

Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia

Susana Rosano¹
Universidad Nacional de Rosario

Resumen: *Eva Perón*, de Copi, desmantela los parámetros de la representación realista del personaje histórico. Que el personaje de Eva sea actuado por un travesti significa no sólo dinamitar la mitología heroica peronista sino también preguntarle a Eva por su condición de mujer desde una perspectiva de género. De esta manera, el camp posibilita, desde la distancia irónica, su ingreso definitivo en la literatura argentina, en una serie donde se inscribe, entre otras, la obra de Néstor Perlongher.

Palabras clave: peronismo – género - camp

Abstract: *Eva Perón*, by Copi, dismantles the realistic representation of the historical personality. To be represented by a travesty means to break up with the heroic mythology held by peronism, and allows a Gender approach. In this way,

¹ **Susana Rosano** es profesora de Literatura Latinoamericana II en la Universidad Nacional de Rosario. Obtuvo su doctorado en Literatura Latinoamericana en la Universidad de Pittsburgh en 2005. Su libro *Rostros y máscaras de Eva Perón. Imaginario populista y representación* (2006) recibió un premio del Fondo Nacional de las Artes. Ha publicado numerosos artículos y capítulos de libro sobre cultura y literatura latinoamericana en revistas especializadas de la Argentina, Europa y Estados Unidos, además de dictar cursos y conferencias en universidades argentinas y extranjeras. Se ha desempeñado también como periodista cultural y asistente editorial. Actualmente co-dirige en la UNR una investigación sobre "Poéticas de la relación: cruces de lo culto y lo popular en la literatura latinoamericana".

camp makes possible, through ironic distance, that Eva Perón joins Argentinian Literature.

Key words: peronism – gender - camp

Si Madonna pudo en los años 90 convertirse en Evita, *ser* Evita, a partir de la puesta en escena de una nueva imagen de mujer en su ya muy variado repertorio de identidades portátiles, ¿qué sucedió entonces veinte años antes, en 1970, cuando un argentino en París decide montar una escena teatral donde el personaje de Eva Perón es actuado por un travesti y su texto escrito en francés? Como lo apunta con agudeza Marcos Rosenzvaig, Copi narra el último día de Evita desde su imaginario, y a diferencia de la película de Alan Parker, no muestra ningún interés en producir la emoción del espectador: “se sirve de Evita actuada por un travesti, para tomar a la mujer argentina y preguntarse qué es una mujer” (143). En este caso, Evita, representada por un travesti, nos permite tomar distancia del personaje histórico, desacralizarlo, y pensar sobre su condición genérica. Ser mujer parece decir Copi es justamente eso: vestirse de mujer. Como, por ejemplo, cuando en la obra de Copi Eva se sostiene en la enfermera, que se ha *transformado* en Eva, que es Eva, por el simple hecho de haberse puesto sus vestidos, sus joyas y su peluca: “Con este vestido es como si me apoyara sobre mí misma”, reconoce Evita (78), en una especie de declaración de principios de la obra.

Mucho tiempo antes de que Andrew Lloyd Weber y Tim Rice escribieran su comedia musical (Copi aseguraba que ambos habían visto su *Eva Perón* en París y de allí se habían inspirado para la ópera rock), mucho antes incluso de que Alan Parker y Madonna concretaran la versión hollywoodense, Copi realizó el gesto

iconoclasta de construir para Eva una *performance* que arrasaba con el mito y planteaba claramente *otra cosa*. ¿Pero de qué *otra cosa* se trata? En su edición del 24 de febrero de 1970, *Le Figaro* publicó la noticia del estreno de la obra en el teatro L'Épée de Bois, bajo la dirección de Alfredo Arias y con Facundo Bo en el papel de Evita. El artículo de *Le Figaro* incluía una entrevista imaginaria de Copi a Eva Perón:

COPI: ¿Cómo debería contarse la historia de Eva Perón?

EVA: Quiero que cuente todo: mis comienzos difíciles, mi carrera de *star* en las pantallas latinoamericanas, mi llegada triunfal a Hollywood. En el segundo acto, mi regreso a mi patria para ponerme al frente del movimiento de los pobres. En el tercer acto, en plena gloria, me enfermo, pero antes de morir logro salvar a América latina del imperialismo americano y del totalitarismo ruso. En cuanto al estilo, me gusta el melodrama, pero desearía algunos números musicales para poder mostrar mi experiencia en el *tip tap*. Desearía un melodrama sin exageraciones, para no ofender a la crítica vanguardista.

COPI: ¿Ha sido usted feliz?

EVA: Cuando se llega al poder con una metralleta en las manos, no hay tiempo para pensar en la felicidad, y cuando se muere a los 33 años, con un imperio que se escapa de las manos, tampoco se tiene tiempo de pensar en la felicidad.

COPI: ¿Qué tono desearía usted que le de a la pieza?

EVA: El más atroz².

² La transcripción de la entrevista imaginaria publicada en *Le Figaro* está extraída del artículo firmado por Ivana Costa en el diario *Clarín*. Bajo el título "El primero que se atrevió con el mito de Evita", la nota se publica a raíz de la traducción de la obra de Copi al español, el 28 de mayo del 2000, es decir más de treinta años después de que se publicara su original en francés. En ella, Costa recuerda que al día siguiente de su publicación en *Le Figaro*, el texto de la entrevista imaginaria apareció prácticamente íntegro en el diario *Crónica*, en Argentina, bajo un título catástrofe: "Inaudito:

De esta manera, el reportaje imaginario contiene en sí las claves para leer el texto de Copi: la vida de Eva será narrada en estilo melodramático, pero en un tono “atroz”: riéndose a carcajadas de las máscaras de lo sagrado que han cubierto su rostro y haciendo de su historia, de la historia en general, una farsa. Copi se detendrá así en las distintas estaciones por las que pasa una mujer en el proceso de convertirse en *star*, pero con gesto iconoclasta quebrará la verosimilitud histórica y hará estallar la articulación de verdad del mito de Eva. Paradójicamente esta obra fue la primera que Copi produjo en el exilio, y la segunda que escribió en francés aunque “pareciera pensada en lunfardo rioplatense” (Rosenzvaig 139).

“*Thriller* sorprendente”, como lo llama Gustavo Tambascio (109), la acción transcurre en la habitación de Evita durante las últimas horas de su agonía, acechada por la presencia de curiosos, fanáticos y fotógrafos del mundo entero que esperan la noticia de su muerte. Cuatro personajes la acompañan por pedido suyo en el encierro de estos últimos momentos: su madre, una enfermera, Perón, y el único personaje ficticio: Ibiza³. Pero la gran sorpresa de la obra va de la mano de la propia Eva y de su última gran bufonada macabra: su enfermedad, el cáncer, no son ciertos, sino una representación, un simulacro que la propia Eva dirige. De esta

un actor hará de Eva Perón”, y una volanta aún más alarmista: “Autor Irrespetuoso en un Teatro de París”. Además, el editor del vespertino consideró prudente agregar, donde terminaba la información del cable de la agencia noticiosa EFE, la siguiente nota de redacción: “Independientemente de las posiciones políticas que se pueden adoptar en relación con la señora Eva Duarte de Perón, nos parece realmente censurable que el papel protagónico de la obra, el de Eva Perón, sea interpretado por un hombre, puesto que se trata de una figura histórica”.

³ En algún momento de la obra, se pueden leer algunas claves para pensar en una homología entre el personaje de Ibiza y Juan Duarte, el hermano de Eva que actuara como secretario privado de Perón hasta el momento de su controvertido suicidio. Por ejemplo, cuando Eva, dirigiéndose a Ibiza, recuerda la infancia a partir de un nosotros que permite leer la hermandad de ambos personajes: “EVA: ¿No entendés? Es como cuando éramos 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 repartíamos la plata para el Cinzano?” (84).

manera, logra escapar de la manipulación de Perón⁴ y de su madre, y del lugar que la ortodoxia populista le había destinado en el panteón de los héroes como heroína de la esperanza y madre de los desposeídos. Al fraguar su muerte, Eva parece querer desbaratar el deseo de monumentalización de su cadáver como garantía y legalidad de la continuidad simbólica del movimiento peronista. En este sentido, la inversión cronológica que se efectúa en el texto es significativa, ya que allí las elecciones para la segunda presidencia de Perón aparecen como posteriores a la muerte de Eva, cuando en realidad se habían llevado a cabo dos meses antes.

La argucia postrera de Evita para escapar al destino de cadáver que la persigue es un embuste. Casi sobre el final de la obra, decide sorpresivamente, con el efecto de velocidad característico del estilo de Copi⁵, convencer a la enfermera de que se vista con su propia ropa. Con la ayuda de Ibiza, la asesina, y de esta manera Evita puede huir, ella misma disfrazada de enfermera, con su capa y su sombrero. Ya liberada, podrá vivir en paz, alejada de la adoración de las masas, a quienes en realidad se les entrega un cuerpo falso: el de la enfermera. Desde aquí, la *Eva Perón* de Copi tiene su génesis en el cuento “El simulacro”, de Jorge Luis Borges: el funeral como farsa y como estrategia para desactivar la fábula de la inmortalidad que ya desde su muerte se está tramando (Cortés Rocca y Kohan 74). Allí, a modo de ritual simbólico, un hombre humilde y de aspecto aindiado llega a un pueblito del Chaco y elige un rancho para montar sobre un caballete con dos maderas y cuatro

⁴ En la obra, Eva explicita su certeza sobre la manipulación que Perón hará de su cuerpo muerto: “¡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! ¡Déjenme! ¡Cobarde!” (63-64).

⁵ Tanto César Aira como Marcos Rosenzvaig se refieren a la relación que tiene el estilo vertiginoso de los textos de Copi con el hecho de que además de escritor éste fuera historietista. Rosenzvaig denomina a esto “estética del teatro cómic” (11). Aira dice, invirtiendo los parámetros, que sus cómics postulan “una idea teatral, a contracorriente del cómic que ha prevalecido, de tipo cinematográfico, con montaje temporal y espacial. Copi adhiere al tiempo real y al punto de vista fijo” (Aira *Copi* 13-14).

velas el velatorio de una muñeca de pelo rubio. En el texto, Eva no es Eva sino una muñeca; Perón tampoco es Perón: “El enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva” (21). Como dicen Paola Cortés Rocca y Kohan:

Borges retoma y acentúa al máximo esta cuestión que, de alguna forma, atentaba contra el proyecto de Ara [el embalsamador] y su contribución a la operación de inmortalizar a Evita mediante la eternización de su cuerpo: la cuestión de que ese cuerpo se parezca —¿o sea?— una muñeca, y no Evita. La postulación de “El simulacro” desplaza la posibilidad de pensar en términos de falsificación o de fraude: Eva tampoco es Eva, una muñeca no es menos Eva que Eva. Profundizando así una de las grietas que aparecían socavando el proyecto de inmortalización, Borges revierte —en la escena del sepelio— todo posible pase a la inmortalidad de Eva Perón —a la que en el texto se llama Eva Duarte— quitándole su entidad real incluso en la transitoriedad de la vida (74).

Copi parece tensar hasta el absurdo el argumento borgeano, y en su obra teatral el simulacro ya no es simbólico sino literal: Eva concibe y actúa la representación de su propia muerte frente a la sociedad, la prepara como una escena más. De allí, por ejemplo, la importancia que le da a cada detalle en la organización de su propio velorio, incluido el embalsamamiento. En diálogo con Ibiza, Eva se lamenta de no poder estar en la calle, donde miles de personas aguardan por el desenlace:

EVITA:

¡Pero qué cagada, carajo! ¡Qué lastima que no estoy ahí! Si estuviera ahí haría un discurso desde el balcón. ¡Qué lástima! Sería grandioso: mi mejor discurso. ¡Mierda, qué 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 (50).

De esta manera, Eva imagina su muerte como una puesta en escena donde los elementos de utilería son fundamentales. Por eso le pregunta a Ibiza: “¿Y los faroles? ¿Qué hay de mi idea de ponerles tul negro a las lámparas?” (51). Además, quiere también que su falso cadáver —una falsedad que el espectador descubre sólo al final de la obra, de la cual no es consciente en el momento en que escucha estas palabras— sea exhibido en el anfiteatro de la Confederación General de los Trabajadores (CGT) junto a todos sus vestidos y sus joyas: “Y todo lo que hay en las valijas lo quiero puesto en vitrinas, rodeándome también. ¡Y todas mis joyas!” (52–53). Con su prosa seca, informativa, minimalista, utilizando el idioma estereotipado del folletín, Copi construye una estética de “mundos incluidos unos en otros como teatros sucesivos que terminan, en uno de sus extremos, en la miniatura subatómica de la indeterminación y el compacto” (Aira Copi 95). Todo en Copi opera como representación, está disfrazado, desde lo que aparentan ser los personajes que se revelan a partir del disfraz, siempre diferente al que llevan puesto, hasta el encajonamiento de los espacios dentro de otros espacios, a la manera de las muñecas rusas (Rosenzvaig 19). En este sentido, Aira lo reconoce como un escritor

barroco, a partir de una constante: “La regla es: todo mundo debe ser receptáculo de otro, no puede haber mundos desprovistos de mundos adentro” (*Copi* 29).

Jorge Monteleone —traductor del texto al español en el 2000, significativamente más de treinta años después de su aparición en francés— resalta que gran parte de la eficacia de la obra radica en el hecho de que Copi se adentra en la hagiografía de Evita para refutarla pero dejando siempre “un fondo móvil” con débiles rasgos históricos que contribuyen a la construcción de su imagen. Para ello, Copi se vale de “una ambigua confluencia” tanto de elementos de la mitologización peronista como de la antiperonista. Una articulación de doble cara, que por un lado parece recoger de la mitología antiperonista argumentos como el de la extraordinaria ambición y el resentimiento de Eva (uno de los tópicos de la obra es el reclamo de la madre de Eva para que le de el número de su caja fuerte en Suiza), su oscura vida anterior al encuentro con Perón (la madre se muestra preocupada por el pasado de su hija: 61, 66), y también el de la imagen de un Perón débil (siempre está aquejado de migrañas, una dolencia típicamente femenina. Eva lo llama “cobarde”, “cagón”, “impotente”). Pero Monteleone afirma también que la obra puede ser conectada con la estructura de sentimiento de la época en que fue concebida, los años 70:

Por ello, 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 1969–70 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 la 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 (1).

En *La pasión y la excepción*, Beatriz Sarlo refuta este argumento de Monteleone de relacionar la obra de Copi con los discursos de la radicalización peronista e insiste en que la lectura que hace de Evita⁶ está exclusivamente anclada en sus relatos de infancia. El padre de Copi, Raúl Damonte Taborda, fue autor de uno de los tantos libros furiosamente antiperonistas que circularon en la década del 50, *¿A dónde va Perón?*. La locura del exceso de poder, la imagen fálica de una mujer autoritaria que no teme a nadie, que compra con dádivas el afecto y que puede transformarse en un monstruo ante la menor sospecha de enemistad, esa Eva que Copi dramatizó es muy similar a la que su padre había representado en su ensayo (Rosenzvaig 145)⁷. Desde aquí se trama el argumento de Sarlo⁸, quien en todo caso admite el giro paródico que da Copi al personaje de Eva. Pero este giro no implicaría para ella un guiño a la revolución de los setenta, sino “hacia el lado de un populismo negro que dice: pues bien en la Rosada hay una puta vestida por Dior ¿y qué?” (236).

⁶ Copi, que nació en 1939, era hijo de Raúl Damonte Taborda, periodista, pintor y político (fue hombre de confianza de Perón para después enemistarse a muerte), y de China Botana, hija de Natalio Botana, director del diario *Crítica*. Desde la muerte de su abuelo en 1941, la familia de Copi se entregó a una ruidosa disputa por la sucesión del periódico. Luego, la llegada al poder de Perón los llevó al exilio, primero en Uruguay y después en París, donde Copi se escolarizó y aprendió el francés. César Aira reconoce en *Copi* que de la historia de los Botana, “extravagante, trágica y central en la historia reciente argentina” (11), hay un buen relato aunque parcial en *Tras los dientes del perro*, las memorias del tío de Copi, Helvio Botana, ver 74-77.

⁷ Marcos Rosenzvaig asegura, después de comparar la obra de Copi con el libro de su padre, que la imagen y los diálogos de Evita tienen un gran parecido en ambos textos. “Es indudable que éste leyó la obra de su padre, al punto que Damonte Taborda pone en un libro de ensayo histórico diálogos de Evita tratando a Perón de ‘marica’ antes del pronunciamiento popular del 17 de octubre: ‘Levantate, marica, que no te va a pasar nada’. En la obra de Copi, la madre de Evita dice: ‘No despertés al pobre Perón que tiene migraña’. Y Evita responde: ‘¿Y qué? Yo tengo cáncer’” (145).

⁸ Sarlo sostiene en este sentido que Copi utiliza todos los argumentos de la leyenda negra antiperonista, pero “invirtiendo su discurso moral: la crueldad, el ensañamiento, la falta de piedad atribuidos por los antiperonistas anteriores a 1955 caracterizan al personaje de Copi, pero la obra no los juzga como perversiones sino que los representa como las cualidades inevitables de una especie de reina que es a la vez víctima y victimaria de su propio séquito” (*La pasión...17-18*).

De cualquier manera, leer la obra de Copi desde sus deudas con el relato antiperonista se puede pensar como una manera de simplificar demasiado un texto que evidentemente presenta aristas de lectura absolutamente novedosas para el tratamiento que hasta ese momento se había hecho del ícono Eva Perón. Se planteó en el inicio de este trabajo que, desde un principio, enfrentarse con un texto donde el personaje de Evita es actuado por un travesti permite desacralizar la mitologización histórica que se realizó sobre ella. "Atribuir a Copi una virulencia política en línea con las ideologías setentistas es colocarlo en un lugar donde él no se coloca. Su virulencia es de otra índole", dice Sarlo (236). Y entonces, vuelve la pregunta: ¿Cuál es la torsión que Copi produce en el imaginario sobre Evita? ¿Qué significa que Facundo Bo, un travesti, haya sido colocado en el lugar de Eva, haya representado su papel, haya *sido* Eva? Queda en un principio en claro la insistencia de Copi por hacer estallar el pensamiento binario hombre-mujer, y desde allí las bases de ambos mitos: el peronista (la santa de los humildes, la abanderada de los trabajadores) y el antiperonista (Eva es una puta, ya que no cumple con el papel asignado a las mujeres en la sociedad). Su travestismo lo conecta con la estética *camp*, y otra vez se puede reenviar la pregunta inicial: ¿qué es ser mujer? El mismo Copi, que en más de una oportunidad actuó vestido de travesti, ensaya una definición:

El otro día estuve, por casualidad, al lado de cuatro mujeres argentinas de clase media que decían: ¿qué le vamos a comprar a Chela? ¿Qué le vamos a comprar para el casamiento? Y estaban vestidas de blue jean. Parecían marcianas. Antes, las mujeres se vestían de negro, medias de seda, tenían una coquetería, y ahora visten así. ¿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. No uso más corbata, me visto como se vestía mi padre, que se vestía como un italiano, porque era hijo de italianos. Pero vestirse de mujer...es...*porque ser mujer es solamente eso: vestirse de mujer.* (Tcherkaski 50, énfasis nuestro)

Como sostiene Aira, aunque no hay nada en la obra que lo diga explícitamente, como no sea el hecho de que en su primera representación el papel fue interpretado por un hombre, Evita es un travesti. “Su travestismo se sostiene en el sistema mismo: si no es la Santa de los Humildes, la Abanderada de los Trabajadores (y esta Evita harto demuestra no serlo) tampoco necesita ser una mujer” (Aira *Copi* 107). La obra parece postular entonces que la representación de la mujer es una mentira. Eva tampoco necesita aquí morir como era necesario para el mito peronista de la santa, y de esta manera se convierte en imagen, en puro simulacro. En la estética de Copi, la idea de umbral es muy importante (Aira 14). Existen en ella cambios permanentes: de un medio al otro (del comic al teatro, del teatro a la novela), de un género al otro (del kitsch al camp, del camp al grotesco; de hombre a animal); los vivos están muertos y los muertos resucitan con suma naturalidad; los niños se hacen adultos y los adultos pueden sin problema volver a ser niños. Y en esta idea de umbral, en la posibilidad permanente de que las cosas no sean lo que parecen, o parezcan otra cosa diferente a lo que son, lo femenino se encuentra sobreactuado por el travestismo. “El travesti actúa una exageración de mujer como bien lo puede hacer bromeando un homosexual, pero el travestismo eficaz produce la vibración de lo real” (Rosenzvaig 37). De esta manera la ridiculización del mito de Eva que realiza Copi, su desestabilización, además de implicar una lucha contra el

realismo reenvía a su condición de mujer, y la pone en duda, como pone en duda cualquier afirmación sobre la identidad. ¿Quién fue realmente Eva Perón? ¿Fue una mujer? ¿Qué es ser mujer? ¿Qué pasa cuando un travesti hace de mujer? El travestismo no se relaciona con un proceso de apropiación del ser “mujer” sino más bien con la reinscripción de lo femenino sobreactuado, a partir del convencimiento de que “la identidad” está perdida. “Si la sexualidad no está clara en el poder, entonces qué queda para las masas. Un pueblo que se devora a sí mismo, un pueblo que busca su identidad en el sentido más amplio del término. El drama de Eva es el drama de la identidad nacional” (Rosenzvaig 149).

Michael Foucault reconoce que la sexualidad, que a primera vista se nos aparece como natural, privada, en realidad está construida culturalmente de acuerdo a las metas hegemónicas de las clases dominantes. El género de esta manera no se constituye como una propiedad de los cuerpos o algo originalmente existente en los seres humanos sino como el conjunto de los efectos producidos en estos, en los comportamientos y relaciones sociales, a partir del despliegue de una compleja tecnología política disciplinadora o biopolítica, de acuerdo al término acuñado por Foucault. La noción de género, por tanto, no coincide con lo biológico, sino que es una representación que no corresponde a un atributo del orden de la naturaleza, de allí la necesidad de gran parte de las teóricas feministas de desnaturalizar, desmontar, la creencia en una “esencia” femenina universal. A esto se refiere Nelly Richard cuando insiste en el aspecto semiótico-discursivo de la realidad, y subraya el carácter construido (representacional) de las marcas de identidad “masculino” y “femenino”:

La demostración de cómo la identidad y el género sexuales son “efectos de significación” del discurso cultural que la ideología patriarcal ha ido

naturalizando a través de su metafísica de las sustancias es útil para romper con el determinismo de la relación sexo (“mujer”) - género (“femenino”) vivida como relación plena, unívoca y transparente. Al movilizar la noción de género a través de toda una serie de desmontajes teóricos que muestran cómo dicha noción ha sido modelizada por convenciones ideológico-culturales, la crítica feminista nos permite alterar dichas convenciones reelaborando nuevas marcas de identificación sexual según combinaciones más abiertas que las antes seriadas por las normas de socialización dominante (734–5).

En sintonía con la problemática de la identidad, la diferenciación genérica y sexual está siendo pensada hoy también como una construcción híbrida y transitoria. Judith Butler habla así en contra del supuesto heterosexual dominante en la teoría literaria feminista. Dice entonces que el género es una construcción fantasmática armada sobre la repetición de una serie de rituales culturales, y el transformismo no hace sino mostrar la accidentalidad de esa construcción, la falta de sustancialidad de esos rótulos que utilizamos diariamente: “hombre”, “mujer”. Detrás de esos rótulos, sólo hay construcciones culturales, una red de discursos, dispositivos de poder. Una mujer es mujer en la medida en que funciona como mujer en la estructura heterosexual dominante. El terror, la angustia que sienten ciertas personas al “volverse gays”, el miedo a perder el lugar que se tiene en el género, llevó a Butler en este sentido a constatar que la jerarquía sexual produce y consolida el género. Los límites de la no sustancia parecen detenerse entonces en el cuerpo como único soporte material. La *verdad* del sexo –como la llama con ironía Foucault– se produce justamente a partir de “prácticas reguladoras que generan identidades

coherentes a través de la matriz de normas coherentes del género”. Apelar entonces a la categoría de *performatividad* permite dar cuenta justamente de que la sexualidad no es un acto único sino una repetición y un ritual, que logran ser efectivos mediante su naturalización en un cuerpo. Se podría plantear entonces que, desde la lectura que se realiza desde el género, lo moderno implica la predominancia de la norma de lo masculino, en un sistema aparentemente horizontal de ciudadanía regida por “la ley del hermano”, según el planteo de Rita Felski. Frente a esto, el debate posmoderno desmantela la noción de identidades fijas y da paso a una pluralidad de diferencias, donde el concepto operacional de “mujer” desaparece. Y en esto la figura del travesti actuando el personaje de Eva Perón en la obra de Copi es absolutamente significativa:

Nadie es lo que parece ser, el pueblo vela a una enfermera vestida de Evita, falsa como toda imagen, pero que los representa. La imagen es Evita travesti, el cuerpo es el de una enfermera. Copi transgrede la noción de la heterosexualidad de las figuras históricas. La necesidad del mito y de la identidad nacional confluyen en la búsqueda de una identidad sexual producto de una reinvención individual y colectiva. El drama de Evita es el drama de la identidad nacional (Rosenzvaig 158).

La presencia del travesti interpretando el papel de Eva, la exageración de los elementos puestos en juego, la mirada paródica desdramatizante y la excesiva teatralidad son los indicios más importantes a partir de los cuales José Amícola interpreta la obra de Copi como “la lectura camp del mito de Eva Perón” (*Camp...79*). Con su pasión por lo gestual, por los silencios y por la exageración mimética, el camp se presenta como una alternativa a la representación realista, a

partir de su extremado amor por lo no-natural, por el artificio y la exageración. Susan Sontag lo define como una sensibilidad que entre otras cosas convierte “the serious into the frivolous”, pero reconoce que también es una estética, no tanto generada por el motor de lo bello sino por el grado de artificio, de estilización: “Camp is the consistently aesthetic experience of the world. It incarnates a victory of style over content, aesthetics over morality, of irony over tragedy” (Sontag *Notes on Camp* 7). Lo andrógino es una de las imágenes más importantes de la sensibilidad camp⁹, que coincide con el fenómeno del *pop* en los Estados Unidos, en la década de los 60. Como sostiene Graciela Speranza —que analiza la renovación de la literatura argentina realizada por Manuel Puig— el objeto pop o camp implicaría:

Una celebración implícita en el proceso por el cual se encuentra un valor excepcional en el objeto degradado. A diferencia del consumidor *kitsch*, engañando en su pretención cultural, el consumidor del pop o del camp es un *connaisseur* que aplica su atención idiosincrásica al paisaje de la cultura de masas. Camp y pop coinciden no sólo en la reversión de las definiciones legitimadas del gusto sino también en la sexualidad. Si volvemos a la sistemática atribución moderna del género femenino a la cultura de masas, se entiende que la sensibilidad camp se vincule a la androginia y al gusto homosexual, y que el surgimiento del pop —a pesar de la ausencia notable de artistas mujeres— coincida con la

⁹ Como ejemplos del gusto *camp* por lo andrógino, Susan Sontag apunta las sinuosas figuras de las pinturas y poesías prerrafaelistas, los delgados y asexuados cuerpos que ofrecen las impresos y posters Art Nouveau, que se pueden ver también en relieves de lámparas y ceniceros; el aire de encantadora androginia que se cobija bajo la belleza perfecta de Greta Garbo. “Here, Camp taste draws on a mostly unacknowledged truth of taste: the most refined form of sexual attractiveness (as well as the most refined form of sexual pleasure) consists in going against the grain of one’s sex. What is most beautiful in virile men is something feminine, what is most beautiful in feminine women is something masculine” (3). Aliado a este gusto camp por lo andrógino hay algo que parece muy diferente pero no lo es: el entusiasmo por la exageración de las características sexuales y los manierismos personales. Por obvias razones, los mejores ejemplos que se pueden dar son los de las estrellas de cine.

emergencia de los movimientos feministas y de liberación gay. Hay todavía otro aspecto en que el pop y camp se acercan aunque, paradójicamente, radique allí la diferencia más significativa: un desdén por la originalidad, un gusto por la copia (que en el camp podría asimilarse al gusto gay por la imitación) que sin embargo se traduce en una forma de distancia casi teatral (49).

Al apelar al último grito del camp: “Es bueno porque es horrible”, la *Eva Perón* de Copi no escatima ninguna clase de excesos. Como dice José Amícola, lo que llama la atención es la manera en que el texto logra convertir a un personaje histórico conflictivo, aunque socialmente interesante, en un clásico del cine de Hollywood como el que podría haber interpretado Marlene Dietrich, en su papel de ladrona de joyas internacionales¹⁰. El final de la obra, sorprendente, es “el golpe de teatro camp” al que el texto se va dirigiendo desde el principio:

“Evita” huye de su lecho de muerte con su amante, dejando que Perón lance la noticia de su fallecimiento, pero utilizando como cadáver de la exhibición que se prepara el cuerpo de la enfermera personal de Eva Perón, a quien el personaje de “el Amante” ha apuñalado en la escena anterior [...] “Evita” deja la escena aquí como la había dejado la cabaretera personificada por Marlene Dietrich, para seguir a su amante,

¹⁰ El austríaco Joseph von Stenberg –que dirigió la tetralogía más famosa de Marlene Dietrich– ha sido ubicado como uno de los representantes más conspicuos de la estética camp en el cine de Hollywood. Graciela Speranza define así su estética: “Más que registrar el mundo real mediante el uso indiscriminadamente inclusivo de la cámara, el cine debe construir un universo totalmente artificial; más que atender a la ideología, el cine debe abrirse a la fantasía, al deseo y al pensamiento mágico. Contra el fetichismo de la ‘autenticidad’, promueve así la creación de un heterocosmos autónomo en un tiempo y en un espacio imaginarios...” (196). En este sentido, en su libro, Speranza analiza el lugar de preeminencia de Stenberg en la enciclopedia cinematográfica de Manuel Puig. Ver especialmente “Josef von Stenberg: el exceso camp” en su libro *Manuel Puig. Después del fin de la literatura* (181-212).

caminando descalza a través del desierto en la película *Marruecos*.

(Amícola *Camp* y... 71)

Arte gay, arte *folle*, el camp puede también conectarse con el flujo melodramático, en tanto éste escribe sobre el cuerpo el exceso y la sobredeterminación, como ya lo había hecho antes la histeria. De esta manera, la distancia irónica le permite a Copi la construcción de una imagen de Eva Perón que astilla su mitología heroica y, al ubicarla de pleno en el terreno de la ficción, la despega de su lastre histórico. Pura potencia simbólica, heroína de folletín, la *Eva Perón* de Copi instala su figura en el corazón de la literatura argentina, y abre la serie que años después recogerá magistralmente Néstor Perlongher.

Bibliografía

Aira, César. *Copi*. Rosario: Beatriz Viterbo, 1991.

Amícola, José. *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Buenos Aires: Paidós, 2000.

Borges, Jorge Luis. "El simulacro" *El hacedor*. Buenos Aires: Emecé, 1960. 20–21.

Butler, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. México, Buenos Aires, Barcelona: Paidós, Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2001.

Copi. *Eva Perón*. Traducción de Jorge Monteleone. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora, 2000.

Cortés Rocca, Paola y Martín Kohan. *Imágenes de vida, relatos de muerte*. Rosario: Beatriz Viterbo Editora, 2001.

Costa, Flavia. "El primero que se atrevió con el mito de Evita". *Clarín*. Buenos Aires: 28 mayo 2000: 3–5.

Felski, Rita. *The Gender of Modernity*. Cambridge, Massachusetts/London, England: Harvard University Press, 1995.

Monteleone, Jorge. "Ser Evita (Lectura de *Eva Perón*, de Copi)". Web: http://www.bazaramericano.com-bazar-articulos-evita_monteleone.asp

Sarlo, Beatriz. *La pasión y la excepción*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2003.

Sontag, Susan. "Notes on Camp". Web: <http://www.bradleypaul.com/sontag.html>

Speranza, Graciela. *Manuel Puig. Después del fin de la literatura*. Buenos Aires: Grupo Editorial Norma, 2000.

Richard, Nelly. "Feminismo, experiencia, representación". *Revista Iberoamericana* 176–177 (julio–diciembre 1996): 733–744.

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

Tambasio, Gustavo. "Una herencia inoportuna. El teatro de Copi, a diez años de su muerte". *Cuadernos Hispanoamericanos* (563, Mayo 1997): 107–112.

Tcherkaski, José. *Habla Copi. Homosexualidad y creación (entrevistas)*. Buenos Aires: Galerna, 1998.