expresar, necesita de palabras nuevas y giros extraños, <sup>47</sup> y ahí el lunfardo hace su aparición, como también lo hará en la escritura de Copi. Borges, por su lado, al hablar de esta cuestión reconocerá, en primera instancia, que esa locución, *idioma argentino*, para muchos no es más que una mera travesura sintáctica, una forzada aproximación de dos voces sin correspondencia objetiva. Sin embargo, con todo, advierte que el no escrito idioma argentino -»el de nuestra pasión, el de nuestra casa, el de la confianza, el de la conversada amistad«- sigue *diciéndonos*. Para él lo más importante es el hecho de que dentro de la comunidad del idioma el deber de cada uno es dar con su voz, sobre todo el de los escritores:

Sabemos que no el desocupado jardinero Adán, sino el Diablo -esa pifiadora culebra, ese inventor de la equivocación y de la aventura, ese carozo del azar, ese eclipse de ángel- fue el que bautizó las cosas del mundo. Sabemos que el lenguaje es como la luna y tiene su hemisferio de sombra... <sup>48</sup>

---

<sup>46</sup> Copi, *El uruguayo*, en op. cit., pág. 85.

<sup>47</sup> Roberto Arlt, «El idioma de los argentinos», en *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires, Losada, 1990 (4ª ed.), págs. 142-143. Roberto Arlt publica sus *Aguafuertes porteñas* en el periódico *El Mundo*, desde 1928 hasta su muerte en 1942.

<sup>48</sup> Jorge Luis Borges, «El idioma de los argentinos», en *El idioma de los argenti-*

Escritura de luces y sombras que nos lleva nuevamente a plantearnos otra pregunta: ¿se sabía -se sentía- Copi argentino, uruguayo o francés? No debemos olvidar que Copi vive y crea en Francia, es éste un marco cultural que ya le es familiar, pero igualmente se nutre de otras voces, de otros ecos, quizá aquellos a los que aludía Jorge Luis Borges -pasión, casa, confianza, amistad-, de ahí que lo uruguayo, lo argentino y lo francés se hayan asimilado hasta constituirse en la voz personal y particular de nuestro autor. A propósito de estas cuestiones resulta sumamente productivo dejar hablar a Copi:

No me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué catzo me interesa ser argentino! (...) yo conservo de la Argentina lo mejor, conservo el teatro argentino. Yo escribo en la tradición de Florencio Sánchez y Gregorio de Laferrere y escribo en verso; y sé lo que es Luisa Vehil. Yo hago eso, pero lo hago desde acá, porque eso forma parte de mi tradición, sea hecho o no sea hecho nunca, porque la libertad de expresión no me permite hacerlo en la Argentina, y los medios no me permiten hacer teatro argentino acá más que muy ocasionalmente; lo hago de vez en cuando; atención: lo hago. Yo he hecho teatro argentino en la Rochelle, el más importante festival de teatro, lo he hecho solamente con actores argentinos; llevo teatro argentino muy importante dentro de mí; pero entre el teatro argentino y la argentinidad del patriota hay un abismo infranqueable. (...) El único lugar del mundo donde me tratan de argentino es en la Argentina; en ningún otro lugar me plantean un problema de nacimiento (...) lo único que tengo



que reivindicar: mi nacionalidad de artista. Yo no tengo nacionalidad; la nacionalidad está en el pasaporte y eso lo conservo siempre; tengo el pasaporte de cuero de vaca legítimo, azul; lo lustro como lustro los zapatos. Eso es otra cosa...<sup>49</sup>

Es precisamente por este sincretismo cultural, por sus propias razones vivenciales, que Copi se considera un «argentino de París». Es decir que habla como los franceses, se viste como ellos y se permite ciertas excentricidades con el lenguaje, igual que un argentino se puede permitir con el español, porque esta es su idea de la libertad «con la cual uno puede trabajar una lengua sin estropearla».<sup>50</sup> Una vez aceptado esto podemos concluir que Copi escribe en francés, pero «pinta» con los colores del Río de la Plata.

Desde esta perspectiva, nos parece interesante destacar un texto de Copi, «El exilio», que iba a ser el prólogo de una novela -*El Río de la Plata*- que no pudo terminar. En este texto confluyen identidad, memoria -dolor- y escritura, pues nuestro autor advierte estar condicionado por la sensibilidad del Río de la Plata, después de todo es su lugar natal, pero de la misma manera reconoce, como sentimientos más recientes, una distancia y una ironía al pensar en esa geografía. En contrapartida afirma que durante los años que le estuvo prohibido pisar su país -recordemos de nuevo que a raíz de su obra *Eva Perón* se le negó la entrada a Argentina hasta 1984- no sólo escribió sus grandes dramas sino que su escritura se argentinizó. Durante este período de «censura», sobre todo a fines de la década del setenta, Copi abordará el mundo de los gauchos, del fútbol, del tango... y, curiosamente, también utilizará como

---

<sup>49</sup> Copi, «Homosexualidad y creación (Primera parte)», en José Tcherkaski. *Habla Copi...* op. cit., págs. 68-73.

<sup>50</sup> Copi, «Un argentino de París. Entrevista con Raquel Linenberg», en José Tcherkaski. *Habla Copi...* op. cit., pág. 114.

vehículo idiomático el español.<sup>51</sup> Obras en las que lo «argentino» se hace más presente y más político, ya que aprovecha para hablar de la violencia, que puede leerse como metáfora de la dictadura argentina y uruguaya de aquellos momentos:

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...<sup>52</sup>

En este juego de identidad, de simulación, hay otro aspecto que igualmente proyecta la fantasía, la ilusión Copi, es precisamente lo que tiene que ver con la sexualidad, la homosexualidad y el travestismo que van a espejear toda su obra de manera espectacular, burlesca y paródica: es el simulacro del cuerpo. Un cuerpo que actúa como soporte de la apariencia, pero que también se revela como protesta a través de la máscara que ese cuerpo puede asumir. Porque en esta lógica «copiana» todo es susceptible de ser alterado, todo puede ser simulado, aparentar lo que no es y resultar verosímil, aun cuando el *non sense*, en primera instancia, nos haga pensar en un divertimento absurdo e ilógico. Al respecto, Colette Godard señala lo siguiente:

---

<sup>51</sup> Véase la nota nº 44. Cabe recordar que aun cuando *La Coupe du monde*, representada en 1978, está escrita en francés, el título de la obra y la acción remiten al campeonato mundial de fútbol que se jugó en la Argentina el mismo año que se estrenó la pieza. Gauchos, fútbol, tango y, anteriormente, Eva Perón forman parte del imaginario colectivo argentino.

<sup>52</sup> Copi, «El exilio», recogido por José Tcherkaski, en *Habla Copi...*, op. cit., págs. 133 y 135. traducción de Tomás Eloy Martínez.

Copi atraviesa un cortinado de bruma. Ve hombres que son mujeres, que son animales, que son objetos, que son juguetes para los niños nacidos de una rata o de una tortuga o de un hombre que es una mujer, etc. Y cuenta con gestos que son una danza, con silencios, con su sonrisa...<sup>53</sup>

Y para Copi la sexualidad y la homosexualidad, en particular, es algo que también se puede -y se debe- representar, pero sin dramatismos, no como una condición forzosa sino como un acto teatral, una puesta en escena de ese gran teatro que es el mundo y los personajes que lo habitan, con ello logra no sólo parodiar el discurso gay sino que hace de éste un cuestionamiento social y, por ende, una sátira de la sociedad. Ese universo-teatro gay que, como afirma César Aira, «era el mundo real de Copi», se constituye -siguiendo a este crítico argentino- en una pirueta del *continuum* que nos hace pasar de la ficción a la realidad,<sup>54</sup> y con ello nos inserta en el cotidiano Copi. En este sentido, será él mismo el que aluda a su condición sexual, pero no para significarse sino para remarcar que él «no mezcla los sentimientos» -y añade- «el homosexual no es un homosentimental; la homosexualidad es una cosa, en realidad, sexual; está más cerca del deporte, del teatro, porque no instituye familia».<sup>55</sup>

Con respecto al travestismo teatral de Copi, y a su insistencia de que los travestis ocupen la escena -además de poblar su universo narrativo-, de nuevo estamos ante un juego de simulaciones. No se trata tan sólo de que el travesti imite al modelo real -la mujer-, sino que éste se presente como una impostura concertada que vaya más allá de la mujer, hasta que este «ser mujer» se convierta

---

<sup>53</sup> Colette Godard, «Lo que ve Copi», en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, op. cit., pág. 145.

<sup>54</sup> César Aira, *Copi*, op. cit., pág. 32.

<sup>55</sup> Copi, «Homosexualidad y creación (Primera parte)», en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, op. cit., págs. 42-43.

en un camuflaje, en una sobreactuación, lo que, por otro lado, haga visible el artificio, la máscara. Se trata entonces de alterar las proporciones de la copia y en ello radica la estrategia del simulacro. De nuevo traemos a colación lo aseverado por Copi:

Muchas veces he hecho de travesti, me encanta como traje de teatro, me encanta el traje de mujer, me encanta que me maquillen durante dos horas, me encanta moverme; además, tengo el placer de ser muy flaco, uso muy bien el vestido de mujer, tengo un cierto tipo de cosas que hacen que en el teatro sea un travesti muy bueno; me encanta en el teatro vestirme de mujer pero no se me pasaría por la cabeza vestirme de mujer en la vida. Jamás, porque ni las mujeres se visten de mujer. (...) ¿A quién se le ocurre vestirse de mujer ahora? A los travestis, pero para hacer plata; yo no me visto así en la vida. Me visto como se viste un italiano, cómodo. (...) Pero vestirme de mujer... es... porque ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer...<sup>56</sup>

Así mismo, cabe recordar que Copi -como personaje de ficción- afirma que se divierte creando situaciones entre los travestis, aunque para ello prefiere el teatro a la novela, pues en esta última «no se ve nada, y el travesti debe ser visto».<sup>57</sup> Quizá por esto Marcos Ronsezvaig, al analizar la obra dramática de Copi, llega a la conclusión de que el travesti es imagen especular de una ambigüedad, parodia o mera ilusión, lo que no hace más que responder a la máxima de que él mismo «es puro teatro»:

<sup>56</sup> Copi, «Homosexualidad y creación (Primera parte)», en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, op. cit., págs. 49-50.

<sup>57</sup> En *El baile de las locas* aparece el personaje de un escritor, de nombre Copi, que es asediado por un editor que lo empuja a escribir. Al inicio de esta obra dicho personaje dirá que está escribiendo su segunda novela -«una novela de travestis»-, lo que coincide con la que en verdad es la segunda novela de Copi, *Le Bal des folles* (1977). De nuevo ficción y realidad se confunden. Vid. *El baile de las locas*, Barcelona, Anagrama, 1983 (2ª ed.), pág. 8. Citaremos siempre por esta edición.

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 travesti. 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 feminidad y jugando con ella como a las escondidas con los hombres. Ésa es la verdadera arma intangible: lo femenino, que es como un espejo ilusorio...<sup>58</sup>

Para concluir con esta idea del simulacro que lleva encarnado el travesti no podemos sustraernos a la tentación de recoger lo apuntado por Severo Sarduy, quien, desde la experiencia *-viñeta autobiográfica fijada-*, relata su propio travestimiento «con los atuendos más relumbrones de una gaveta maternal heredada». Este hecho le da pie para cuestionarse los mecanismos que lleva implícito el acto de la simulación:

¿Simulo? ¿Qué? ¿Quién? ¿Mi madre, una mujer, la mujer de mi padre, la mujer? O bien: la mujer ideal, la esencia, es decir, el modelo y la copia han entablado una relación de correspondencia imposible y nada es pensable mientras se pretenda que uno de los términos *sea* una imagen del otro: *que lo mismo sea lo que no es*. Para que todo signifique hay que aceptar que me habita no la dualidad, sino una *intensidad de simulación* que constituye su propio fin, fuera de lo que imita: ¿qué se simula? La simulación...<sup>59</sup>

Creemos que ahí radica la *verdad* de Copi, en esa *intensidad de simulación* que va a permear no sólo su vida sino toda su obra. Y

<sup>58</sup> Marcos Rosenzvaig, «Una cultura en crisis», en *Copi: sexo y teatralidad*, op. cit., pág. 126.

<sup>59</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, en op. cit., pág. 1266.

es esta misma *intensidad* la que va a hacer de él un animal teatral y un actor permanente.

### 3. EVA PERÓN, LA MÁS-CARA

*En todo el país se ofrecían misas para implorar por la salud de Evita. Afuera de la residencia, la multitud, de rodillas, rezaba y lloraba a toda hora pidiendo por ella. Diariamente llegaban de todos los rincones del país toda clase de estampitas, amuletos, piedras milagrosas, reliquias sagradas, agua bendita; oraciones especiales, con el objeto de ser entregados a la enferma para que los tocara y pudiera salvarse. Un gran silencio se iba extendiendo por la ciudad y por los caminos se aposentaba en los pueblos pequeños del interior y en las capitales de provincia. La Argentina lloraba la agonía Evita.*

(Libertad Demitrópulos, *Eva Perón*)

*Eva Perón*, obra dramática de Copi, se inserta en una larga tradición literaria que tratando de ficcionalizar el personaje histórico no ha hecho más que continuar la leyenda que se cierne sobre él; en algunas ocasiones esos títulos han servido para ensalzarlo, en otras para desmitificarlo. La lista se hace innumerable, lo que, en cierto modo, nos da la medida de la riqueza creativa que se ha generado en torno a esta figura. Dicho recorrido nos llevará del relato a la poesía y de la novela, pasando por el guión cinematográfico, al teatro. De igual modo, iremos desde la década del cincuenta hasta nuestros días, pero también nos conducirá de uno en otro autor.<sup>60</sup>

---

<sup>60</sup> Por citar tan sólo unas pocas obras, se hace necesario mencionar las siguientes: «El simulacro» (1960) de Jorge Luis Borges; «La señora muerta» (1963) de David Viñas; «Esa mujer» (1965) de Rodolfo Walsh; «Eva Perón en la hoguera» (1972) de Leónidas Lamborghini; «Evita vive» (1975) y «El cadáver» (1980) de Néstor

Porque Eva Perón no sólo nos habla de un universo literario sino también de un componente político, social y cultural. De esta manera se conforma un entramado de más de cincuenta años de la historia argentina, aquel que va desde el 26 de julio de 1952 - muerte de Eva Perón- hasta el presente. En palabras de Sylvia Sáitta:

Con la nitidez de un espejo de cristal o con las distorsiones de un espejo curvo, relatos, poemas, novelas y obras de teatro han ido refiriendo y configurando, a través de la representación de Eva Perón, zonas del imaginario político y social, en consonancia con las versiones de la historia peronista o en franca disidencia con ellas. El seguimiento de esta figura política en la literatura argentina diseña, entonces, un mapa en cuyo recorrido se articulan los núcleos de confrontación ideológica que signaron medio siglo de la vida política y cultural argentina...<sup>61</sup>

Cabe preguntarse entonces qué es lo que aporta esta *Eva Perón* de Copi, en qué se diferencia de las tantas otras ficcionalizaciones que se han hecho de este personaje. En primer lugar debemos recordar que se trata de un texto dramático y, como tal, requiere una puesta en escena. Esto va a ser, precisamente, uno de los

---

Perlongher; *A las 20.25 la Señora entró en la inmortalidad* (1980) de Mario Szichman; *Encerrar a la dama* (1981) de Guillermo Rodríguez; «Joyas macabras» (1983) y «El cadáver de la Nación» (1989) de Néstor Perlongher; *Mina cruel* (1989) de Alicia Borinsky; *Roberto y Eva. Historias de un amor argentino* (1989) de Guillermo Saccomano; «El único privilegiado» (1991) de Rodrigo Fresán; *El cadáver imposible* (1992) de José Pablo Feinmann; «Ella» (1994) de Juan Carlos Onetti; *La pasión según Eva* (1994) de Abel Posse; *Santa Evita* (1995) de Tomás Eloy Martínez; *Eva Perón* (1999) de José Pablo Feinmann; *Una virgen peronista* (2001) de Federico Jeanmarie; *La aventura de los bustos de Eva* (2004) de Carlos Gamerro, y un largo etcétera...

<sup>61</sup> Sylvia Sáitta, «Eva Perón. De actriz a personaje literario», en *La Nación*: <<http://www.enlaceweb.net/pipermail/interlink/2003-January/000461.html>>, (consultado el 26/06/2005).

motivos que desencadenó el escándalo, las represalias y las denuncias en torno a esta obra. El 2 de marzo de 1970, en el teatro de L'Épée-de-Bois -una pequeña sala de teatro experimental- de París, el grupo TSE representaba la pieza de Copi, puesta en escena de Alfredo Arias, decorados de Roberto Plate, vestuario de Juan Stoppani, protagonizada por Facundo Bo, Marucha Bo, Philippe Bruneau, Jean Claude Drouot y Michèle Moreti. De esta forma Eva Perón se hacía «visible», mientras el verdadero cuerpo de Eva era a todas luces un cadáver «desaparecido», cuyo paradero sólo conocían unos pocos. Así, la que había nacido en Los Toldos, un 7 de mayo de 1919, como María Eva Ibarguren o María Eva Duarte -la Chola en el espacio familiar-,<sup>62</sup> luego más conocida como Eva Duarte, Eva Perón, Eva Duarte de Perón o Evita, terminaría siendo «invisibilizada», al ser expatriada bajo una identidad falsa, la de la italiana María Maggi de Magistri, para acabar enterrada en el cementerio Maggiore de Milán, donde permanecerá hasta 1971.<sup>63</sup> Estas circunstancias, los enigmas del cuerpo, sin duda estaban gravitando cuando la escenificación de Copi se llevó a cabo, de ahí que no resulte extraño entonces que, tal

---

<sup>62</sup> Respecto a los problemas que plantea el nombre, la fecha y el lugar de nacimiento de Eva Perón, véase el capítulo de Marysa Navarro, «La infancia de María Eva Duarte», en *Evita*, op. cit., págs. 23-44.

<sup>63</sup> Eva Perón, muerta el 26 de julio de 1952, después de ser embalsamada por el español Pedro Ara, permanece en la Confederación General de Trabajadores (C.G.T.) hasta noviembre de 1955. En este mes el cuerpo fue secuestrado y, después de un largo periplo, sacado del país en 1957, para ser enterrado en el cementerio Maggiore de Milán. Allí se quedará hasta septiembre de 1971, año en que los restos les son entregados a Juan Domingo Perón en Madrid. Finalmente, en noviembre de 1974, llega el cadáver de Eva a la Argentina, primeramente fue colocado cerca de los restos de Perón, en una cripta construida en la residencia presidencial de Olivos, luego, el 22 de julio de 1976, es enterrado en el cementerio de la Recoleta, donde se encuentra actualmente. Para conocer más detalles sobre esta historia, consúltese el artículo de María Seoane, «El último misterio de Eva Perón», en el diario *Clarín*, 23 de enero de 2005: <<http://www.clarin.com/suplementos/zona/2005/01/23/z-03015.htm>>, (consultado el 12/07/2005).



como advierte Jorge Monteleone,<sup>64</sup> los críticos armaran un gran revuelo, en particular el diario *Le Figaro* que la llamó «pesadilla carnavalesca» y «mascarada macabra». A pesar de que una de sus representaciones sufre un atentado terrorista -no hay heridos, pero el teatro queda muy dañado-, esta producción tiene un enorme éxito, permaneciendo en cartelera durante tres meses con custodia policial. Como ya hemos comentado, desde entonces Copi tuvo prohibida su entrada a la Argentina hasta 1984.

Ahora bien, el hecho de que Copi eligiera escribir esta obra a fines de la década del sesenta, y llevarla a la escena al año siguiente, no parece del todo gratuito, habida cuenta de que en la Argentina se vivía en esos momentos bajo la dictadura de Juan Carlos Onganía (1966-1970), y durante este período se había asistido a lo que se conoció como el «Cordobazo», una insurrección obrera y estudiantil que tuvo lugar en 1969 en la provincia de Córdoba -de ahí su nombre-. Estos sucesos supusieron un golpe terrible al gobierno militar, abriendo una de las etapas de mayores convulsiones políticas y sociales de esa época. Poco después asistimos al surgimiento de los Montoneros,<sup>65</sup> un grupo combativo, aunque ellos mismos, en un afán de aclarar las cosas, advertirán posteriormente que la organización está formada por hombres y mujeres profundamente argentinos y peronistas que siguen la doctrina justicialista de «inspiración nacional y cristiana», opuesta a lo único foráneo que hay en la Argentina, esto es: el capital extranjero y «la mentalidad vendepatria de los gobernantes de turno».<sup>66</sup> Este

---

<sup>64</sup> Jorge Monteleone, «Datos biográficos del autor», en Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 7-8.

<sup>65</sup> Para obtener más datos sobre los Montoneros, consúltese el capítulo de Beatriz Sarlo, «Venganza», en *La pasión y la excepción*, Buenos Aires. Siglo XXI Editores, 2003, págs. 134-200.

<sup>66</sup> Este texto de los Montoneros fue publicado en el periódico *La Nación*, Buenos Aires, el 12 de junio de 1970. Citado por Beatriz Sarlo, «Hipotextos», en *La pasión y la excepción*, op. cit., págs. 250-251.

grupo alcanzará verdadera notoriedad cuando secuestran y asesinan, entre mayo y junio de 1970, al que había sido general y presidente de la República, Pedro Eugenio Aramburu (1955-1958). Por tanto, los Montoneros ejercen así su venganza sobre quien había dispuesto la matanza de argentinos sin juicio previo, ni causa justificada -la llamada «operación masacre» de junio de 1956-;<sup>67</sup> quien había condenado a muerte a militares; fomentado la represión política y, sobre todo, profanado el «lugar donde reposaban los restos de la compañera Evita y la posterior desaparición de los mismos, para quitarle al pueblo hasta el último resto material de quien fuera su abanderada».<sup>68</sup> De esta forma, la organización, constituida en Tribunal Revolucionario, resuelve que, una vez condenado Pedro Eugenio Aramburu a ser pasado por las armas, sus restos serán entregados a sus familiares, y se les dará cristiana sepultura, sólo «cuando al Pueblo Argentino le sean devueltos los restos de su querida compañera Evita».<sup>69</sup> Así, la devolución del cuerpo de Evita forma parte de la estrategia política del peronismo, a la vez que contribuye a la aparición de una Evita más apasionada: la Evita Montonera.

Por tanto, Copi retoma la figura de Eva justo en el momento en el que el mito se hacía más presente o bien adquiriría una resignificación más revolucionaria, quizá por ello debamos entender que la Eva que se nos escenifica no se corresponde con la figura

---

<sup>67</sup> Existe una interesante obra de Rodolfo Walsh, una novela de «no ficción» -a medio camino entre la literatura y el periodismo- que documenta estos sucesos ocurridos el 9 de junio de 1956: *Operación masacre*, Buenos Aires, Ediciones Sigla, 1957 (1ª ed.). Una edición más reciente es la publicada en Buenos Aires, Ediciones de La Flor, 2005 (28ª ed.).

<sup>68</sup> «Comunicado número 3 de Montoneros», publicado en el diario *Crónica*, Buenos Aires, el 1 de junio de 1970. Recogido por Beatriz Sarlo, «Hipotextos», en op. cit., pág. 256.

<sup>69</sup> «Comunicado número 3 de Montoneros», *ibidem*. Recogido por Beatriz Sarlo, «Hipotextos», en op. cit., pág. 257.

histórica -ya muerta- de Eva Perón, sino con la imagen mítica -viva aún- de Evita. De esta manera, nuestro autor parodia justo los momentos finales del personaje, ese tránsito de la vida a la muerte, que ha contribuido a la creación de su leyenda como un cuerpo místico, sacrificado por el calvario del dolor: Eva Perón muere a los treinta y tres años de cáncer de útero. En la pieza teatral Evita pasa sus últimas horas en su residencia, quizá el palacio Unzué, entonces la quinta presidencial -aunque no hay referencias espaciales en el texto-, enferma y a punto de fallecer, aunque luego se nos revelará que todo es un simulacro y que la que en realidad va a morir es la enfermera que la cuida, quien se convierte así en víctima. Ésta será asesinada para que, de esa manera, vestida como Evita, la pueda reemplazar como una «copia» ante los ojos de los otros, el pueblo que llorará desconsolado, mientras ella, el «original», se burla de todos y huye. Por tanto, Copi no se detiene a mostrarnos una Eva agonizante en su lecho de muerte sino a una Eva mal hablada, calculadora y fría, preocupada por su vestimenta, por sus joyas, por su cosmética; aburrida del encierro al que se ve sometida y ansiosa por organizar una cena íntima<sup>70</sup> o un baile que la distraiga, lo que, por otro lado, formó parte de la imagen superficial que los antiperonistas divulgaron de ella. Una mujer que se reirá de todos para, finalmente, desaparecer, dejando a Perón que dé la noticia de su fallecimiento:

Eva Perón se ha apagado. Decreto una semana de duelo nacional al término del cual tendrán lugar los funerales. Sus restos descansarán en la Confederación General del Tra-

---

<sup>70</sup> Marysa Navarro comenta que cuando Eva enfermó «Perón tomó la costumbre de quedarse en casa por las tardes para hacerle compañía, entonces [ella] hacía venir a sus amigos por la noche. Después de las 9, cuando él ya estaba acostado, comenzaban a subir de uno a uno, en puntas de pie `para que el general no se despertara`». *Ibid.* «La enfermedad y la muerte de Evita», en *Evita*, op. cit. pág. 302.

bajo; ésa fue su voluntad. Señores, rueguen para que su alma esté en la paz de Dios. Aquella que llamamos la madre de los humildes, aquella que sacrificó el tiempo de su vida para aliviar la desgracia de los desheredados de la tierra, aquella que nos ayudó con su clarividencia y su fuerza de carácter en los momentos más difíciles que nosotros -la patria y también los hombres- hemos atravesado, aquella que ha sido nuestra compañera por la voluntad de Dios, nuestra compañera infatigable en todos los instantes de nuestra pesada tarea al frente de la Patria, Eva Perón, fue abatida por la más atroz de las enfermedades. Para nosotros, que la hemos acompañado con nuestro amor durante el largo calvario hasta su muerte, nos será difícil, nos será imposible no rebelarnos, en nuestro fuero interior, contra la injusticia del destino. Sí, Evita es irremplazable. ¿Quién, como ella, podría inmolar su vida y su generosidad de mujer por la causa del obrero, del campesino, del oprimido? Hombres y mujeres de mi Patria, tratemos de interpretar, una vez más, la voluntad divina. Eva Perón no está muerta, está más viva que nunca. Hasta hoy la hemos amado, a partir de hoy adoraremos a Evita. Su imagen será reproducida hasta el infinito en pinturas y en estatuas para que su recuerdo permanezca vivo en cada escuela, en cada rincón de trabajo, en cada hogar. Desde lo alto de su pedestal, la fuerza invencible de su destino ejemplar nos dará coraje, más que nunca, para continuar la tarea, la dura tarea a la que hemos dedicado nuestra vida: condenar la riqueza injusta, dar pan a los pobres, construir una sociedad nueva donde cada hombre y cada mujer encuentren su felicidad en el trabajo y en el amor a la Patria. ¡Eva Perón, señores, está más viva que nunca!<sup>71</sup>

---

<sup>71</sup> Copi, *Eva Perón*. op. cit., págs. 85-87.

Un parlamento final que «copia» el estilo peronista y con ello se parodia el discurso político, lo que servirá como broche a una obra signada por el simulacro. Pues, no perdamos de vista que Perón insiste en resaltar que «Eva Perón, señores, está más viva que nunca»,<sup>72</sup> lo cual no deja de ser irónico, pues si desde la veracidad ficcional esto es así -Evita huye mientras se vela el cadáver de la enfermera-, desde la realidad mítica resulta igualmente cierto -Evita como leyenda se hace inmortal-. Aunque Copi, en una vuelta de tuerca, trastoca el futuro mítico de Evita. Su Evita no muere sacrificada sino que sacrifica a otra, la enfermera, para poder seguir viva, de este modo se transforma en una asesina, trucando así la supuesta santidad de Eva Perón. Por todo ello, convenimos con Jorge Monteleone cuando apunta lo siguiente:

No es la Evita santificada y pasiva del cincuenta y dos la que se halla presente en la representación de Copi, sino el cadáver maquillado que en su ausencia afirma la muerte como signo activo de una acción vital. Debería pensarse en ese núcleo histórico e imaginario de 1969 /1970 para comprender el gesto de la pieza teatral de Copi, que explora el mito de Eva y expone una violencia metafórica que no elude su virulencia política. Es en el aura de muerte como maquillaje, del mito leído como simulacro, del crimen como fundación de una razón de Estado que Eva Perón se convierte en hecho estético...<sup>73</sup>

---

<sup>72</sup> La pieza teatral de Copi termina con este discurso de Perón, quien en varias ocasiones repite que «Eva Perón no está muerta. está más viva que nunca». Luego sale de escena y aparece la madre de Eva, sostenida por dos personas que la abanicán y la fotografían, mientras repite: «Dios mío. Dios mío. Dios mío...». Así concluye la obra. Vid. pág. 87.

<sup>73</sup> Jorge Monteleone, «Ser Evita (Lectura de *Eva Perón* de Copi)», en *BazarAmericano.com*, abril/mayo de 2005: <[http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/evita\\_monteleone.htm](http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/evita_monteleone.htm)>, (consultado el 21/06/2005). Una primera versión de este ensayo apareció, con el título «Las razones de Estado (Lectura

Pero lo novedoso y transgresor en la obra de Copi no es tan sólo el hecho de que la protagonista sea Evita, y lo sea precisamente en ese momento, fines de la década del sesenta, sino que la haga «resucitar» encarnada en la piel de un travesti. No hay nada en la obra que explícitamente nos diga que esto es así, pero sabemos, como ya lo ha señalado César Aira,<sup>74</sup> que en la primera representación el papel fue interpretado por un hombre, a petición del propio autor. Con ello Copi logra no sólo desmitificar la imagen de Eva Perón sino también -y sobre todo- arremeter contra el estereotipo de lo femenino, al cuestionar, más bien difuminar, la femineidad de Eva, lo que, por otro lado, había sido una de las imágenes con las que se había identificado a Eva Perón, tal y como advierte Libertad Demitrópulos.<sup>75</sup> Así se desacraliza el mito na-

---

de *Eva Perón* de Copi)», en el periódico *Clarín*, Suplemento de Cultura y Nación, Buenos Aires, 28 de mayo de 2000. Beatriz Sarlo plantea una lectura de la *Eva Perón* de Copi que, según ella, es la opuesta a la de Jorge Monteleone. Según esta crítica «no cabe duda de que el texto de Copi es violento, pero la metáfora no trabaja con los materiales de la Eva política revolucionaria, sino con los de una Eva juzgada y calificada por los antiperonistas de 1952 (ellos sí virulentos), que se escandalizaron con las honras fúnebres y las consideraron un capítulo más de la humillación que el peronismo infligía a las tradiciones republicanas, después de haberle infligido la de una mujer ‘de mala vida’ con mando absoluto en la casa de gobierno». Más adelante añade: «la obra de Copi evoca más bien los discursos antiperonistas que los de la radicalización peronista. Copi trabajaría con esos discursos de infancia y, naturalmente, les hace dar un giro paródico, pero no para el lado de la revolución política sino hacia el lado de un populismo negro». *Vid.* Beatriz Sarlo, «Hipotextos», en *La pasión y la excepción*, op. cit., págs. 235-236.

<sup>74</sup> César Aira, *Copi*, op. cit., pág. 107.

<sup>75</sup> Libertad Demitrópulos, «Cap. XIII. El último 17 de octubre de Evita», en *Eva Perón*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina (Col. Biblioteca Política Argentina), 1984, págs. 141-142. Al respecto esta escritora anota lo siguiente: «Ella estaba identificada con tres imágenes propias: la femineidad, el poder místico o espiritual y el liderazgo revolucionario. Y quien se identifica con estas tres imágenes no reconoce ningún control en la sociedad o en sus reglas. Eva era la vigía del Movimiento y debía conservarse fuera del poder institucionalizado. Femineidad, poder místico y liderazgo revolucionario son características que ponen a una persona (o a un grupo) fuera de los límites de la sociedad establecida y de la autoridad institucionalizada».

cional argentino de quien no se cansó de repetir que tan sólo era una «humilde mujer», «una humilde y pequeña mujer», «una humilde mujer de un pueblo grande», «débil mujer al fin».<sup>76</sup>

En la obra de Copi esa esencia de lo femenino que representa Eva Perón, ahora escenificada por un travesti, se vuelve un exceso, un *art folle* -‘un arte de la loca’-, expresión que utiliza José Amícola,<sup>77</sup> quien ve en esto una sensibilidad camp y, jugando con el término, a Copi como un camp(eón). Este ensayista argentino, tratando de definir lo camp, alude no sólo a una conciencia estética sino también política, pues, al traer a colación la crítica norteamericana, anota lo siguiente:

[Lo camp es] ‘una forma representativa teatral sobrecargada de gestualización’, ‘un cuestionamiento genérico’, ‘una sensibilidad particular gay propia del siglo XX’, ‘una desnaturalización posmoderna de categorías de género’ o, más ampliamente, como una manera de hacer visibles ‘ca-

---

<sup>76</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Ediciones Peuser, 1952 (14ª ed.), págs. 10, 46, 310 y 21, respectivamente. En este trabajo citaremos siempre por esta edición. La primera es de 1951. Hay que destacar que Evita no redactó *La razón de mi vida*, su autor fue el periodista español Manuel Penella de Silva, a quien se le había ocurrido la idea de escribir un libro como si fuera Evita. Marysa Navarro señala que «la obra que salió a la venta en octubre de 1951 guarda poca relación con la que escribió Penella. Sean quienes fueran las personas que corrigieron la versión final, Evita la aceptó como suya». *Vid.*, Marysa Navarro, «Mitología peronista y antiperonista», en *Evita*, op. cit., pág. 334. De igual modo, resulta interesante la reflexión que hace Ana Porrúa, para quien este título no intenta ser una obra literaria, sino una autobiografía política, uno de los textos canónicos del peronismo. No obstante, añade: «En principio habría que hablar de una forma de estructurar el texto que tiene sus antecedentes en la novela romántica, como la historia de ‘una humilde provinciana’ que lucha en la ciudad hasta llegar a cumplir un destino importante». *Vid.* Ana Porrúa, «Variatio/ variationis» y «Linajes políticos y literarios», en *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*, Rosario, Beatriz Viterbo Editora (Col. Ensayos Críticos), 2001, págs. 86 y 162.

<sup>77</sup> José Amícola, *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*, Buenos Aires, Paidós (Col. Género y Cultura), 2000, pág. 65.

tegorías de género'. (...) En todo caso, es evidente que la estética camp implica una fuerte ironía autorial, por donde se manifiesta con mayor fuerza el lugar desde donde se emite la enunciación...<sup>78</sup>

Desde esta perspectiva Copi no estaría ajeno a esa «sensibilidad», que igualmente tiene mucho de simulación, ya que supone un gusto por la copia -Eva travesti- más que por el original -Eva Perón-. Un deseo de remarcar lo no natural, el artificio y la exageración. Porque desde aquí podemos pensar que esta Eva Perón se distorsiona en el espejo travesti que la representa para hacer de la supuesta esencia de lo femenino algo que vaya más allá del ser mujer. Este travesti, que sobre el escenario simula ser Eva Perón, no sólo se complace en imitar un modelo real, sino que, parafraseando a Severo Sarduy, se precipita en la persecución de una irrealidad infinita, la de ser mujer,<sup>79</sup> que es aceptada como tal, gracias al camuflaje, a las máscaras en que se convierten los vestidos, las joyas y la cosmética de Evita. En este sentido, debemos recordar que el propio Copi reconocía que le encantaba vestirse de mujer para el teatro, pero al tratar de definir qué es eso de ser mujer respondía: «ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer.<sup>80</sup> Así, siguiendo a Copi, podemos afirmar que «ser Evita es solamente eso, vestirse de Evita». No en vano la obra se inicia con una Evita que busca desesperadamente un traje, su vestido presidencial, el que la caracteriza: «El de mi retrato oficial. El más sencillo, con las camelias».<sup>81</sup>

De este modo, Copi parodia y ridiculiza el personaje mítico de Eva Perón. Juego de simulaciones, podríamos añadir, porque en la pie-

<sup>78</sup> José Amícola, *Camp y posvanguardia...*, op. cit., pág. 50.

<sup>79</sup> Severo Sarduy, *La simulación*, en op. cit., pág.

<sup>80</sup> Copi, «Homosexualidad y creación (Primera parte)», en José Tcherkaski, *Habla Copi...*, op. cit., pág. 50.

<sup>81</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 19.



za teatral no sólo es el travesti el que simula ser Evita, sino que es también la enfermera la que deviene Evita una vez que es obligada a ponerse uno de los vestidos más queridos, el que Eva Perón llevó en la cena con Franco e incluso en la visita al Papa. Luego la enfermera es asesinada y se le coloca una peluca, para que así su cadáver simule ser el de Eva Perón. Por otro lado, Evita simula ser otra mujer vistiéndose con la capa y el sombrero de la enfermera, única manera que tiene de huir sin ser reconocida. Una simulación circense de la realidad que atrapa la mirada en unos seres que no siendo lo que son se perciben como tales, al convertirse en mera apariencia de. Es la representación de una fantasía, el simulacro de un cuerpo que hay que subrayar, el espejo de una ambigüedad. Fantasía, simulacro y ambigüedad en las que deviene Evita y en ello radica la verdadera ironía de Copi. Desde esta perspectiva el escritor argentino parece contravenir lo esbozado por Frederic Jameson, ya que no se trata de evidenciar «la copia idéntica de la que jamás ha existido el original»,<sup>82</sup> sino de impugnar el original a través de la copia. La pieza teatral se convierte así en una visión farsesca de la realidad, una farsa a cuya creación contribuyen todos:

*EVITA sale. IBIZA acuesta el cuerpo de la ENFERMERA sobre un baúl y le pone una peluca. IBIZA sale. Entran: periodistas, ministros, monjas, curiosos, fotógrafos, embajadoras, los pequeños cantores de la cruz patagónica, los sanados, las hijas de la revolución peronista, embalsamadores, cosmetólogas, eclesiásticos, escolares, sindicalistas, enfermeras llevando cirios y coronas de flores artificiales.*<sup>83</sup>

---

<sup>82</sup> Frederic Jameson. «La posmodernidad y el pasado», en *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona, Ediciones Paidós, 1995. pág. 45.

<sup>83</sup> Copi. *Eva Perón*, op. cit., pág. 85.

En este juego de apariencias, lo femenino en las obras de Copi cobra un peso específico. Tal vez esto sea así porque, como asegura César Aira, «las mujeres le dan un mayor campo de acción en términos de eficacia sonambulística (todo su teatro es esencialmente de mujeres); pero no mujeres comunes, las que sólo podrían ser víctimas, sino mujeres-imágenes, ya sean travestis, o (...) gemelas».<sup>84</sup> Podríamos decir, en este sentido, que Copi ha creado una pieza que se erige en universo de lo femenino. Todos sus personajes o bien son mujeres o están investidos de rasgos que los estereotipos han considerado como propios de la feminidad. Esta producción teatral que, como ya hemos comentado, se desarrolla en el espacio cerrado de la residencia presidencial, poco antes de la «desaparición» de Eva, tiene como gran protagonista a Evita, sin embargo, a manera de comparsa, la acompaña otros personajes que también actúan como farsa del referente mítico: la madre, Ibiza, la enfermera y Perón.

Si curiosa resulta la representación travesti y ambigua de Evita, mencionada más arriba, no menos teatral nos parece la figura de la madre. Ésta tampoco escapa a ese espejeo indeterminado que la hace transitar de un registro en otro, desde el miedo y la pena -como fingimiento-, a la más pura ambición económica y a la adulación, aunque para ello deba soportar la tiranía de su propia hija que la maltrata verbal -la llama boluda, tarada, turra, atorranta...- y físicamente -la abofetea en una ocasión-. Lejos de reconocer en ella a la madre fervorosa de Eva Perón, Doña Juana Ibarguren, que, según cuentan, permaneció junto a los pies de la cama en los momentos finales, ésta se revela como un ser interesado, más preocupado por conocer el número de la caja fuerte que Evita tiene en Suiza que por el desarrollo de la enfermedad. Además se presenta como alguien temeroso del futuro, de lo que ocurrirá después de la muerte de Eva, miedosa de que Perón su-

---

<sup>84</sup> César Aira. *Copi*. op. cit., pág. 114.

fra un golpe de Estado, porque de esta forma su porvenir se torna incierto. Una mujer de la que sabemos que veranea en la Costa Azul, en la Riviera, en Monte-Carlo y que tiene un amante. Para lograr este *status* y, desde luego, para no perderlo, observa y calla, por lo que, aunque afirma que su hija «ni siquiera está enferma. Es una de sus artimañas políticas»,<sup>85</sup> y que la ha visto cambiar «las ampollas del medicamento por no sé qué cosas»,<sup>86</sup> igualmente advierte que prefiere no saber nada, única manera de mantenerse a salvo. Por ello, cuando Ibiza apuñala a la enfermera, ayudado por Evita, y ésta última grita asumiendo la muerte como propia -en un juego de proyección y simulación-, al reclamar a su madre, ésta le contesta lo siguiente:

EVITA

Dios mío, qué largo que fue esto. ¿Fanny espera todavía en el sótano? Voy a bajar sola. Todas esas inyecciones me enfermaron. Estoy muerta. ¿Mamá...? ¡Mamá! Vení acá.

VOZ DE LA MADRE

¡Dejame tranquila! ¡Dejame tranquila! ¿me oís? ¡No quiero ver nada!

EVITA

¿No venís a despedirme, vieja atorranta?

VOZ DE LA MADRE

¡Moríte, turra de mierda! ¡Hija de Puta! ¡Moríte!<sup>87</sup>

La figura de la madre, como ocurría también con Evita, parece parodiar la serie de insinuaciones que pesaba sobre Juana Iburguren, sin duda no por ella misma, sino por haber sido la madre de quien fue. Si tenemos en cuenta esos discursos, conveni-

<sup>85</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 31.

<sup>86</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 42.

<sup>87</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 82.

mos que algunos de ellos parecen estar gravitando en la configuración que de este personaje hace Copi. De Juana se decía que era una persona de vida privada bastante agitada y que su casa era un lugar muy poco respetable, aunque no es menos cierto que existen otras versiones que niegan tajantemente estos detalles.<sup>88</sup> Algunos llegaron incluso a afirmar que tenía «su propia casa de prostitución en Junín». En este sentido, en la pieza teatral *Evita* le increpa a que se calle o, por el contrario, «¡Vas a tener que pedir limosna! ¡O a hacer la calle, como antes!».<sup>89</sup> Reproducimos a continuación una escena donde la madre le habla a Perón, no sólo de sí misma sino de lo que supuestamente cuenta su propia hija sobre ella, lo que también servirá para recordar la infancia de Eva y de paso para victimizarse ante los ojos de su yerno:

MADRE

Me lo imaginaba, gracias. Usted sabe, eso que ella cuenta... bueno, yo no sé todo lo que ella pudo contarle de mí, pero, mire, por ejemplo, siempre me trata como si yo fuera una mujer de la calle ¿sabe? ¡pero eso no es cierto! A ella le encanta hacerle creer a todo el mundo que yo soy no sé qué cosa, pero no es verdad. Hice todo lo posible por educarla como Dios manda y Él no me deja mentir. Sé que lo canso, Perón, pero déjeme terminar. No soy una sentimental, ¿me entiende? No voy a dejar de vivir porque ella se muera, no es lógico. Pero dejó una impresión de mí como si yo fuera lo peor de lo peor y eso no es verdad, Perón. Usted no se puede imaginar todo lo que hice para educarla. A los quince años ya se me fue a la calle y entonces ¿qué quería que hiciera yo? ¡Usted no sabe el sacrificio que hice para man-

---

<sup>88</sup> Al respecto véase Marysa Navarro, «La infancia de María Eva Duarte», en *Evita*, op. cit., págs. 23-44.

<sup>89</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 22.

darla a los mejores colegios! Vivía para ella, Perón, creameló. Cuando nació yo ni siquiera sabía hablar español. ¡Qué india era! Entonces usted vio todo lo que hice por ella.<sup>90</sup>

Con respecto a Ibiza, la indefinición se torna aún mayor, no sólo por la propia confusión que conlleva el nombre sino por la indeterminación genérica que pesa sobre él. Aunque desconocemos el porqué de esa nominación -Ibiza-, sabemos que Copi mantuvo una estrecha vinculación con la isla balear, espacio que, por otro lado, también se hace presente en su narrativa. En la novela *Le Bal des Folles -El baile de las locas-* el capítulo V aparece bajo el título «Ibiza» y en él recrea ese ámbito insular, donde residen viejos hippies que sólo hablan de drogas -marihuana, haschis, ácidos- y visten camisetas indias.<sup>91</sup> De igual manera, Jorge Herralde, en «Canutos con Copi», señala que nuestro autor, después de pasar por Barcelona, se iba a Ibiza, a una casa en el campo, con su madre y su hermano.<sup>92</sup> Por tanto, este lugar resulta ser un referente conocido y habitado por el escritor argentino. Puede entenderse entonces que Copi «acuda» a esta geografía porque ella simboliza la tolerancia y la libertad, reducto de hippies y de gente que, en cierto modo, viven al margen de la ley. Ahora bien, retomando al personaje de la pieza teatral, aun cuando el nombre pueda llevar a confusión no existe ninguna marca que nos diga que se trata de un travesti, pese que así lo ha destacado Marcos Rosenzvaig.<sup>93</sup> Siempre que la madre de Evita se dirige a él lo trata como si fuera un hombre «yo sé que puedo hablarle como si

---

<sup>90</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 56.

<sup>91</sup> Copi, *El baile de las locas*, op. cit., págs. 55-69.

<sup>92</sup> Jorge Herralde, «Canutos con Copi», en *Opiniones mohicanas*, Barcelona. Ediciones El Acanalado, 2001, págs. 38-39. Esta obra se publicó originalmente en México, Editorial Aldus, 2000.

<sup>93</sup> Marcos Rosenzvaig subraya que en la obra, al desaparecer Evita, Perón «quedará al cuidado de un travesti -Ibiza-, por pedido de Evita». *Íbid.*, *Copi: sexo y teatralidad*, op. cit., pág. 158.

fuera mi hijo»-<sup>94</sup> y él mismo se identifica con lo masculino: «Estoy seguro».<sup>95</sup> Con todo es el personaje más ladino y contradictorio, el que lo sabe todo y, por tanto, está en posición de aconsejar y advertir al resto. Él, junto con Evita, es el artífice del simulacro en que se ha convertido la enfermedad del cáncer y vela en todo momento para que la trama del mito se lleve a cabo:

Vamos, querida. No pediste que nos quedáramos encerrados con vos hasta el fin. Es un infierno, de acuerdo, pero fue idea tuya. ¡Y ahora querés ofrecer un baile! ¡O una cena íntima! Vamos, Evita, no seas cobarde, ya se acerca el final. Seguí torturándonos todo lo que quieras, que igual nos gusta, pero por favor, no hagás un espectáculo de vos misma, querida. No sería lo correcto. Saldremos de aquí con tu cadáver embalsamado y vas a ser para siempre la imagen misma de la santidad, Evita virgen María. No destruyas tu propio plan. Quedate tranquila. ¿No te das cuenta del estado en que estás? ¡Evita...!<sup>96</sup>

Ibiza se transforma en una especie de mediador del adentro -el espacio acotado de la residencia, donde Evita lleva encerrada diez días- y el afuera -la calle-. Por él conoceremos no sólo que el pueblo espera desconsolado la muerte de Eva sino quiénes son los que se van congregando en la casa para recibir, en primera instancia, la noticia del fallecimiento. Sin embargo, se advina en él un gusto por el lujo y la estética, por la puesta en escena, como si todo lo percibiera como si se tratara de una representación teatral:

¿Cómo andamos? Al final te hice caso. Fanny, tres faisanes, Juanita, una caja de champán, ¿qué más? Van a pasar

<sup>94</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 24.

<sup>95</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 29.

<sup>96</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 33.

por el sótano y subir por el montacargas, a escondidas. La casa está llena de gente que espera. Los embajadores trajeron a sus mujeres. Todas tienen el mismo trajecito, todas. Y todos los ministros la misma corbata. Negra no: azul marino. Solamente las periodistas norteamericanas usan un trajecito rojo. Parece que también hay chicas del liceo vestidas de negro, pero yo no las vi, las ubicaron en el vestíbulo. Si vieras qué espectáculo. Cuando me ven todos se callan, ni siquiera se atreven a dirigirme la palabra. Creen que todo ya pasó hace varios días y que se espera la limpieza, el rellenado y el embalsamamiento antes de la exposición del cuerpo. Parece que durante la noche debieron llamar al orden a varios periodistas que ya se masturbaban bajo sus impermeables sucios.<sup>97</sup>

Por otro lado, su carácter camaleónico le posibilitará ejercer de «asesor» de Perón, pues él será el que lo ponga sobre aviso con respecto a la madre de Evita, de la que afirmará que «hay que vigilarla, porque es capaz de vender sus memorias a la revista *Life*».<sup>98</sup> Se permite, también, decirle que sin el cáncer Evita hubiera tomado el poder y que, por tanto, sería mejor que se fuera, pues está demasiado cansado para quedarse, ya que él, por su parte, lo tiene todo dispuesto para, una vez muerta Eva y celebrada las elecciones, irse a vivir a Cuba o a España. En este sentido, incluso lo fuerza a reconocer que desde hace tiempo ya ha fallecido «-¿Sabes que estás muerto?»-.<sup>99</sup> Al final quedará al cuidado de Perón por expreso deseo de Evita: «Cuidalo, es un flojo. Hay que sostenerlo todo el tiempo».<sup>100</sup> Aun cuando en el texto no se nos

---

<sup>97</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 48-49.

<sup>98</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 54.

<sup>99</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 58.

<sup>100</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 83.

informa explícitamente de cuál es la relación que mantienen estos personajes, se señala que los tres -Eva, Perón e Ibiza-, seis o siete años atrás, fueron a pasear juntos, con la intención de ir a nadar, y, al final, terminaron comprando un recuerdo de Córdoba. Pareciera, entonces, que existe una gran confianza entre ellos, una relación más estrecha, como si fuera familiar. Al respecto, cabe mencionar la «extraña» vinculación que hay entre la madre de Eva e Ibiza, pues éste la llama constantemente de «idiota» y la amenaza no sólo con romperle la cara sino que llega incluso a golpearla, lo que, por otro lado, coincide con el mismo tipo de actitud que Evita establece con su propia madre. La confusión se hace mayor cuando la madre afirma «que puedo hablarle como si fuera mi hijo»,<sup>101</sup> para más adelante gritarle «¡Sinvergüenza! ¡Puto!». <sup>102</sup> Esto, unido al hecho de que Ibiza manifiesta que le gusta salir por la noche por Buenos Aires, cuando nadie lo reconoce, porque, según él, tiene una «cara neutra»,<sup>103</sup> hace pensar que, una vez más, Copi utiliza para configurar a este personaje los rumores que pesaban sobre el verdadero hermano de Eva Perón, Juan Ramón Duarte, más conocido como Juancito.<sup>104</sup> Lo cual se hace más evidente en uno de los discursos finales de Evita, donde ésta lo hace responsable de la artimaña de su enfermedad, justo momentos después de

---

<sup>101</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 24.

<sup>102</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 24 y 66.

<sup>103</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 57.

<sup>104</sup> Juan Ramón Duarte, Juancito, era el único hermano varón de Eva. Sobre él se teje una leyenda debido a su fama de D. Juan, su apodo era «Jabon Lux», por aquello de la conocida publicidad de esta marca: «Nueve de cada estrellas lo usan». Su gusto por el lujo, su rápido ascenso al poder, de vendedor de jabones llegó a ser secretario privado de Perón durante la primera presidencia, y su enigmática muerte ocurrida el 9 de abril de 1953, no han hecho más que incrementar el misterio. A este propósito véase los siguientes artículos en la revista *Todo es Historia*, n° 432, Buenos Aires, julio de 2003: «Esplendor y caída de Juan Duarte» de Matías Bauso, páginas 6-21 y «Fanny Navarro y Juan Duarte. Una triste historia de amor» de Andrés Insaurrealde y César Maranghello, páginas 50-68.



que ambos hayan apuñalado a la enfermera, para terminar recordándole un pasado en común. De esta manera, Ibiza pareciera ser un simulacro de Juancito:

¿Te parece que me lleve el maletín con los diamantes? No, mejor que los espongan. De todas maneras no me los voy a poner de nuevo. O mejor sí, me los llevo para Fanny, le van a gustar. ¿Te quedás, verdad? Sí, yo sabía que ibas a quedarte. Cuidalo, es un flojo. Hay que sostenerlo todo el tiempo. Dame la capa, por favor. El cáncer fue idea tuya. No sé cómo explicarlo, pero lo del cáncer fue idea tuya. No es algo que hubiera inventado por mi misma, semejante enfermedad. ¿Entendés? No entendés. Peor para vos. ¿Dónde está el sombrero? (*Entra PERÓN*) ¿No entendés? Es como cuando eramos chicos e íbamos a comprarle Cinzano para mamá a ese almacenero que estaba tuerto ¿te acordás? ¿Te acordás de que me hacía pasar al fondo y me tocaba y después nos dividíamos la plata para el Cinzano? Llegaba al extremo de algo atroz ese tipo, algo atroz, atroz. Nunca me tocó. Solamente me hablaba. No sé porqué te decía que me tocaba; el tipo me contaba su vida. Y poco a poco llegué a ser como él ¿me entendés? No pude evitarlo. Es así, no hay nada que hacerle. ¿No volviste a pasar por esa calle? ¿Estará allí todavía?<sup>105</sup>

En contraposición a estas figuras debemos situar el personaje de la enfermera, quien, según César Aira, resulta ser el más curioso porque se conforma como una «honesta y auténtica enfermera peronista»,<sup>106</sup> representación de aquellas *sus* «muchachas»,<sup>107</sup> al decir de Eva Perón. De la enfermera sabemos que, además de

<sup>105</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 83-84.

<sup>106</sup> César Aira. *Copi*, op. cit., págs. 106-107.

<sup>107</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 292.

cuidar la salud de la «señora»,<sup>108</sup> es la encargada de guardar sus vestidos y de pintarle las uñas con esmalte de Revlon, lo que para muchos se ha convertido en una «marca» de Evita. A propósito, José Amícola<sup>109</sup> anota que «Revlon» resulta una palabra emblemática de lo camp, utilizada tanto por Copi como por Néstor Perlongher.<sup>110</sup> Igualmente, Marcos Rosenzvaig<sup>111</sup> apunta que nuestro autor se sirve de aspectos supuestamente reales, como el cuidado de las uñas, que la mitologización magnificó en Eva. No obstante, cabe recordar que la propia Eva Perón, en *La razón de mi vida*, insiste en resaltar el gusto por el cuidado de su propia estética, lo que en parte le sirve para justificarse ante los que ella denominaba «mis supercríticos», que la acusaban de ser una «mujer superficial, escasa de preparación, vulgar...».<sup>112</sup> De este modo enuncia:

---

<sup>108</sup> La denominación de la «Señora» para referirse a Eva Perón era frecuente, no sólo desde la recreación literaria, como observamos ya desde el título de algunas obras, «La señora muerta» de David Viñas, *A las 20.25 la Señora entró en la mortalidad* de Mario Szichman, por nombrar tan sólo algunas, sino también desde el cotidiano Eva. En *La razón de mi vida* leemos: «Nadie sino el pueblo me llama 'Evita'. Solamente aprendieron a llamarme así los 'descamisados'. Los hombres de gobierno, los dirigentes políticos, los embajadores, los hombres de empresa, profesionales, intelectuales, etc., que me visitan suelen llamarme 'Señora'; y algunos incluso me dicen públicamente 'Excelentísima o Dignísima Señora' y aun, a veces, 'Señora Presidenta'. Ellos no ven en mí más que a Eva Perón. Los descamisados, en cambio, no me conocen sino como 'Evita'». *Vid. La razón de mi vida*, op. cit., págs. 90-91.

<sup>109</sup> José Amícola, *Camp y posvanguardia...*, op. cit., pág. 72.

<sup>110</sup> Aunque José Amícola sólo hace alusión a una única obra de Néstor Perlongher, «El cadáver de la Nación», podemos afirmar que en todos los textos en que este autor argentino recrea el imaginario Evita se incluye siempre una referencia al cuidado de las uñas. En este sentido véase «Evita vive» (1975), «El cadáver» (1980), «Joyas macabras» (1983) y «El cadáver de la Nación» (1989), en Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires. Ediciones Colihue (Col. Puñaladas. Ensayos de Punta), 1997, págs. 192, 199, 202 y 207, respectivamente. Selección y prólogo de Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria.

<sup>111</sup> Marcos Rosenzvaig, *Copi: sexo y teatralidad*, op. cit., pág. 140.

<sup>112</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., págs. 13-14.

Como ella [la mujer del pueblo] soy al fin de cuentas mujer.

Me gustan las mismas cosas que a ella: joyas y pieles, vestidos y zapatos... (...)

Como ellas me gusta aparecer siempre sonriente y atractiva ante mi marido y ante mis hijos (...)

Es que como a ellas a mí también me gusta más lucirme ante los míos que ante los extraños... y por eso me pongo mis mejores adornos para atender a los descamisados.<sup>113</sup>

La información que se nos ofrece de la enfermera no es muy extensa, quizá sea el personaje más lineal. La suya es una actitud de sumisión que aguanta sin oponerse los desplantes de Evita, quien en alguna ocasión la trata incluso de «idiota». Gracias a una conversación que mantiene con la «señora» descubrimos que ella es la que, en principio, la va a ayudar a morir, aunque luego se nos revela que sucederá lo contrario. Pero también se nos refiere que tiene veintiséis años, vive con su padre anciano -pues su mamá murió hace dos-, lleva una vida común y quiere a alguien con quien comparte la misma profesión, pero, aunque ya se entregó a él, por lo cual no es virgen, no van a casarse, porque los dos son muy independientes. De igual manera, declara admirar mucho a Evita, ya que sus padres son peronistas y ella fue inscrita en el partido cuando cumplió los dieciocho años. Una vez que Evita le regala su visón y su vestido más querido y la obliga a que se lo ponga, de nuevo, en una suerte de proyección y simulación, Eva le dice lo siguiente:

Ayúdame a levantarme. Tengo las piernas hinchadas. ¡Ahí está! ¿qué iba a decir? Dejame apoyarme sobre vos... con este vestido *es como si me apoyara sobre mí misma*, sabés, me da menos vergüenza encontrarme en este esta-

---

<sup>113</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 311-313.

do. Mirá mi anillo. ¿Te gusta? Es una esmeralda corazón de perico. Tomá, te lo regalo. Tenelo.<sup>114</sup>

Una vez que la enfermera, de forma involuntaria, es travestida de Evita, al colocarse la ropa y las joyas de ésta, se convierte en la presa que ha de ser inmolada. Parafraseando de nuevo a César Aira, este personaje parece responder a esa clase de mujeres comunes que, como tales, «sólo podrían ser víctimas».<sup>115</sup> Antes de que suceda el sacrificio, el apuñalamiento, Evita intentará tranquilizarla con palabras afectuosas. Si una está preparada, la otra también. Si una muere, morirá la otra. Es el simulacro de la muerte: «No, esperá. Esperá... No tengas miedo, mi amor, no tengas miedo, mi amor... quedate así... ahí está. Te gusta ¿eh? Así... así... así... así... *Es el fin, estoy lista*».<sup>116</sup>

A la hora de abordar el personaje de Perón no podemos hacer referencia a él de manera unívoca y, por tanto, analizarlo de manera independiente de Evita, pues ambos se complementan y completan esta esencia de la feminidad con la que trabaja Copi. De Perón sabemos que existe porque lo nombran otros, pero también porque entra y sale de escena como si se tratara de un fantasma. Sólo casi a mitad de la obra habla por primera vez y será para refutar a Ibiza cuando éste recuerda el paseo que ellos, junto a Evita, hicieron tiempo atrás. De este modo, Perón, que insiste en que tiene una «memoria excelente», rememoraré que Evita quería comprar «una muñeca vestida con un traje típico de Córdoba» y no un calidoscopio, como pensaba Ibiza.<sup>117</sup> Esa muñeca vestida de... podríamos entender que se trata de un nuevo simulacro de la

---

<sup>114</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 77-78. La cursiva es nuestra.

<sup>115</sup> César Aira, *Copi*, op. cit., pág. 114.

<sup>116</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 82. La cursiva es nuestra.

<sup>117</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 59 y 61-62.

identidad -copia y original-, de la misma forma que lo será la enfermera: una muñeca-cadáver vestida de... Evita.

Pero veamos cómo se configura Perón junto a Evita. La pieza teatral se inicia con la madre de ésta, quien nos informa que Perón está en su cuarto, durmiendo, pues tiene migraña. En este sentido, la obra, desde el comienzo, nos va a presentar a dos seres encerrados y «enfermos» -Perón y Eva-, uno con jaqueca y otro con cáncer. La actitud de ambos ante el mal físico es completamente diferente, como así lo hace saber Evita, quien declara que está más que harta de las migrañas de Perón, porque debido a esta dolencia él no se inmuta ante nada, y, además, lo acusa de aprovecharse de la enfermedad de ella, pues ésta le resulta propicia en términos del rendimiento político que puede obtener:

¡Sueltenmé! ¡Ya estoy bien, les digo! Hubiese podido morir en el baño que él no habría movido un dedo. Vive en el interior de su migraña como dentro de un capullo. Pueden morir, sabés: puede morir todo el mundo, hasta los generales de uniforme. Mirá, dame mi cofre de maquillaje. Te puede pasar a vos también, e incluso más rápido que a mí. Las migrañas son más peligrosas que el cáncer, son como telas de araña en el interior del cráneo. Las migrañas no perdonan. El día de mi atentado yo volaba por el aire cubierta de sangre y él en el auto de atrás ni se mosqueaba, con la mano levantada como una estatua. Gente del público que vino a ver el desfile tuvo que venir a levantarme. Él ni siquiera se bajó de su Cadillac. No va a molestarse por un cáncer, sobre todo cuando le conviene que yo me muera.<sup>118</sup>

Si Evita es el personaje que hace de la enfermedad un simulacro, y luego simula su muerte para huir, no es menos cierto que también aprovecha estos mecanismos como estrategia política, inclu-

---

<sup>118</sup> Copi, *Eva Perón*. op. cit., pág. 28.

so llega a proponer «empezar la campaña presidencial justo después de sus funerales»,<sup>119</sup> convencida de que el dolor y el sufrimiento pueden resultar buenas armas para la propaganda. Desde esta perspectiva, aun cuando Copi se centra en presentar el mundo privado de Evita, a través de la enfermedad y la -no- agonía de sus últimos días, con lo que logra reinscribir y parodiar el mito Evita, no podemos negar que igualmente alude a su condición pública, al concederle cuerpo y poder político.<sup>120</sup> En contraposición, Perón queda despolitizado en la pieza, no se pronuncia, no tiene un discurso propio, está siempre expectante, mudo, oidor y acatador de las propuestas, más bien ocurrencias de Eva, quien en verdad se preocupa de su propio funeral, de su embalsamamiento, de los faroles -su idea es ponerle tul negro a las lámparas-, dispone ser depositada en la C.G.T., ha preparado su mensaje de despedida, organiza la colocación de sus vestidos y joyas alrededor del cadáver, en vitrinas, y cada cumpleaños se le deberán añadir nuevas joyas -los brillantes ya han sido elegidos y pagados en Cartier-. Una puesta en escena de la muerte que ironiza también la «vocación artística»<sup>121</sup> de la que hacía gala Eva Perón. Antes de que esto ocurra Evita opina sobre la gente de la calle -el pueblo- y piensa en los beneficios del cáncer y de la muerte para fines políticos:

¡Pero qué cagada, carajo! ¡Qué lástima que no estoy ahí!  
Si estuviera ahí haría un discurso desde el balcón. ¡Qué lástima! Sería grandioso: mi mejor discurso. ¡Mierda, qué

<sup>119</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 51.

<sup>120</sup> A propósito véase el artículo de Ana María Amar Sánchez, quien analiza cómo en las diferentes ficciones literarias el imaginario sobre Eva Perón apunta cada vez más a lo privado o al mito y deja de lado su única condición pública: su poder político. *Vid.* Ana María Amar Sánchez, «Evita: cuerpo político/imagen pública», en Marysa Navarro (Comp.), *Evita. Mitos y representaciones*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002, págs. 43-64.

<sup>121</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 22.

fiesta me perdí! Hubieran salido todos a la calle, estarían en la plaza, millares aclamando, gritando como locos. Les hubiera dado la jubilación a los cincuenta años y el aborto gratis. ¡Les hubiera dado todo, todo, todo! ¡Pero qué lástima, carajo! Yo creía que iba a estar muerta hace una semana.

(...)

¡Qué cagada! ¡Pero qué cagada, carajo! Esto dura demasiado. Tendría que morirme mañana, a más tardar. ¿No podés empezar la campaña presidencial justo después de mis funerales? ¡Qué enfermedad de mierda! Ni siquiera se puede estar segura de que va a terminar pronto. ¿Están los de la televisión yanqui?<sup>122</sup>

La crítica Marysa Navarro,<sup>123</sup> a la hora de señalar cómo la oposición ha interpretado a esta pareja y, en particular, a Eva Perón, destaca, entre otras imágenes, tales como la de advenediza, aventurera, resentida, prepotente, vengativa, egoísta, hipócrita y demás denominaciones vulgares y soeces, la insistencia de algunos en subrayar que, a pesar de su apariencia femenina, Evita es en verdad un hombre, y lo que mejor explica esto es el dominio que ejerce sobre Perón. De esta forma, se crea el mito de la cobardía de Perón, de su debilidad y feminidad, que se contrapone a la visión masculina y ambiciosa de Eva. Esta falta de virilidad da un paso más allá cuando otros llegan incluso a afirmar que Evita, antes del pronunciamiento popular del 17 de octubre de 1945, trata a Perón de afeminado, tal como lo recoge Raúl Damonte Taborda, el padre de Copi, quien en un ensayo histórico pone en boca de Eva las siguientes palabras: «Levántate, ‘marica’, que no te va a

---

<sup>122</sup> Copi. *Eva Perón*. op. cit., págs. 50-51.

<sup>123</sup> Marysa Navarro. «Mitología peronista y antiperonista», en *Evita*. op. cit., págs. 330-332.

pasar nada». <sup>124</sup> Si Perón es extraordinariamente débil, Eva es fuerte, enérgica, decidida y está dispuesta a convertirlo en un verdadero líder, un conductor de la Patria.

PERÓN

Eva, quisiera que me escucharas un momento. No voy a presentarme a elecciones. Abandono el poder.

EVITA

Dejá de decir boludeces. ¿Por qué?

PERÓN

Porque ya no soporto ningún sufrimiento. Ni siquiera tolero tu muerte. Estoy vacío. Hace mucho tiempo que sufrís en mi lugar, y eso me permitía gobernar. Cuando ya no estés, no habrá nadie en el poder. Hasta si me volviera un viejo reseco podría comprenderlo.

EVITA

Dejá de decir boludeces. En unos días se te va a pasar. Dejá de decir boludeces, cretino; hay que esperar, ya va a pasar. <sup>125</sup>

Estas tesis antiperonistas se contraponen de lleno a la imagen que Eva nos ofrece en *La razón de mi vida*, donde magnifica a Perón para transformarlo en la fuerza poderosa que rige sus días, ya que con él -dirá- comenzó su vida, <sup>126</sup> de ahí se extrae el verdadero sentido del título de este libro. Sin perder de vista, como ya lo ha anotado la crítica antes citada, que esa obra debe ser aceptada con cuidado, ya que la información que nos proporciona es deliberadamente tendenciosa, con todo «es un documento indispensable

<sup>124</sup> Raúl Damonte Taborda, *Ayer fue San Perón. 12 años de humillación argentina*, op. cit., pág. 67.

<sup>125</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., pág. 75.

<sup>126</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 32.



para comprenderla, pues es la mejor expresión del mito que ella quiso crear de sí misma». <sup>127</sup> Desde esta perspectiva, es desde la cual resulta sumamente interesante revisar el componente imaginario que Eva construye para simbolizar a Perón y, por ende, a ella misma. Así, Perón es identificado con un cóndor, <sup>128</sup> comparado con Alejandro, Colón, Napoleón, San Martín, <sup>129</sup> el Mesías... <sup>130</sup> Él es la Figura, <sup>131</sup> el maestro, <sup>132</sup> el que «desciende» hasta Eva... <sup>133</sup> En cambio, Eva se asume como un gorrión, <sup>134</sup> la sombra, <sup>135</sup> la que deberá subir a cumbres muy altas (Perón). <sup>136</sup> Ella es la discípula, <sup>137</sup> la «débil mujer al fin»... <sup>138</sup> Por ello no es extraño que se declare «fervorosa y fanáticamente peronista» <sup>139</sup> y que, más adelante, añada: «Es que -lo reconozco- yo he dejado de existir en mí misma y él es quien vive en mi alma, dueño de todas mis palabras y de mis sentimientos, señor absoluto de mi corazón y de mi vida». <sup>140</sup>

Este juego de dualidades o parejas de opuestos establece siempre una relación de superioridad e inferioridad y, en este sentido, de

---

<sup>127</sup> Marysa Navarro, «Prólogo a la primera edición», en *Evita*, op. cit., pág. 20.

<sup>128</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 10.

<sup>129</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 33.

<sup>130</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 38.

<sup>131</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 63.

<sup>132</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 68.

<sup>133</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 64.

<sup>134</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 10.

<sup>135</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 63.

<sup>136</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 64.

<sup>137</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 68.

<sup>138</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 21.

<sup>139</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 59.

<sup>140</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 60.

poder, ya que Perón representa lo que se encuentra arriba -encumbrado- y Eva lo que está por debajo -minimizado-. De este modo, se alude constantemente a la fuerza masculina frente a la debilidad femenina, lo que contrapone -y define- las figuras de Perón y Eva. Esta conciencia femenina de Eva resultaría hoy, para nuestro tiempo, desfasada en términos de la actual lucha feminista, deviniendo más bien en una actitud antifeminista.<sup>141</sup> A pesar de que ella crea el Partido Peronista Femenino, que logra que las mujeres puedan votar por primera vez, en 1951, que propone una asignación mensual para el ama de casa «-la mitad del salario medio nacional»-,<sup>142</sup> que reconoce incluso que «todo, absolutamente todo en este mundo contemporáneo, ha sido hecho según la medida del hombre», y que, por ello, las mujeres están ausentes de «los grandes centros que constituyen un poder en el mundo»-<sup>143</sup> gobiernos, parlamentos, organizaciones, Vaticano, Estados mayores, comisiones, grandes consorcios, masonería...-, no obstante, cuando se refiere a su labor como representante del movimiento femenino dice no identificarse con una líder feminista porque «ni era soltera entrada en años, ni era tan fea»,<sup>144</sup> lo que no hace más que repetir el estereotipo que pesaba -¿pesa?- sobre estas mujeres, a las que llega incluso a denominar como «eso», «que aspirando a ser hombre, dejaba de ser mujer».<sup>145</sup> Por esto insiste en definir el feminismo como una «masculinización

---

<sup>141</sup> Aunque no nos detendremos a desarrollar esta idea, por razones de espacio, recomendamos leer, a la luz de lo apuntado, *La razón de mi vida* de Eva Perón, especialmente la tercera parte, «Las mujeres y mi misión», págs. 259-317. Así mismo, resulta esclarecedor el estudio y la selección de textos que hace Mirta Zaida Lobato en *Eva Perón (1919-1952)*, Madrid. Ediciones del Orto (Col. Biblioteca de Mujeres, nº 51), 2003.

<sup>142</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 279.

<sup>143</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 284.

<sup>144</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 265.

<sup>145</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 267.

de nuestro sexo» y a las feministas como mujeres masculinizadas.<sup>146</sup>

Copi, entonces, invierte los términos de la oposición dual entre Eva y Perón que aparece en *La razón de mi vida*, para, de esta manera, atribuir a cada uno los caracteres del otro, con lo cual, como ya hiciera antes, sus personajes se convierten en el eco de los discursos antiperonistas. A la misma vez juega también con otra creencia igualmente difundida, aquella que convierte a Eva en una marioneta manipulada por Perón. En la pieza teatral *Evita* parece darse cuenta de este manejo, por ello culpa constantemente a Perón de su cáncer y le recrimina que vaya incluso a aprovecharse de su propia muerte:

¿Perón? ¿Ibiza? ¡Me muero! ¡Esta noche me muero!  
 ¡Dejemé, idiota! ¿Fanny está ahí? ¡Quedémonos juntos!  
 Perón está por envenenarme. Puso veneno en las inyecciones.  
 ¡Cobarde! ¡Dejenmé! ¡Y vos sos su cómplice! ¡Eso resultó ser mi cáncer!  
 ¡Siempre supe que era eso! ¡Quisieron operarme por mi cáncer de matriz,  
 por mi cáncer de garganta, por mi cáncer de pelo, por mi cáncer de cerebro,  
 por mi cáncer de culo! ¡Porque yo me cago en su gobierno de pelotudos!  
 ¡Cuando me muera me va a pasear en los desfiles! ¡Cobarde!  
 ¡Va a gobernar sobre mi cadáver! ¡Cobarde! ¡Van a joder sobre mi cadáver!  
 ¡Cobarde! ¡Cobarde! ¡Dejenmé! ¡Cobarde!<sup>147</sup>

Esta *Evita* se caracteriza también por sus arrebatos de locura. Una pérdida de lucidez que la lleva a atentar contra otros, pero también contra sí misma, como cuando, después de golpear a la enfermera con una estatuilla, hace dibujos obscenos en las paredes de su cuarto y escribe lo siguiente con su lápiz de labios: «A la horca con

<sup>146</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., págs. 273, 278 y 299.

<sup>147</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 62-63.

Perón». «Perón traidor», «Eva traidora», «Evita boluda».<sup>148</sup> Sin duda, en este punto, Copi recrea, una vez más, lo que pensaban los opositores de esta pareja. Incluso podríamos hablar de una cierta «venganza» asumida desde la autoría, pues no sólo se hace «visible» el decir de los antiperonistas sino que Copi pone ese discurso precisamente en boca de la propia Evita. Pero esta falta de cordura, que ella misma reconoce haber sido incentivada por su marido y por Ibiza, la hace tomar conciencia de su soledad y de su propia muerte, una muerte -política- anunciada. Perón, de esta forma, deja de ser *la razón de su vida*. De nuevo ficción e historia se aúnan para parodiar las acciones públicas de Evita, la ayuda social que ésta llevó a cabo y que la convirtió en un mito «popular»:

Ustedes me dejaron caer sola hasta el fondo de mi cáncer. Son unos turros. Me volví loca y estaba sola. Me ven morir como una bestia en el matadero.

(...)

Me volví loca, loca, como aquella vez en que hice entregar un auto de carrera a cada puta y ustedes me lo permitieron. Loca. Y no vos ni él me dijeron que parara. Hasta mi muerte, hasta la puesta en escena de mi muerte debí hacerla completamente sola. Sola. Cuando iba a las villas miserias y distribuía fajos de billetes y dejaba todo, mis joyas y mi auto y hasta mi vestido, y me volvía como una loca, desnuda, en taxi mostrando el culo por la ventanilla, me lo permitieron. Como si ya estuviera muerta, como si yo no fuera más que el recuerdo de una muerta. Eso era lo que quería decirte, viejito...<sup>149</sup>

Para concluir podemos afirmar que Copi ha indagado en el mito Evita urdiendo una trama de ambigüedades que rozan la verdad

<sup>148</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 59-60.

<sup>149</sup> Copi, *Eva Perón*, op. cit., págs. 80-81.

persiguiendo la mentira. Y de esta manera, su mentira se ha hecho verdad. Así su Evita se convierte en un personaje veraz al pasar por la lente teatral y habitar el espacio escénico. Su pieza *Eva Perón* se revela como un artefacto construido sobre la base de la leyenda para devenir mirada paródica y festiva de los discursos peronistas y antiperonistas. Esta parece ser la intención de Copi, quien altera, simula y aparenta lo que no es hasta travestirlo todo de presencia verosímil. Ahí radica la fuerza de su teatralidad, en ese juego de artificios que no es más que expresión de su pulsión de simulacro. Por último, queremos cederle de nuevo la voz a Oscar Wilde, ya que este escritor irlandés insiste en la necesidad de reivindicar la mentira literaria:

Las únicas personas de verdad son las que nunca existieron, y si un novelista tiene la vileza de tomar de la vida sus personajes, al menos debería aparentar que son creaciones y no hacer alarde de que son copias. Lo que justifica a un personaje de novela no es que otras personas sean como son, sino que el autor sea como es...<sup>150</sup>

Pero quizá sea más apropiado finalizar con las propias palabras de Eva Perón, quien, desde la ficción que resulta ser *La razón de mi vida*, reconoce la teatralidad que envolvió su vida y el papel que a ella le tocó -o quiso- interpretar.

No vaya a creerse por esto que digo que la tarea de Evita me resulte fácil. Más bien me resulta en cambio siempre difícil y nunca me he sentido del todo contenta con esa *actuación*. En cambio el *papel* de Eva Perón me parece fácil. Y no es extraño. ¿Acaso no resulta siempre más fácil representar un papel en el *teatro* que vivirlo en la realidad?<sup>151</sup>

---

<sup>150</sup> Oscar Wilde, *La decadencia de la mentira*, op. cit., pág. 25.

<sup>151</sup> Eva Perón, *La razón de mi vida*, op. cit., pág. 94. Las cursivas son nuestras.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AIRA, C. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora (Col. El Escribiente), 2003.
- AMAR SÁNCHEZ, A. M. «Evita: cuerpo político/imagen pública». En: NAVARRRO, M. (Comp.), *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002, pp. 43-64.
- AMÍCOLA, J. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós (Col. Género y Cultura), 2000.
- ARLT, R. *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: Losada, 1990.
- BARTHES, R. *Ensayos críticos*. Traducción de Carlos Pujol. Barcelona: Seix Barral (Col. Nuevo Ensayo), 1983.
- BAUSO, M. «Esplendor y caída de Juan Duarte». En: *Todo es Historia*, 432, 2003, pp. 6-21.
- BEN PLOTKIN, M. «Perón y el peronismo: un ensayo bibliográfico». En: *Estudios Interdisciplinarios de América Latina y el Caribe [EIAL]*, 2, 1991: <[http://www.tau.ac.il/eial/II\\_1/plotkin.htm](http://www.tau.ac.il/eial/II_1/plotkin.htm)>.
- BORGES, J. L. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza Editorial (Col. Biblioteca de Autor: Jorge Luis Borges), 1998.
- BOTANA, H. *Memorias. Tras los dientes del perro*. Buenos Aires: Peña Lillo, 1977.
- COPI. *Humour secret*. París: Juliard, 1965.
- COPI. *Les poulets n'ont pas de chaise*. París: Denoël, 1966.
- COPI. *La Journée d'une rêveuse*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1968.
- COPI. *Los pollos no tienen sillas*. Buenos Aires: Jorge Álvarez, 1968.
- COPI. *Eva Perón*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1969.
- COPI. *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1971.
- COPI. *L'uruguayen*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1972.
- COPI. *Le dernier salon où l'on cause*. París: Square (Série bête et méchante. 22), 1973.
- COPI. *Les Quatre Jumelles*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1973.
- COPI. *Loretta Strong*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1974.
- COPI. *La Pyramide*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1975.
- COPI. *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?* París: Square (Série bête et méchante. 55), 1975.

- COPI. *Le Bal des folles*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1977.
- COPI. *Les Vieilles Putes*. París: Square (Série bête et méchante, 55). 1977.
- COPI. *La Tour de la Défense*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1978.
- COPI. *Une langouste pour deux*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1978.
- COPI. *El baile de las locas*. Traducción de Alberto Cardín y Biel Mesquida. Barcelona: Anagrama, 1978 (1ª ed.), 1983 (2ª ed.).
- COPI. *El uruguayo*. Traducción de Enrique Vila-Matas. En: *Las viejas travestís y otras infamias*. Traducciones de Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas. Barcelona: Anagrama, 1978 (1ª ed.). 1989 (2ª ed.), pp. 77-139.
- COPI. *Las viejas travestís y otras infamias*. Traducciones de Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas. Barcelona: Anagrama, 1978 (1ª ed.), 1989 (2ª ed.).
- COPI. *La Cité des rats*. París: Belfond, 1979.
- COPI. *La vie est un tango*. París: Libres-Hallier, 1979.
- COPI. *Du côté des violés*. París: Square (Série bête et méchante), 1979.
- COPI. *La Femme assise*. París: Square/Albin Michel, 1981.
- COPI. *La vida es un tango*. Barcelona: Anagrama, 1981.
- COPI. *La Guerre des pédés*. París: Albin Michel, 1982.
- COPI. *Las viejas putas*. Traducción de Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 1982.
- COPI. *Virginia Woolf a encore frappé*. París: Éditions Persona, 1983.
- COPI. *Le Frigo*. París: Éditions Persona, 1983.
- COPI. *La guerra de las mariquitas*. Traducción de Alberto Cardín. Barcelona: Laertes Ediciones, 1983.
- COPI. *Kang*. París: Dargaud, 1984.
- COPI. *Sale crise pour les putes*. París: l'Echo des Savanes/Albin Michel, 1984.
- COPI. *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Traducción de Alberto Cardín. Barcelona: Anagrama, 1984.
- COPI. *La Nuit de Madame Lucienne*. En: *Copi. Théâtre. Tome II*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1986.
- COPI. *Le Monde fantastique des gays*. París: Glénat, 1986.
- COPI. *Les Escaliers du Sacré-Coeur*. En: *Copi. Théâtre. Tome II*. París: Christian Bourgois Éditeur, 1986.
- COPI. *L'Internationale argentine*. París: Belfond, 1988.

- COPI. *Une visite inopportune*. París: Christian Bourgeois Éditeur, 1988.
- COPI. *La internacional Argentina*. Traducción de Alberto Cardín. Barcelona: Anagrama, 1989 (1ª ed.), 2000 (2ª ed.).
- COPI. *Cachafaz*. Edición bilingüe, versión original de Copi en español. Traducción francesa de René de Ceccatty. París: Actes Sud-Papiers, 1993.
- COPI. *Una visita inoportuna*. Traducción de Georgina Botana. Buenos Aires: Edición del Teatro Municipal General San Martín (Col. Las obras y sus puestas), 1993.
- COPI. «La pirámide». Versión española de Damián Tabarovsky. En: *Confines*, julio 1997, pp. 139-156.
- COPI. «Cada uno debe inventarse sus historias. Entrevista realizada por *Libération*». En: TCHERKASKI, J., *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998, pp. 121-127.
- COPI. «El exilio». Traducción de Tomás Eloy Martínez. En: TCHERKASKI, J., *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998, pp. 133-135.
- COPI. «Homosexualidad y creación». En: TCHERKASKI, J., *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998, pp. 27-73.
- COPI. «Un argentino de París. Entrevista de Raquel Linenberg». En: TCHERKASKI, J., *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998, pp. 113-118.
- COPI. *Eva Perón*. Traducción de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora (Col. En Escena), 2000.
- COPI. *La Femme assise*. París: Editions Stock, 2002.
- COPI. *Cachafaz/La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora (Col. La Lengua / Teatro), 2002.
- COPI. *El homosexual o la dificultad de expresarse*. México: Ediciones El Milagro, 2004.
- DAMONTE TABORDA, R. *¿A dónde va Perón?: De Berlín a Wall Street*. Montevideo: Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina, 1955.
- DE ARGENSOLA, B. L. «A una mujer que se afeitaba y estaba hermosa». Edición de Blanca Mateos. En: *Palabra Virtual. Antología de Poesía Hispanoamericana*: <[http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver\\_poema1.php&pid=4092](http://palabravirtual.com/index.php?ir=ver_poema1.php&pid=4092)>.
- DE LA CRUZ, Sor J. I. «Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión». En: *Poesía lírica*. Edición de José



Carlos González Boixo. Madrid: Ediciones Cátedra (Col. Letras Hispánicas, nº 351), 1992, p. 253.

DEMITRÓPULOS, L. *Eva Perón*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina (Col. Biblioteca Política Argentina), 1984.

DUBATTI, J. «Teatro comparado, disciplina de la teatrología». En: <<http://www.sinc.sunysb.edu/Publish/hiper/num6/articulos/teatro.htm>>.

EXPÓSITO, H. «Maquillaje». En: <<http://www.todotango.com/spanish/main.html>>.

GODARD, C. «Lo que ve Copi». En: TCHERKASKI, J., *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998, p. 145.

HERRALDE, J. *Opiniones mohicanas*. Barcelona: Ediciones El Acanalado, 2001.

INSAURRALDE, A. y MARANGHELLO, C. «Fanny Navarro y Juan Duarte. Una triste historia de amor». En: *Todo es Historia*, 432, 2003, pp. 50-68.

JAMESON, F. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Ediciones Paidós, 1995.

JITRIK, N. «Prólogo». En: ROSENZVAIG, M., *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003, pp. 11-13.

LOBATO, M. Z. *Eva Perón (1919-1952)*. Madrid: Ediciones del Orto (Col. Biblioteca de Mujeres, nº 51), 2003.

MONTELEONE, J. «Datos biográficos del autor». En: COPI, *Eva Perón*. Traducción de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora (Col. En Escena), 2000, pp. 5-13.

MONTELEONE, J. «Nota sobre la traducción». En: COPI, *Eva Perón*. Traducción de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora (Col. En Escena), 2000, p. 14.

MONTELEONE, J. «Ser Evita (Lectura de *Eva Perón* de Copi)». En: *BazarAmericano.com*: <[http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/evita\\_monteleone.htm](http://www.bazaramericano.com/bazar/articulos/evita_monteleone.htm)>.

NAVARRO, M. «Evita and the Crisis of 17 October, 1945. A Case Study of Peronist and Anti-Peronist Mythology». En: *Journal of Latin American Studies*, 12, 1980.

NAVARRO, M. (Comp.). *Evita. Mitos y representaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.

NAVARRO, M. *Evita*. Buenos Aires: Edhasa, 2005.

PERLONGHER, N. *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*. Selección y prólogo de

Christian Ferrer y Osvaldo Baigorria. Buenos Aires: Ediciones Colihue (Col. Puñaladas. Ensayos de Punta), 1997.

PERÓN, E. *La razón de mi vida*. Buenos Aires: Ediciones Peuser, 1952.

PORRÚA, A. *Variaciones vanguardistas. La poética de Leónidas Lamborghini*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora (Col. Ensayos Críticos), 2001.

ROSENZVAIG, M. *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires: Editorial Biblos, 2003.

SAÍTTA, S. «Eva Perón. De actriz a personaje literario». En: *La Nación*: <<http://www.enlaceweb.net/pipermail/interlink/2003-January/000461.html>>.

ARDUY, S. *La simulación*. Edición crítica coordinada por Gustavo Guerrero y François Wahl. En *Obra completa* (T. II). Madrid: Galaxia Gutenberg/ Círculo de Lectores (Col. Archivos, nº 40), 1999, pp. 1263-1344.

SARLO, B. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1999.

SARLO, B. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores, 2003.

SEOANE, M. «El último misterio de Eva Perón». En: *Clarín*: <<http://www.clarin.com/suplementos/zona/2005/01/23/z-03015.htm>>.

TCHERKASKI, J. *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna, 1998.

WALSH, R. *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de La Flor, 2005.

WILDE, O. *La decadencia de la mentira*. Traducción de María Luisa Balseiro. Madrid: Ediciones Siruela (Col. Biblioteca de ensayo. Serie menor, nº 10), 2000.