

De profesión, actriz: el teatro lee a Eva Perón

Milena Bracciale Escalada
UNMdP - Celehis - Conicet
milenabracciale@gmail.com

Palabras clave:

Eva Perón. Argentina. Copi. Alejandro Tantanian.

Resumen:

Desde su trágica y temprana muerte, la figura de Eva Duarte de Perón ha sido objeto de infinidad de expresiones artísticas. Dentro de la vasta genealogía literaria en la que este personaje es el centro de atención, hay una serie de piezas teatrales que se construyen en torno a su imagen. En este trabajo, proponemos recorrer dos obras dramáticas escritas por dramaturgos argentinos pero estrenadas en el exterior. Nos referimos a *Eva Perón* de Copi y a *Muñequita o juremos con gloria morir*, de Alejandro Tantanian. A lo largo de estas páginas, realizaremos un estudio comparativo de ambos textos, lo que permite vislumbrar algunas particularidades de la constitución identitaria argentina en función de sus mitos populares.

By profession, actress: the theater reads Eva Perón

Keywords:

Eva Perón. Argentina. Copi. Alejandro Tantanian.

Abstract:

Since her tragic and early death, the figure of Eva Duarte de Perón has been the object of countless artistic expressions. Within the vast literary genealogy in which this character is the center of attention, there are a series of theatrical pieces that are built around her image. In this work, I propose to cover two dramatic works written by Argentine dramatists but released abroad. I refer to *Eva Perón* by Copi and to *Muñequita o juremos con gloria morir* by Alejandro Tantanian. Throughout these pages, I will carry out a comparative study of both texts, which allows glimpsing some particularities of the Argentine identity constitution based on its popular myths.

¿Cómo podría contarle estas cosas al señor
Penella de Silva, que es catalán y fue contratado
para escribir *La razón de mi vida*, cuando
es una vida de sinrazón, de puro milagro?
¿Cómo decirle estas cosas a este señor tan serio
que más bien parece un escultor que viene
a hacerme una estatua de bronce?

Abel Posse, *La pasión según Eva*

Como sucede con todos los que mueren jóvenes,
la mitología de Evita se alimenta tanto de lo
que hizo como de lo que pudo hacer.
«Si Evita viviera sería montonera»,
cantaban los guerrilleros de los años setenta.

Tomás Eloy Martínez, *Santa Evita*

Palabras preliminares

Eva Duarte de Perón es para la historia y la cultura argentinas un hito de trascendencia inigualable. Su figura, una de las más controvertidas del siglo veinte, ha despertado devoción y odio y, por ello mismo, ha producido multiplicidad de relatos que construyen y reconstruyen constantemente su identidad. El cine, la literatura y el teatro son espacios de privilegio donde, desde el arte y las posibilidades que permite la ficción, se han ido cuestionando o afirmando tanto las versiones oficiales acerca de su vida como aquellas que el mito popular y las narraciones colectivas han generado. Desde aquel famoso encuentro de Perón y Eva en el Luna Park en 1944 hasta el fatídico 26 de julio de 1952, versiones, rumores, dichos y entredichos circundaron la imagen de Eva. Pero su temprana muerte, esa agonía colectiva, tal como la describe Eloy Martínez [ed. 2007] en su novela, no puso fin a estos discursos sino todo lo contrario, la hizo eterna. Cada época, cada circunstancia política, cada acontecimiento tuvo, y tiene aún, su espacio para que Eva reaparezca, para que su figura sea un estandarte, a veces positivo, otra veces como símbolo del desprestigio, la crítica o la imagen de la inmoralidad. «Si Eva viviera», «Si Eva



hubiera estado al lado de Perón», «Se quiere hacer la Eva» son frases que aún hoy construyen el relato de identidad colectiva de los argentinos.

Dentro de la vasta serie literaria que surge en torno a la imagen de Eva Perón (Borges, Walsh, Viñas, Saccomano, Lamborghini, Eloy Martínez, Posse, por nombrar solo algunos), el teatro ha hecho su contribución. Así, también la escena se ha nutrido de la historia de esa actriz del interior que viajó a Buenos Aires para poder vivir de su arte (al que quizás, en este caso, sería más adecuado llamar oficio) y donde la encontró subrepticamente su destino de «Jefa espiritual de la Nación». A lo largo de estas páginas, focalizaremos entonces en la reconstrucción de la imagen de Eva que se ha llevado a cabo a través del teatro, puntualmente a partir de dos textos dramáticos: uno, *Eva Perón* de Copi, escrito en francés en 1970, traducido al español recién treinta años después y cuya representación inicial estuvo rodeada por el fulgor del escándalo; el otro, *Muñequita o juremos con gloria morir* de Alejandro Tantanian, paradójicamente también estrenado en Francia, pero treinta y tres años después (número emblemático, si los hay, en esta historia).

Copi, una contestación

Raúl Natalio Roque Damonte, apodado Copi por su abuela, fue un dibujante y escritor argentino, nieto del emblemático Natalio Botana, director del diario *Crítica*, e hijo de Raúl Damonte Taborda, autor de uno de los tantos libros furiosamente antiperonistas que circularon en la década del cincuenta: ¿*A dónde va Perón?* La llegada de Perón al poder condujo a su familia al exilio, primero en Montevideo y luego en París, donde Copi fue escolarizado y aprendió el francés. Económicamente arruinados, regresaron al país tras la caída de Perón en 1955. En 1970, estrenó en París *Eva Perón* [Copi, ed. 2007]. Teniendo en cuenta sus antecedentes familiares con respecto al peronismo, podemos ya intuir su visión acerca de «La Dama de los Descamisados». El



estreno de esta pieza causó conmoción y fue calificado de «pesadilla carnavalesca» y «mascarada macabra», sin embargo, la obra tuvo un excelente éxito, por lo que sufrió incluso un atentado terrorista durante una de sus representaciones. El espectáculo siguió en cartel (no hubo heridos aunque el teatro quedó dañado), pero con custodia policial. Desde entonces, Copi tuvo prohibida la entrada a la Argentina hasta 1984.

Resulta llamativo que en plenos años setenta, cuando la figura de Eva es recuperada como un emblema de la lucha socio-política, Copi escriba una obra con una visión diametralmente opuesta acerca de este personaje. De hecho, teniendo en cuenta una serie de elementos que consideramos estructurantes en este texto, es factible pensar *Eva Perón* como una contestación a *La Razón de mi Vida* [Eva Perón, ed. 1973]. Este último, editado en 1951, cuando el cáncer ya se le había manifestado, apareció como un texto autobiográfico y se convirtió en un material de lectura obligatoria en las escuelas primarias, así como también en un libro de distribución gratuita por parte de la Fundación Eva Perón. Por lo tanto, a pesar de las múltiples versiones acerca de que en realidad no fue Eva la que efectivamente escribió el texto, lo cierto es que la recepción masiva de esta suerte de «manifiesto peronista» es incuestionable. De esta forma, proponemos leer *Eva Perón* de Copi como una respuesta, efectuada veinte años después, a *La Razón de mi Vida*, una especie de contra-lectura de la versión oficial, en función de los siguientes ejes: Eva Perón como actriz (la vida como espectáculo a partir de la tensión entre ficción y realidad), la figura de Perón (entre la exaltación y la humillación) y el feminismo (el rol de la mujer; Eva Perón y la maternidad). Así, el teatro se cuela en los intersticios de la historia para contar su versión y, desde la ficción, muestra una Eva alineada en la tradición mítica, no ya de la mujer santa, sino de la mujer despótica y tirana: «la puta», «la mujer del látigo». En términos de Beatriz Sarlo [2008: 17], «su materia es la “leyenda negra” del evitismo, no su leyenda revolucionaria».



Con respecto al primer eje, Eva Perón como actriz, resultan relevantes varios aspectos a tener en cuenta. En primer lugar, como se sabe, Eva Duarte, antes de dedicarse a la política, transitó por el mundo de la actuación incursionando, sin demasiado éxito pero en forma estable, en teatro, radio e, incluso, en cine. Pero además, en *La razón de mi vida*, la idea de la actuación, de la vida como un espectáculo, como una representación de distintos papeles, así como también las metáforas teatrales son referencias de aparición frecuente: «No vaya a creermé por esto que digo que la tarea de Evita me resulta 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» [Eva Perón, ed. 1973: 75]. Como se observa, ella misma narra la escisión de su persona de acuerdo con la situación en la que se encuentra. Para Jorge Monteleone, «en el cruce de estos dos roles se desarrolla el personaje de Copi». ¹ Así, la condición actoral de Eva da lugar al teatro dentro del teatro, aspecto que Copi explota al máximo en esta pieza, sobredimensionando el carácter ficcional de lo que se representa.

En segundo término, en estos ‘apuntes’, como ella misma los llama en reiteradas oportunidades, se remarca constantemente la veracidad de lo que se relata: «...me he prometido ser sincera en todo [...] me he propuesto escribir la verdad [...] todas estas cosas las escribo a medida que brotan de mi corazón» [Eva Perón, ed. 1973: 209, 173 y 149]. Siguiendo nuestra hipótesis inicial acerca de la obra de Copi como contestación a *La razón de mi vida*, podríamos argüir que este (la condición actoral y la tensión entre ficción y realidad) es un primer eje que Copi absorbe para construir su pieza, en tanto y en cuanto Eva aparece en su texto como una verdadera actriz que simula, engaña, construye un espectáculo de su vida y de su muerte, arma la puesta en escena de cada minuto de su existencia. De esta forma, esa verdad y esa sinceridad sobre las que se

¹ MONTELEONE, Jorge, «Ser Evita (lectura de *Eva Perón* de Copi)», [en línea], <<http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0304/dossier%20eva%20peron.pdf>>.



insiste en *La razón de mi vida* aparecen cuestionadas bajo el tapiz de la ficción. De acuerdo con la obra de Copi, nada es como se relata en la ‘historia oficial’. Y este atrevimiento cobra ribetes escandalosos cuando es la propia muerte, la enfermedad, la que se presenta como una invención: «Dios mío, qué largo fue esto. ¿Fanny espera todavía en el sótano? Voy a bajar sola... El cáncer fue idea tuya. No sé cómo explicarlo, pero lo del cáncer fue idea tuya. No es algo que hubiera inventado por mí misma, semejante enfermedad...» [Copi, ed. 2007: 82-83]. Como se observa, aquella que afirma dejar su vida por los descamisados, sacrificarse por los pobres, por los humildes, por los obreros, no tiene aquí ningún tipo de tabú para engañar y luego asesinar a su enfermera, con el fin de utilizar su cuerpo como simulacro de su supuesto cadáver (y acá aparece como reminiscencia Borges [ed. 2005], con el funeral como simulacro).

En la obra de Copi no hay condescendencia en la forma de narrar ni en lo que se dice. De ahí el impacto de su estreno en los años ‘70. El teatro de Copi resulta insolente. Más aún si tenemos en cuenta que el personaje de Eva fue, en su estreno, interpretado por un hombre, lo cual refuerza nuevamente la noción del teatro dentro del teatro, pues el travestismo de Eva es precisamente una máscara de mujer. El espectador se enfrenta con una multiplicidad de planos (inauditos, cínicos y, por momentos, insensatos), que refuerzan, como cajas chinas, la ficcionalidad: nada es lo que parece, todo es una gran farsa. Toda la obra se construye sobre esta tensión. Una Eva travesti que finge su muerte y huye, socava por completo el proyecto de inmortalidad que se pretendió al embalsamar su cuerpo y desacraliza su mito de santa. En este sentido, acordamos con Beatriz Sarlo cuando discute con Jorge Monteleone la ascendencia del personaje de Copi. Para Monteleone, el dramaturgo se nutre no solo del mito peronista de los años cincuenta (la Eva santa y pasiva) sino que la violencia que observamos en su texto se relaciona también con su contexto de producción, es decir, con la Eva revolucionaria de los ‘70. Así lo refuta Sarlo:



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 antiperonista 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 [...]. Sin duda la oposición Perón/Eva que estaba presente en el antiperonismo anterior a 1955, sobrevivió transformada en el antiperonismo nuevo de los radicalizados, pero 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 para el lado de un populismo negro que dice: pues bien, en la Rosada hay una puta vestida por Dior ¿y qué? [Sarlo, 2008: 235].

Sarlo cree que Monteleone se equivoca al decir que Copi se basa no solo en la mitologización antiperonista sino también en la peronista. Para ella, tal como afirma Monteleone, «se trata de una representación crítica de una imagen mitificada», pero esta imagen mitificada no es la del peronismo oficial sino la del antiperonismo [Sarlo, 2008: 236]. Ahora bien, si pensamos en la hipótesis que propusimos más arriba, podríamos esta vez acordar con Monteleone, ya que desde nuestra lectura la obra es una respuesta a *La razón de mi vida*, uno de los relatos oficiales fundantes del mito peronista. Recordemos que a través de ese texto es la propia Eva la que contribuye a perpetuar su imagen de mártir, de sacrificada, de una vida entregada a la causa peronista, de mujer luchadora por los derechos femeninos, por los pobres, de admiradora incondicional y sombra eterna de Perón. Estas características son, precisamente, parte fundamental del mito oficial peronista. En definitiva, creemos con Sarlo que el imaginario del que se nutre Copi es el de los antiperonistas de la década del '50, y no de los revolucionarios del '70, pero, a su vez, coincidimos con Monteleone en que Copi absorbe todas las versiones, no solo las antiperonistas, ya que los ejes sobre los que construye su obra parecen ser la contrapartida exacta de lo que Eva relata en *La razón de mi vida*, o, en otras palabras, podríamos sostener que toma el discurso oficial para revertirlo. Observemos, por ejemplo, cómo



funciona el segundo eje de nuestro análisis: la figura de Perón (entre la exaltación y la humillación).

En *La razón de mi vida* hay varios pasajes dedicados a la figura de Juan Domingo Perón. En el capítulo «Mi día maravilloso», donde Eva refiere el momento en que lo conoció, Perón es agrupado dentro de una minoría de hombres que buscan la gloria y «que conceden un valor extraordinario a todo aquello que es necesario hacer» [Eva Perón, ed. 1973: 30]. De esa forma, Perón es ubicado dentro de una genealogía de hombres ilustres con nombres como San Martín, Cristóbal Colón o Alejandro Magno. Como se observa, el líder peronista aparece descrito por Eva con un ímpetu de exaltación. Su imagen se engrandece aún más cuando se lo muestra como un hombre humilde, capaz de explicar la cuestión más compleja de la manera más simple, amigable con todos hasta con los más pobres, insaciable de justicia. Sin embargo, aunque es colocado en esa genealogía, no se parece a ninguno de ellos:

Yo creo que Perón se parece más bien a otra clase de genios, a los que crearon nuevas filosofías o nuevas religiones. No he de cometer la herejía de compararlo con Cristo... pero estoy segura de que, imitándolo a Cristo, Perón siente un profundo amor por la humanidad y que eso más que ninguna otra cosa lo hace grande, magníficamente grande [Eva Perón, ed. 1973: 202].

Perón es también un maestro: «Allí él nos enseñó el camino de la felicidad y de la grandeza. Allí conocimos la magnífica y extraordinaria nobleza de su alma» [Eva Perón, ed. 1973: 159]. En resumen, *La razón de mi vida* muestra a Perón como un hombre extraordinario, excepcional, noble, valiente, visionario. Eva se comporta como una sombra pequeña de este magnífico ser. Su relato manifiesta una profunda admiración, que sirve, por supuesto, para la construcción de la imagen del héroe y, a su vez, de la pareja emblema del movimiento peronista. Ella, al hablar así del hombre que está a su lado, se engrandece como mujer, ya que al ser elegida por semejante hombre, su figura,



que simboliza la imagen del amor incondicional, de la devoción, de la voluntad de servicio, de la fidelidad, cobra un matiz también de grandeza.

Copi, por su parte, muestra a un Perón prácticamente ausente de la vida de Eva. Se habla de él, pero tiene muy pocas apariciones concretas en escena. Su texto más extenso se produce al final, cuando debe comunicar al pueblo la muerte de Eva. En este sentido, Copi crea un Perón cuyo papel consiste solo en brindar las noticias oficiales, contribuyendo con la visión antiperonista de que era Eva la que tenía el poder, la que realmente gobernaba; de ahí el sobrenombre: «la mujer del látigo». Durante toda la obra, Perón padece migraña, enfermedad que, como afirma Sarlo [2008: 235], es típicamente femenina. El hombre quejándose por el dolor de cabeza queda ridiculizado frente a la mujer que sufre un cáncer terminal. Eva aquí no lo llama «maestro», ni le dice «extraordinario», ni se muestra devota de su persona, muy por el contrario, lo insulta abiertamente y emplea atributos propios de los rumores antiperonistas:

Che, funebrero, yo sé muy bien lo que vas a hacer cuando no me tengas acá para vigilarme. Le vas a entregar todo el petróleo a los yanquis para comprarte portaaviones. ¡Andá a esconderte bajo la cama, cobarde, cagón! ¡Siempre viví sola, así que también puedo morirme sin vos! Terminó la Comedia. ¡Impotente! [Copi, ed. 2007: 72].

El hecho de que Perón no haya tenido hijos, a pesar de sus tres matrimonios, y un accidente infantil que probablemente le haya causado esterilidad, son las pruebas necesarias para que sus detractores hablaran más de una vez de impotencia, lo que le da a Perón un rasgo de profunda debilidad. Decir, en los años '40 o '50, en un ambiente profundamente machista como es el militar, que alguien es impotente es un insulto de gran trascendencia que simboliza fragilidad, cobardía y que, en algún punto, hace aparecer el fantasma de la homosexualidad. Eva era el hombre de la pareja, porque Perón era una



mujer, una «mariquita». Y aquí cobra aún mayor relevancia la interpretación del personaje de Eva por parte de Facundo Bo. Eva es el «macho», y eso es tanto un insulto para ella, ya que la feminidad es una virtud deseada, como para él. Perón, asimismo, aparece como «vende-patria», como «funerero», pues desea la muerte de Eva. Del mismo modo, Ibiza, el único personaje ficticio de la pieza, le dice: «¿Sabés que estás muerto? ¿Sabés que te pasaste dos años encerrado en tu escritorio completamente muerto, con un negro que te espantaba las moscas con un abanico? ¿Sabés por lo menos desde cuándo estás muerto, en qué momento?» [Copi, 2007: 57]. De esta manera, queda claro cómo la versión que Eva relata de su relación con Perón en *La razón de mi vida*, una verdadera historia de amor, pasión y admiración al estilo de las radionovelas que ella interpretaba, queda completamente desacralizada y revertida desde la perspectiva propuesta por Copi:

Hubiese podido morirme en el baño que él no habría movido un dedo. Vive en el interior de su migraña como dentro de un capullo [...] El día de mi atentado yo volaba por el aire cubierta de sangre y él en el auto de atrás ni se mosqueaba [...] No va a molestarse por un cáncer, sobre todo cuando le conviene que yo muera [Copi, ed. 2007: 28].

Así, en contraposición a la exaltación que Eva promueve de su esposo en su texto, hallamos un Perón que es blanco constante de humillaciones: desea que Eva muera, es cobarde, frágil, no la acompaña en su sufrimiento, se queja por el dolor de cabeza.

El último eje que mencionamos al principio de este apartado es el vinculado con las mujeres: Eva Perón y el feminismo; el rol de la mujer y la maternidad. Toda la tercera parte de *La razón de mi vida*, titulada «Las mujeres y mi misión», está íntegramente dedicada a su visión acerca de la mujer. Allí, no solo se reconoce guía política de este sector, sino también guía espiritual. Como se sabe, su feminismo se basa en la adquisición de derechos para las



mujeres y en su reconocimiento, pero nunca negando su papel de dependencia con respecto a los hombres, tal como ella se manifiesta en relación con Perón. Ahora bien, dentro de esta preocupación tan notoria por las mujeres, se destaca el énfasis puesto en el lugar desempeñado por las madres. Ella misma dice sentirse madre, sin serlo biológicamente, de todos los descamisados. Cree que son las madres, y jamás los hombres, las que restituirán los valores morales perdidos en la sociedad de entonces. Asimismo, critica a las que ella llama «mujeres masculinizadas» [Eva Perón, ed. 1973: 220], pues reivindica la conservación del lugar femenino de la mujer como madre, ama de casa y esposa abnegada. Por estas razones, reclama:

[...] habría que empezar por señalar para cada mujer que se casa una asignación mensual desde el día de su matrimonio. Un sueldo que pague a las madres toda la nación y que provenga del ingreso de todos los que trabajan en el país, incluidas las mujeres. Nadie dirá que no es justo que paguemos un trabajo que, aunque no se vea, requiere cada día el esfuerzo de millones y millones de mujeres cuyo tiempo, cuya vida se gasta en esa monótona pero pesada tarea de limpiar la casa, cuidar la ropa, servir la mesa, criar los hijos... etc. [...] Yo he tenido que crear muchos institutos donde se cuida a los niños, queriendo sustituir una cosa que es insustituible: una madre y un hogar... [Eva Perón, ed. 1973: 221-222].

Como se observa, Eva lucha por reconocer la labor de las mujeres, pretendiendo que estas tengan un mínimo de independencia económica con respecto al hombre, pero insistiendo en que no descuiden su feminidad; es decir que no se trata de dejar de ser esposas o madres sino de que sean reconocidas por este quehacer. Este eje es muy importante para la obra de Copi, porque todos los pilares sobre los que Eva define y defiende lo femenino son revertidos y cuestionados hasta el sarcasmo por el dramaturgo en esta pieza de teatro. En primer lugar, y como ya dijimos, la Eva presentada es una Eva masculinizada, es decir, una Eva que es una máscara de mujer, y no una mujer como tal. Pero además, Eva, la que a lo largo de toda *La razón de mi vida* revaloriza el lugar



de las madres, aparece en la obra de Copi hostigando constantemente a la suya, haciéndola mendigar para obtener su herencia. Ella, que recuerda sus años de humillaciones para que nadie más sufra por ser humillado, la defensora de las trabajadoras, se aprovecha y se burla de su propia madre, a quien no le reconoce ningún tipo de sacrificio para con su educación, y de su enfermera: «¿Querés conocer el número de mi caja fuerte en Suiza?, ¿eh, vieja zorra? ¡El número de mi caja fuerte no se lo doy a nadie! ¡Me voy a morir con él! ¡Vas a tener que ir a pedir limosna! ¡O a hacer la calle, como antes!» [Copi, ed. 2007: 22]. La insulta constantemente («boluda», «tarada», «estúpida», «cobarde de mierda», «idiota», «basura») e, incluso, la golpea. Tanto Ibiza como Eva se burlan de la madre y la maltratan, del mismo modo en que se abusan de la enfermera, engañándola para que se pruebe un vestido presidencial y una peluca, con el fin de asesinarla y hacerla pasar por la Eva difunta. Finge estar enferma, le regala un anillo y un collar, la seduce con su poder, y finalmente la mata. En definitiva, humilla y se aprovecha de los más débiles:

Buscá en el baúl grande, allí. El vestido blanco. Hay una peluca que combina, está guardada en una bolsa de plástico [...] Es el más lindo de todos. Es el mismo que me puse para cenar con Franco e incluso para ver al Papa [...] Te los doy. Es mi vestido más querido y mi visión más querido [...] Mirá mi anillo. ¿Te gusta? Es una esmeralda corazón de perico. Tomá, te lo regalo [...] Te gustan las joyas ¿eh? Tomá esta también. Y el collar [Copi, ed. 2007: 70-71 / 76-77].

Como se ha demostrado a través de este apartado, en su obra de teatro Copi se muestra cínico y gesta una farsa paródica de varios de los aspectos que Eva narra en *La razón de mi vida*, empleando tanto los clisés propios del mito peronista como las críticas de los antiperonistas. Es una obra que resulta sumamente violenta, por el vocabulario que usa, por los golpes y por el asesinato final. Es, además, sorpresiva, ya que el desenlace se produce repentina y abruptamente, y genera extrañamiento en el espectador, al ver a un



personaje histórico tan emblemático como Eva Perón interpretado por un hombre que no oculta su condición de tal. La sexualidad aparece así en primer plano, y Copi hace uso de ella pues hace estallar desde la escena multiplicidad de tabúes. Dice todo lo que no se puede decir, muestra todo lo que no se puede mostrar. En este sentido, resulta útil citar a Michael Foucault cuando afirma que:

[...] En una sociedad como la nuestra son bien conocidos los procedimientos de exclusión. El más evidente, y el más familiar también, es lo prohibido. Se sabe que no se tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin no puede hablar de cualquier cosa. Tabú del objeto, ritual de la circunstancia, derecho exclusivo o privilegiado del sujeto que habla [...] En nuestros días, las regiones en las que la malla está más apretada [...] son las regiones de la sexualidad y las de la política... [Foucault, ed. 1992: 5]

Copi crea su texto, precisamente, haciendo hincapié en los dos aspectos que, como Foucault sostiene, constituyen los mayores tabúes de nuestra sociedad: la sexualidad y la política. Toma personajes históricos fundamentales para la historia argentina y crea con ellos un contra-discurso, una contra-lectura de su mito oficial. Los traviste, los parodia, los ridiculiza, lleva hasta la exasperación lo ficcional, lo espectacular, el teatro dentro del teatro. Todo es simulación, actuación. Así, en el exilio, su pieza dramática es, desde la transgresión, un relato de identidad, una versión de una identidad desterrada. Un texto profundamente argentino pero escrito y actuado en francés, y presenciado, en su mayoría, por extranjeros. Visto de este modo, su teatro aparece como metáfora de la violencia y las contradicciones identitarias que definen a los argentinos.

Agreguemos un dato más. En 2017, el Teatro Nacional Cervantes de Buenos Aires, bajo la reciente dirección de Alejandro Tantanian, le propuso a Marcial Di Fonso Bo -director de la obra de Tantanian que comentaremos más adelante e intérprete memorable del personaje de Eva-, que ponga en escena



una versión de dos textos de Copi: *Eva Perón* y *El homosexual o su dificultad de expresarse*. Copi llega así al teatro oficial a través de un encargo, en una propuesta extraordinaria que implica la puesta en escena de dos obras de manera continuada y, como era de esperar, sigue generando revuelo. Como señala Daniel Link en una crítica de la obra para la revista *Anfibia*:

Hace veinte o treinta años, tal vez hubiera tenido algún sentido discutir si la pieza hiere «la fibra más íntima del alma peronista» como sostuvo con impecable retórica hegeliana Pablo Moyano y como ratificó inmediatamente la Juventud Sindical Nacional de la CGT a través de su secretario de Juventud y Protección de la Niñez, el aeronavegante Juan Pablo Brey, que encontró un respiro en sus anacrónicas protestas contra las aerolíneas de bajo costo para pronunciarse contra una pieza que, en relación con Eva Duarte, «representa una deshonra a su vivo recuerdo» [Link, 2018].

Cuarenta y siete años después, Copi sigue perturbando por las balas que dispara y acierta contra los dos tabúes más fuertes que sostienen, al decir de Foucault [1992], la construcción de una sociedad: la sexualidad y la política. Pero perturba, sobre todo, porque lo hace sobre un escenario, en ese enfrentamiento inexorable de cuerpos vivos en pleno ‘convivio’ [Dubatti, 2007]. Un libro se puede abandonar, se puede cerrar, se puede saltar una página. El teatro, en cambio, no da escapatoria.

Como sostiene Link, quizás no tiene sentido discutir si la obra hiere o no al peronismo, sin embargo, no resultan extrañas sus repercusiones. El teatro, como se sabe, es un arte absolutamente territorializado, enraizado -diría Duvignaud [1981]-, conectado - diríamos nosotros- de manera insobornable al contexto de su producción. Y en la Argentina de 2018 las tensiones políticas y la puja de un peronismo que intenta retomar el poder en plena debacle de un neoliberalismo acérrimo que accedió al gobierno en gran parte gracias a un voto fuertemente antikirchnerista -perteneciente al partido Justicialista-, liderado en los últimos ocho años por una mujer, no parece ser un tema menor.



El teatro como palimpsesto: texto sobre texto sobre texto...

El 18 de Noviembre de 2003, es decir, treinta y tres años después de la presentación de la obra de Copi, se estrenó en el Teatro Nacional de Toulouse, Francia, *Muñequita o juremos con gloria morir*, de Alejandro Tantanian [Tantanian, ed. 2005]. A la edición escrita del texto en español, publicado en Buenos Aires por Libros del Rojas en el 2005, le anteceden tres epígrafes: un fragmento de *La razón de mi vida*, dos de las estrofas originales y luego eliminadas del Himno Nacional Argentino junto con el estribillo y un fragmento de «Las políticas del cuerpo» de Ricardo Forster. Fiel al estilo de Tantanian, la pieza es un monólogo en el que sobresalen la fragmentación y las reminiscencias literarias. «Extraña mistificación la del libro, tanto más total cuanto más fragmentado», afirman Deleuze y Wattari [1977], y esto parece cumplirse en la obra de Tantanian, en tanto se trata de un discurso eminentemente polifónico, en términos de Bajtín [1986], que funciona como metáfora de la historia argentina a partir del cuerpo del personaje, ambiguo y fragmentado, que lucha en busca de una unidad. Dicho por Marcial Di Fonzo Bo, quien dirigió el estreno en Francia: «*Muñequita* se convirtió en metáfora del país, en una síntesis de su historia. Su cuerpo como un campo de batalla. Un cuerpo que se fragmenta en busca de unidad. La memoria de un país voluntariamente amnésico» [Tantanian, ed. 2005: 47]. Nos interesa, por lo tanto, observar cómo funciona esa polifonía, esas constantes reminiscencias literarias y de otros discursos sociales, a veces explícitos y otras implícitos, y analizar cómo, desde una construcción ambigua y fragmentaria, el texto se erige como metáfora de la historia nacional y, por ende, como un relato de identidad. Para ello, proponemos pensar el análisis de esta pieza a partir de la noción de ‘palimpsesto’, haciendo uso de la terminología de Genette [1989], en tanto subyacen en ella las huellas de otras escrituras/textos/discursos anteriores, que



configuran un todo yuxtapuesto donde la multiplicidad de sentidos y referentes aflora desde el título mismo de la obra hasta su última página.

En primer lugar, los paratextos iniciales, es decir, el título y los tres epígrafes, constituyen indicadores de lectura imposibles de evadir, al menos para quienes se acercan a la obra en su dimensión escrita. El verso «O juremos con gloria morir» y dos de las estrofas eliminadas del Himno Nacional Argentino, en las que la violencia y el enfrentamiento (en aquel entonces contra la España invasora y colonialista) son los temas centrales («Todo el país se conturba por gritos / de venganza, de guerra y furor...»), permiten vincular a la obra, desde el comienzo, con la historia de la gesta independentista, esto es, ponen el foco en la historia argentina como un derrotero violento de lucha y muerte, transitado hasta las últimas consecuencias: morir con gloria implica no abandonar nunca la lucha. El fragmento de *La razón de mi vida* dirige directamente al lector hacia el personaje de Eva, así, la relación con la historia nacional cobra una dimensión más puntual pues el énfasis está puesto en torno a ella y, principalmente, en torno a su cuerpo. La historia del cadáver de Eva aparece así en relación directa con todos los cuerpos desaparecidos que constituyen el pasado argentino, de ahí el tercer epígrafe, es decir, el fragmento de Forster, donde se plantea la idea de los cuerpos como gráficas que con sus marcas, ausencias y enmudecimientos constituyen la trama del devenir histórico.

El inicio de la pieza, que es breve y está segmentada en nueve partes, está planteado en una morgue, a la que se homologa con «el teatro de la memoria», pues así aparece señalado en el texto a través de una barra invertida: «Una morgue / El teatro de la memoria» [Tantanian, ed. 2005: 15]. Esa indicación inicial vuelve a ser un llamado de atención para el lector y/o posible director de la pieza: hay una intención de reconstrucción, de recuperación, que subyace en el empleo del vocablo «memoria». El personaje de Muñequita está frente a los cadáveres y monologa en forma intermitente.



Desde el comienzo, la ambigüedad genérica lo define, pues Muñequita es «él» pero está vestido de mujer. Sus referencias a veces son femeninas y otras masculinas. Y aquí, desde la ambigüedad, Tantanian parece estar estableciendo un diálogo con el personaje de Copi. Ya en su primer texto se introduce el tema de la patria, por medio de la muerte en el exilio, tal como ha ocurrido con varios argentinos ilustres. Desde ahí, se retoma la gesta revolucionaria a través de los personajes de San Martín y Cabral, y su discurso se manifiesta mediatizado por las canciones patrias («Febo asoma / ya sus rayos / iluminan el histórico convento...»), Tantanian, ed. 2005: 18), así como también por las versiones oficiales/escolares del acontecer del libertador, por ejemplo, al citar la supuesta frase dicha por Cabral antes de morir: «Hemos batido al enemigo» [Tantanian, ed. 2005: 18]. En su monologar, Muñequita les recita poemas de su autoría a los muertos. Allí, sobresale el campo semántico del dolor y de la pérdida, principalmente, en torno al olvido: «Olvidando lo que al olvido rehuye / entregando a la historia la espalda del ángel» [Tantanian, ed. 2005: 19]. Así, aparece un primer significado en torno a los significantes antitéticos «memoria» / «olvido». El teatro se presenta como el espacio de la memoria, es decir, como una alternativa ante el olvido que nos constituye. El poema continúa con una enumeración de participios cuyo uso en plural da cuenta de la elipsis del «nosotros estamos», que se menciona hacia el final, algo así como el procedimiento retórico de diseminación y recolección: «hechos mierda... enfermos... dolidos... prisioneros... desesperados... insomnes...». Promediando los últimos versos, aparece la situación actual y la referencia a la historia peronista: «somos el dolor en el costado / somos el íncubo / sobre el pecho de la patria / y así estamos / y seguimos / no bajés los brazos / compañero / (...) permanecen las letras / en las paredes de octubre / volveré» [Tantanian, ed. 2005: 19-20]. Como puede observarse en este breve fragmento, el «nosotros» aparece metaforizado como el íncubo, es decir, como el diablo que vestido de hombre tiene comercio carnal con una mujer, que aquí viene a ser la



patria. Solo tres palabras bastan para remitirnos al universo peronista: «compañero», «octubre» y «volveré». No hacen falta demasiadas explicaciones porque la referencia explícita a Eva ya se dio en el epígrafe inicial. En el desarrollo de la obra se trata solo de alusiones dispersas que el espectador debe captar para reconstruir el sentido último de lo que está viendo.

La tercera parte comienza con Muñequita desnuda, exhibiendo los rastros de la putrefacción de un cuerpo que muestra ultrajes, cortes e incisiones. Nuevamente, la relación con Eva se va colando a través de alusiones metafóricas. La putrefacción hace referencia al cadáver extraviado de un muerto que no puede descansar en paz pero, además, la aparición de la palabra «cáncer» se carga de significación en relación directa con este personaje. En este mismo apartado, el diálogo con Copi es explícito, pues el monologante cambia el registro, deja lo poético y se vuelve burdo al insultar cruelmente al cadáver por no haber guardado un vestido en su lugar, es decir que se trata de la misma escena con la que comienza la obra de Copi, como una suerte de extrapolación que se introduce en esta suma de fragmentos que desde la yuxtaposición van construyendo un relato sobre la historia argentina, sobre su presente y su pasado, todo visto desde el matiz de la violencia que la constituye. En este sentido, podríamos afirmar que Tantanian está haciéndole un tributo a Copi, una suerte de homenaje al primero que desde el teatro habló de Eva Perón. Muñequita cumple el papel de Eva, pero esta, a su vez, aparece duplicada, pues también es Eva el cadáver ilustre que Muñequita dice traer del exterior y que es el cuerpo que se destaca entre los demás y con quien puntualmente ‘dialoga’ el personaje. En este fragmento, cuyo registro progresivamente va retomando el tono poético (propio de Tantanian), aparece la imagen de Eva como constructora de su imagen, como directora de la puesta en escena de su existencia, como instauradora de su propio mito, tal como lo observábamos en Copi: «Dediqué la suma de mis días a construir este cuerpo y no fue tarea fácil, no fue obra de un día, no fue tarea del azar o de la casualidad,



no, nada de eso» [Tantanian, 2005: 25]. Asimismo, se transgrede el tabú de la sexualidad, tal como lo hacía *Eva Perón*, al colocar al personaje histórico mencionando y describiendo explícitamente sus encuentros sexuales con distintos hombres o sus masturbaciones, retomando, de ese modo, la vertiente del mito de Eva como ‘la puta’, y no como la ‘mujer santa’. Más interesante resulta aún este fragmento hacia el final, cuando la indiferencia del cadáver frente a los reproches hace que Muñequita llore de desesperación y esas lágrimas producen la desintegración del maquillaje y, a su vez, la desintegración de su propia piel: otra vez, el personaje como máscara, la historia como farsa y la tensión entre el ser y el parecer como constitutiva del relato. Muñequita que es y, a la vez, no es Eva; que es mujer y, a la vez, es hombre; es una máscara, una especie de Frankenstein que metaforiza la identidad argentina: fragmentos superpuestos, diversidades ambiguas, recortes, maquillajes, máscaras que a veces se desmoronan y otras veces se reconstruyen.

En el cuarto apartado, mientras su rostro continúa desmoronándose («La piel se le quiebra, se le cae la nariz a pedazos», Tantanian, ed. 2005: 27), Tantanian vuelve a hacer uso de la intertextualidad, procedimiento que resulta estructurante en esta pieza, de ahí la idea de ‘palimpsesto’. Ya no es la cita entre comillas, como ocurría con las canciones patrias o la frase de Cabral, sino que del mismo modo en que en el fragmento anterior se dialogaba implícitamente con Copi (es necesario conocer el hipotexto para reconocer el procedimiento), aquí aparece otro de los textos fundantes del engranaje literario sobre Eva Perón: *Esa mujer* de Walsh [1986]. La cita es textual, solo que no se explicita y posee una breve pero significativa modificación, la alteración de las personas gramaticales:

Y no significaré nada para ellos, sin embargo irán tras el misterio de mi muerte, detrás de mis restos que se pudren lentamente en algún remoto cementerio. Si me encuentran, frescas, altas olas de cólera, miedo y frustrado amor se alzarán, poderosas vengativas olas, y por un momento ya no se



sentirán solos, ya no se sentirán como una arrastrada, amarga, olvidada sombra [Tantanian, ed. 2005: 26-27].

El texto de Walsh es idéntico pero en primera persona: ella no significa nada para él, para el narrador, pero, igualmente, irá detrás de sus restos, del misterio de su muerte. Aquí, el foco está cambiado, porque es Eva la que habla pero utilizando las palabras de otros que ya hablaron sobre ella. Resulta importante observar que el fragmento elegido vuelve a hacer hincapié en la imagen del cadáver y la putrefacción, pues la obra de Tantanian gira en torno a la muerte y a los cuerpos como signos de esa muerte y, sobre todo, a la ausencia, al misterio, a la violencia que hay detrás de los cuerpos desaparecidos de los que nadie se hace cargo. Es la amnesia, el olvido, que tanto daño han producido. De ahí la idea de «teatro de la memoria»: se trata de hacer hablar a esos cuerpos ausentes. Inmediatamente después se intercala el fragmento de *La razón de mi vida*, usado como epígrafe inicial, pero se le anexa la idea del «volver». El teatro puede hacer eso: hacer volver a los muertos, reaparecerlos, darles la voz. Como se observa, los discursos se entrecruzan, se entremezclan, y el texto resulta así un entramado de otros textos, un palimpsesto. Es como si Tantanian quisiera dar cuenta de la aglomeración de rumores, voces y discursos que en forma encontrada ha despertado, desde que se hizo pública, la figura de Eva Perón.

Mientras el cuerpo de Muñequita está en estado de descomposición, con un olor insoportable y un deterioro notable, su monólogo continúa como reconstrucción poética de una memoria colectiva. Allí se reconocen también, entremezclados, *slogans* populares de lucha social, como «Patria o muerte» o «El pueblo unido, jamás será vencido» [Tantanian, ed. 2005: 33]. A partir de ahora, Muñequita comienza a destapar otros cadáveres y da lugar a la aparición de personajes históricos emblemáticos, desde la independencia hasta el nombre de Perón. Así, aparecen Moreno, Quiroga, Rosas, San Martín, Belgrano,



Castelli, los fusilados de José León Suárez y los muertos de Trelew. Se trata de muertes que por traición, por haber sido violentas, por su olvido o por haberse producido en el exilio resultan determinantes en la historia nacional. Una genealogía de las necrológicas del país, cuyo límite es Perón porque a partir de su muerte se inaugura una larga serie de «muertos sin cuerpo» [Tantanian, 2005: 34], alusión directa al pasado reciente de la dictadura militar. Hay que tener en cuenta que esta obra fue escrita el año en que, desde del gobierno nacional, se reabrieron los juicios por delitos de lesa humanidad y se derogaron las leyes de obediencia debida y punto final. De esta forma, el cuerpo de Eva le sirve a Tantanian como eslabón simbólico de otro montón de muertes que deben ser recordadas para comprender el presente y construir el futuro de la Nación.

Para finalizar se agrega un texto más de la genealogía literaria sobre Eva Perón: *El simulacro* de Borges. La intertextualidad ocupa aquí su grado máximo, ya que la cita es ahora textual, sin ningún tipo modificación pero tampoco sin ninguna señalización al respecto.² El cuento de Borges consta de dos párrafos; aquí, se reproduce completo todo el primero. Lo que se suprime, precisamente, es la parte en la que el cuento manifiesta lo inentendible de ese hecho, que dice haberse reproducido infinidad de veces y, por tanto, pertenecer a una «época irreal», como si fuese «el reflejo de un sueño», y dar lugar a una «crasa mitología», esto es, de acuerdo con el significado del adjetivo «crasa», a una imperdonable y, a la vez, gruesa y abundante mitología. En el relato de Muñequita esto se suprime porque no resulta ser una época irreal ni increíble ni inexplicable. Simplemente es. Tantanian parece querer decir que esa yuxtaposición de hechos al parecer inexplicables es lo que define a los

² Una vez concluido el texto, se citan aparte las fuentes de Walsh y de Borges, por lo que el lector se entera, una vez leída la obra, si no lo descubrió antes, la procedencia de los textos. Sin embargo, el espectador, que es el destinatario primero de este tipo de textos, solo podrá reconocer esta intertextualidad si conoce los hipotextos en cuestión.



argentinos como tal. Como cierre, Muñequita emite un último monólogo mientras «el cuerpo se le desarma» [Tantanian, ed. 2005: 37].

A partir de lo descripto en este apartado, es factible afirmar que la obra de Tantanian constituye una pluralidad que tiende a multiplicar los sentidos, a abrir en lugar de clausurar. Siguiendo a Barthes [1981, 1994], vale decir que lo que se percibe es múltiple, irreductible, proveniente de sustancias y de planos heterogéneos, desligados pero, a la vez, identificables, ya que todo proviene de códigos conocidos. Sin embargo, lo que hace a cada texto único es su combinatoria y esto es lo que marca su diferencia. Tantanian se coloca dentro de la vasta genealogía literaria sobre Eva Perón, al elegir esta temática para construir su trama y también al incluir en su texto fragmentos de otros discursos literarios fundamentales que se han producido sobre este personaje. Pero no se trata acá de una versión ‘a favor’ o ‘en contra’, ni ‘peronista’ o ‘antiperonista’, sino que la intención parece ser tratar de entender, de explicar o, al menos, de pensar el relato de identidad argentino. El teatro como un espacio alternativo para recuperar una memoria. Olvido, muerte, violencia y cuerpos ausentes son los ejes centrales de esta pieza y, el cadáver de Eva Perón funciona, así, como engranaje simbólico para establecer un recorrido poético por el pasado a fin de entender el presente. Si bien la obra muestra un único personaje que habla (el resto son cadáveres) y su texto es un monólogo, lo cierto es que dada su ambigüedad, la fragmentación de su discurso y las interpolaciones de otros textos, *Muñequita o juremos con gloria morir* da cuenta de una pluralidad de voces que construyen un relato eminentemente polifónico, en el sentido en que Bajtín describe la poética de Dostoievski: «la consciencia del héroe aparece como otra, como una consciencia ajena, pero al mismo tiempo tampoco se vuelve objetual, no se cierra, no viene a ser el simple objeto de la del autor» [Bajtín, ed. 1986: 15]. Y esta es la diferencia entre la novela polifónica (acá lo extendemos al género dramático) que inaugura Dostoievski, donde los personajes son consciencias independientes y, por lo tanto, inacabadas, y la



novela tradicional europea, monológica y homófona. El teatro de Tantanian se alinea en la vertiente de textos polifónicos y a partir de la multiplicidad configura una obra plagada de huellas de otros textos anteriores, es decir, una suerte de ‘palimpsesto’.

Eva Perón y el teatro: aproximaciones finales

Como hemos observado a lo largo de estas páginas, la dramaturgia argentina también ha hecho su contribución en la vasta genealogía literaria que se ha producido en torno a la figura de Eva Perón. Con mayor visibilidad, aparece el texto de Copi, pues el escándalo de su presentación inicial, su extranjería, su tardía traducción al español y la figura de autor de Copi, con su particular biografía, han generado un interés creciente en esta pieza con el correr de los años. Más silencioso surge el texto de Tantanian, por tratarse de una obra y un autor más recientes, y de una pieza en particular más compleja de ser abordada, a causa de su fragmentación y ambigüedad. Pero la genealogía teatral de Eva Perón no se cierra con estos dos autores. De hecho, en los últimos años se han puesto en cartel en Buenos Aires por lo menos dos obras más que utilizan la figura de Eva como disparadora de un universo de producción simbólica para crear sus ficciones. Así, por ejemplo, «Nada del amor me produce envidia», dirigida por Diego Lerman y escrita por Santiago Loza, trabaja a partir de la mítica disputa entre Eva Perón y Libertad Lamarque. Lo mismo ocurre con otras tantas obras como «Eva y la muerte» de Patricia Focaccia o «Santa Eulalia» de Leonel Giacometto y Patricia Suárez. Esta abundante producción teatral da cuenta de la relevancia que la figura de Eva Perón posee en nuestra historia como fuente de inspiración para el mundo artístico, especialmente para un tipo de teatro que de una u otra manera se cuestiona acerca de la identidad nacional. Las perspectivas del enfoque son múltiples.



De acuerdo con la periodización realizada por Inés de Mendonça y Juan Pablo Lafosse [2006], la obra de Copi, junto con *Eva Perón en la hoguera* [1972] de Lamborghini y *Evita vive* [1975] de Perlongher, pertenece a la serie de textos publicados entre la Revolución Argentina y el golpe militar de 1976, período en que la difunta reaparece nombrada explícitamente desde sus títulos. En el caso de Tantanian, el círculo vuelve al principio, en tanto y en cuanto el nombre de Eva Perón no solo no aparece explícitamente en el título sino que además no se menciona a lo largo de toda la obra, tal como ocurría con la primera serie, sobre la que de Mendonça y Lafosse [2006] sostienen:

[...] las representaciones de Eva Perón se extienden desde la defunción de esta última hasta el golpe militar que derroca a Arturo Illia en 1966, durante el cual se publican *Ella* de Juan Carlos Onetti (1953), *El simulacro* de Jorge Luis Borges (1960), *La señora muerta* de David Viñas (1963) y *Esa mujer* de Rodolfo Walsh (1965). Frente a un peronismo en declive o derrocado y proscrito, el mismo nombre de la difunta es elidido en los títulos y, salvo en la obra de Borges, en el interior de los textos. El eje narrativo sobre el cual giran estos relatos es la muerte y en el caso de Walsh, el cuerpo embalsamado de Eva Perón.

Sin embargo, esa ausencia del nombre propio y el eje narrativo en torno a la muerte responden en Tantanian a otras razones. Principalmente, a la construcción estética a partir de la metáfora. Pero, además, al hecho de que a Tantanian la historia de la muerte y el cuerpo de Eva le sirven como dispositivo para hablar de otras muertes y desapariciones, puntualmente, las producidas durante la última dictadura militar en la Argentina. Eva Perón ya no es representada para entender una época puntual, para criticarla o para alabarla, sino para leer la historia nacional más allá del período de su vida, para comprender y pensar la constitución de la identidad argentina. En la forma múltiple, discontinua, ambigua, violenta y fragmentaria del texto de Tantanian parece estar cifrado el sentido último de su visión: la historia nacional no es más que una suma de fragmentos yuxtapuestos que se deben reconstruir. El



teatro sirve como espacio subjetivo y alternativo para recuperar una memoria, para luchar contra el olvido impuesto. En ambos casos, el teatro funciona como un espacio para exhibir las huellas que el pasado ha dejado en el presente. Así, el arte, con sus particulares visiones, nos interpela como ciudadanos, y desde la violencia y el extrañamiento (personajes cuyo género no está definido, insultos, golpes, asesinatos, cadáveres en escena, cuerpos putrefactos que se desmoronan paulatinamente con olor nauseabundo), apuntan a transformar nuestra experiencia como espectadores y, por ende, como miembros de una comunidad. No es un teatro tranquilizador, de mera entretención, sino un discurso estético de búsqueda, de experimentación y movilización.

BIBLIOGRAFÍA

- BAJTÍN, Mijail, *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica, 1986 (1963).
- BARTHES, Roland, «De la obra al texto» en *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y de la escritura*, Barcelona, Paidós, 1994.
- _____, «S/Z» en *El mundo de Roland Barthes*, Buenos Aires, CEAL, 1981.
- BORGES, Jorge Luis, «El simulacro» en *El hacedor*. Buenos Aires, Emecé, 2005 (1960).
- COPI, *Eva Perón*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2007 (1969).
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix, *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, España, Pre-textos, 1977 (1972).
- DE MENDOÇA, Inés y LAFOSEE, Juan Pablo, «Evita sobrevive. Representaciones de Eva Perón en la Literatura Argentina», [en línea] *El interpretador – literatura, arte y pensamiento-*, 2006, núm. 28, <dirección electrónica <https://revistaelinterpretador.wordpress.com/2016/11/26/evita->



- [sobrevive-representaciones-de-eva-peron-en-la-literatura-argentina/](#)>, [18-01-19].
- DUBATTI, Jorge, *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad*, Buenos Aires, Atuel, 2007.
- DUVIGNAUD, Jean, *Sociología del Teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1981 (1966).
- ELOY MARTÍNEZ, Tomás, *Santa Evita*, Buenos Aires, Punto de Lectura, 2007 (1995).
- GENETTE, G erald, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, España, Taurus, 1989 (1982).
- LINK, Daniel «“Eva Perón”: 47 años después. Copi, Evita y el alma herida del peronismo», [en línea], *Anfibia*, 2018, <dirección electrónica <http://revistaanfibia.com/cronica/copi-evita-alma-herida-del-peronismo/>>, [18-01-19].
- MONTELEONE, Jorge, «Ser Evita (lectura de *Eva Perón* de Copi)», [en línea] <dirección electrónica <http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0304/dossier%20eva%20peron.pdf>> [15-04-16].
- PERÓN, Eva, *La razón de mi vida*, Buenos Aires, Ediciones de la Reconstrucción, 1973 (1951).
- ROSANO, Susana, «Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia», [en línea] *Lectures du genre*, 2008, núm. 4: Lecturas queer desde el Cono Sur, <dirección electrónica www.lecturesdugene.fr/lectures_du_genre_4/Rosano.html> 32-40, [15-04-16].
- _____, «Rostros y máscaras de Eva Perón: imaginario populista y representación (Argentina 1951-2003)», [en línea], 2005, <dirección electrónica <http://d-scholarship.pitt.edu/7031/1/Rosano2005.pdf>>, [18-01-19].
- SARLO, Beatriz, *La pasión y la excepción*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2008.



TANTANIAN, Alejandro, *Muñequita o juremos con gloria morir y otros textos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2005.

WALSH, Rodolfo, «Esa mujer» en *Los oficios terrestres*. Buenos Aires, De La Flor, 1986 (1965).

