

Évita, Irina y Loretta: diversidad sexual e identidad fluida en el teatro de Copi

Évita, Irina and Loretta: sexual diversity and fluid identity at the Copi theater

HENRY F. VÁSQUEZ SÁENZ
Universidad de Cádiz
henry.vasquez@uca.es

Résumé

Copi, un Parisien d'Argentine, "inclassable", a écrit presque toute son œuvre en français. Un bref parcours autour de sa production théâtrale et de l'analyse de quelques pièces (*Eva Peron*, 1969; *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, 1971; et *Loretta Strong*, 1974), à travers les personnages emblématiques d'Évita, Irina et Loretta, nous permettra de découvrir les mécanismes subversifs de cet auteur hybride et polyvalent. Le pari par des personnages irrévérencieux et subversifs, à l'époque de gestation de nouvelles idées révolutionnaires et de libération sexuelle, le théâtre de Copi devient un espace d'innovation et de rupture. En effet, l'un des aspects les plus récurrents est la diversité sexuelle et identitaire des personnages qui pullulent dans son imaginaire: des travestis, des homosexuels, des transsexuels, etc. Tout un univers d'êtres «*queers*» en mutation et inclassables. Copi, nous propose-t-il une nouvelle conception du théâtre où les frontières de la fiction avec la vie se diluent et se confondent?

Mots-clés

Copi, Teatro, Identidad, Sexualidad, Subversión.

Abstract

Copi, a Parisian from Argentina, "unclassifiable" for many, wrote almost all his work in French, with some exceptions. A brief tour around his theatrical production and the analysis of some works (*Eva Peron*, 1969, *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*, 1971 and *Loretta Strong*, 1974), through his most representative characters: Évita, Irina and Loretta, will allow us to discover the subversive mechanisms of this hybrid and polyvalent author. The commitment to irreverent and transgressive characters, during the gestation period of new revolutionary ideas and sexual liberation, makes Copi's theater a space of innovation and rupture. In fact, one of the most recurrent aspects is the sexual and identity diversity of the characters that swarm in their imagination: transvestites, homosexuals and transsexuals. A whole universe full of "*queer*" beings in mutation and unclassifiable. Does Copi propose a new conception of theater where the borders of fiction with life are diluted and confused?

Key-words

Copi, Theater, Identity, Sexuality, Subversion.

1. Copi, un autor franco-argentino polivalente

Copi, pseudónimo de Raúl Damonte Botana, después de su primer exilio en Uruguay y en Francia (1945-1955), decidió abandonar Buenos Aires en 1962 para instalarse definitivamente en París hasta su fallecimiento en 1987. Su nombre, pese a ser reconocido solo en los pequeños círculos de artistas e intelectuales de la década de 1970 y 1980, se sigue destacando como aquel autor polivalente y versátil con habilidades artísticas para pasar de un género literario a otro, para combinar las lenguas y las culturas, para representar, incluso, a sus propios personajes en una misma *mise en scène*. Pues Copi, además de dibujante, fue escritor (de novelas y relatos cortos), dramaturgo (en el que se incluyen algunos *sketchs*) y actor. En el espacio creativo reservado para el cómic habita una serie de animales (pollos, caracoles, canguros...) que acompañan a la sutil *Femme Assise* (1964) y a la transgresora, intrépida y revulsiva *Liberett'* (1979), una caricatura particular considerada el “primer personaje transexual del cómic” (*Libération* en Croisy, 2014: 13). Y en su faceta como escritor y dramaturgo, encontramos un universo particular caracterizado por personajes subversivos que actúan al margen de las normas establecidas y se posicionan en tanto que seres homosexuales, travestis, transexuales, intersexuales, etc.

Los primeros años de Copi en París fueron consagrados al dibujo; trabajo que le proporcionó no solo un medio de sustento para vivir, sino también un camino para darse a conocer en la nueva sociedad parisina. Así pues, a la edad de 22 años, Copi empezó a dibujar y a vender sus pequeñas obras en Le Pont des Arts y poco a poco se fue ganando un espacio en el medio artístico y una cierta reputación en los pequeños círculos de artistas, pensadores, directores de teatro, etc., como Guy Hocquenghem, Lionel Soukaz, Jorge Lavelli, Gérome Savary, Alfredo Arias, Michel Cressole, etc. Este primer esfuerzo lo condujo a trabajar para diferentes revistas y periódicos franceses como *Planète*, *Twenty*, *Bizarre*, *Le Nouvel Observateur*, *Hara-Kiri* y *Charlie Hebdo* (y en la década de 1970 para *Libération*), entre otros. La fama de Copi en la década de 1960 fue notable, pues también animaba las páginas, con sus caricaturas y dibujos humorísticos, de la icónica revista española *Triunfo*¹ que se resistía a los ideales franquistas del momento y de las revistas italianas *Il Giornale* y *Linus*. Como dramaturgo, sabemos que antes de la primera obra escrita en francés, *La journée d'une rêveuse2*, representada en 1967 y publicada en Christian Bourgois en 1968, Copi ya había representado sus primeros *sketchs* *Sainte Geneviève dans la baignoire*, *L'Alligateur* et *Le thé* en el Centre Américain de París en 1966; que las únicas obras escritas en español (español argentino que a veces entremezcla con el lunfardo, una jerga nacida y utilizada en los barrios periféricos

1 Ver un ejemplo en el siguiente enlace donde aparece una mujer, con apariencia de hombre, que dialoga con una niña y un pollo (dibujo que no se aleja de *La Femme assise* que Copi creó para *Le Nouvel Observateur* desde 1964 hasta 1974 y que después se convirtió en la marca del propio autor): <http://www.triunfodigital.com/mostrador.php?a%Fl0=XXII&num=274&imagen=45&fecha=1967-09-02>

2 Decimos la primera porque es la primera de la recopilación de sus piezas, pues Copi en su infancia escribió otras dos obras en lengua materna: *El General Poder* y *Un Ángel para la señora Lisca*.

de Buenos Aires) fueron sus obras de teatro *La sombra de Wenceslao* (1999)³ y *Cachafaz* (1993)⁴ y su novela *La vida es un tango* (1979); que también escribió una obra en italiano junto con el dramaturgo romano Ricardo Reim titulada *Tango-Charter* (1980); sabemos que la primera representación de *Eva Peron*, una fantasía sobre los últimos días de Évita, un hombre travestido de mujer y con “cáncer de matriz” representando a la primera Dama de Argentina, fue el motivo de un atentado en el teatro L’Épée-de-Bois de París en 1970; sabemos que *Une visite inopportune*, terminada de escribir en 1987 y publicada en 1988, pone en escena su propia agonía por la enfermedad del sida. También conocemos su humor corrosivo y cáustico como artificio para subvertir y desestabilizar los valores interpuestos por la sociedad, sus personajes teatrales y novelescos que cuestionan todas las categorías de género y conocemos, finalmente, su gusto por el travestismo como artificio creativo para desestabilizar los binarismos de género y de sexo y como acto teatral y político.

En este trabajo, nos propondremos abordar tres obras de teatro: *Eva Peron*⁵ (1969), *L’Homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* (1971) y *Loretta Strong* (1974) con el fin de poner en evidencia de qué manera las heroínas, Évita, Irina y Loretta, se convierten en seres revolucionarios que sobrepasan su época creando en el lector-espectador, de ayer y de hoy, una mezcla de atracción y de repulsión. Descubriremos, a través de estas heroínas, una especie de teatro cruel y poético al mismo tiempo donde aflora con crudeza un imaginario desbordante e íntimo. Pues entre ingenuidad y perversidad, este teatro del exceso es a la vez un espacio asfixiante donde los diferentes *Yo* del autor, lector y espectador deben confrontarse. Un espacio donde Copi, a partir del cuerpo, cuerpos travestidos (Évita), cuerpos transformados (Irina) o cuerpos fragmentados (Loretta), crea su propio lenguaje y su particular arma de denuncia y un universo singular donde “todos los cuerpos tienen una peligrosa tendencia a fragmentarse, o bien a multiplicarse, especialmente los cuerpos no normativos” (Segarra, 2014: 106). Así pues, veremos cómo el franco-argentino juega con las identidades difuminadas y las sexualidades diluidas imaginando y dando vida a nuevos personajes, suerte de seres metamorfoseados, para proponernos otros territorios explorables donde se gestan y proliferan esas identidades *extrañas, raras, anormales*, es decir criaturas “*queer*”. De esta manera, veremos finalmente cómo en el espacio teatral que nos propone Copi, estas heroínas parecen eternizarse en un único espacio, el del cuerpo. Todo parece indicar que el cuerpo interfiere en el estado psicológico de Évita, Irina y Loretta. Ahí, en ese espacio de lo íntimo, donde se produce la confusión simbólica de los sexos y de los géneros y donde afloran nuevas posibilidades de entender la sexualidad, Copi nos sugiere que el cuerpo debe liberarse de los engranajes que el sistema opresor heteronormativo universaliza e impone bajo los binarismos tradicionales

3 Obra de teatro escrita en 1977. Publicación póstuma en París: Théâtrales.

4 Obra de teatro escrita en 1981. Publicación póstuma en París: Actes Sud-Papiers.

5 Para este corpus de estudio hemos utilizado la versión original en francés y la primera edición. En el caso de la obra *Eva Peron*, hemos querido conservar el apellido “Peron” sin acento, para referirnos tanto al título como al personaje. El nombre del personaje principal, Évita, llevará el acento gráfico tal y como lo decidió el autor en su momento. Los nombres de personajes anunciados en este texto también se mantendrán en lengua francesa.

macho/hembra, hombre/mujer. Así pues, el cuerpo se convierte no solo en un artificio que representa simbólicamente ese espíritu de resistencia y de lucha por la liberación del cuerpo y de la sexualidad, sino también en un espacio subversivo donde se imprime todo el valor dramático de Copi: la utilización de personajes transgresores que “juegan” como niños a la sexualidad para invertirla y transformarla. De este modo, se genera un espacio marginal y excluyente a partir del cuerpo, ya que la sociedad ha establecido, según Gayle Rubin, sus propias “jerarquías sexuales” y construido las fronteras que separan “el sexo bueno” del “sexo malo” (Rubin, 2010: 161).

2. Copi y su particular “teatro del origen”

Conceição do Mundo es el nombre de una travesti cuya pija tiene el largo de un antebrazo y el grosor del puño cerrado de un niño de doce años, pero bien podría ser el nombre del *Teatro del origen* en el que un demiurgo *en acide*, no solo no echa a Adán y Eva del paraíso, sino que crea al Dr. Espíritu Santo, un cirujano que les intercambia los sexos y les inyecta cristal en las manzanas. (Moreno, 2017: 67)

Así es, quizá, el teatro de Copi. Un teatro particular donde todos los sistemas de organización social son susceptibles al cambio; en especial la Iglesia, una Institución de poder fácil de profanar en su universo transgresor. En esta breve cita de María Moreno, en “Graças para Copi”, nos damos cuenta de que Adán y Eva no son solo expulsados del Paraíso sino, de que, además, sus sexos son manipulados e intercambiados. En este sentido, Moreno nos habla de un “Teatro del origen” a partir del personaje principal de *La guerre des pédés* (1982), Conceição do Mundo, o de la nueva Concepción del Mundo intersexualizada tal y como la imagina Copi: “Conceição do Mundo veut dire Conception du Monde. Il n’en naît qu’une par millénaire. C’est elle qui régnera sur le monde en l’an deux mille” (Copi, 1982: 41). Pues Conceição do Mundo no es un travesti, sino un ser intersexual. Una especie de demiurgo portador de los dos sexos biológicos que propone destruir y reorganizar el mundo: “Vous pouvez toujours changer de religion, me dit-il. Jusqu’à présent vous adoriez un dieu américa[sic.];n; il a péri par le gaz et par le feu. À présent vous adorez un dieu hermaphrodite venu du fond des âges” (Copi, 1982: 43). En este caso, veríamos una especie de nuevo teatro transgresor donde se invierten los valores éticos y morales y donde, a través de un humor negro y cáustico (pero que también nos hace reír), es posible evocar el Paraíso; ese Jardín del Edén perpetrado para profanar la idea concebida de Adán y Eva e intercambiarles los sexos. La escena constituye para Copi el punto cero de donde emerge una nueva “concepción del mundo” miniaturizada con códigos específicos que tienen que ver, especialmente, con la puesta en escena de la identidad y la sexualidad. Todo esto sin olvidar su gusto por la extravagancia, el desparpajo y la exhibición con la que se muestran la mayoría de sus personajes, las altas dosis de violencia, la confusión de los sexos, así como de los géneros, etc. Pues su teatro se transforma, en términos de Isabelle Barbéris: “dans un espace excentrique par rap-

port aux codes dominants [...] les passages *entre* les codes, *entre* les genres, *entre* les scènes” (Barbérís, 2014: 132).

El teatro copiano se convierte entonces en ese espacio que genera nuevas posibilidades de liberalización sexual donde se dan cita todos sus personajes irreverentes y subversivos tan particulares. En ese espacio tragicómico se concentran los cuerpos, se diluyen las identidades y afloran los géneros y los sexos. Para Copi, el cuerpo, esa materia maleable, es el pilar de su teatro, pero también es “coyuntural, químico, ovulante, e(j/y)aculatorio, apátrida; vivo o muerto, *actúa*” (Moreno, 2017: 67). En su imaginario, los cuerpos se transforman en materias circunstanciales, cuerpos moribundos que necesitan ser liberados como en el caso de Évita en *Eva Peron*; cuerpos ambiguos y confusos que aparecen con dificultades para expresarse como en el caso de Irina en *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*; y otros cuerpos andróginos que necesitan estallar, fragmentarse y deconstruirse hasta el infinito para reconstruirse, como en el caso de Loretta Strong en *Loretta Strong*.

La obra dramática de Copi nos aporta así un cúmulo de códigos que el lector-espectador debe digerir y asimilar, ya que nos invita a experimentar nuevas emociones y sensaciones que pueden provocar, *in situ*, rechazo o atracción. Este doble efecto se origina gracias a la perspicacia con la que Copi manipula el lenguaje (infantilizándolo en muchos casos) al matizarlo con fuertes dosis de violencia y teñirlo de un humor particular y original donde el placer se funde con el dolor, la vida con la muerte, la ingenuidad con la crudeza, la piedad con la indiferencia, lo cómico con lo trágico, etc. Aspectos que lo caracterizan y que no pasan inadvertidos por aquellos que leen sus obras, los que visitan el teatro para ver representadas a estas heroínas particulares e irreverentes y los que analizan su obra, como en el caso de Isabelle Barbérís, quien sostiene que:

Ce qui s'invente, avec Copi, c'est un art réversible de la scène, où le présent se rend apte à dire le passé, le travestissement à dire le dénuement, la cruauté à dire l'enfance: une nouvelle expressivité scénique carnavalesque utilisant un signe pour son contraire et pour le contenu qu'il inverse de manière aussi grotesque que tragique (Barbérís, 2010: 111).

3. Tres “heroínas” arriesgadas, revulsivas y combativas en el auge de las manifestaciones revolucionarias de liberación homosexual en París (1970)

En el imaginario desbordante de Copi, sus personajes teatrales y transgresores no se hacen esperar. Se abre el telón y toda una serie de elementos dramáticos (puesta en escena) se ponen en marcha para crear un ambiente sombrío, en algunos casos, e inquietante y asfixiante, en otros. Así pues, la decoración, a veces minimalista de esos espacios, acompaña y matiza el entorno en el que estos personajes se encuentran. En primer lugar, Évita, parodiando a la Primera Dama de Argentina, nos invita a descubrir la habitación presidencial de

la Casa Rosada⁶ de Buenos Aires que comparte junto con Perón. En segundo lugar, Irina nos transporta en un transiberiano hasta llegar a su cabaña rodeada de lobos famélicos en medio de la gélida Siberia. Y, finalmente, el personaje más excéntrico, Loretta Strong, nos sumerge en un viaje imposible fuera de los confines de la Tierra; se trata de un viaje interestelar a través de una minúscula cápsula (donde se encuentra la astronauta) que orbita en el espacio sideral de la Vía Láctea. Las tres heroínas se someterán a una violencia extrema y se transformarán en seres subversivos que nos hacen pensar en un nuevo teatro donde el cuerpo se convierte en un objeto-sujeto desestabilizador de los códigos heteronormativos que anuncia igualmente al advenimiento de una nueva forma de entender los cuerpos, la identidad y la sexualidad fluidas, y, como no, esa idea de “la nueva concepción del mundo”.

El teatro de Copi, especialmente estas tres obras de teatro, se inscribe en un contexto social y político parisino muy concreto. Por eso consideramos oportuno hacer un breve inciso para imbricar las obras que abordaremos en una época determinante para entender la sexualidad de otra manera y los mecanismos que se utilizaron en 1970 para iniciar una nueva contranarrativa de la [homo]sexualidad. En primer lugar, se trata del inicio de la revolución sexual y homosexual iniciadas por activistas homosexuales, gays y lesbianas, en la década de 1970. Copi entendió el contexto en el que estaba inmerso y se impregnó de todas esas ideas revolucionarias, en especial la que su amigo Guy Hocquenghem, cofundador del Frente Homosexual de Acción Revolucionaria (FHAR) en 1971, promovía abiertamente cuando decía que había que “destruir todas las formas de opresión” sexual y homosexual (Huard, 2014: 249). De esta manera, el pequeño círculo donde participaban activistas, artistas e intelectuales del FHAR, más allá de su lucha contestataria por los derechos de los homosexuales, se convirtió no solo en un campo de batalla y de resistencia, sino también en un espacio de encuentros fortuitos para realizar tertulias y, metafóricamente, en un espacio de libertad donde los homosexuales podían expresarse libremente. En este contexto hostil para los homosexuales (pero también para las mujeres feministas y postfeministas que se posicionaron frente al poder hegemónico masculino), Copi se implicó igualmente como actor en *Le Boucher, le stars et l'orphéline* (1973). Una película de su amigo compatriota Jérôme Savary que se realizó en colaboración con el reconocido autor del grupo Pánico, Roland Topor, y con otros actores como Micha Bayard, Christopher Lee, Micheline Presle, Delphine Seyrig y Michel Simon. Sin embargo, nos gustaría destacar especialmente *Race D'Ep*, o en *verlan*: *Race de Pédé*, (1979). Se trata de una película dirigida por Lionel Soukaz y adaptada de un ensayo de Hocquenghem titulado *Race d'Ep, un siècle d'images de l'homosexualité* (1979). La película recrea la situación de los homosexuales y mezcla elementos históricos. Comienza en la segunda mitad del siglo XIX, justo cuando se utiliza por primera vez la palabra “homosexual” en 1869, y termina en la década de 1969, justo cuando se producen los incidentes de Stonewall. Para Javier Sáez “es una casualidad divertida que la vigencia de la palabra

6 Copi no especifica la escenografía, pero podría tratarse, como lo hemos dicho, de la Casa Rosada, o de la Quinta Presidencial de Olivos.

‘homosexual’ haya durado justamente cien años, de 1869 a 1969 argumentando que los movimientos de liberación de 1970 “abandonan la palabra ‘homosexual’ por su carga patológica y por ser una nominación que hace el ‘otro’ sobre uno mismo, para pasar a reivindicar el término ‘gay’ como marca de un auto-reconocimiento positivo y separado del discurso científico” (Sáenz, 2008 28). Hocquenghem hace una exploración de la historia de la sexualidad e incluye temas que tienen que ver con los problemas de clase, la opresión social, contradicciones políticas, conflictos y revueltas revolucionarias por el reconocimiento de la homosexualidad. De esta manera, Copi pasó a formar parte del equipo de actores de esta película y se implicó, a su manera, con los ideales revolucionarios de liberación homosexual. Y, en segundo lugar, sabemos que los ideales de estas manifestaciones revolucionarias iniciadas en 1970 se cristalizaron gracias a las nuevas aportaciones de un grupo de pensadores, siguiendo a Sáenz, “pos-estructuralistas [...] que se caracterizan por la singularidad de sus propuestas y su originalidad” (Sáenz, 2008: 62). Sáenz resalta, en su libro *Teoría queer y psicoanálisis* (2008), la importancia de los estudios (ensayos y artículos) filosóficos y antropológicos para entender la instrumentalización de la política de los homosexuales, gay y lesbiana, a partir de una categoría parcial que define al *ser* de una persona: el sexo. Así pues, además de los influyentes estudios de figuras como Michel Foucault y su *Historia de la sexualidad* (1976), también entra en escena el feminismo de autoras lesbianas que iniciaron una crítica radical contra el discurso heterocentrado y la noción de *mujer* con Monique Wittig y sus obras *Le corps lesbien* (1973) y su novedosa conferencia titulada *The Straight Mind* (dada en 1978) que concluyó con la célebre frase: “las mujeres no son lesbianas, Gayle Rubin y su artículo “Le marché aux femmes. ‘Économie politique’ du sexe et systèmes de sexe/genre” (1975) y Adrienne Rich y su ensayo *la Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana* (1980).

En este medio hostil donde se mezcla el activismo político con lo artístico y literario y el pensamiento intelectual, podemos imbricar perfectamente las obras de Copi desde una perspectiva *queer*. Cuando en 1970 la palabra *queer* seguía siendo una patología médica y un insulto que designaba a las personas homosexuales y transexuales como *raras, anormales, desviadas, monstruos sociales*, etc., Copi puso sobre la escena teatral sus singulares criaturas, Évita, Irina y Loretta Strong, para mostrar a sus espectadores (y lectores también) que el sistema de sexo/género, instaurado como verdadero desde una mirada conservadora y heterocentrada, debía reorganizarse. Para llevar a cabo este análisis, abordaremos cronológicamente a cada uno de estos personajes y pondremos de relieve los aspectos más importantes que los caracteriza enfocándonos particularmente en la identidad y sexualidad fluidas.

La primera es Évita, personaje que aparece en *Eva Peron*. Obra escrita sin actos y sin escenas y publicada en la editorial Christian Bourgois en 1969. Su primera representación se realizó, como lo hemos dicho anteriormente, en el teatro L’Épée-de-Bois de París en 1970. Esta puesta en escena estuvo a cargo del reconocido franco-argentino Alfredo Arias, director del grupo de teatro TSE argentino, y contó con la actuación de Facundo Bo (Évita), Marucha

Bo (Mère), Jean Claude Drouot (Peron), Philippe Bruneau (Ibiza) y Michèle Moretti (Infirmière). Roberto Plate se encargó del decorado y Juan Stoppani del vestuario.

La intriga es muy simple: se trata de una Évita enferma de cáncer de matriz que busca a cualquier precio escapar de la muerte por su enfermedad y de la escena de su propio destino en tanto que esposa de Juan Domingo Perón y de su papel como primera dama de Argentina.

Copí retoma un mito histórico argentino, el de la mítica Eva Duarte Perón, para mezclar la historia real con la ficticia. Para llevar a cabo esta mezcla entre realidad-ficción, el dramaturgo utiliza como estrategia tres aspectos interesantes que tienen que ver con el cuerpo y la sexualidad, el cuerpo y la enfermedad y el cuerpo como artificio para desmitificar el mito argentino en torno a Eva Duarte, gracias al efecto sorpresa que causa la aparición de un cadáver en escena y la desaparición de Évita. Así pues, en primer lugar, cuando hablamos de cuerpo y transexualidad, hacemos alusión al travestismo y a la transexualidad como efecto primario de transgresión del género y del sexo. Es decir, Copí utiliza un cuerpo travestido cuya “*transformation connote un aspect mensonger qui défigure la nature*” (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2012: 42) y, al mismo tiempo, un cuerpo transexual que contradiga la existencia de una enfermedad de cáncer de matriz. Évita es entonces un hombre transexual travestido de mujer representando no solo a una *mujer* de poder político en Argentina, sino también la imagen de una primera dama amada e irremplazable: “*Jusqu’à ce jour nous l’avons aimée, à partir d’aujourd’hui nous l’adorerons*” (Copí, 1969: 83). En segundo lugar, respecto al cuerpo y la enfermedad, Copí se vale de un cuerpo aparentemente moribundo y carcomido por el cáncer. Una enfermedad que Évita no deja de repetir durante toda la obra: “*J’ai un cancer, moi*” (Copí, 1969: 11) y que, metafóricamente, podría representar una enfermedad psicológica provocada por el “*cáncer político argentino*”: “*J’ai un cancer! Et puis j’en ai marre des migraines de Peron. Ça se soigne pas avec une aspirine, un cancer! Je vais crever, moi!*” (Copí, 1969: 11). Al final de la obra, nos damos cuenta de que todo formaba parte de un gesto macabro y de complicidad entre Évita e Ibiza: “*Le cancer c’était ton idée. Je ne sais pas comment l’expliquer, mais je suis sûr que c’est ton idée. Ce n’est pas une chose que j’aurais inventée moi-même, une maladie pareille*” (Copí, 1969: 83). Y, por último, la desaparición del cuerpo de Évita por la gracia de una substitución de cadáveres entre Évita y su Infirmière. Asistimos, pues, a la puesta en escena de su muerte simbólica por un intercambio de cadáveres que Évita ha tenido que preparar: “*Vous m’avez laissé tomber toute seule jusqu’au fond du cancer. [...] Je suis devenue folle, folle [...] Même ma mort, même la mise en scène de ma mort, j’ai dû la faire toute seule. Seule* (Copí, 1973a: 119). Durante casi toda la obra, el lector-espectador se compece, en cierto modo, de Évita creyéndola moribunda y “*loca*”. Sin embargo, en un giro inesperado de la intriga, la heroína mata, con la ayuda de Ibiza, a su enfermera haciéndola pasar por ella y de esta manera lograr escapar de la escena de su propia muerte. Observemos entonces cómo Évita hace creer a su Infirmière que el vestido y la peluca son para el baile de una velada y no para travestir su propia muerte:

ÉVITA.- Tu sais ce que tu vas faire? Tu vas mettre une de mes robes pour le bal de ce soir. Cherche dans les valises. Celle que tu préfères! [...] Pour me faire plaisir. Tu vas voir comme c'est agréable. Cherche dans la grande malle, là. La robe blanche. Il y a la perruque qui va avec dans un sachet de plastique

INFIRMIÈRE.- Mais ... une robe, madame. Pourquoi? ce n'est pas la peine que je me change, madame (Copi, 1969: 66-69).

Évita pasa de ser una pobre víctima del cáncer a una despiadada asesina y calculadora que no solo engaña a su enfermera, sino que deja también en ridículo a su esposo Peron y al pueblo argentino quien la cree muerta tal y como lo deja especificado Copi en la siguiente didascalía:

Évita sort. Ibiza couche le corps de l'infirmière sur une malle, le coiffe d'une perruque. Ibiza sort. Entrent: des journalistes, des ministres, des bonnes sœurs, des voyeurs, des photographes, des ambassadrices, les petits chanteurs de la croix patagone, des miraculés, des esthéticiennes, des embaumeurs, des ecclésiastiques, des *écoliers*, des *syndicalistes*, les *filles de la révolution péroniste*, des infirmières portant des cierges et des couronnes de fleurs artificielles (Copi, 1969: 84-85).

Évita (o Eva Perón), representará, así, el final de la decadencia del sistema político (argentino) mediante el artificio del travestismo. Un método muy acertado utilizado por Copi ya que el dramaturgo juega con la imagen de Évita a través de un cuerpo que no es el suyo. Este efecto teatral nos da la impresión de que el cuerpo no deja de ser una carcasa orgánica y maleable con facultades para mimetizar la imagen de Évita y, de alguna manera, eternizarla; el mito argentino permanecerá en el imaginario de los argentinos como algo verdadero porque lo que ve el público no es el cuerpo "real" de Évita, sino su vestido blanco y una peluca que travisten el cadáver de la enfermera. Esta heroína escapa victoriosa de la tragedia teatral y permanecerá viva para siempre en la sombra de aquellos a quienes ha podido ridiculizar y engañar, entre ellos ministros, eclesiásticos y sindicalistas, particularmente. Évita se ríe de los géneros cuando se traviste y se burla de todo un pueblo (público) argentino que la cree muerta. Pero también ridiculiza la hegemonía masculina y el pensamiento machista de los dictadores que gobiernan el Estado tildándolos, como aparece en el prefacio de *Río de la Plata*⁷, de amanerados o "locas":

L'homme politique du Río de la Plata se sert de tous ses atouts virils pour mener à bien ses campagnes: gomina, poncho, moustache bien fournie et embonpoint qui se laisse

7 *Río de la Plata* es una obra inacabada que Copi empezó a escribir (1984) en lengua francesa. Este proyecto quedó en un prefacio, probablemente, autobiográfico del autor. Solo se conserva el manuscrito –una especie de boceto de lo que posiblemente sería una novela del exilio– conservado en Caén (Francia) en el Institut Mémoires de l'Édition d'Études Contemporaines IMEC-. Jorge Damonte (hermano de Copi) decidió incorporarlo en *Copi*; un álbum consagrado a la vida del dramaturgo publicado en Christian Bourgois en 1990.

deviner, tel un sein de femme dont la pointe serait le nombril, débordant un peu de la ceinture. (Copi en Damonte: 91⁸)

Copi nos deja un cúmulo de imágenes que se superponen unas con otras y donde se mezcla una engañosa política travestida que deja en entredicho los roles de sexo y de género, la sexualidad y el flujo de los deseos y la incompetencia de las instituciones de poder.

La segunda es Irina, personaje central de *L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*; una pequeña obra sin actos y dividida formalmente en XV escenas. La primera publicación por la editorial Christian Bourgois se hizo en 1971. La primera representación se realizó en La Resserre, Théâtre de la Cité Internationale en París en ese mismo año. La puesta en escena estuvo a cargo del reconocido director de teatro argentino, y amigo de Copi, Jorge Lavelli. Para esta ocasión, Copi representó el rol de Madame Garbo. El resto del equipo actoral estuvo compuesto por Raymond Jorudan (Madre), Mirian Eggerickx (Irina), Jacques Maire (Oficial Garbenko) y Jacques Coutureau (General Puchkine).

La intriga gira en torno al cambio de sexo y la sexualidad de Irina; una tímida joven transexual enviada con Madre (transexual también) en un transiberiano a vivir en una pequeña barraca perdida en la gélida Siberia. En ese contexto hostil, Irina empieza una relación extraña con su profesora de piano, Madame Garbo, otra transexual. La relación cada vez más fuerte entre los tres personajes, donde las víctimas parecen transformarse en verdugos y viceversa, y donde la dificultad de expresarse imposibilita la comunicación, termina por una mutilación simbólica del lenguaje; Irina se amputa la lengua en escena.

Copi nos sumerge en un proceso de cuestionamiento del “ser” que podríamos calificar de “*queer*”. En este caso, Irina, una joven transexual que se cambió de sexo en Casablanca, aparece acompañada de otros dos personajes, también transexuales, que Copi utiliza para mezclar lo cómico y lo trágico. La acción transcurre en Siberia, en una pequeña barraca rodeada de famélicos lobos salvajes. En esa inmensidad teñida de blanco por la nieve siberiana existe una pequeña barraca como metáfora del espacio teatral convertido en un reducido espacio tragicómico. Ahí cohabitan Madre e Irina, las dos transexuales enviadas obligadamente a Siberia y que mantienen una extraña relación, madre/hija, ocultando otra relación que nos hace pensar en una relación sadomasoquista. Después aparece Madame Garbo, una mujer de la burguesía y profesora de piano de Irina; se trata de una mujer atormentada por su pasado que oculta igualmente un secreto: naciendo mujer, se le reconstruyó un pene como castigo por haber matado a su propio hijo cuando nació “anormal”, debido a un acto de fornicación.

Estos seres triviales, pueriles y aparentemente insustanciales, se encuentran reunidos en ese lugar improbable que se asemeja más a un espacio de exilio para los indeseados o para bestias salvajes e inclasificables.

El interés dramático de esta obra reposa especialmente en las dificultades que tie-

8 Para poder utilizar esta cita, hemos utilizado el manuscrito que analizamos en el IMEC en 2017. Copi en su libreta enumeró las páginas de este prefacio, en total 71 páginas.

ne Irina para expresare y en su agonía progresiva cada vez que responde a preguntas que aceleran su fatídico final. Las fases de su inevitable destino hacia la muerte son lentas y nos da la impresión de asistir a un ritual sacrificial y macabro donde Copi juega con lo abyecto, término ampliamente abordado por Julia Kristeva en *Pouvoirs de l'horreur* como acto semejante a la perversidad: “L’abject est apparenté à la perversion [...] L’abject est pervers car il n’abandonne ni n’assume un interdit, une règle ou une loi; mais les détourne, fourvoie, corrompt; s’en sert, en use, pour mieux les dénier [...] Il vit au service de la mort” (Kristeva, 1980: 23). En Irina, el lenguaje hablado se mezcla así con el lenguaje corporal. Desde la primera escena observamos a la joven transexual tras un cuerpo, casi vegetal y “agujereado”: falta de higiene y dejadez del cuerpo, aborto, descontrol de los esfínteres, incontinencia urinaria, vómitos, suciedad, etc. Síntomas que encajan, si seguimos a Kristeva cuando dice:

[...] je suis en train de devenir un autre au prix de ma propre mort. Dans ce trajet où “je” deviens, j’accouche de moi dans la violence du sanglot, du vomi [...] tel un théâtre vrai, sans fard et sans masque [...] Ces humeurs, cette souillure, cette merde sont ce que la vie supporte à peine et avec peine de la mort. J’y suis aux limites de ma condition de vivant. De ces limites se dégage mon corps comme vivant. (Kristeva, 1980: 11)

Así pues, Irina se encuentra en la línea de fuego entre la vida y la muerte cuando toda una serie de diálogos se van intensificando progresivamente. Por un lado, está Madre⁹ que, utilizando un lenguaje crudo y vulgar, pone de manifiesto el deterioro físico y a veces psicológico de su “hija”: “Si je la connais. Regardez, vous sentez comme ça pue? Elle a déjà chié! Viens que je te lave! Et tu voulais emporter les culottes de l’oncle Pierre. Elles doivent être dans état, tes culottes [...] cochonne! [...] J’en ai marre de ta merde!” (Copi, 1971: 51) / “Tu pues comme une charogne” (Copi, 1971: 55). Y por el otro, están las preguntas, una especie de interrogatorio ininterrumpido protagonizado por Garbo que aceleran la lenta e inevitable agonía de Irina:

Où est-ce que tu as connu madame Simpson, Irina? /
Pourquoi es-tu avec elle? /
Est-ce qu’elle a un vrai lien de parenté avec toi? /
Et comment est-ce que tu as réussi à passer la frontière, puisque tu étais recherchée par la police? /
Et tu t’es enfui comment du Maroc? /
Qu’est-ce que tu faisais au Maroc? /
Qui t’a payé l’opération? /

9 Madre es el personaje que corresponde a Madame Simpson. Otra transexual, que como ella misma afirma: “Ma fille et moi avons changé de sexe par notre propre volonté (Copi, 1973b: 136). No obstante, la relación de las dos transexuales que aparentemente es de madre/hija y que nos hace pensar en un incesto simbólico, va más allá de una relación afectiva parental. En el teatro de Copi la identidad y la sexualidad no suelen concretarse. Los personajes son simples cuerpos performativos que están en trance dificultando su interpretación. *La dificultad de expresarse...* será siempre la dificultad para interpretar los cuerpos y sus identidades y sexualidades fluidas y encontrar una lógica que, para Copi, no existe.

Tu as connu madame Simpson avant qu'elle ne change de sexe? /
Tu es sûre que madame Simpson n'est pas l'oncle Pierre? /
Tu es sûre de ce que tu dis? /
Il était ton amant? /
Pourquoi tu as changé de sexe? /
Tu voulais avoir un sexe de femme au lieu d'un sexe d'homme? (Copi, 1971: 75-80).

Como podemos observar, el interrogatorio se centra especialmente en las circunstancias cuando Irina decidió cambiar de sexo. Pero más allá de estas primeras intenciones, Madame Garbo desea escuchar, de la boca de Irina, una confesión que jamás será pronunciada puesto que la joven transexual decidirá finalmente cortarse la lengua y, acto seguido, morir desangrada. Gesto simbólico donde la palabra, como arma de poder, se apaga progresivamente y nos remite así al título de la pieza: “la dificultad de expresarse”. Nunca sabremos qué sentía Irina, así como nunca sabremos su verdadera identidad, ni cómo Irina explicaría lo inexplicable ¿Qué debía confesar Irina? ¿Quizás su conformidad o inconformidad con el sexo que aparentemente ella decidió tener? Susan Stryker afirma que “encontrarse con el cuerpo transexual, adquirir una consciencia transexual que se articula a sí misma, es arriesgarse a revelar que el orden natural es construido” (Stryker, 2015: 158).

Y la tercera es Loretta Strong, personaje con el que Copi titula su *Loretta Strong*; una breve obra de teatro, suerte de monólogo sin actos y sin escenas publicado en Christian Bourgois en 1974. La primera representación¹⁰, en ese mismo año de publicación, estuvo a cargo de Copi, quien representaba a Loretta, y de su tío, Javier Botana, quien se encargó del decorado y del vestuario.

La obra la podemos resumir rápidamente diciendo que Loretta Strong, viviendo en una pequeña cápsula espacial, se convierte en el único ser humano con vida después de haber sobrevivido al apocalipsis de la Tierra y de haber matado a Steve Morton, su compañero de tripulación. La intriga se centra en los deseos persistentes de Loretta Strong de sembrar su oro en Bételgeuse, otro planeta de la Vía Láctea. ¿Podrá Loretta llevar a cabo esta misión interplanetaria?

Copi crea así a un cuerpo perdido en el espacio intentando comunicar con lo imposible. Después de la explosión de la Tierra, la bella astronauta tiene como misión sembrar el oro en Bételgeuse. El estallido de la tierra hace que la heroína colapse con su propio cuerpo y entre en un estado de delirio permanente. Con un teléfono en la mano, Loretta intenta comunicar con M. Drake en la Tierra y cree llamar a Linda, otra astronauta que, aparentemente, está en otro satélite. La astronauta no pasa desapercibida y es interceptada por seres extraños de otros planetas: venusianos, plutonianos, Hombres-Simios de la Estrella Polar, e incluso es invadida por ratas y murciélagos que se sienten atraídos por su cuerpo al que perforan y

¹⁰ A partir de 1975 Copi empieza a hacer una gira de esta obra. En 1975 se vuelve a representar en París; en 1976 en Nueva York, en 1977, nuevamente en París; en 1978 en Barcelona; y en 1978-1979 Copi realiza una gira por Italia.

desgarran. Para cumplir su misión, es necesario que Loretta encuentre a alguien con quien reproducirse, pues no puede hacerlo con Steve Morton, el único *ser* de género masculino y de su misma especie al que ella misma acaba de matar y que sirve de alimento para los murciélagos que lo devoran:

Ah, la saloperie de chauve-souris a bouffé la bite à Steve!
Ah, l'ordure!
Je te fous dans le frigidaire, moi!
Saloperie de bête!
Ça m'apprendra à me faire prendre par de rats!
Allô, Linda? (Copi, 1974: 19).

Loretta Strong no solo mata a Steve Morton, sino que también aprende, a través del acto de devoración del sexo biológico masculino, a cómo reproducirse con otros seres extraños. Convertida en un ser post-humano, el cuerpo de la astronauta se reproduce con ratas y murciélagos, con lingotes de oro y hasta con un frigorífico. Copi ha diseñado un nuevo cuerpo capaz de soportar los estallidos de la tierra, pero también un cuerpo con los mecanismos necesarios para reconstruirse al mismo tiempo que se fragmenta en miles de “pepitas de oro”: “J’ai des pépites qui me sortent par tout les pores!” (Copi, 1974: 41). Adaptada a este nuevo espacio que la fragmenta y la asfixia, la “cosmonaute intrépide” (Copi, 1990: 44), se deja fecundar y *reféconder*: “Il va falloir que je me refasse féconder! [...] Linda, je me fais reféconder!” (Copi, 1974: 17). De esta manera, el cuerpo de Loretta se convierte en una máquina, suerte de fotocopiadora 3D, para reproducir seres híbridos: ratas y murciélagos de oro y con ojos de rubí y hasta frigoríficos alados salen de su útero. Su cuerpo andrógino de Mujer Fuerte, Loretta Strong, o nombre de travesti, es un misterio, un nuevo territorio para explorar. En efecto, ella tiene *une vagine*¹¹ y no *un vagin*. Gesto simbólico utilizado por Copi para invertir los roles femenino-masculino y desestabilizar así todo un pensamiento heterosexual construido desde los binarismos de género y de sexo y para darnos a entender lo arbitrario (y, además, contradictorio en este caso) que resulta el lenguaje cuando este se construye a partir de los géneros y los sexos. Los siguientes ejemplos nos servirán para apreciar de qué manera Copi se vale de su humor negro y cáustico para desmontar los clásicos actos performativos de producción y reproducción de la especie humana: en primer lugar, si atendemos a la misión principal de Loretta y su idea utópica (o distópica) de construcción de una nueva sociedad en Bételgeuse, nos damos cuenta de que Loretta no necesita de un macho, sino de cualquier otro ser, criatura u objeto que la fecunde para así poder sembrar su oro en Bételgeuse: “C’est pas un mâle que je cherche [...] Ce que je veux c’est trouver quelqu’un qui s’occupe de semer mon or sur Bételgeuse” (Copi, 1974: 18); en segundo lugar, la fecundación: “Il va falloir que je me refasse féconder! / Viens, mon rat, viens! / Linda, je me fais reféconder! / J’ai un rat

11 Copi utiliza el término francés “Vigin” –parte del aparato reproductor femenino que en lengua francesa corresponde a una palabra masculina “le vagin” y no “la vagine*”– para subvertirlo e intercambiar los roles.

dans la vagine mais il est long à jouir” (Copi, 1974: 17); y, finalmente, el alumbramiento de nuevos seres metamorfoseados: “Oh, zut, j’accouche! / Un... deux... trois... quatre! / C’est de chauves-souris en or! / Oh mais les yeux c’est de petits rubis!” (Copi, 1974: 22). En síntesis, para Loretta Strong, el acto de producción-reproducción mecánica no es más que una idea delirante de la reconstrucción de una nueva sociedad mutante y efervescente.

4. Tres “heroínas” y tres cuerpos destabilizadores de la norma heterosexual

Una breve cita de Michel Bernard, en su ensayo *Le corps*, nos invita a reflexionar sobre el cuerpo y a cuestionar la realidad sociocultural que se ha construido en torno a él y su simbología: “La réalité du corps est l’horizon inaccessible et illusoire des mythes qui en parlent et prétendent en donner la vérité” (Bernard, 1995: 135). En este sentido, la realidad, así como la verdad, es discutible ya que el cuerpo como representante social y cultural encierra otras complejidades que tiene que ver con la construcción y distinción que hay entre sexo/género y donde la identidad y la sexualidad son realidades permeables, discutibles y cuestionables.

Para desarrollar los conceptos de diversidad sexual y de identidad fluida según una perspectiva *queer* aplicada a los personajes de Copi, nos gustaría abordar brevemente tres elementos esenciales para cumplimentar nuestro objeto de estudio: el cuerpo, el travestismo y la contra-sexualidad apoyándonos en las reflexiones de reconocido(a)s teórico(a)s como Judith Butler, Sam Bourcier y Paul B. Preciado.

En primer lugar, el *cuerpo*, como materia moldeable y performativa, utilizado como herramienta-máquina de resistencia. En este sentido, Butler explica que “Los cuerpos no solo tienden a indicar un mundo que está más allá de ellos mismos; ese movimiento que supera sus propios límites, un movimiento fronterizo en sí mismo, parece ser imprescindible para establecer lo que los cuerpos ‘son’” (Butler, 2002: 11). Y Preciado, hace alusión a los órganos sexuales como el resultado de una tecnología sofisticada cuando afirma:

Los órganos sexuales como tales no existen. Los órganos, que reconocemos como naturalmente sexuales, son ya el producto de una tecnología sofisticada que prescribe el contexto en el que los órganos adquieren su significación (relaciones sexuales) y se utilizan con propiedad, de acuerdo a su “naturaleza” (relaciones heterosexuales)”. (Preciado, 2002: 26-27)

Así pues, tanto Irina como Loretta, se convierten en cuerpos con una matriz subversiva desprovista de género. La primera, Irina, hombre transformado en mujer, se queda embarazada después de su operación en Marruecos. Hablamos de la primera escena de *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer* donde el público se ve enfrentado a presenciar el aborto de una joven transexual embarazada que desconoce el origen de su embarazo:

IRINA.- Le coiffeur je l'ai fait pour la première fois la semaine dernière, l'officier, il y a trois mois, alors que je suis enceinte d'au moins quatre mois [...]

IRINA.- J'ai envie d'aller aux toilettes.

MADRE.- Tu n'as rien mangé et tu as envie d'aller aux toilettes?

IRINA.- C'est pour chier l'enfant

MADRE.- Tu as envie d'avorter?

IRINA.- Oui. (Copi, 1971: 17-19)

Su aborto simbólico anuncia al mismo tiempo su fatídico final. La segunda, Loretta, suerte de cuerpo andrógino provisto de un “vagino”, y no de una “vagina”, y de un útero subversivo que luego será desgarrado, se reproduce a velocidades extremas con otros seres (o cosas) que se alejan del entendimiento humano. De la misma manera que Copi intenta fragmentar el cuerpo para hacer una nueva lectura de él, los órganos biológicos como tal (esa parte de materia tangible que discrimina y diferencia a un sexo del otro, que asigna y establece un rol en la sociedad), se ven sometidos, como dice Preciado, a una “gestión biopolítica diferencial” (Preciado, 2019: 73). Preciado toma como ejemplo el útero y los óvulos en oposición al esperma para anotar que los primeros han sido “objeto de privatización social y de cercamiento económico” y el segundo, “entendido como flujo soberano”, ha sido desde siempre “un líquido cuya circulación pública ha sido promovida políticamente como índice de poder, salud y riqueza” (Preciado, 2019: 73). ¿Por qué Loretta Strong mata a Steve Morton justo antes de empezar su monólogo? Es interesante ver cómo Copi se valió de la teatralización de la sexualidad para hacernos reflexionar y cuestionar sobre el sexo biológico y la imposición de una identidad de género y sexualidad que quizás no coincide con el órgano biológico *pene* o *vagina*. Tanto en Irina como en Loretta, los cuerpos son el producto de un deseo polimorfo, un fantasma sin cuerpo, ni sexo, etc. Es decir, un artefacto de carne y de cuerpos que pertenecen a una nueva tecnología de producción-reproducción mecánica. Idea que no se aleja de la de Preciado cuando apunta en “Imprimir la carne” en la posibilidad de:

imprimir nuestros órganos sexuales con una bioimpresora 3D. La biotinta se fabricará a partir de un compuesto de agregados de células madre que provienen del cuerpo al que el órgano está destinado: el órgano podría diseñarse primero por ordenador para ser implantado después en el cuerpo que lo reconocerá como propio. (Preciado, 2019: 248)

En segundo lugar, el *travestismo* como imagen visible de la inversión sexual. Una inversión que según las afirmaciones de Sam Bourcier : “Le travestissement est toujours compris comme quelque chose d'individuel et expliqué à l'aide d'une construction médico-légale du style névrose, inversion sexuelle [...] une inversion de l'identité sexuelle” (Bourcier, 1998: 102-103). Esta inversión sexual se refleja en el cuerpo de Évita; un cuerpo masculino travestido de mujer representando la primera dama argentina con el que Copi juega no solo a travestir el género y el sexo sino también a parodiar la imagen de una mujer de poder en la política argentina. Algunos apuntes de Alfredo Arias, nos invitan a reflexionar sobre

el travestismo y sobre la idea de una “teatralización de la sexualidad”: “le travestissement est une théâtralisation de la sexualité. Il raconte un état dans lequel la sexualité est droguée, dopée, fantasmagorique. Le travesti tire le théâtre sur le terrain de la transgression, en lui permettant d’explorer une zone plus onirique de l’inconscient” (Arias, 2008: 141-142). Este procedimiento del travestismo le otorga un poder especial a Évita ya que no solo hablamos de un travestismo del cuerpo sino también del lenguaje: las primeras palabras de Évita al entrar en escena son: “Merde. Où est ma robe de présidente ?” (Copi, 1969: 7). Copi necesita de este procedimiento porque el hecho de travestir las palabras (el lenguaje) es el único medio de transformar al personaje ficticio y, así, alejarlo del personaje real y de su contenido histórico argentino. Continuando con Arias: “le travestissement projette les personnages dans le vertige du pouvoir et de la mort. Le travestissement nous apporte la distance nécessaire pour que nous puissions, avec notre histoire, accepter ces personnages sur scène” (Arias, 2008: 142). En los límites de una enfermedad cancerígena que carcome, en apariencia, el cuerpo de Évita, Copi traviste a Évita, y esta, a su enfermera. Évita no está enferma. Solo quiere huir. El cáncer es una estrategia macabra y calculada para preparar la huida de la escena. La Évita moribunda se vale de su imagen de mujer de poder para poner en escena, ella misma, el espectáculo de la muerte y de la huida. De esta manera, Copi desestabiliza a todo un público que cree en una Évita inocente. Pero más allá de las intenciones macabras del personaje, Copi utiliza el travestismo como espectáculo teatral, donde pone en marcha un nuevo mecanismo subversivo para romper con el sistema hermético binario de género y de sexo, y como un artificio de denuncia política. En esta fusión entre realidad / ficción, donde interviene la historia real y la ficticia, Copi ridiculiza, a través del comportamiento de los personajes y el juego con el lenguaje, la supremacía del hombre sobre la mujer, cuestionando al mismo tiempo los gestos machistas de aquellos que gobiernan o se instalan en los puestos de poder.

Y, en tercer lugar, la *contra-sexualidad* como artificio subversivo utilizado para desestabilizar la hegemonía heteronormativa. El máximo exponente de estas ideas contra-sexuales es Paul B. Preciado quien afirma en su *Manifiesto contra-sexual* (2002) que la contra-sexualidad tiene como tarea “identificar los espacios erróneos, los fallos de la estructura del texto (cuerpos intersexuales, hermafroditas, locas, camioneras, maricones, *bollos*, histéricas salidas o frías, hermafrodyques...) y reforzar el poder de las desviaciones y derivas respecto del sistema heterocentrado” (Preciado, 2002: 23). Esta idea contra-sexual de Preciado, nos recuerda a Irina, ya que este personaje confirma y contradice, al mismo tiempo, el título de la obra; en efecto, la joven transexual no es identificable como homosexual. Su identidad, su sexo, y su sexualidad están diluidos, son imprecisos y no se pueden concretar. Esta imprecisión del sexo y de la sexualidad no identificable de Irina, nos hace pensar en el cuerpo queer y cuerpo trans que transgrede todo principio normativo de la sexualidad (macho-hembra) que el pensamiento heterosexual interpuesto desde siempre sobre otras sexualidades más fluidas. Los estudios de Karine Espineira, Maud-Yeuse Thomas y Arnaud Alessandrin en

Corps trans. Corps queer (2013) nos sirven de referencia para sostener nuestra idea cuando precisan:

Si la biogolisation des sexes tend à naturaliser l'assignation sexuelle séparant les femmes des hommes, la perception sociologique des corps hybrides, transsexués et transgenres, montre l'artificialité de la frontière normative séparant ce que l'on nomme socialement "sexe masculin" et "sexe féminin". (Espineira, Thomas y Alessandrin, 2013: 102)

De esta manera, el lugar que debe ocupar generalmente el género en el cuerpo de Irina permanecerá vacío. Pues su cuerpo será, en definitiva, el espacio de un deseo abortado¹², sin límites, brutal... un cuerpo puramente proyectivo e improductivo.

Estas ideas sobre el cuerpo y el sexo y las diferentes formas de representación en la sociedad están igualmente abordadas en *La fabrique du sexe* (1992); ensayo donde el antropólogo Thomas Laqueur sostiene que: "les circonstances politiques, intellectuelles et sociales diverses nourrirent le passage du modèle unisexe à l'explication moderne, fondée sur de sexes, de la différence et de la sexualité proprement dite" (Laqueur, 1992: 16). A este nuevo pensamiento sobre el sexo, podemos añadir las aportaciones de Gayle Rubin, cuando en sus reflexiones sobre el "sexo" defiende que este "ha traído consigo un bienvenido énfasis en la idea de que los términos sexuales deben referirse a sus contextos históricos y sociales propios, además de un cauto escepticismo frente a las generalizaciones" (Rubin, 1989: 16). Para terminar, Michel Foucault, ampliamente considerado como el precursor del pensamiento *queer*, pone en evidencia el valor simbólico de los espacios cerrados vistos como micro espacios por donde se desvían a los individuos en "estados de crisis". En el artículo "Des espaces autres" (1969), publicado en *Dits et écrits IV*, el filósofo francés hace alusión a las "hétérotopies". Se trata de lugares que podríamos considerar "espacios de crisis", es decir: "qu'il a des lieux privilégiés, ou sacrés, ou interdits, réservés aux individus qui se trouvent, par rapport à la société, et au milieu humain à l'intérieur duquel ils vivent, en état de crise [ou] de déviation" (Foucault, 1994 : 756-757) como los asilos, las clínicas psiquiátricas, los albergues, las prisiones e incluso los cementerios. En estos espacios de crisis también existen y cohabitan los personajes de Copi; algunos son espacios privilegiados, como el de Évita en la habitación presidencial o precarios como el de Irina, en la gélida barraca en Siberia, y otros tan alejados de nosotros mismos y de nuestra realidad y tan asfixiantes como la estrecha cápsula espacial donde habita Loretta Strong rodeada de seres extraños. Todos estos espacios, aunque diferentes, parecen dibujar un campo de represión absoluta. No obstante, el dramaturgo añade grandes pinceladas de severidad y violencia sometiendo a sus heroínas a experimentar los límites que separan la vida de la muerte o incluso sobrepasarlos. En el caso de Évita, valiéndose de su enfermedad, juega con la transposición de cadáveres y prepara así

12 Es importante recordar que en la primera escena de la pieza Irina aborta un bebé del que se desconoce su padre.

su propia puesta en escena de su muerte para escapar de lo que ella considera un verdadero cáncer: su situación como Primera Dama de Argentina. En el caso de Irina quien tiene dificultades para expresarse, decide cortarse la lengua para morir desangrada ante la mirada atenta de sus verdugos Madre y Madame Garbo, y del público. Y en el caso de Loretta, los límites no existen; pues su cuerpo, o más bien aparato reproductor, está diseñado, no solamente para producir y reproducir, sino también para fragmentarse; es decir destruirse y reconstruirse desafiando la lógica y la concepción divina de la existencia.

5. Conclusión

Los personajes de Évita, Irina y Loretta, en estas tres piezas de teatro, encarnan una nueva imagen política del cuerpo a través de tres manifestaciones concretas: un cuerpo travesti, un hombre travestido de mujer representando y ridiculizando el poder político; un cuerpo transexual, una joven que ha cambiado de sexo en Marruecos; y, un cuerpo post-humano, una mujer-máquina andrógina para reproducir seres híbridos. Se trata sin ninguna duda de heroínas subversivas que desestabilizan las bases que estructuran las normas regidas por los binarismos de género y de sexo. Estos tres personajes nos sirven, entre otras cosas, para poner de relieve las fronteras mentales (pero reales también) que separan el “sexo bueno” del “sexo malo”, de lo que es correcto o incorrecto desde el punto de vista ético y moral, como lo hace la antropóloga Gayle Rubin en sus reflexiones sobre el sexo a través de un gráfico¹³ que muestra, como ella misma dice: “la hiérarchie sexuelle: le combat pour la rédefinitions des frontières” (Rubin, 1989: 161) y que podemos apreciar a continuación en la siguiente figura:

| Sexe “bon”: Normal, naturel, sain, divin | Principale zone de contestation | Sexe “mauvais”: anormal, contre-nature, malsain, vicieux, “abominable” |
|---|---|--|
| Hétérosexuel Dans le mariage Procréateur À la maison | La “frontière” Couples hétérosexuels non mariés Hétérosexuels à partenaires multiples Masturbation Couples homosexuels et lesbiens stables et durables Lesbiens draguant dans les bars Hommes homosexuels qui vont dans les saunas ou lieux de drague | Travestis Transexuels Fétichistes Sadomasocchistes Contre argent transgénérationnel |

Mieux

 Pire

Este esquema muestra la organización social del sexo biológico y la construcción social concebido como femenino y como masculino a través del estudio de sexo/género.

13 Este esquema que hemos reestructurado e interpretado de Gayle Rubin aparece en la edición francesa *Surveiller et jouir: Anthropologie politique du sexe* (2010) y forma parte del capítulo III titulado: “Penser le sexe. Pour une théorie radicale de la politique de la sexualité”, 135-224.

Gráfico que sirve igualmente para orientarnos hacia el espacio marginal poblado por los personajes de Copi que coexisten como seres que pertenecen, según la norma heterosexual, al “sexo ‘malo’”: “anormales, antinaturales, dañinos, viciosos, ‘pecaminosos’ o ‘abominables’”, extravagantes y que se muestran o se dejan ver en la escena teatral en tanto que “travestis, transexuales, fetichistas, sadomasoquistas”, etc. Esta idea que sobrepasa las fronteras del cuerpo *queer* podría completarse con las teorías de Donna Haraway, citada en Preciado (2002), cuando anuncia que “Esta ‘historia de las tecnologías’ muestra que ‘la Naturaleza Humana’ no es sino un efecto de negociación permanente de las fronteras entre humano y animal, cuerpo y máquina [...] pero también entre órgano y plástico” (Preciado, 2002: 20).

En estas tres obras subversivas de Copi, y en toda su producción, el actor, lector y espectador estarán siempre confrontados a contemplar cuerpos travestis, cuerpos transexuales y homosexuales y, cuerpos post-humanos que transgreden y evolucionan de alguna manera en los espacios marginales e indeseables de la vergüenza que pierden su razón de ser puesto que lo que presuponemos como indigno es continuamente puesto en cuestión y remitido al lector-espectador. Y es precisamente en el espacio de la vergüenza donde estos cuerpos o identidades fluidas se reconocen y se encuentran. Idea que compartimos con Antony Hickling cuando sostiene que “si le phallus a permis de créer une identité masculine, l’homosexuel tend à trouver la sienne au travers de l’anus. Cette partie de l’anatomie n’ayant pas de réelle existence dans nos sociétés, l’homosexuel se perd dans une identité confuse à définir” (Hickling, 2004: 63).

Finalmente, podemos añadir que Copi es un dramaturgo redescubierto y puesto en valor actualmente en Europa y América y que su obra nos invita y nos conduce hacia un perpetuo cuestionamiento del cuerpo y sobre la identidad *queer*. En efecto, la ironía, su humor negro, cáustico, corrosivo (que a veces se mezcla con un lenguaje infantil para darle una pequeña dosis de ingenuidad a su estilo transgresor; estrategia que le sirve para desafiar cualquier tipo de normas o reglas que jerarquizan al individuo para liberarlo de esa opresión que de alguna manera lo margina o lo estigmatiza), la provocación y la transgresión han sido siempre los constitutivos de su universo particular y creativo. De esta manera, cuando descubrimos una pieza de teatro de Copi, nos damos cuenta de que la esencia de su teatro radica en su gesto revulsivo frente a la sociedad a través de obras revolucionarias que no se someten a ninguna norma preestablecida, que no respetan las jerarquías binarias de sexo/género, que desafían cualquier lógica natural y divina mediante una teatralización caricaturesca de la situación de los personajes y los espacios y las formas particulares de proponer/generar un nuevo discurso sobre la identidad y la sexualidad. En fin, asistimos a una teatralidad pura, sin reglas, ni convenciones, ni fronteras donde Copi, como dice Marcos Ronsezvaig “desborda los estereotipados discursos de la masculinidad y la construcción cultural de los géneros, buscando en la deconstrucción de los cuerpos, la identidad perdida” (Ronsezvaig, 2009: 120).

Referencias bibliográficas

- BARBERIS, Isabelle. 2010. *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*. Paris, PUF.
- BARBERIS, Isabelle. 2015. *Les Mondes de Copi, Machines folles et chimères*. Paris, Orizons.
- BERNARD, Michel. 1995. *Le corps*. Paris, Seuil.
- BOURCIER, Sam. 1998. “Queer politiks. Intro-mission” in *Q comme Queer. Les cahiers Gai Kitsch Camp*, Nº 42, 93-106.
- BUTLER, Judith. 2002. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Buenos Aires, Paidós.
- COPI. 1969. *Eva Peron*. Paris, Christian Bourgois.
- COPI. 1971. *L’homosexuel ou la difficulté de s’exprimer*. Paris, Christian Bourgois.
- COPI. 1974. *Loretta Strong*. Paris, Christian Bourgois.
- COPI. 1990. “Copi en Copi” in Jorge Damonte, *Copi*. Paris, Christian Bourgois.
- ESPINEIRA, Karine, THOMAS, Maud-Yeuse, ALESSANDRIN, Arnaud. 2012. *La trans-yclopédie. Tout savoir sur les transidentités*. Paris, Des Ailes sur un Tracteur.
- ESPINEIRA, Karine, THOMAS, Maud-Yeuse, ALESSANDRIN, Arnaud. 2013. *Corps trans. Corps queer*. Paris, L’Harmattan.
- FOUCAULT, Michel. 1994. “Des espaces autres” in Defert, D., y Ewald, F. (comps.), *Dits et écrits 1954-1988 par Michel Foucault*. Paris, Gallimard, 752-762.
- HICKLING, Antony. 2004. *Copi au travers du “Queer” et le “Queer” au travers de Copi*. Paris, Université Paris 8.
- HUARD, Geoffroy. 2014. *Los antisociales. Historia de la homosexualidad en Barcelona y París, 1945-1975*. Madrid, Marcial Pons.
- KRISTEVA, Julia. 1980. *Pouvoirs de l’horreur*. Paris, Seuil.
- LAQUEUR, Thomas. 1994. *La construcción del sexo. Cuerpo y género desde los griegos hasta Freud*. Madrid, Cátedra.
- MORENO, María. 2017. “Grageas para Copi” in Pauls, A., Aira, C. et al., *Copi, la hora de los monstruos*. Barcelona, Instituto de Cultura del Ayuntamiento de Barcelona, 67-75.
- PRECIADO, Paul B. 2019. *Un apartamento en Urano. Crónicas del cruce*. Barcelona, Anagrama.
- PRECIADO, Paul B. 2002. *Manifiesto contra-sexual*. Madrid, Opera Prima.
- RONSEZVAIG, Marcos. 2009. *El teatro de la enfermedad*. Buenos Aires, Biblos.
- RUBIN, Gayle. 1989. “Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la se-

xualidad” in Carole Vance, *Placer y peligro: explorando la sexualidad femenina*. Madrid, Revolución, 113-190.

SÁEZ, Javier. 2008. *Teoría queer y psicoanálisis*. Madrid, Síntesis.

SEGARRA, Marta. 2014. *Teoría de los cuerpos agujereados*. Santa Cruz de Tenerife, Melusina.

STRYKER, Susan. 2015. “Mis palabras a Víctor Frankenstein sobre el pueblo de Chamonix: performando la ira transgénero” in Galofre, P. y Missé, M., *Políticas trans. Una antología de textos desde los estudios trans norteamericanos*. Barcelona-Madrid, Egales, 135-162.

