

Un argumento sobre su excepción: acerca del travestismo de Eva Perón en la pieza teatral de Copi

Patricio PRON

Universidad «Georgia-Augusta» Göttingen, Alemania

RESUMEN

El propósito de este trabajo es discutir el carácter performativo y de puesta en escena de la figura de Eva Perón tal como ésta es presentada en dos textos de la literatura argentina, la pieza teatral homónima del escritor francoargentino Copi (1970) y el cuento «El simulacro» de Jorge Luis Borges (1960). El autor fundamenta la aparición usual de un actor travestido en el rol principal de la primera no en el supuesto hecho de que ésta formaría parte de la así llamada «mitologización antiperonista», como se ha hecho habitualmente, sino en la importancia de los travestís en la obra de Copi, para lo que aborda en extenso su obra narrativa.

Palabras claves: Copi, Jorge Luis Borges, Eva Perón, travestí, hegemonía cultural, peronismo.

An argument about her exception: on Eva Perón's travestism in Copi's play

ABSTRACT

The purpose of this work is to discuss the character of performance and staging of Eva Perón's figure as it is presented in two texts of the Argentinian literature: Copi's play *Eva Perón* (1970) and Jorge Luis Borges' short story "El simulacro" (1960). The frequent appearance of a cross-dressed actor as the main character of the play is not based on the assumed fact that this would be part of the so called "anti-Peronist mythologization", as it had usually been done before, but on the importance of cross-dressed characters in Copi's work, as the author intends to demonstrate in an extensive approach of his narrative work.

Keywords: Copi, Jorge Luis Borges, Eva Perón, cross-dressed, cultural hegemony, Peronism.

Un fenómeno que podríamos adjudicar a lo extraordinario de su personalidad y de las circunstancias en las que esa personalidad se desarrolló rodea los productos literarios y cinematográficos que se ocupan de Eva Duarte de Perón¹: su multiplicación, que da cuenta de la atracción que su figura sigue generando en un público que, al menos desde el estreno de la ópera de Andrew Lloyd Webber y Tim Rice, no es sólo argentino, provoca una curiosa vulgarización de esa personalidad fuera de lo ordinario a la que en principio hace referencia. Nadie discute la excepcionalidad de Eva Perón –que es esencialmente política, pese a intentos de despolitización que, incluso

¹ El volumen compilado por Marysa Navarro ofrece un exhaustivo repaso de estos productos, especialmente a través de los ensayos de Nina Gerassi-Navarro y de la propia Navarro y, aunque descuida la producción dramática, es un volumen esencial para desentrañar los procesos culturales de apropiación de su figura.

en obras recientes, expresan la incomodidad que aún provoca la aparición de una mujer en un ámbito tradicionalmente masculino como el de la política²-, pero pocos han conseguido aclarar si ella fue el producto de su personalidad o de unas circunstancias privadas que se beneficiaron de una coyuntura política asimismo excepcional. En las obras menos inocentes sobre Eva Perón, en particular en «El simulacro» de Jorge Luis Borges y *Eva Perón* de Copi, de la que me ocuparé en las líneas que siguen, esta pregunta se torna superflua ante la certeza de que nunca «hubo» Eva Perón, que ella sólo fue la puesta en escena de un régimen político que cifró gran parte de su éxito en una gran visibilidad y en la omnipresencia de la propaganda.

En su último libro, *La pasión y la excepción*, Beatriz Sarlo ofrece una solución interesante al problema de quién fue Eva Perón, al situar su excepcionalidad en la pasión con la que desarrolló su actividad política y en su inadecuación al ideal de belleza de la época, lo que la llevó al «fracaso como aspirante en el mundo bastante poblado de la industria cultural argentina» pero le permitió luego, en la escena política, marcar

esa diferencia hasta el escándalo: contra el bajorrelieve de matronas presidenciales y de la élite local, Eva era, a veces, glamorosa, brillante como las stars del celuloide; otras veces, austera de un modo que tampoco tenía que ver con el estilo de la austeridad patricia (23).

Su excepcionalidad procede así de un desplazamiento: «lo que era insuficiente o inadecuado en el mundo del espectáculo valió como una posesión rara y sorprendente en el mundo de la política» (24)³. Este rasgo *performativo* de su personalidad política es remarcado por Nina Gerassi-Navarro, para quien

la verdadera Evita, si es que se puede hablar de ella, nunca aparece sino a través de la mirada de otros [...] la multiplicidad de explicaciones confirma el éxito de su teatralización. Evita es consciente de las imágenes que construye de sí misma; como actriz de teleteatro [sic] sabe cuál es el valor de la *puesta en escena* y lo usa para anclarse en el imaginario popular (98; las cursivas son de la autora).

En las páginas que siguen pretendo referirme a un texto dramático donde estos rasgos performativos y la puesta en escena son presentados como la explicación última de la excepcionalidad. En particular, aspiro a referirme a dos puntos, la controvertida

² Ana María Amar Sánchez sostiene que en muchos textos de ficción relacionados con Eva Perón pueden apreciarse «líneas de transformación» de su figura que «se han ido sumando y desde los títulos mismos se fue construyendo una parábola que nos aleja de ese cuerpo político, objeto de múltiples luchas, a una figura cada vez más despolitizada y centrada en su condición de mujer» («Vacíos del deseo» 21).

³ Eva Perón no tenía «formación como actriz ni sabía cantar, ni bailar, ni un cuerpo o una desenvoltura adecuadas al teatro de revistas, como Olinda Bozán o Tita Merello» (46). «Su diferencia era una serie de *cuadras ausentes* (ni grandes ojos, ni sonrisa según la norma, ni un cuerpo excepcional, ni buen gusto, ni poses que denoten buenos modales, ni inocencia, ni ingenuidad, ni siquiera la impresión de ser demasiado joven pese a que lo era). Lo que Eva no tenía era, precisamente, lo que la moda exigía como signo de belleza. Lo que ella tenía debía ser descubierto como originalidad, valorado como rasgo diferencial. Hasta que no alcanzó la fama, por razones ajenas a todo esto, esa diferencialidad no podía convertirse en estilo» (56; cursivas de la autora).

adhesión de la pieza a lo que ha sido llamado la «mitologización antiperonista» –cuyas características espero poder discutir brevemente– y la opinión, a estas alturas generalizada en el ámbito de la crítica, de que Eva Perón en la obra homónima es un travestí. *Eva Perón* es una ironía dentro de una ironía, una representación donde una actriz finge ser una actriz que fingió su muerte; allí radica la fuerza y la vigencia de la pieza.

1

Eva Perón de Copi⁴ fue estrenada el dos de marzo de 1970 en el teatro L'Epée-de-Bois por la compañía argentina TSE, llegada recientemente a París; la puesta en escena corrió por cuenta de Alfredo Arias y la escenografía fue de Roberto Plate⁵. Un comentario publicado en *Le Figaro* la calificaba de «pesadilla carnavalesca» y «mascarada macabra», lo cual puede que haya contribuido paradójicamente tanto al éxito de la obra como el atentado sufrido durante una de las representaciones. En él no se produjeron heridos pero el teatro quedó dañado, lo cual no impidió, sin embargo, que la obra permaneciese aún tres meses en cartel bajo custodia policial. Según Jorge Monteleone, «desde entonces, Copi tuvo prohibida su entrada a la Argentina hasta 1984» (8)⁶. Se trataba de su cuarta pieza teatral⁷, un enorme salto cualitativo respecto de las anteriores y una anticipación de «todos los temas que definirán su teatro: la concisión, la violencia, la muerte, la resurrección. Y uno más, totalizador: la transexualidad» (Aira 105)⁸.

⁴ Copi es el pseudónimo de Raúl Natalio Roque Damonte, nacido en Buenos Aires en 1939 y muerto en París en 1987. Era hijo de Raúl Damonte Taborda, un prominente político del partido radical de controvertida actuación, que fue diputado nacional, presidió la Comisión de Investigación de Actividades Antiargentinas del Congreso de la Nación en 1941 y fue hombre de confianza de Juan Domingo Perón hasta que una desavenencia con el futuro presidente lo obligó a exiliarse con su familia primero en Uruguay y luego en París, donde Copi acabó radicándose definitivamente en 1962. Sólo volvió a la Argentina en dos oportunidades, en 1968 y en 1987, poco antes de morir. Fue dibujante de cómics en revistas como *Bizarre*, *Hara Kiri* y *Charlie Hebdo* y en *Le Nouvel Observateur*, donde creó su personaje más famoso, «la femme assise». Su producción narrativa comenzó con la novela breve *L'uruguayen* (1972), a la que siguieron *Le bal des folles* (1976), *La vida es un tango* (1979), *La guerre des pedés* (1982), *L'Internationale Argentine* (1987), además de las recopilaciones de narraciones cortas *Une langouste per deux* (1978) y *Virginia Woolf a encore frappé* (1984). Escribió once obras teatrales, en la mayor parte de las cuales los personajes son travestis. *Eva Perón* no es la excepción, como pretendo mostrar.

⁵ Extraigo estos datos, así como los siguientes, de Rosenzwaig (141-142).

⁶ En los «Datos biográficos del autor» que preceden a *Eva Perón*. Es difícil averiguar quién le habría prohibido la entrada, puesto que se carece de información acerca de la autoría del atentado.

⁷ Había sido precedida por *Sainte Geneviève dans sa baignoire* y *L'alligator et le thé* (1966) y *La journée d'une rêveuse* (1968).

⁸ No es la única aparición de Eva Perón en su obra. Así, en *La Internacional Argentina*, el narrador imagina a su esposa «en el papel de Eva Perón, papel que sin duda alguna había soñado encarnar un día, como todas las argentinas. ¿Insistiría en obtener la vicepresidencia, como Eva, e intentaría manipular a mis ministros? ¿Sería tan popular como Eva?» se pregunta (*La Internacional Argentina* 41). Su esposa se metamorfosea en Eva Perón ante la presencia del poder, adoptando el «sobrio traje sastre azul» que fuera su indumentaria predilecta y recogiendo el cabello en un moño sobre la nuca (*La Internacional Argentina* 83). En ésta, la última novela del autor, el ofrecimiento por parte de una organización llamada La Internacional Argentina de la Presidencia de la Nación al protagonista y narrador convierte al libro en una reflexión no exenta de ironía acerca de las características nacionales y el ejercicio del poder en la Argentina, por lo que entiendo que debe ser leída de manera complementaria a *Eva Perón*.

Uno de los aspectos más interesantes de su propia excepción en el marco de la historia literaria argentina lo constituye precisamente ese interés en la transexualidad, expresado en la recreación del mundo de «las locas», esto es, los travestís pobres de París, un mundo que, según César Aira, «era el mundo real de Copi» (31) y que es el marco de una parte sustancial de su obra.

Sabemos que el autor fue un excelente actor travestí y que dos de sus once textos teatrales –el primero de los cuales, *La journée d'une rêveuse*, aborda ya ese mundo–, a los que hay que sumar un sainete en verso escrito en español, son unipersonales escritos para ser representados por el mismo autor. En la mayor parte de esos textos los personajes son travestís, esto es, personas que llevan una representación de género al ámbito del mundo hasta acabar desplazándolo; exactamente lo contrario de lo que sucede en la primera novela de Copi, *L'uruguayen*, donde el mundo desplaza a la representación al resurgir de la arena la ciudad de Montevideo, previamente enterrada por un cataclismo, y a la que el narrador del texto ha reemplazado dibujando sobre la arena las casas que se encontraban bajo ella y poniéndoles rótulos. En ese sentido, el travestí encarna la falta de interrupción entre ficción y realidad, cuestionando al mismo tiempo el reconocimiento tácito de la identidad como natural y no como fruto de una representación⁹. A diferencia de Jorge Luis Borges, quien tematiza esas interrupciones en sus diferentes grados hasta hacer de ello un estilo, Copi está sólo interesado por aquellos personajes y lugares en los que esas interrupciones son inhallables. Su barroquismo provendría, según Aira, de que en su obra «todo está envuelto en su representación» (29), que es lo propio del travestí¹⁰.

Existen dos puntos en la obra de Copi en los que esa falta de interrupción es problematizada: el travestí y el motivo recurrente del crimen horrendo cometido en un lapso de amnesia, como aparece en *Le bal des folles*. Esta interrupción de la memoria constituye una doble negación de la posibilidad de extraer conclusiones, puesto

⁹ En otro texto para el teatro, *Les escaliers du Sacré-Cœur*, un personaje afirma: «Yo vestido de muchacho soy muchacho, de mujer soy mujer» (citado en Rosenzvaig 29). En Copi el travestismo es una potenciación de los caracteres de ambos géneros –excepto Yoli de Parma en *La vida es un tango*, todos sus personajes femeninos «fuertes» son travestís– y en casi todos los casos tiende a constituirse en aquello que desequilibra a favor del travestí situaciones económicas o políticas desfavorables: en *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, por ejemplo, la madre de Irina se ha hecho injertar un sexo de hombre para poder seguir a su supuesta hija en su deportación a Siberia. Para Rosenzvaig, «la actuación travestí es transversal en múltiples dimensiones [...] de macho a hembra, de femineidad a afeminación, de lo real a lo imaginario, de lo dado a lo improvisado. Por ello no es muy correcto afirmar que el travestismo define un espacio de parodia o de transgresión [...] En realidad, representa un profundo equívoco. Asume un espacio intermedio. Contrastantes e incluso antagónicas, las intenciones se mantienen en suspenso, pero ninguna se anula» (58). El mismo Copi propone otra lectura del travestí al afirmar, en el relato «¿Cómo? ¡Zis! ¡Zas! ¡Amor!» incluido en *Virginia Woolf a encore frappé*, que el arte favorito del rotulista de tiras cómicas Ninu-Nip «era el travestismo, donde quedaban unidos la sombra del varón, el atuendo femenino y la voz del artista» (*Virginia Woolf* 10).

¹⁰ Esta asociación entre Copi y el barroco ha sido puesta en cuestión por Damián Tabarovsky en su ensayo «Copi: ¿barroco o abstracto?». Desde mi punto de vista son pocas o nulas las semejanzas entre la obra de Copi y el estilo literario de los siglos XVII y XVIII. Sin embargo, la asociación es aplicable, por proximidad, en su relación con las artes plásticas y el sentido que generalmente se da al barroco en ellas como un estilo «que deshace, desfigura y a través de un adorno exagerado e independiente oculta las formas y proporciones armónicas y arcaizantes del Renacimiento» (Wilpert 78; es traducción mía).

que, por una parte, debilita la cadena lógica de los acontecimientos¹¹ y, por la otra, señala que todo lo que se narra y proviene de sucesos que se recuerdan puede ser tan real como ficticio, o, mejor aún, no es ni real ni ficticio, sólo es. Esto es lo que la figura del travestí representa en la obra de Copi, y es uno de los argumentos más contundentes, aunque uno de los menos utilizados, para defender la opinión de que Eva Perón sólo puede ser representada –como sucedió en la puesta parisina de 1970– por un actor travestido. Evita es un travestí porque sobre su identidad «real» se proyecta otra, que acaba desplazándola pero que le otorga su fortaleza, que trasciende las debilidades propias de ambos géneros. Es un travestí porque sólo es una imagen.

2.1

Eva Perón comienza con el personaje buscando su «vestido presidencial». Su madre, que se encuentra a su lado, le dice: «Todos tus vestidos son vestidos presidenciales» (*Eva Perón* 19). Se trata de un comienzo sumamente significativo, puesto que la «presidencialidad» de Eva se encuentra en un vestido, en un objeto suntuario que adquiere su significado en el marco de una puesta en escena y que se superpone sobre la identidad de quien lo lleva, desplazándola, para instalar en su lugar una identidad supletoria¹².

En el texto no se menciona la fecha en la que transcurre la acción ni hay indicaciones escénicas, al igual que en el resto de los textos dramáticos de Copi. En mi opinión, la ausencia de esas referencias cumple con la función de advertir, por una parte, que esta no es una obra histórica y no se ciñe a hechos reales incluso aunque los recree; por otra parte, sitúa las posibilidades de la pieza en el sobreentendido de que los espectadores saben quién fue Eva Perón, que saben que murió el veintiséis de julio de 1952 en el Palacio Unzué. Este conocimiento, del que probablemente careciese el espectador francés de aquella época –y también de ésta–, muestra, en mi opinión, que la pieza fue concebida para el espectador argentino; la recreación del habla coloquial rioplatense es otro indicio en ese sentido¹³.

¹¹ Al profesor al que la larga carta que conforma *L'uruguayen* está destinada le pide el narrador que tache la carta a medida que la lee; esto es, que no saque conclusiones, que se mantenga en un presente que es el de «lo que pasa» sin intentar derivar estos hechos de sucesos situados anteriormente en la narración. Para César Aira, esta es una «recuperación del relato en estado puro» (33) ya que «el relato siempre lo es de algo inexplicable» (17). En Copi la escritura «borra» lo que escribe y la lectura «borra» lo escrito. Aquello en lo que se parecen escritura y amnesia es que ambas efectúan un cierto «recorte» sobre lo que desea ser narrado. El pedido al profesor apunta a una coescritura, una forma organizada de olvido que desplaza el relato para devolverlo al sitio adonde se encuentra antes de ser leído, sin que jamás se diga qué sitio es ése.

¹² Según Sarlo «la ropa de Eva fue una cuestión de estado para un régimen que descubrió las formas modernas de la propaganda política y el peso decisivo de la iconografía [...] La alta visualidad de la cultura peronista encontró en el cuerpo de Eva un soporte que ya se había preparado para ser visto, para mostrarse y repetirse en gestos y poses, durante los dos años de éxito en su carrera como actriz» (80).

¹³ Monteleone, traductor de la pieza al español, apunta que «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 conjuré en otra lengua» (14). Sucede algo similar con *La vida es un tango* y *L'Internationale Argentine* y creo que este es, más que el idioma en que fueron escritas, el argumento que debe ser puesto en consideración cuando se discute sobre la «argentinidad» de Copi.

Eva Perón busca su vestido presidencial pero todos lo son. Está agonizando pero su agonía no se manifiesta en una lenta y dolorosa desaparición, sino en un estallido de furia. «Acá me pudro» manifiesta, refiriéndose tanto a su impaciencia como al avance de su propia enfermedad¹⁴. Su madre, que no cree que Eva tenga cáncer y sólo desea obtener el número de sus cuentas en Suiza, le ruega: «¡No despertés al pobre Perón, que tiene migraña!» «¿Y qué? Yo tengo cáncer», responde Eva (*Eva Perón* 21-22)¹⁵. Mientras agoniza, es asistida por una enfermera, «una auténtica y honesta enfermera peronista» (Aira 106) a la que prodiga de regalos, tal como la Eva histórica solía hacer con quienes se presentaban en su Fundación a solicitar una ayuda que era siempre dispensada de manera tan generosa como irreflexiva, «como si todo plan fuera un insulto a las necesidades de sus beneficiarios» (Sarlo 31). Eva dice a la enfermera: «Mirá mi anillo. ¿Te gusta? Es una esmeralda corazón de perico. Tomá, te lo regalo. [...] Te gustan las joyas ¿eh? Tomá ésta también. Y el collar. Tomá, tomá, no me lo agradezcas» (*Eva Perón* 78). Rosenzvaig fue el primero en observar las similitudes entre este diálogo y los que el padre de Copi recreara en los dos libelos que escribiera acerca del régimen peronista¹⁶.

2.2

Una simpatía de intereses que sobrepasa largamente los vínculos familiares de ambos autores puede rastrearse entre la pieza teatral de Copi y los libros de su padre. *Eva Perón* extrae su tema, e incluso la caracterización de los personajes, de los libros de Damonte Taborda, aquellos que fundaron el aporte argentino a lo que luego fue llamado la «mitologización antiperonista» (Sarlo 236)¹⁷. En los libros de

¹⁴ En su última edición, el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española de la Lengua define «pudrir» como: «hacer que una materia orgánica se altere y descomponga», «consumir, molestar, causar impaciencia o fastidio» y «haber muerto, estar sepultado» («Pudrir», def. II 1857).

¹⁵ Refiriéndose a la obra, Sarlo argumenta que se nutre de la «mitologización antiperonista» debido a que Eva abofetea a su madre, la obliga a humillarse y la trata de «basura», «estúpida», «boluda», «turra» y «vieja zorra». Sin embargo, contra el argumento de que este comportamiento no se corresponde con el de «la abanderada de los humildes» hay que hacer notar que en realidad los «humildes» hablan exactamente así. El proyecto literario de Copi es de un realismo que no aspira al verosímil.

¹⁶ «[En ambos] el trato que tiene Evita con los humildes se parece al de una patrona con la doméstica durante la primera mitad del siglo, distante y familiar» (144). Reproduzco un fragmento de *¿Adónde va Perón? De Berlín a Wall Street*:

—¿Qué te pasa a vos?
 —¡Ay! Yo, señora, tengo un hijo enfermo...
 —¿En el hospital?
 —En mi casa... Tiene fiebre...
 —¿Cuánto necesitás?

Eva Duarte conserva los cajones del escritorio abiertos. Extrae un billete de cincuenta pesos y lo entrega. Luego se arrepiente. Y entrega otro billete. Ya han tomado la dirección de la mujer.

—Andá tranquila —le dice Eva Duarte [—]. Irá el médico a verte. Tu hijo será internado en el hospital. Le darán las medicinas que necesite... ¡Que pase otro! —grita [—] (234-235).

¹⁷ La serie que define el espacio en que se desenvolverá y las características que tendrá esta mitologización comienza, sin embargo, con otros textos. Curiosamente, los dos primeros no pertenecen a autores argen-

Damonte Taborda, así como en la pieza de Copi, Eva Perón es una mujer de «energías sobrenaturales» (Damonte Taborda 234) que «tomaba las resoluciones consideradas más extremas» (Sarlo 235) ante la cobardía y la irresolución de Perón. Mientras que en los libelos del padre, Eva trata a Perón de «marica» y «le administra dos sonoras cachetadas» (Damonte Taborda 77), en la obra del hijo, Perón habla sólo cuando le dirigen la palabra y «vive en el interior de su migraña como adentro de un capullo» (*Eva Perón* 28). Eva le espeta: «¡Andá a esconderte bajo la cama, cobarde, cagón! ¡Siempre viví sola, así que también puedo morirme sin vos! Terminó la comedia. ¡Impotente!» (*Eva Perón* 74).

Existe un relativo acuerdo en la crítica en afirmar que Copi se nutrió exclusivamente de esa «mitologización antiperonista». Sin embargo, el asunto se revela como más complejo de lo que parece si se revisan los fundamentos de esa «mitologización antiperonista» y se los compara con la propia mitologización del peronismo, que superponía al cuerpo de Eva el de la propia causa política, glosando esa caracterización con epígrafes como «la abanderada de los humildes» o «la santa de los trabajadores». De una comparación de esa índole sólo puede extraerse la impresión de una falsa dicotomía, puesto que la mitologización antiperonista surge de la misma visión del mundo, tematiza los mismos aspectos y denosta a las mismas figuras que, desde el otro extremo de lo que podríamos llamar la «hegemonía cultural implantada por el peronismo» (Sarlo 81), son ensalzadas, tematizadas y evaluadas como positivas. En el fondo, caracterizar a Eva Perón como una santa, como lo hicieron sus partidarios, o como una prostituta arribista, como en la «mitologización antiperonista», sólo puede ser comprendido como la aceptación acrítica de la proyección sobre el cuerpo de Eva Perón de una identidad política, su «encarnación» de la causa peronista, entendida como algo natural, lo que es prueba de la victoria de la hegemonía en la creación de una estructura del sentir¹⁸.

2.3

Sobre el cuerpo enfermo de Eva Perón se superponen otras identidades. El suyo es también

cuerpo emblemático del régimen, cuerpo del estado de bienestar a la criolla, cuerpo de la primera dama, cuerpo traductor de las necesidades de unos en acciones de otros, de los deseos en respuestas, de los afectos en lealtades [,] cuerpo puente (Sarlo 32).

Es por ello que Eva debe librarse de esas identidades superpuestas mediante una muerte «oficial» para recuperar un cuerpo sin mediaciones, su verdadera identidad. Sin embargo, esto no es fácil puesto que su cuerpo no le pertenece. En esta tensión entre la recuperación de un cuerpo que no puede abandonarse sin aceptar su cesar-

tinios: *Bloody Precedent* de Fleur Cowles, *The Woman with the Whip: Eva Perón* de María Flores y *El mito de Eva Duarte* del dirigente socialista Américo Ghioldi. Véase Obras mencionadas.

¹⁸ Véase Williams (1980) en la bibliografía.

ción y una conciencia que pretende recuperarlo para sí se cifra la fuerza dramática de la pieza. Eva sólo puede recuperar su cuerpo si rechaza la hegemonía de la que su cuerpo es soporte: en un momento de distracción escribe en las paredes con lapiz de labios: «A la horca con Perón», «Perón traidor», «Evita boluda» (*Eva Perón* 59-60). En otro momento acusa a Perón de haber intentado envenenarla.

¡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! (*Eva Perón* 62-63).

Una cierta economía, sin embargo, guía sus acciones finales: si su muerte es necesaria para la permanencia de la hegemonía, es necesario que sea la enfermera peronista, alguien que realmente cree en los postulados de dicha hegemonía, la que entregue su cuerpo ofreciendo el soporte material sobre el que se superpone el cuerpo político de Eva para que esa permanencia sea posible.

«Esto dura demasiado. Tendría que morirme mañana, a más tardar» reflexiona Eva (*Eva Perón* 51). Existe una correspondencia entre el celo que pone al vestir a la enfermera con su ropa —el «vestido presidencial» de su «retrato oficial», su anillo— y el que exhibe al planificar sus funerales, puesto que el primero es requisito para el segundo. Eva pregunta si han llegado «los de la televisión yanqui» (*Eva Perón* 51), si su embalsamador es realmente bueno, insiste en su idea de ponerle tul negro a las lámparas tras su muerte, ordena que se disponga su cadáver en el anfiteatro de la Confederación General del Trabajo amenazando a uno de sus colaboradores que «¡Si me meten en otra parte te cago las elecciones!» (*Eva Perón* 52) y que sus joyas y sus vestidos sean exhibidos allí, comprándosele más joyas en cada uno de los aniversarios de su nacimiento. «Hasta mi muerte, hasta la puesta en escena de mi muerte debí hacerla completamente sola» reprocha a Perón (*Eva Perón* 81), pero también admite, con consternación: «¡Qué lastima que no estoy ahí! Si estuviera ahí haría un discurso desde el balcón. ¡Qué lastima! Sería grandioso: mi mejor discurso. ¡Mierda, qué fiesta me perdí!» (*Eva Perón* 50).

El elemento teatral de la agonía de Eva, su minuciosa puesta en escena, es destacado hasta el final mismo, cuando Eva pregunta: «¿está preparado el clima?» (*Eva Perón* 80); al recibir una respuesta afirmativa, apuñala a la enfermera con la colaboración del único personaje ficticio del texto. «Estoy muerta» afirma luego. Su madre la increpa: «¡Moríte, turra de mierda! ¡Hija de puta! ¡Moríte!» (*Eva Perón* 82), pero este deseo es el único que Eva, por fin rica y liberada de todo compromiso, no está dispuesta a cumplir, ya que su muerte oficial significa la recuperación de un cuerpo original que desea seguir viviendo para disfrutar precisamente de esa recuperación¹⁹, un cuerpo que había sido desplazado por la hegemonía como si la Eva Perón previa a la política «no fuera más que el recuerdo de una muerta» (*Eva Perón* 81).

¹⁹ Eva ordena a la enfermera: «Va a ayudarme a morir como una partera» (*Eva Perón* 67).

En los últimos momentos de la pieza, Perón dirige un discurso fúnebre ante el cadáver de la enfermera asesinada como si éste fuese el de Eva. Se trata de una escenificación, puesto que Perón ha visto a Eva asesinar a la enfermera y marcharse, pero a los fines de la preservación de la hegemonía se trata de lo mismo. En una puesta en escena carnavalesca en la que lo rodean

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 (*Eva Perón* 85)²⁰

Perón lleva a cabo el discurso fúnebre, que comienza utilizando un verbo que designa la cesación de funciones de objetos más que de personas: «Eva Perón se ha apagado», decreta una semana de duelo nacional luego de la cual tendrán lugar los funerales, la llama «la madre de los humildes, aquella que sacrificó el tiempo de su vida para aliviar la desgracia de los desheredados de la tierra» y anuncia que «su imagen será reproducida hasta el infinito en pinturas y en estatuas» para acabar afirmando, con una ironía que sólo el espectador puede disfrutar, que Eva Perón «está más viva que nunca» (*Eva Perón* 85-87). El discurso fúnebre superpone al cuerpo de la enfermera la identidad política de Eva Perón desplazándola²¹ y la permanencia de la hegemonía queda así asegurada²².

2.4

En la interpretación de la figura de Eva Perón como la poseedora de un cuerpo que sólo es el soporte material de una hegemonía política, *Eva Perón* tiene, como observó Andrés Avellaneda, profundas similitudes con «El simulacro» de Jorge Luis Borges, publicado en *El hacedor* (1960). En él Borges narra la historia de un hombre que un día de julio de 1952 llega a un pueblo de la provincia de El Chaco para montar allí el velorio de una muñeca rubia exhibida en una caja de cartón. El hombre recibe los pésames de quienes se acercan al velorio como si se tratase del auténtico viudo; en una alcancía metálica, a su lado, se suma el dinero que los visitantes

²⁰ Se trata del único momento de la pieza en el que las dificultades de representación —¿cómo caracterizar a los «curiosos» o a los «embalsamadores»?— reivindican su naturaleza esencialmente textual, privilegiando la lectura por sobre la puesta en escena.

²¹ Finalmente, «con sólo nombrar se ocupa un espacio, y al ocuparlo deja fuera de ese espacio al que lo ocupaba» (Rosenzvaig 20), como sucede en *El uruguayo*, donde se narra la compleja relación de los habitantes del país con objetos de los que toman posesión inventándose una palabra para nombrarlos. «Si uno de ellos me viera escribir en este momento [...] podría inventar una palabra con la que nombrar mi cuaderno, mi estilográfica y a mí mismo y esta palabra se convertiría automáticamente en un lugar que él ocuparía en el acto, dejándome, en cierta forma, fuera» (*El uruguayo* 23).

²² Más tarde el cuerpo de Eva Perón fue embalsamado: «De día tenían lugar los homenajes y de noche el médico-embalsamador continuaba su trabajo. [...] El cuerpo embalsamado fue vaciado de su contenido orgánico, de sus vísceras y humores, y convertido en carcasa, en soporte de lo que había sido en vida» (Sarlo 110).

dejan²³. En el cuento, el contraste sólo sugerido entre la representación llevada a cabo en esa población miserable y la ostentación del verdadero velorio –al que el autor llama «esa fúnebre farsa»– representa un posicionamiento del antiperonista Borges respecto del contenido político de los hechos que desea narrar. Sin embargo, la convicción de que, aún cuando el velorio simulado ha sido escenificado de modo irreflexivo, posee la misma importancia simbólica del «verdadero» velorio y es, al mismo tiempo, «la cifra perfecta de una época irreal», propone una perturbadora lectura que no es la del antiperonismo convencional, tan personalista como la hegemonía cultural de la que proviene, y que justifica la interpretación de Borges, en el sentido de que

el enlutado no era Perón y la muñeca rubia no era la mujer Eva Duarte, pero tampoco Perón era Perón ni Eva era Eva sino desconocidos o anónimos [...] que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología (789).

En el texto de Copi, la pasión de Eva Perón –que «actuó en todos los escritos publicados con su firma, en todos sus discursos y en la rabiosa desesperación que rodeó su enfermedad y su muerte» (Sarlo 25)– es el producto de una voluntad por aferrarse a una vida cuya cesación necesita la hegemonía cultural peronista para perpetuarse. Ubicada en el otro extremo, esta lectura es correlativa con aquella ofrecida por dicha hegemonía en las numerosas hagiografías publicadas antes y después de su muerte²⁴ y en los escritos de la propia Eva, en los que ésta ofrece su cuerpo como «puente» entre Perón y sus partidarios y renuncia al mantenimiento de ese cuerpo en pos de la realización de un proyecto político²⁵. En ambas lecturas, el reconocimiento de una voluntad extraordinaria y de una excepcionalidad insoslayable de la que la redundancia temática y la reiteración formal de sus escritos políticos son una prueba refuerza dichas similitudes, otorgando a la pieza de Copi la misma cualidad pasional. Más que en las hagiografías, es en *Eva Perón* donde pueden encontrarse los ecos de una configuración personal excepcional de la que no ha dejado de escribirse en los últimos cincuenta años.

3

Eva Perón integra una serie de textos que se inscribe en la tradición de una literatura nacional, como quiera que ésta sea concebida: «Esa mujer» de Rodolfo

²³ No hay en esto ficción alguna: en muchas partes del país se vivieron tras la muerte de Eva Perón manifestaciones espontáneas del mismo tipo, donde se velaba a una mujer cuyo cuerpo se encontraba a miles de kilómetros.

²⁴ Puede citarse a modo de ejemplo la intervención de la senadora Hilda Castiñeira durante el debate alrededor del proyecto de monumento en vida a Eva Perón, en 1952: «Eva Perón resume lo mejor de Catalina de Rusia, Isabel de Inglaterra, Juana de Arco e Isabel la Católica, pero multiplicando sus virtudes y llevándolas a la enésima potencia, hasta el infinito»; la respuesta de la diputada Juana Larrauri introdujo una corrección a esta serie: «Eva Perón es el honor de los honores. No acepto que se la compare con ninguna otra mujer, ni con ninguna heroína de ninguna época» (citado en Dujovne Ortiz 287).

²⁵ Véase Perón (1999) en la bibliografía.

Walsh, «Eva Perón en la hoguera» de Osvaldo Lamborghini, «Evita vive» y «El cadáver» de Néstor Perlongher, «La señora muerta» de David Viñas, «El simulacro» de Jorge Luis Borges, «El único privilegiado» de Rodrigo Fresán, *A las 20.25 la Señora entró en la inmortalidad* de Mario Szichman, *La pasión según Eva* de Abel Posse, *Roberto y Eva. Una pasión argentina* de Guillermo Saccomano y *Santa Evita* de Tomás Eloy Martínez. Pero meter a Copi en esta serie significa precisamente revisar las argumentaciones dadas en torno a la articulación de dicha tradición, esto es, intervenir de forma crítica sobre la idea de una literatura nacional. En la última década los esfuerzos por insertar en esa tradición a una serie de textos –el *Diario argentino* de Witold Gombrowicz, por ejemplo– han llevado a tematizar la constitución de esa tradición por parte de una crítica que obtiene en la misma existencia de esa tradición su legitimación²⁶. Modificar la serie, introducir nuevos autores, preguntarse acerca de las discontinuidades, significa también modificar, introducir cambios y preguntarse acerca de la misma crítica. El más rotundo y radical de los aspectos de la excepción de Copi es su excepción misma, puesto que ésta describe la serie de la que se aparta, señalando sus debilidades y sus limitaciones. En *Teología política* Carl Schmitt cita a Sören Kierkegaard al afirmar que la excepción

[...] explica lo general y se explica a sí misma. Y si lo general pretende estudiarse correctamente, sólo hay que buscar una verdadera excepción, la cual revela todo con mucha más claridad que lo general (citado en Sarlo 193).

Si esta afirmación no es errónea, intervenir de forma crítica sobre la obra de Copi significa también hacerlo sobre la crítica misma, apuntando sus limitaciones para hacer de ellas el punto de partida para el trabajo que aún queda por hacer.

BIBLIOGRAFÍA

AIRA, César

1991 *Copi*. Rosario, Beatriz Viterbo.

AMAR SÁNCHEZ, Ana María

1998 «Vacíos del deseo: imagen y cuerpo de Evita» en *Revista de Ciencias Sociales* núm. 7-8, págs. 21-29.

²⁶ Un ejemplo de esta tendencia lo ofrece el taller de «Escrituras marginales» dirigido recientemente en Buenos Aires por Lola Arias y Walter Cassara, donde, a través del análisis de «outsiders» como Juan Rodolfo Wilcock, Alejandra Pizarnik, Osvaldo Lamborghini, Antonio Di Benedetto, Néstor Perlongher y el propio Copi, entre otros, se pretende mostrar «cómo en los márgenes, los extrarradios de un sistema, un estilo se invenciona a contrapelo» y «se complotan ciertas prácticas de estilo, ciertas genealogías bizarras y modos minoritarios de acceso al texto». Las dificultades para definir aquello que realmente es marginal se aprecian en el hecho de que, junto con los autores mencionados, se encuentran otros como Witold Gombrowicz, Macedonio Fernández o Roberto Arlt, cuya marginalidad puede ser de índole estilística pero nunca respecto de una crítica que en la última década ha hecho de ellos su fetiche. De Silvina Ocampo, otra de las autoras incluidas en la serie, tampoco puede decirse, desde mi punto de vista, que alguna vez haya ocupado una posición marginal en ninguno de los sentidos.

2002 «Evita: cuerpo político/imagen pública» en Navarro, Marysa, comp. *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, págs. 43-64.

AVELLANEDA, Andrés

2002 «Evita: cuerpo y cadáver de la literatura» en Navarro, Marysa, comp. *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, págs. 101-141.

BORGES, Jorge Luis

1974 «El simulacro» en *Obras completas*. Buenos Aires, Emecé, pág. 789.

COPI

1978 *El baile de las locas*. Trad. Alberto Cardín y Biel Mesquida. Barcelona, Anagrama.

1978 *Las viejas travestís y otras infamias*. Trad. Alberto Cardín y Enrique Vila-Matas. Barcelona, Anagrama.

1984 *Virginia Woolf ataca de nuevo*. Trad. Alberto Cardín. Barcelona, Anagrama, 1984.

1989 *La Internacional Argentina* [1987]. Trad. Alberto Cardín. Barcelona, Anagrama.

2000 *Eva Perón* [1970]. Trad. Jorge Monteleone. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.

COWLES, Fleur

1952 *Bloody Precedent*. Nueva York, Random House.

DAMONTE TABORDA, Raúl

1955 *¿Adónde va Perón? De Berlín a Wall Street*. Montevideo, Ediciones de la Resistencia Revolucionaria Argentina.

DUJOVNE ORTIZ, Alicia

1995 *Eva Perón: la biografía*. Buenos Aires, Aguilar.

FLORES, María

1952 *The Woman with the Whip: Eva Perón*. Nueva York, Doubleday.

GERASSI-NAVARRO, Nina

2002 «Las tres Evas: de la historia al mito en cinemascop» en Navarro, Marysa, comp. *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, págs. 65-100.

GHIOLDI, Américo

1952 *El mito de Eva Duarte*. Montevideo, sin mención editorial.

MONTELEONE, Jorge

2000 «Datos biográficos del autor» en Copi, *Eva Perón* [1970]. Trad. Jorge Monteleone. Buenos Aires, Adriana Hidalgo, págs. 5-13.

NAVARRO, Marysa, comp.

2002 *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.

2002 «La Mujer Maravilla ha sido siempre argentina y su verdadero nombre es Evita» en Navarro, Marysa, comp. *Evita: mitos y representaciones*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, págs. 11-42.

PERÓN, Eva

1999 *La razón de mi vida*. Buenos Aires, Fundación de Investigaciones Históricas Evita Perón.

ROSENZVAIG, Marcos

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

SARLO, Beatriz

2003 *La pasión y la excepción*. Buenos Aires, Siglo XXI Editores Argentina.

TABAROVSKY, Damián

2000 «Copi: ¿barroco o abstracto?» en *Gargantúa: Revista de literatura y arte* 1 (2000), págs. 2-4.

WILLIAMS, Raymond

1996 *Marxism and Literature* [1980]. Oxford, Oxford University Press.

WILPERT, Gero von

1989 *Sachwörter der Literatur*. 7a edición. Stuttgart, Kröner.

