

Copi camp: parodia, política y disidencia sexual en la pieza teatral *Eva Perón*

Copi camp: parody, politics and sexual dissent in the play
Eva Perón

*Brunela Succi*¹

Resumen

Este ensayo revisita la controvertida Eva Perón del dramaturgo argentino Copi y propone pensar la relación entre el teatro, la política y las disidencias sexuales desde una perspectiva de los estudios de género y sexualidades. Partiendo del análisis del texto de la obra y de los escritos sobre la misma, sobre la biografía de la Eva Perón histórica que inspiró el personaje y el título de la obra, y sobre las diferentes puestas en escena de esta pieza, indagaremos sobre la politicidad del teatro en general y de esta obra en particular, tratando de leerla más allá de su señalado contenido antiperonista, es decir, como un ejercicio político y artístico de la disidencia sexual latinoamericana de los años setenta.

Palabras clave: Teatro argentino; política sexual; Eva Perón; Copi

Abstract

This essay revisits the controversial play Eva Perón by the Argentinian playwright Copi, and look at the interdependences between politics, theater and sexual dissent. Basing on gender theories, the analysis contemplates some major writings about the author, the biography of the historical Eva Perón and some subsequent versions of the performance of 1970. The essay emphasizes the political nature of theater and the theatrical nature of politics in general and in this particular piece. Finally, the essay asks about the limits of the anti-peronist content of the piece and try to think Eva Perón as a political and artistic exercise of sexual dissent in Latin America in the 70's.

Keywords: Argentine drama; sexual politics; Eva Perón; Copi

ISSN: 1414.5731
E-ISSN: 2358.6958

¹ Estudiante de Doctorado FSoc-UBA/CONICET/Unicamp, Campinas, São Paulo, Brasil. brunela.succi@gmail.com

Introducción

En este ensayo proponemos visitar uno de los más controvertidos textos teatrales de Copi desde una perspectiva de los estudios de género y sexualidades. Pondremos nuestro foco sobre algunos procedimientos artísticos movilizados por el autor, como la parodia (Hutcheon, 1989), el travestismo, la exageración, el exceso cosmético, la carnavalización (Diéguez, 2006), el simulacro etc., y mediante los cuales el autor juega con las dinámicas de enunciación, territorialización, simulación, visibilización/ invisibilización, estereotipos de feminidad y masculinidad, privatización/ publicitación, planteando una verdadera política del gusto y de la mirada. A partir del análisis del texto de la obra, de sus intertextualidades, y de escritos sobre algunas puestas en escena y sobre Copi, trataremos de pensar la politicidad en *Eva Perón* más allá de la política institucional y partidaria – y del largamente señalado antiperonismo de la pieza y de su autor –, es decir, la politicidad de los cuerpos, del género y de la sexualidad en el teatro. En este juego mediado por la manipulación de signos y dispositivos del género y de la sexualidad, Copi ofrece perspectivas múltiplemente desplazadas, tanto del evento y del personaje histórico que “recrea”, como de las dinámicas sociales, políticas e históricas que produjeron estos eventos y personajes como tales.

La política y la historia como simulacros

La obra *Eva Perón* está escrita en francés, se estrenó en París el 2 de marzo de 1970 en el teatro *L'Épée de Bois* y, como muchas otras piezas de Copi, fue dirigida por el argentino Alfredo Arias. En ella, Copi usurpa la identidad de María Eva Duarte de Perón, la primera-dama argentina que pasó a la Historia como la “madre de los humildes y descamisados”. La obra recrea y parodia las últimas horas de la vida de Eva Perón², fallecida a los 33 años en razón de un cáncer de cuello uterino. Toda la obra transcurre en un solo espacio interno, una especie de departamento personal de la primera dama en el interior del Palacio Unzué³. En la pieza teatral, Evita se encuentra en la antesala de la muerte anunciada, acompañada por 4 personajes más: un *Perón* hermético e impotente, sin ninguna autoridad, que sufre de migraña pero tiene la cabeza “hueca”; una *Enfermera* joven, bonita y peronista, movida por una gran admiración hacia la heroína popular; la *Madre* (de Evita), una señora aburguesada e interesada, que no disimula su preocupación por heredar los cofres de seguridad que Evita tiene diseminados por el mundo; e *Ibiza*, una mezcla de asistente, amigo personal y cómplice discreto de la primera-dama.

Las situaciones escenificadas giran en torno a la preparación del funeral y son todo el tiempo atravesadas por conflictos generados a partir de los choques entre los intereses personales de cada personaje: *Evita* se prepara para volverse un mito inmortal; la *Enfermera* debe cuidarla hasta su último minuto de vida y trabajar duro para sustentar a su propio padre anciano; *Ibiza* asesora a su jefa y amiga con la expect-

² María Eva Duarte de Perón murió en 1952 durante la segunda presidencia de su marido Juan Domingo Perón, tras un largo período de convalecencia.

³ Durante su último año de vida y debido al debilitamiento físico impuesto por el avance de la enfermedad, su oficina fue trasladada de la Casa Rosada al Palacio Unzué, en ese entonces la residencia presidencial oficial, y que se ubicaba en el barrio de Recoleta, zona Norte de la Capital Federal. Después del derrocamiento del presidente Perón por un golpe de estado, el lugar es demolido y la residencia presidencial es trasladada a la Quinta de Olivos, donde se encuentra actualmente, y en el terreno de Unzué es construida la plazoleta contigua a la Biblioteca Nacional.

tativa de disfrutar de los privilegios de su amistad e inmortalidad; la *Madre* necesita las claves de los cofres de seguridad de su hija; *Perón* no sabe cómo va a gobernar sin *Evita*. Encerrados en este departamento y arrinconados por una pequeña multitud de periodistas, políticos y amigos que esperan la “sentencia final” en el living de la casa, los personajes llevarán sus emociones y conflictos al límite de su intensidad o de su absurdidad, sea por la degeneración de los vínculos que los unen, sea por sus degeneraciones de carácter. Y ésta es precisamente la principal materia de la pieza de Copi, en especial las degeneraciones de la protagonista.

Interpretada por el actor Facundo Bo, la *Evita* de Copi es presentada, ya desde la dramaturgia, como una “copia” vulgar y carnavalizada de la *Evita* “original”. Aquí, el procedimiento del travestismo⁴ no consiste solamente en producir un personaje del género femenino por un intérprete varón, sino en extraviar el sentido histórico de la figura pública que recrea. La *Evita* travestida prescinde de aquellas características ideales a partir de cuya incorporación performática se produjo la Eva Perón histórica como la ejemplar “madre de la patria”. Esta copia de *Evita*, además, incorpora su contrario: es histriónica, escandalosa, ególatra, ingeniosa. No solamente no corresponde a los ideales de mujer (una feminidad dócil, maternal y abnegada, la disponibilidad al servicio y al cuidado, sometimiento al marido etc), y tampoco al de primera dama (decente, culta y educada, bondadosa y patriótica, humilde etc) – presupuestos de una heroína popular –, sino que además no se esfuerza en disimularlo.

Por otra parte, ella es caracterizada por un autoritarismo arbitrario y violento, de expresiones temperamentales y groseras, que culminan con el maltrato a los otros personajes y el desprecio al pueblo que hace vigilia en la puerta del Palacio. Como aseveró parte de la crítica que presencié la puesta de 1970, la *Evita* de Copi absorbe “toda la sustancia política de Perón. Quizá, por ello, el general circula a lo largo de toda la pieza, casi sin hablar y aduciendo un permanente dolor de cabeza (¿la culpa?)” (Moreno, 1970). Habría que añadir que esta parodia de *Evita* absorbe también las degeneraciones de carácter que los opositores del peronismo le asignaron históricamente a Juan Domingo Perón: autoritarismo, oportunismo, plebeyismo.

Con la ayuda de *Ibiza* y de la inocencia de la *Enfermera*, y bajo la indiferencia pactada con Perón y con la *Madre*, *Evita* actúa el simulacro de su propia convalecencia y muerte, arquitectando, bajo las narices de la nación, de los medios de comunicación y del círculo político peronista, el artilugio espectacularizado de su encierro, agonía y fin trágicos, pero más que nada, su pasaje a la eternidad como mito:

MADRE: Hablan todo el tiempo de vos, pasan tu vida en la novela y después dicen que estás por morirte. Hay mucha gente que espera del otro lado de la puerta. (Copi, 2007, p.39)

ENFERMERA: Sí señora. Pasan comunicados sobre su estado de salud, señora.

⁴ Uso el término *travestismo* para designar la performatización, con fines artísticos y/o teatrales, de personajes femeninos o masculinos a partir de intérpretes cuyas identidades de género - cis o trans - no son las mismas de los personajes que interpretan. En otras palabras, es el procedimiento en el que un actor (persona cuya identidad de género es masculina/varón cis o trans) interpreta a un personaje del género femenino, o en el que una actriz (persona que se reconoce como mujer cis o trans) interpreta a un personaje varón. Por otra parte, para designar la performatización de identidades de género (no personajes!) travestis o transexuales, utilizaríamos términos como *travestilidad* y *transexualidad* respectivamente, suscribiendo el uso convenido por las teorías de género y por la militancia trans y travesti. También por razones de limitar el abordaje a las cuestiones artísticas y estéticas, al referirnos a un personaje resultante del procedimiento del travestismo, los adjetivos utilizados serán “travestida/travestido” o “drag queen/drag king”. Sin embargo, las problemáticas identitarias trascienden el marco de este trabajo. Para más informaciones sobre las disputas alrededor de estas terminologías ver, por ejemplo, De Jesus (2012). Para identidades trans y travestis ver Berkins (2006). Para un panorama inicial sobre el uso del procedimiento del travestismo en el teatro argentino ver Trastoy y Zayas de Lima (2006). Para más informaciones sobre personas travestis y transexuales en el teatro argentino ver, por ejemplo, Lozano (2013).

Dicen que usted está inconsciente y que su señora madre y el general Perón velan a la cabecera de su cama. (Copi, 2007, p.40)

EVITA [a IBIZA]: Y los embalsamadores? Estás seguro de que es el mejor? Me dijiste que es el mismo que embalsamó a Stalin. Pero es un español. Estás seguro de que un norteamericano no hubiera sido mejor? [...] Y los faroles? Qué hay de mi idea de ponerle tul negro a las lámparas? (Copi, 2007, pp. 50-51).

La escena de la agonía que la *Enfermera* relata estar siendo vehiculada por los medios sugiere la imagen de un pesebre invertido: aquí, no se celebra la vida, sino que se celebra el sufrimiento y su culminación en la muerte esperada. La sagrada familia está compuesta no ya por María y José, sino por la *Madre* y por *Perón*, el marido. El niño-dios es sustituido por la mujer-santa, mientras que el lugar de los reyes magos es ocupado por la *Enfermera*, por *Ibiza*, y por todo el séquito de personas que se codean alrededor del lecho de muerte de *Evita*. Sin embargo, todos estos dispositivos que construyeron la santidad de la Eva Perón histórica, aquí, son invertidos y expuestos como artificios.

IBIZA: Vamos querida, nos pediste que nos quedáramos encerrados con vos hasta el fin. Es un infierno, de acuerdo, pero fue idea tuya. Y ahora querés ofrecer un baile! O una cena íntima! Vamos, Evita, no seas cobarde; ya se acerca el final. Seguí torturándonos todo lo que quieras, que igual nos gusta, pero, por favor, no hagas un espectáculo de vos misma, querida. No sería lo correcto. Saldremos de aquí con tu cadáver embalsamado y vas a ser para siempre la imagen misma de la santidad, Evita Virgen María. No destruyas tu propio plan. Quédate tranquila. No te das cuenta del estado en que estás? Evita! (Copi, 2007, p. 33).

Y si el simulacro de la agonía es revelado ya en las primeras escenas de la obra a partir de un contraste entre la mujer moribunda que se espera y la *Evita* vital y activa que se presenta, en el final de la obra se confirma la superposición de varios otros simulacros que venían siendo revelados de a poco:

MADRE: ...te vi cambiar las ampollas. Dos veces te seguí a la noche y vi cómo cambiabas las ampollas del medicamento por no sé qué cosa. Así que conmigo no hagas la comedia. Yo no sé qué cosa estarás preparando y tampoco quiero saberlo; es asunto tuyo, no mío. Pero a mí no me vas a pasar! (Copi, 2007, p. 42).

Al final de la obra, una maniobra sorprendente revela el más grande de todos los simulacros, a la vez que produce un último simulacro definitivo: *Evita* seduce la *Enfermera* para que ésta se ponga sus joyas y uno de sus opulentos vestidos presidenciales "el más lindo de todos. Es el mismo que usé para cenar con Franco e incluso para ver el Papa" (Copi, 2007, p.71). A continuación, *Evita* e *Ibiza* la matan y terminan de vestirla con una de las pelucas "presidenciales". Mientras *Evita* se pone las ropas de la *Enfermera*, *Perón* entra en escena y asiste, inmutable, a la huida de la primera dama con *Ibiza*, antes de que sean vistos por la multitud que invade la casa segundos después. Frente a la multitud de personas y al cuerpo de la *Enfermera* transformado en el cadáver de *Evita*, *Perón* recita su discurso fúnebre oficial repleto de clichés y de una emotividad solemne y grasa, mientras la *Madre* lo completa simulando perplejidad al repetir diez veces "dios mío!".

Además de exponer que los artificios componen un gran operativo de simulacros superpuestos, la obra pone en evidencia el mecanismo por medio del cual

estos simulacros recobran estatus de verdad, se legitiman y se naturalizan: la repetición constante y la espectacularización. Aquí, el texto funciona como una especie de rayo X que desvela las vísceras, huesos y fundamentos del poder en la ficción, pero especialmente fuera de ella. Al mostrar la cocina del juego político de construcción de una heroína, Copi propone una mirada sobre la política como un gran operativo performático (Butler, 2007; Turner, 1974) que materializa las cosas que enuncia por medio de la repetición y la espectacularización.

Por otra parte, no sólo los participan de esta *performance*, sino también el público. Éste es, aquí, un observador omnipresente que testifica todas las maniobras ocultas del juego político propuesto por la obra de teatro. Al completar el significado de este juego el público-testigo se vuelve también cómplice de lo que se esconde y lo que se revela. La exposición del mecanismo paródico-performático en *Eva Perón*, por lo tanto, trae consigo la semilla de un distanciamiento que puede ser crítico, una vez que permite cuestionar también el lugar del público como cómplice del simulacro del poder.

Lo camp y las lógicas masculinas de lo político

Ya a partir de la entrada en escena del personaje de *Evita*, el espectador se da cuenta inmediatamente de la intención – *muy camp* – de Copi, de desmontar, por medio de la parodia, la solemnidad que Eva Perón invoca como figura histórica y mística. El tono de comedia exagerada y atroz reforzará la artificialidad de esta parodia durante toda la obra. Como bien informa Sontag (2008), la única seriedad posible en el *camp* está en el grado de implicación de los artistas. De hecho, el registro absurdo se mantiene a lo largo del texto y es lo que asegura que la *Evita* ficticia mantenga una ambigua relación de similitud y diferencia con la *Evita* real. No por casualidad el personaje de Copi fue leído, por ejemplo, como siendo en el mejor de los casos, una caricatura⁵ grotesca de la *Eva Perón* histórica (Rinesi, 2014). Y si bien la caricatura ya está presente en el origen de la sensibilidad *camp* en el siglo XVIII, esta forma se mantiene vigente en el siglo XX y hasta los días de hoy (Sontag, 2008) como un modo efectivo de parodiar, no ya por el hecho de producir una imitación ridicularizadora, sino y fundamentalmente por generar una distancia crítica en relación a aquello que imita y reitera (Hutcheon, 1991, p.47).

Al travestir la *Enfermera* con sus propias ropas, joyas y pelucas, *Evita* no sólo refuerza los artificios de toda la obra, sino que además completa la percepción de que su identidad mítica es performática, y no intrínseca a una anatomía específica: “Déjame apoyarme sobre vos... con este vestido es como si me apoyara sobre mí misma, sabés, me da menos vergüenza encontrarme en este estado” (Copi, 2007, p.76).

La feminidad, como la identidad mítica y sagrada de la heroína popular son, aquí, significantes que circulan y pueden habitar diferentes cuerpos. El éxito de la *performance* de la identidad histórica, como de la de género, depende del manejo adecuado de una serie de *prótesis* (Preciado, 2002) y *órtesis* (Preciado, 2008) políticas que las producen. En el caso de la *Evita* mítica, un vestido oficial, joyas y una peluca fueron las *prótesis* responsables por dar materialidad al cuerpo moribundo de la heroína sobre el cuerpo de la *Enfermera*. La consumación del asesinato, a su vez, es la

órtesis que concluye la performance de reterritorialización del cuerpo de la *Enfermera* en el lugar de heroína, una vez que esta reterritorialización ya estaba en marcha a partir del simulacro espectacularizado de su sufrimiento y de la espera de su muerte.

Esto porque la espectacularización es el mecanismo por el cual el cuerpo sufriente se hace visible fuera de los muros que circunscriben la esfera de lo privado. Al hacer pública la agonía del cuerpo, éste se vuelve sagrado, mítico, pero también colectivo y político. A la vez que erige, el mecanismo de simulación/espectacularización también atenta contra la lógica de lo público y de lo privado, y contra la distribución de los papeles sociales de género. Aquí es esa *Evita* fálica quién, en la intimidad privada del hogar (este espacio feminizado por excelencia), arquitecta y controla la opinión pública, en prejuicio de un *Perón* pasivo, que a pesar de haber asistido a la fuga de su esposa, acciona de acuerdo a lo planificado y recita maquinalmente el discurso fúnebre frente al cadáver de la *Enfermera*.

Rozenzvaig (2003) argumenta que al entregar a la adoración pública el cadáver de la *Enfermera* como víctima sacrificial en el lugar de su propio cadáver, *Evita* comete un sacrilegio contra la propia sacralización fraguada por el pueblo peronista (p.141). Sin embargo, aun así ella no deja de colaborar a la performance de invención de su imagen heroica. Si la muerte exige un cuerpo, pero ese cuerpo (corruptible) deja de existir a la vez que eterniza una imagen (incorruptible), la "verdadera" vida está implícita en la imagen, y no en el cuerpo material. Justamente porque la imagen es una representación que presentifica ese cuerpo ausente, es posible gobernar las almas en posesión de las imágenes (pp.146-47).

En contrapartida, la causa de la muerte es, en la vida real como en la ficción, un cáncer de matriz. En la obra, hay dos ocasiones en las que *Evita* le inculpa a *Perón* por haberle inventado e impuesto un cáncer. Una de ellas es especialmente relevante:

EVITA: Perón? Ibiza? Me muero! Esta noche me muero! Dejemé, idiota! Fanny está ahí? Quedémonos juntos! Perón está por envenenarme. Puso veneno en las inyecciones. Cobarde! Dejenmé! Y vos sos su cómplice! Eso resultó ser mi cáncer! Siempre supe que era eso! Quisieron operarme por mi cáncer de matriz, por mi cáncer de garganta, por mi cáncer de pelo, por mi cáncer de cerebro, por mi cáncer de culo! Porque yo me cago en su gobierno de pelotudos! Cuando me muera me va a pasear en los desfiles! Cobarde! Va a gobernar sobre mi cadáver! Cobarde! Cobarde! Dejenmé! Cobarde! (Copi, 2007, p. 61).

En otra parte, *Perón* confirma su culpa y la hipótesis de que la muerte de *Evita* es una maniobra política:

PERÓN: Eva, quisiera que me escucharas un momento. No voy a presentarme a elecciones. Abandono el poder.
EVITA: Dejá de decir boludeces. Por qué?
PERÓN: Porque ya no soporto ningún sufrimiento. Ni siquiera tolero tu muerte. Estoy vacío. Hace mucho tiempo que sufrís en mi lugar y eso me permitía gobernar. Cuando ya no estés, no habrá nadie en el poder. Hasta si me volviera un viejo reseco podría comprenderlo. (Copi, 2007, p.73).

⁵ De acuerdo con Sontag (2008), la caricatura se relaciona con el origen de la sensibilidad camp en el siglo XVIII. Es curioso observar que la casi totalidad de las obras teatrales de Copi se caracterizan por ser muy afinadas a la estética camp, y que paralelamente a su trabajo como teatrista, Copi trabajó como caricaturista durante toda su vida.

Las dos citas completan el significado de la huida de *Evita* y de la entrega del cuerpo de la *Enfermera* en su lugar. Al entregar el cuerpo de la *Enfermera* en lugar del suyo y huir, *Evita* se libera de la obligación de proveer su propio cuerpo al ritual público de la inmortalización, a la vez que termina pactando con el ejercicio del poder de *Perón*, este poder que necesita un cuerpo para poder gobernar las otras almas. Ella, sin embargo, negocia su participación en este simulacro a cambio de su entrada a la anonimidad y, a la vez, de la reprivatización de su vida/muerte y de su cuerpo público-político, sustrayéndose de ser la heroína muerta que será paseada en los desfiles oficiales. *Evita* perpetra un crimen que "funda una razón de Estado" (Rosano, 2008, p. 35): asesina la *Enfermera* para proveer un cuerpo al poder. A la vez, ella también escapa a la muerte para morir (Rosenzvaig, 2003, p.147), es decir, al no morir físicamente, deja de poner su propio cuerpo al servicio de la inmortalidad simbólica que obtendría como heroína.

Finalmente, momentos antes de asesinar la *Enfermera*, la protagonista aun le pregunta si ella sabe algo sobre partos y si puede ayudarla a morir como una partera⁶. La *Enfermera* nunca se percata de que será asesinada en su lugar, y al público jamás es dado a conocer si *Evita* está o no verdaderamente enferma, y tampoco si ella se muere o no. Pero eso no importa. Si observamos que la causa de la muerte es el cáncer de útero, podemos entender que la muerte instrumentada por este órgano es, a la vez, presentada como una especie de parto que puede conducir hacia una nueva vida (*Evita* se escapa), pero también hacia la muerte privada (se escapa para morir anónimamente), o finalmente hacia la inmortalidad (la muerte pública y eternización) (p.144).

Aquí, el útero enfermo es extraviado de su funcionalidad heteronormativa originaria: generar simultáneamente hijos para la patria y una madre-mártir, que a su vez, serían los cuerpos sobre los cuales el estado patriarcal gobierna. El útero enfermo es, entonces, refuncionalizado de modo a generar otras posibilidades de existencia, fraguando las expectativas y necesidades del poder patriarcal y masculino del Estado. En el paradójal movimiento de "morirse" (matando la *Enfermera* y dejándola en su lugar de heroína), *Evita* realiza un triple parto de sí misma: se revela como asesina vulgar contraria a su imagen oficial como la madre de la patria; ella reprivatiza su propio cuerpo salvándose de ser exhibida como reliquia en ceremonias oficiales; pero termina ofreciendo un cuerpo al espectáculo del poder y posibilitando la existencia de la figura mítica y heroica.

El juego de visibilización/ invisibilización y (re)territorialización entre los cuerpos de *Evita* y de la *Enfermera*, y entre el cuerpo femenino y privado que tiene que hacerse público para volverse instrumento político, trastoca las lógicas de construcción de lo público y de lo privado, y en consecuencia, de lo político, justamente porque invierte la sexualización convencional de lo político como ámbito de actuación y significación masculino y de lo privado como ámbito de actuación y significación femenino. En *Eva Perón*, la ridicularización propuesta por los procedimientos camp se conecta a la distancia crítica injertada por los procedimientos que parodian la política. Como observa Sontag (2008), en el texto de Copi, la poética *camp* plantea el

⁶"EVITA: Va a ayudarme a morir como una partera. Es por eso que la quiero. Usted sabe de partos?" (Copi 2007, 65).

triunfo de la ironía y de la burla sobre la tragedia como género teatral, pero también sobre la tragedia de la vida real.

Intertextualidades, teatralidad y política: posibilidades de la disidencia sexual y de género en *Eva Perón*

Para situar mejor el gesto de desobediencia perpetrado por Copi con *Eva Perón* y problematizar la obra también en una perspectiva espacial y temporal, es interesante recurrir a algunos elementos de la trayectoria biográfica del autor y de la mujer que inspira su protagonista.

Más allá de ex primera-dama, *Eva Perón* es, además, una figura icónica, casi mítica, que pese a las fronteras ideológicas, sociales y políticas, interpela aún hoy el conjunto de la argentinidad desde su ascensión como figura pública en 1944, como la prometida del entonces flamante general Juan Domingo Perón⁷. Esto porque al desempeñarse como impulsora de políticas sociales y como central articuladora de la participación de las clases populares en la política en Argentina, ella trasciende el lugar decorativo de esposa del presidente, transformándose rápidamente en figura pública y, posteriormente, en una figura casi sagrada, cuyo culto en ciertos aspectos aún hoy bordea lo religioso⁸.

Raúl Natalio Roque Damonte Botana, o simplemente Copi, nace en Buenos Aires en 1939 en el seno de una familia radical⁹ de derecha muy influyente políticamente y propietaria de un importante medio de comunicación en la Argentina de los años cuarenta (el diario *Crítica*). Con la asunción de Juan Domingo Perón a presidente en 1946, es llevado al exilio por su familia al Uruguay y en seguida a Francia. Vive allí hasta 1955, cuando la familia, arruinada económicamente, termina volviendo a la Argentina. En 1962 (a los 22 años), regresa a Francia y se queda, sobreviviendo, en principio, de mesadas y de la venta de sus dibujos y caricaturas en ferias al aire libre. A la vez, se integra a la naciente izquierda artística y a la bohemia francesa, llegando finalmente a trabajar para semanarios y medios como *Revue Bizarre*, *Le nouvel observateur*, *Hara-Kiri* y *Charlie Hebdo*.

Copi estrena sus primeras obras teatrales en París en 1966 (la primera había sido en 1960 en Buenos Aires), siempre apoyado por un círculo de amigos y teatristas profesionales compuesto por franceses y argentinos, como los directores Jorge Lavelli y Alfredo Arias. Éste es quien dirige la primera puesta de *Eva Perón*, escrita en francés y estrenada en París el 2 de marzo de 1970 en el teatro *L'Épée de Bois*. Con el estreno de la pieza, la crítica teatral francesa inmediatamente arma un escándalo, especialmente el diario *Le Figaro*, que califica la obra como una "pesadilla carnavalesca" y una "mascarada macabra" (Monteleone, 2007, p.8).

⁷En 1944, entre los años de 1941 y 1945, Juan Domingo Perón ocupa diferentes posiciones como funcionario del gobierno nacional, entre las cuales se destacan la de Secretario del trabajo y previdencia, ministro de guerra y vice-presidente. Entre 1946 y 1952 ejerce su primer mandato como presidente de la nación democráticamente elegido, y entre 1952-1955 su segundo mandato, y después de un largo exilio, vuelve a Argentina y ejerce un tercer mandato como presidente, entre 1973 y 1974, cuando muere. Especialmente sus dos primeros mandatos como presidente y el período anterior a ellos, su actuación como político es reconocida y celebrada por te sido responsable de la inserción de los trabajadores, de los sindicatos y de las mujeres en la vida política del país, bien como por la instalación y aumento del Estado de Bienestar Social.

⁸Evita es la única persona en la historia argentina que recibió del Congreso Nacional el título de Jefa Espiritual de la Nación. Esto se produjo en los últimos momentos de su vida, en su cumpleaños número 33. La permanencia y vigorosidad del culto a su figura produjo un sin fin de manifestaciones contrarias por parte de la Iglesia Católica.

En una nota sobre la traducción de *Eva Perón* del francés al castellano, el traductor Jorge Monteleone¹⁰ se cuestiona sobre cuál sería la literatura a la que pertenece ese texto dramático. Él cree que la pieza puede pertenecer a la literatura rioplatense si su traducción procede con la lógica que gobierna toda obra teatral. En sus palabras, la lógica de travestir la pieza como lengua rioplatense (Monteleone, 2007, p.14). Y enseguida comenta que, por diversos momentos durante la traducción, él creía que el autor había pensado su texto no en francés, sino en castellano, una vez que era notable que la obra estaba habitada de imágenes y voces argentinas, retazos idiosincráticos de los fantasmas de los cuales Copi parecía querer librarse con urgencia al conjurarlos en una lengua extranjera (idem).

Por otra parte, existen por lo menos cuatro textos literarios anteriores al de Copi referidos al periodo que comienza con la convalecencia de Eva Perón, el embalsamamiento de su cadáver, su largo funeral y el posterior robo y desaparición del mismo¹¹: *Ella* (1953), de Juan Carlos Onetti; *El simulacro* (1960), de Jorge Luis Borges; *La señora muerta* (1963) de David Viñas; y *Esa mujer* (1965) de Rodolfo Walsh¹². Entre ellos, el texto de Copi dialoga especialmente con el de Borges, comenzando por la idea de simulacro, que aparece ya en el título de Borges y se desarrolla como simulacro simbólico durante el breve conto. En él, un hombre mestizo vestido de luto llega a un pueblo del interior y arma una mesa sobre la cual coloca una muñeca rubia dentro de una caja de cartón para ser velada. El velorio inmediatamente atrae a los curiosos que, cada vez que se acercan para verla, depositan dos pesos¹³ en una lata y ofrecen sus condolencias al hombre que "representa el general Perón". Aunque sea evidente que el hombre no es Perón y la muñeca rubia no es Eva, las personas asumen que están representando estos papeles y accionan de acuerdo a esa suposición. El cuento termina interrogando sobre el carácter de simulacro de esa representación:

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 (cuyo nombre secreto y cuyo rostro verdadero ignoramos) que figuraron, para el crédulo amor de los arrabales, una crasa mitología. (El simulacro, Jorge Luis Borges, 1956).

Copi, sin embargo, lleva el simulacro a la literalidad, reescribiendo no sólo el personaje de Evita como un completo simulacro, sino también toda la historia de su enfermedad y muerte como un enmarañado de capas de simulación difícilmente discernibles de los "hechos". Al fin y, como sugiere Borges, si existe una naturaleza de las cosas, esta naturaleza consiste únicamente en que esas cosas sean aquello que estamos dispuestos a asumir que son.

⁹ El adjetivo "radical" se refiere a los simpatizantes y miembros del partido Unión Cívica Radical (UCR) que, en este momento, estaba dividido entre una facción de derecha (a la que pertenecía la familia de Copi) y que representaba la principal oposición al peronismo, y otra denominada Junta Renovadora, que apoyaba a Perón.

¹⁰ Parece haber dos notas de traducción diferentes de esta obra escritas por el mismo traductor. Una del año 2000, cuando se publica la primera traducción al castellano, y otra del 2007, cuando se republica la traducción. Para este trabajo tuve acceso solamente a la segunda, aunque haya encontrado referencias a la primera.

¹¹ Cuando muere Eva Perón en julio de 1952, su cuerpo es sometido a un rápido embalsamamiento para que resista expuesto durante los ritos fúnebres que duraron 14 días. En seguida, el cuerpo es devuelto al médico embalsamador para que el embalsamamiento fuese concluido y para que fuese posible la exposición futura del cuerpo en un mausoleo que venía siendo construido. En noviembre de 1955, dos meses después del exilio del presidente Perón tras haber sufrido un golpe de estado cívico-militar, el cadáver es descubierto por los golpistas, robado y escondido durante 16 años. El cuerpo de Eva Perón sólo es devuelto a Juan Domingo Perón en 1971, mientras éste aún se encontraba exiliado viviendo en España.

¹² Pese a la enorme cantidad de narrativas ficcionales sobre Eva Perón, el texto de Copi sigue siendo el único texto dramático, escrito especialmente para el teatro y estrenado.

¹³ El peso es la moneda argentina de entonces y de hoy.

Copi, como Borges, articula dos retóricas concomitantes y opuestas que se desencadenaron ya durante los primeros momentos de la enfermedad de Eva Perón: la del proceso de su inmortalización llevada a cabo por peronistas¹⁴, y la de su antítesis, la antiperonista, que tuvo como objetivo socavar la primera haciendo circular informaciones espectaculares que pudiesen contradecir la reputación de la pareja presidencial, pero en especial de la mujer Eva Perón (Rosano, 2008). Hacia 1970, la figura de Eva Perón aún desempeñaba una fuerte presencia fantasmática en el imaginario político y social argentino, y en el imaginario europeo antifascista sobre América Latina. Además, en 1970 - año del estreno de la obra en París - el presidente depuesto Juan Domingo Perón seguía viviendo exiliado en Madrid, y el cadáver de Evita aún permanecía secuestrado y escondido desde 1955¹⁵. El peronismo como corriente política permanecería proscrito en la Argentina hasta 1972, y el propio Perón estaría proscrito hasta 1973, cuando vuelve. "Perón" y "Eva" eran nombres impronunciados no sólo debido a la ausencia física de los líderes políticos, sino porque su mención estaba prohibida y penalizada.

En este sentido, es interesante pensar que el recurso de Copi a ambas mitologizaciones es un multiplicador de sentidos potente¹⁶. Al articular elementos verídicos (convalecencia y muerte de Evita), mitológicos y ficcionales (la Evita santa versus la Evita ambiciosa y autoritaria, y el Perón popular y convocante versus el Perón sumiso y pasivo), se abren posibilidades de cuestionar los mitos y la historia a partir de nuevos lugares más allá de las perspectivas ya consolidadas de la política partidaria.

Sin duda, entre los principales elementos que condujeron a la virulencia del gesto artístico de Copi, está la teatralización de una *Evita* fálica y travestida. El uso que hace Copi del procedimiento del travestismo en diversas instancias de la pieza invita a pensar que su Evita profana no es arremetida solamente en contra de la santidad de la Evita histórica, sino que, al hacerlo, dinamita también la farsa de una identidad nacional que se construye sobre héroes y mitos fundados en simulacros. Al deturpar el carácter modélico de la feminidad estereotípica de la madre de los descamisados por medio de la copia carnavalesca y herética de su identidad histórica, la parodia de Copi desmonta los presupuestos de género de la argentinidad que se presenta como un equilibrio dogmático heterosexual, ciscentrado y patriarcal. La prohibición de pisar la Argentina recibida por Copi tras el estreno de su pieza teatral en París en 1970, el atentado a bomba que obliga al elenco a presentarse custodiado por la policía, y las posteriores censuras y prohibiciones que la obra cosechó durante años atestiguan la gravedad y el alcance del atrevimiento herético del dramaturgo en contra de las pasiones ambiguas que se aglomeran bajo el complejo fenómeno bautizado como "peronismo".

En el debate "*Evita y Evita de Copi*", Rinesi (2014) y Bartís (2014) están de acuerdo con que la teatralidad fue consustancial al primer peronismo. En ese sentido, incluso la percepción que el antiperonismo produjo del peronismo y sus íconos como

¹⁴ Eso involucró, además de la espectacularización de su agonía, el embalsamamiento de su cadáver, el sepelio de dimensiones sobrehumanas, un mausoleo monumental para la futura exposición del féretro, y los kilómetros de filas de ciudadanos que iban a despedirse de Eva durante el velorio.

¹⁵ El cadáver vuelve a "aparecer" solamente después de años de negociaciones y búsquedas, en 1971, enterrado en un cementerio en Italia bajo una identidad falsa.

¹⁶ Aunque haya sido siempre antiperonista declarado, Copi jamás se participó de organizaciones o partidos antiperonistas organizados en los años 1970 (Sarlo, 2003 *apud* Rosano, 2008, p.36).

farsas, simulacros e ilusionismos, tendría cierta correspondencia con la lógica característica del peronismo como movimiento político. Y aunque argumente que la Evita de Copi está muy distante de lo que sería un tratamiento literario, dramatúrgico, o teatral de la Evita histórica, Rinesi admite que Copi no sólo supo agudizar esa percepción y utilizarse de ella para relacionar su obra a cierta idiosincrasia de época, como también no cayó en la trampa de producir una propaganda antiperonista, aun habiendo dispensado un tratamiento completamente disparatado, absurdo e incluso cruel de la Eva Perón histórica.

Ambos autores señalan que Copi supo explorar con intensidad esa relación entre teatro y política, y más específicamente entre teatro y peronismo, movimiento en el cual esa relación cobra matices particulares especialmente a partir de la figura de una mujer que nunca ocupó cargo político: Evita. No por casualidad es la figura cuyo protagonismo en la pieza centraliza y potencializa diversas elecciones estéticas de Copi, como la de los simulacros, inversiones, carnalizaciones e hipérboles. En ese sentido, Rinesi entiende que la Evita travestida ayuda a componer las hipérboles que caracterizan el registro caricatural y grotesco que Copi da a la obra. El travestismo aparecería, de acuerdo con él, como una forma de exacerbar el mito de una Evita fálica, autoritaria, y verdadera portadora del poder, contrapuesta a un Perón impotente, ausentado y sometido. Este registro sería, por definición, dominado por la exageración y por el exceso que producen el borramiento de la evidencia de relaciones directas entre la representación y la "realidad" representada.

A su vez, Bartís (2014) comenta que los niveles de disparate, violencia y grotesco involucrados en esta representación tendrían que ver con la potencia que la Evita histórica portaba en su propio cuerpo, como figura de poder y, especialmente, como mujer, actriz, y revolucionaria no proveniente de las élites que controlaban la política. Para él, mucho del rechazo que las élites dispensaron a ella tendría que ver con el hecho de que era una actriz, y por tanto, una mujer joven, que además tenía especial talento para las artes de la representación y del ilusionismo. Como afirma Bartís, en ese sentido la obra elabora con relativo éxito algo que circula con cierta opacidad en la mitología antiperonista, y que sería lo verdaderamente insoportable en Evita: el simulacro.

A la vez y curiosamente, el problema del antiperonismo con los peronistas y sus líderes no tendría que ver con que la política se erija sobre simulacros. Esto porque, independiente de si es de derecha o de izquierda, la política necesita los simulacros para poder ser creíble, para poder proyectarse como un más allá, como ilusión, promesa, esperanza. El problema de las élites con el peronismo en general y con Evita en particular tendría que ver justamente con el hecho de que ella era una mujer que ejercía una profesión de moral dudosa para la época, de origen popular, y que ocupó un lugar históricamente reservado a las élites. Pero no solamente. Ella ocupó ese lugar de manera completamente diferente de lo que se había visto hasta entonces.

Desde muy joven (a los 26 años), ella encuentra una brecha para apropiarse de parte de ese poder masculino, elitista y blanco que es el del Estado, en favor de la integración de importantes porciones de la población históricamente excluidas de la

¹⁷ Aunque jamás haya ocupado cargo político electivo, Evita asume un rol de liderazgo político, porque es quien articula el ingreso de los trabajadores en la política por primera vez en la historia del país, promueve la articulación de los diversos movimientos sociales, el derecho al voto femenino garantizado por ley, y crea el partido peronista femenino, el cual tenía derecho a ocupar el 33% de todos los cargos obtenidos por el partido justicialista (el partido de Juan Domingo Perón) en cualquier elección.

vida política del país¹⁷. Esa brecha fue producida por medio de su parentesco político con el entonces ministro y posteriormente presidente Juan Domingo Perón.

No es poco decir que en el caso de la pareja Perón, ese vínculo fue públicamente erotizado y sexualizado¹⁸, una vez que las actuaciones públicas de ambos siempre se refirieron a su relación amorosa. Se trata de una relación que sobrepuso, a la lógica asexual, aséptica, masculina, blanca y elitista de la política, una lógica sexualizada (aunque heterosexual), erotizada y de cierta forma feminizada, que además de exponer la farsa de la neutralidad e imparcialidad del poder político ejercido por hombres, rompía con el linaje político elitista tradicional.

Por medio de la afirmación del vínculo y de la apropiación de parte de la influencia política del marido, Evita logra reunir una enorme agencia política, ejercida a partir de su rol de primera dama. Sin embargo, envés de resignarse a la pasividad ornamental que la sociedad relega a ese rol, Evita se proyecta como liderazgo político, y actúa sobreexponiendo su cuerpo deseantemente en el espacio público. Ella transforma, entonces, el carácter decorativo de la primera dama al interpelar políticamente las porciones marginalizadas de la política. A la vez, el tipo de agencia que esa actitud recrea fue posible por medio de la explicitación del vínculo erótico-sexual contrario a la lógica del poder institucional. Ella inaugura, de este modo, un tipo de divergencia e indomesticabilidad femenina y herética completamente insoportable para la moral de las élites sociales, económicas y políticas de la época y para todo el arco de oposición al peronismo.

Rinesi como Bartís también resaltan, como constitutiva de la hipérbole que construye Copi, una especial énfasis en los adornos, decoraciones y cosméticos de la *Evita* de Copi. Si las didascalias sugieren la presencia de pocos elementos escénicos (una puerta, dos baúles de madera, una cajonera o algún mobiliario similar, algún sillón o silla, y quizás una cama), por lo contrario, se advierte la presencia de abundantes objetos escénicos que remiten al universo femenino burgués, como un maletín con joyas y otro con diamantes, tules negros sobre veladores, pelucas, maquillajes y esmaltes, y baúles rellenos con vestidos de fiesta, incluyendo el "vestido presidencial blanco"¹⁹. La acción que empieza la pieza y que se prolonga a lo largo de la misma es la de buscar compulsivamente algunos de estos objetos en medio a un mar de otros del mismo tipo. En primera instancia, podemos observar que el dispositivo cosmético aparece como prótesis de género (Preciado, 2002) para el personaje de *Evita*, es decir, como elementos que permiten performar una identidad de género femenina pese a su caracterización masculinizante. Son, a la vez, elementos que funcionan también como órtesis de género (Preciado, 2008), es decir, como arquitecturas políticas que aseguran la performance del género, una vez que esos vestidos, joyas, pelucas, son dispuestos por el espacio escénico de modo a crear la decoración del espectáculo de la muerte y de la mitificación de la heroína.

Bartís (2014) observa otra especificidad de la espacialización de la subjetividad en la obra, que tiene que ver no sólo con la performance de género, sino también con

¹⁸ Primero asumieron públicamente una relación de concubinato que no era un matrimonio propiamente. Además de la gran diferencia de edad y del hecho de que Perón era viudo, ellos se casaron solamente después de las presiones ejercidas por la iglesia católica y demás sectores sociales y políticos, incluso del propio partido.

¹⁹ Se trata del famoso vestido blanco con escote y una larga cola de sirena, usado por Eva Perón en la ceremonia de asunción de Juan Domingo Perón a presidente en su primer mandato.

el origen social de *Eva Perón*. Para él, la presencia de estos objetos suntuosos pone en evidencia el hecho de que el rechazo de las élites proyectado sobre el cuerpo de la mujer *Eva Perón* tenía que ver no con el hecho de que ella fuese una primera dama con joyas y vestidos, una vez que se espera que cualquier primera dama los tenga. El problema es justamente que "esa" mujer los poseyera, esa actriz, esa simuladora profesional, ese cuerpo plebeyo, racializado, amado por los marginalizados de la política, indomesticable y sexuado, vistiera tales vestidos y joyas, y no una mujer dócil, de élite, y "decente".

Aún sobre el procedimiento paródico carnavalizante, grotesco y obsceno, del cual, en la pieza de Copi, el travestismo y el dispositivo cosmético serían ejemplos, Ileana Diéguez (2007), observa que la subversión posible de esas configuraciones artísticas tiene que ver con subvertir las formas de la mirada, de los posicionamientos, de lanzar miradas ridicularizantes de lo político contra la seriedad que lo político llama para sí. Como subrayamos en la primera parte, la caracterización de la Evita travestida de Copi como una copia estapafúrdica y mal hecha pone en evidencia el carácter de artificio de la propia Evita histórica. La sucesión de simulacros planificados y llevados a cabo en esta parodia camp de la historia de la muerte de Eva Perón da cuenta de la lógica performativa de la propia construcción histórica y mítica de la Eva Perón "original" y de su inquietante ambigüedad: la de ser un personaje histórico y, a la vez, de tratar la Historia como teatro. O en palabras de Rosenzvaig (2003, p.140), de tratar la Historia como un escándalo farsesco.

La heroína histórica travestida, es decir, teatralizada mediante una corporalidad considerada degradada, marginal, híbrida y patologizada, y que encima traiciona el dolor y el sufrimiento colectivos contenidos en la muerte histórica de Eva Perón, cuestiona lo apolíneo de la política institucional bien como del arte/teatro serio/intelectualizado (Diéguez, 2007). Los procedimientos paródicos carnavalizantes generan transformaciones porque proponen usos y apropiaciones desviados, torcidos, del espacio, de los discursos, de los posicionamientos y roles sociales, permitiendo la circulación, por estos lugares dominados por lógicas de ocultamiento de lo sexual, de lo erótico y del desborde - como lo son la política y la historia - de poéticas y subjetividades sexuadas y erotizadas de modos no normativos.

En cuestionamiento a la crítica que enfatiza la misoginia de Copi hacia la célebre primera dama argentina, contraponemos la hipótesis de que el ataque a la construcción de la figura histórica es un ataque en contra de una lógica, más que de la persona de Eva Perón. La construcción histórica es una construcción que se realiza en el espacio público y en función de una lógica masculinista y patriarcal. Esto también nos ayuda a plantear la hipótesis de que, leída y pensada a partir de una perspectiva queer, Eva Perón de Copi elabora una crítica que afecta no solamente el núcleo del patriarcalismo de la política institucional y de la cultura elitista, sino también de la propia cultura popular que reivindica la figura de Eva Perón en su forma sagrada y pura de heroína y madre, pero rechaza la mujer sexuada, deseante e indisciplinada. En esta perspectiva, la virulencia de la Evita histórica no termina desactivada, sino potencializada por el personaje travestido de Copi, y tiene impacto como gesto micropolítico, liminal, marginal.

Referencias

BARTÍS, Ricardo. Evita y Evita de Copi. En: TONKONOFF, Sergio [et al]; BLANCO, Ana Belén e María Soledad Sánchez (coord.), *Violencia y Cultura: reflexiones contemporáneas sobre Argentina*. CLACSO: Buenos Aires, 2014, pp. 57-73.

BERKINS, Lohana. *Travestis: una identidad política*. 2006

BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Madrid: Paidós, 2007.

DE JESUS, Jaqueline Gomes. *Orientações sobre identidade de gênero, conceitos e termos. Guia técnico sobre pessoas transexuais, travestis e demais transgêneros, para formadores de opinião*. Brasília: Autora, 2012. Disponible en http://issuu.com/jaquelinejesus/docs/orienta__es_popula__o_trans

DIÉGUEZ, Ileana. *Pre/liminares*. En: *Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política*. Buenos Aires: Atuel, 2007, pp. 9-34.

HUTCHEON, Linda. *Uma teoria da paródia*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1989.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LOZANO, Ezequiel. *Sexualidades disidentes en el teatro de Buenos Aires en los años sesenta*. Tesis de Doutorado defendida em la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires – UBA, Argentina, 2013.

MONTELEONE, Jorge. *Notas sobre la traducción*. En: *COPI, 2007. Eva Perón*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora, 2007, p.14.

MORENO, César Fernández. *La dama no es para la hoguera*. En: *Revista Periscopio*, 10 de marzo de 1970, disponible en <http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/teatro-evita-segun-copi.htm>

PRECIADO, Paul/Beatriz. *Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual*. Madrid: Ópera Prima, 2002.

PRECIADO, Paul/Beatriz. *Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multcartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle*. *Cartografías Disidentes*. 2008. Disponible en <http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2014/12/beatriz-preciado-cartografias-queer.html>

RINESI, Eduardo. *Evita y Evita de Copi*. En: TONKONOFF, Sergio [et al]; BLANCO,

Ana Belén e María Soledad Sánchez (coord.), *Violencia y Cultura: reflexiones contem poráneas sobre Argentina*. CLACSO: Buenos Aires, 2014, pp. 57-73.

ROSANO, Susana. *Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blas femia*. *Lectures du genre n° 4: Lecturas queer desde el Cono Sur*, 2008, pp. 32-40. Disponible en www.lecturesduggenre.fr/lectures_du_genre_4/Rosano.html

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

SONTAG, Susan. *Notas sobre lo camp*. En: *Contra la interpretación y otros ensayos*. 1a. ed. Buenos Aires: Debolsillo, 2008 [1961], pp. 351-372.

TRASTOY, Beatriz e Perla ZAYAS. *Travestirse en escena: el hábito que hace al monje*. *Revista Telón de Fondo Núm.3*, julio 2006. Disponible en <http://www.telondefondo.org/numeros-anteriores/numero3/articulo/50/travestirse-en-escena-el-habito-que-hace-al-monje.html> – última consulta em: 06 fev. 2015.

TURNER, Victor. *O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura*. Petrópolis - RJ: Vozes, 1974 [1969].

Recebido em: 30/04/2016
Aprovado em: 01/07/2016