

# El espacio teatral y la subjetividad en Copi



Ignacio Lucia

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata,  
Argentina  
iglucia81@gmail.com

Fecha de recepción: 30/08/2023. Fecha de aceptación: 11/10/2023

## Resumen

Como han observado algunas lecturas críticas de las obras teatrales de Copi, en ellas parecen predominar los lugares cerrados como espacios dramáticos: los personajes están siempre reclusos en un interior (en general, una habitación u otro tipo de encierro) y amenazados por un exterior peligroso. Esta oposición coincidiría, en principio, con la oposición entre *espacio escénico* y *espacio extraescénico*. Estas categorías analíticas, válidas para la interpretación de cualquier obra teatral, resultan especialmente interesantes en la producción teatral de Copi, por cuanto permiten pensar cuestiones relacionadas con algunos de sus temas principales, en especial los de la identidad y del cuerpo, y la distinción entre interior y exterior de la subjetividad.

■ Palabras clave: Espacio; Copi; Subjetividad; Cuerpo; Identidad

## Theatrical Space and Subjectivity in Copi

### Abstract

As some critical readings of Copi's plays have observed, closed places seem to predominate in them as dramatic spaces: the characters are always confined inside an indoor space (usually a room or other type of confinement) and threatened by a dangerous exterior. This opposition would coincide, in principle, with the opposition between *dramatic space* and *extradramatic space*. These analytical categories, valid for the interpretation of any theatrical work, are especially interesting in Copi's theatrical production, since they allow us to think about issues related to some of his main themes, especially those regarding identity and the body, and the distinction between interior and exterior of subjectivity.

■ Keywords: Space; Copi; Subjectivity; Body; Identity

## Espacios de reclusión

En algunos acercamientos críticos relativamente recientes al teatro de Copi se ha prestado atención a la cuestión del *espacio*. Esta noción ha tenido un largo recorrido en la semiótica teatral; su importancia se encuentra ante todo en que *poner en escena* una obra implica *espacializarla*, según lo explica Patrice Pavis (2008, p. 170), es decir que, al realizar una obra, se la traslada a un espacio concreto, que se puede visualizar, y que es construido en un escenario o sala teatral. Existen diversas conceptualizaciones, según los distintos autores, acerca de qué es el *espacio* en el teatro. En este trabajo nos referimos especialmente a lo que el citado Pavis denomina *espacio dramático*, o sea “el espacio al cual se refiere el texto, espacio abstracto y que el lector o el espectador debe construir con su imaginación” (2008, p. 175), es decir el espacio representado por la ficción teatral. Pero, a su vez, por momentos, nos referiremos al *espacio escénico*, el cual equivale, según el mismo Pavis, al espacio del escenario, allí donde se desempeña la tarea de los actores, que es percibido por el público (2008, p. 171). Otra dimensión del espacio a la que nos referiremos será aquella conceptualizada como *espacio extraescénico* o, simplemente, *extraescena*, es decir, “la realidad que se desarrolla y existe fuera del campo de visión del espectador” (Pavis, 2008, p. 195). Con respecto a las dos primeras categorías (*espacio dramático* y *espacio escénico*), las consideraremos prácticamente de forma indistinta, ya que el mismo Pavis explica que ambas “se mezclan constantemente en nuestra percepción, ayudándose mutuamente a constituirse” (2008, p. 170). Más relevancia tendrá, para el trabajo, la separación que se produce entre el *espacio dramático/escénico* y el mencionado *espacio extraescénico*. Estas categorías analíticas, válidas para la interpretación de cualquier obra teatral, resultan especialmente interesantes en la producción teatral de Copi, por cuanto permiten pensar cuestiones relacionadas con algunos de sus temas principales, en especial los de la identidad y del cuerpo, problematizados desde la distinción entre *espacio externo* y *espacio interno* del sujeto y la importancia de dicha distinción en la constitución subjetiva.

Lo primero que a los críticos ha llamado la atención sobre la utilización del espacio por parte de Copi es que siempre ha elegido lugares cerrados para el desarrollo de la acción de sus obras: esos lugares pueden ser la habitación de una casa u otros encierros capsulares. Como excepción a esta regla, se puede mencionar *La sombra de Wenceslao* (estrenada en 1978) que, si bien comienza dentro de espacios interiores, luego lleva la acción al espacio abierto y a la variedad geográfica. En cambio, como decíamos, en el resto de su producción teatral la acción se encuentra confinada en encierros más extremos. Ya en su primera obra teatral de importancia, *El día de una soñadora* (*La journée d'une rêveuse*, 1968), vemos que la acción está comprimida en un jardín dentro de una casa, y estas situaciones de encierro se irán repitiendo hasta llegar a su última obra, *Una visita inoportuna* (*Une visite inopportune*, 1987), en la cual un personaje está agonizando en una habitación de hospital. Para el crítico Stefano Casi, puede trazarse una relación entre la utilización del espacio cerrado que hace Copi con aquella que realiza Federico García Lorca en *La casa de Bernarda Alba* (1936). Según Casi (2008, p. 47), el encierro en Copi es, como en el caso de la obra del autor español, un encierro *mental*; no son situaciones puramente claustrofóbicas, porque los personajes parecen tener una objetiva libertad de movimiento, adentro y afuera, sino que se trata más bien de una claustrofobia más sutil, mental. En *La casa de Bernarda Alba*, Lorca utiliza continuamente un *extraescena* que abarca al pueblo, especialmente a sus figuras masculinas: ese espacio *extraescénico* aparece oponiéndose al espacio visible de la escena, es decir, a la casa donde están los personajes femeninos; los hombres del pueblo nunca aparecen en escena, solo se los puede imaginar a partir de los sonidos que nos llegan desde el extraescena, o por lo que las mujeres dicen de ellos. La razón por la cual Casi conceptualiza esta disposición espacial como *prisión mental* se encuentra en que el espacio masculino del exterior constituye un espacio deseado, pero a la vez temido. Este crítico explica que esta idea de *prisión*, puede

verse no solo en Lorca, sino también en autores del teatro del absurdo, como Samuel Beckett y Harold Pinter. Así, Casi encuentra que, al igual que en el primer Pinter, los personajes de Copi están siempre encerrados a la espera de algo que no comprenden bien, mientras que están en comunicación con un afuera que es, al mismo tiempo, deseado y amenazante. Así, en estas *prisiones mentales*, nos encontramos no solo con una aplicación rigurosa de la unidad de lugar (a veces incluso de tiempo), sino también con una escenificación de situaciones y personajes *bajo asedio* (Casi, 2008, p. 48).

La mención de los autores del absurdo no es ociosa, porque eran autores cuyas obras Copi conocía muy bien, ya que habían tenido una presencia prominente para las épocas en las que él empezó a desempeñarse como actor y autor teatral en Francia (en la década de 1960), e incluso él menciona a Pinter en la entrevista con José Tcherkaski (1998, p. 80). En Copi, puede encontrarse algo del absurdo propio de Pinter y de Beckett, pero no llega a identificarse completamente con ellos: en la construcción del espacio, por ejemplo, no encontramos una indeterminación tan evidente como la que se encuentra en las obras de esos autores. La obra de Copi que puede pensarse como más cercana al absurdo es la ya mencionada *El día de una soñadora*, en la cual se puede percibir alguna influencia de Ionesco. Pero, como dice Casi, lo que toma de ellos se relaciona más bien con ese movimiento en la *doble dirección* del miedo y del deseo, de la atracción y del rechazo, con respecto a ese espacio del *afuera*, que mantiene a los personajes *bajo asedio* en el espacio visible de la escena.

En el artículo de Casi, su autor recorre cronológicamente las obras de Copi y nos muestra los distintos estadios de la *prisión mental*. Comenta primeramente *El día de una soñadora* y, luego, pasa a *Eva Perón* (1970). En esta obra, el *afuera* amenazante está constituido por las noticias en las cuales se habla de la agonía de Evita: los boletines oficiales informan que cientos de personas en las calles aguardan su muerte, de la cual ella escapará al final, en esa solución ucrónica que Copi inventa para el hecho histórico. Para Casi, la fuga final es una evasión del doble cerco que la aprieta: desde el afuera que es un pueblo entero esperando su muerte, y desde el adentro que es el “perverso sistema relacional” constituido por los diversos personajes (p. 51); entre esos personajes podemos contar a la madre de Evita, a un personaje llamado Ibiza y al mismo Perón. Pero, en rigor, la fuga de Evita, continúa diciéndonos Casi, es en realidad una fuga a medias, jugada desde la ambigua identidad de muerte y vida, porque Evita *se fuga* viva, pero *permanece* muerta, aunque más no sea en el cuerpo de la enfermera, la cual es su doble (p. 51).

El lugar donde transcurre la supuesta agonía de Evita funciona como un teatro: cuando Evita *sale de escena*, sus colaboradores colocan el cuerpo de la enfermera sobre un baúl, le ponen una peluca y, entonces, entran los representantes de “*el pueblo*”: “periodistas, ministros, monjas, curiosos, fotógrafos, embajadoras, los pequeños cantores de la cruz patagónica, los sanados, las hijas de la revolución peronista, embalsamadores, cosmetólogas, eclesiásticos, escolares, sindicalistas, enfermeras llevando cirios y coronas de flores artificiales” (Copi, 2000, p. 85). Estas personas son quienes sostendrán con su mirada la obra teatral que acaba de montar la propia Evita: cuando ella se fuga hacia el espacio extraescénico, puede sobrevivir; como diría Casi, se intercambia el espacio *bajo asedio* del *adentro* por el espacio amenazante del *afuera*. Así, entonces, la elección de un actor travestido en el estreno de la obra en París es una apelación a un recurso que viene a refrendar algo que ya estaba implícito en las acciones de la pieza, con ese juego identitario que se produce entre Evita y la enfermera, o también, podríamos decir, entre muerte y vida.

Ahora bien, en otras obras de Copi, el interior amenazado por el exterior aparece con más matices e, inclusive, la amenaza llega a ser un peligro real para la constitución misma del sujeto, y nos referimos más que nada a su constitución *orgánica*. Así, en *El*

*homosexual o la dificultad de expresarse (L'homosexuel ou la difficulté de s'exprimer, 1971)*, la obra que Copi estrena inmediatamente después de *Eva Perón, ese afuera* amenazante (y que, a la vez, es deseado) se manifiesta de forma más violenta. La acción se desarrolla en una casa situada en medio de la estepa de Siberia. Dentro de ella dialogan sus personajes: uno de ellos se llama Irina y el otro es su madre (denominada como "Madre", en español dentro del texto original francés); aparecen también otros personajes como una profesora de piano, su esposo y un médico que, en realidad, nunca es convocado (aunque se lo nombre). Los personajes llevan adelante un diálogo veloz en el que se van develando las verdaderas identidades sexuales de los personajes de Irina y su madre. Así, se descubre que la madre, en el pasado, tuvo una operación en la que se le injertó un pene; luego se revela que, meses atrás, ha dejado embarazada a su hija Irina; después nos enteramos de que Irina era en realidad un hombre al que su madre había obligado a cambiar de sexo en Marruecos. Si a todo esto le sumamos el hecho de que en la puesta en escena de Jorge Lavelli, los personajes fueron representados por hombres disfrazados de mujeres (Tcherkaski, 1983, p. 62), la confusión es extrema. Así, en este entrecruzamiento de elecciones de objeto sexual y de operaciones de cambio de sexo sucesivas y de disfraces asumidos por los personajes, el género pierde su vínculo con el sexo biológico; también se pierde el vínculo con la orientación sexual (homosexual, heterosexual, bisexual). Estos vectores de definición del género y de la sexualidad quedan desmantelados, cuando las leyes que orientan su funcionamiento son ridiculizadas.

En esta obra, el espacio del *afuera* que podríamos relacionar con el deseo lo constituye un lugar remoto al que se hace mención, el país de China, adonde la profesora de piano quiere llevarse a Irina; por otro lado, el espacio relacionado con la amenaza lo representa el extraescena inmediata, es decir, la estepa siberiana: la amenaza estaría detentada por los lobos, que son mencionados más de una vez. La manera de irse de la casa sería subirse a un trineo y atravesar la estepa plagada de estos animales. La madre y la profesora de piano (y, en menor medida, otros de los personajes) parecen disputar por el amor de Irina y, luego, esa contienda amorosa va cediendo paso a una especie de tortura psicológica y física de Irina, a través de un interrogatorio al que sus torturadoras la van sometiendo y en el cual se busca conocer la verdad de su identidad sexual. A medida que es interrogada, va siendo presa del discurso que intenta definirla, hasta concluir anulada: ella termina por cortarse la lengua; por eso, Isabelle Barbéris (2014) dirá que Irina deviene *infans* ("sin voz"), marioneta maleable y mutilada, que cuando abre la boca para hablar, no puede hacerlo, siendo así, prácticamente, una muñeca sin ventrílocuo (p. 77). Así, mientras avanzan los diálogos, se va generando una figuración de este personaje en la que aparece como un "cuerpo-pasaje" en el que lo alto y lo bajo, las funciones digestivas y las genitales se comunican sin distinción (Barbéris, 2014, p. 88). En efecto, cuando Irina, que está embarazada, aborta a su hijo, lo hace a través del conducto del ano, invirtiendo, así, las posiciones biológicas del nacimiento y de la muerte; es como si, a nivel corporal, significaran lo mismo; pareja suerte correrá la identidad sexual de Irina, objeto de ese interrogatorio cruel. Para Barbéris, la inmediatez del pasaje de la vida a la muerte, y la evacuación del proceso entre esos dos estados, son constantes en Copi. Para esta autora, el cuerpo de Irina, al ser un lugar de pasaje, no es identificable como *homosexual*, ya que su sexo y su sexualidad son indistintos; el lugar del género queda vacío; su cuerpo es el receptáculo de un deseo ciego y brutal, puramente proyectivo e improductivo; la mirada ávida de sus opresores la convierte en un molusco, un cuerpo sin órganos, un *invertebrado* (Barbéris, 2014, p. 78). Esa palabra utilizada por Barbéris en cursiva, *invertebrados*, se encuentra ya en español en el texto francés de Copi; en palabras de Irina: "¿Sabe lo que quiere decir 'invertebrados'? Es del español. Quiere decir un animal que no tiene vértebras, como los caracoles" (Copi, 2014, p. 69).

En *Eva Perón* ya había, como dijimos, un cuestionamiento de la identidad real del sujeto, al sugerir que la Eva Perón que se encuentra sin vida en el palacio presidencial es

en realidad otra persona, con una peluca y un vestido que la transvisten y la suplantán al salir de escena. Aquí en *El homosexual o la dificultad de expresarse*, el cuestionamiento de la identidad va más allá del simple disfraz, ya que se atenta contra la propia constitución corporal y orgánica, se la pone en crisis y toma la forma del *invertido*.

El título de la obra, sugiere César Aira (1991) en su libro sobre Copi, contiene dos palabras que el autor no usa en otros lugares de su obra: “homosexual” y “expresarse” (p. 110): “El homosexual, es el ser del pasado, de la formación, de la *Bildungsroman*: nada más ajeno al sistema de Copi. Lo mismo puede decirse de la ‘expresión’ personal” (p. 110). El “homosexual” es del “pasado” porque proviene del siglo XIX, es decir, ese momento en que la etiqueta *homosexual* habría sido acuñada; sobre esto, dice Daniel Link (2009): “en el universo-Copi no hay homosexuales, ese invento desdichado del siglo XIX [...] sino locas. Locas desclasificadas y de-generadas. Locas fuera de todo sistema clasificatorio” (p. 385). La palabra *homosexual* estaría aludiendo a la medicalización de las conductas, a la clasificación patologizante. En cuanto a la *expresión*, ésta supondría que habría un *interior* constitutivo del cual el *exterior* sería la manifestación: el interior de Irina, donde estaría la *verdad interior* de su identidad sexual parece quedar anulado por el tironeo que sus opresores ejercen sobre ella; así, como resultado, solo quedaría su cuerpo, sin contenido, vacío.

Para Judith Butler (2007) en uno de sus primeros libros, el cuerpo es la forma privilegiada para delimitar lo socialmente incoherente de lo coherente, y allí cobra importancia la distinción entre *interior* y *exterior*:

Mediante la fragmentación de los mundos “internos” y “externos” del sujeto se establece una frontera y un límite que se preservan débilmente con finalidades de reglamentación y control sociales. El límite entre lo interno y lo externo se confunde por los conductos excrementales en que lo interno efectivamente se hace externo [...]. Para que los mundos interno y externo sean completamente diferentes, toda la superficie del cuerpo tendría que conseguir una impermeabilidad imposible. Cerrar de esta forma sus superficies sería el límite inconsútil del sujeto; pero este encierro no podría dejar de explotar precisamente por esa mugre excrementicia a la que teme. (Butler, 2007, p. 262)

Así entonces, como dice Butler (siguiendo a la antropóloga Mary Douglas), el cuerpo es ese lugar donde se trazan los límites de lo social *per se*, de lo socialmente hegemónico (p. 258). Es decir: no hay cultura sin límite corporal. Pero, como dice la misma Butler en la cita directa de más arriba, sería imposible cerrar del todo los límites del cuerpo, porque toda la “mugre excrementicia” que se ha dejado de lado por ser culturalmente contrahegemónica, no tardaría en reaparecer, haciéndolo explotar, y será precisamente por los conductos excrementales que se confundirán los límites entre lo interno y lo externo. Justamente, el cuerpo de Irina en esta obra nos muestra su fragilidad, como un cuerpo mutilado, perforado, *invertido*, y en el que, como decía Barbéris, las funciones excretoras se confunden con las reproductoras. Por lo tanto, cuando hablamos del *afuera* y del *adentro* no hablamos solamente del *afuera* y del *adentro* de la escena, sino también del *afuera* y del *adentro* del sujeto, o bien *del cuerpo*, que será quien recibirá las presiones destinadas a descomponerlo. Y, al igual que en la pieza de Lorca, nos advertía Casi, las presiones ejercidas sobre el sujeto no provienen solamente del extraescena, sino que se encuentran también en el interior del espacio dramático, como se podía ver en la representación del interior de la casa de Bernarda. El personaje de ésta oprime tiránicamente a sus hijas, al igual que los personajes que rodean a Irina la oprimen, o al igual que, en *Eva Perón*, el “perverso sistema de relaciones” oprime a Evita dentro de la habitación/cámara mortuoria que constituye el espacio escénico.

## Hacia la *despersonificación*

Esta lectura del *espacio* en las obras teatrales de Copi puede continuarse a través del abordaje de dos unipersonales, *Loretta Strong* (1974) y *La heladera* (*Le frigo*, 1983) donde el travestismo, que ya aparecía en las dos obras comentadas en el apartado anterior, es aquí llevado al extremo. La citada Barbéris comenta que las dos obras pueden considerarse un ejercicio de *despersonificación* (2014, p. 84). La protagonista de *Loretta Strong* es una astronauta que viaja, dentro de un satélite, hacia Betelgeuse, y cuyo fin descabellado es sembrar oro; mientras viaja, charla telefónicamente con una mujer llamada Linda (a quien no se escucha). Por lo tanto, la obra entera es un monólogo, muy delirante, que se lleva a cabo mientras ella tiene sexo con ratas, murciélagos, e inclusive también se acopla con la heladera y con otros artefactos; en otro de los momentos, se pone a parir murciélagos de oro. Llegando al final de la obra, Loretta dirá que las pepitas de oro le salen por todos los poros y que tales pepitas están haciendo agujeros en las paredes del satélite (Copi, 2012, p. 35). En la culminación de la obra, Loretta decide salir de escena; las últimas palabras de la pieza corresponden a Loretta diciendo: “Salgo” (Copi, 2012, p. 35). Y aquí, el extraescena al que sale Loretta corresponderá al *espacio exterior*, es decir, el espacio semivacío que rodea a los planetas en el Universo.

Barbéris documenta que en la primera puesta en escena de la obra, realizada por Javier Botana en 1974 y que protagonizara el mismo Copi, el director había realizado una escenografía de color rosa que representaba la nave de Loretta como un interior burgués. Como parte del decorado se podía ver un inodoro gigante, una ducha, una heladera y un perchero. A lo largo de la pieza, Copi se disfrazaba de chica jugadora de tenis que mataba moscas con una raqueta, pero también de tortuga, de papagayo, de oso, para finalmente terminar desnudo y con el cuerpo pintado de verde. Copi se desplazaba de un lado al otro del escenario, hacía aparecer a las criaturas, a su vez él mismo desaparecía por el inodoro, y después volvía a aparecer con un vestido de *lamé*. Luego se disfrazaba con una máscara de Lincoln. Mientras hacía todo esto, simulaba acoplarse con muñecos de tortugas, ratas, cobras (Barbéris, 2014, p. 87). Es decir que en la puesta en escena de Botana se extrema esa relación física, de penetrabilidad, con todos los animales y objetos que se hallan a su alrededor. El ya citado Stefano Casi (2008), quien califica a esta obra como la más “abstracta” y “lisérgica” de su autor (p. 52), nos dice que el espacio que habita Loretta es un no-lugar, algo a medias entre un ambiente doméstico y una nave espacial, y que constituye prácticamente una *envoltura cuasi biológica* del mismo personaje, una *extensión y proyección* suya; por otra parte, fuera de este lugar habría, otra vez, otro lugar insidioso y amenazante (Casi, 2008, p. 52). En ese lugar externo que amenaza al interior, se encuentran, por ejemplo, los “Hombres-Mono de la Estrella Polar” o los “caníbales de Venus”, a los que Loretta menciona en su monólogo desquiciado.

Esa *envoltura biológica* que encuentra Casi en el personaje lo lleva a pensar en la relación que en las obras de Pinter entablan personajes y objetos; concretamente, Casi piensa en *El montaplatos* (*The Dumb Waiter*, 1957). Al igual que lo que sucede en esa obra con el objeto que le da título, aquí los electrodomésticos de Loretta son otros tantos umbrales de acceso al exterior: un horno, una heladera, una tostadora (Casi, 2008, p. 52); y, muy especialmente, el teléfono, que, según Casi, representa el canal a través del cual es evocado el afuera deseado (p. 52), o, también, los inodoros, a través de los cuales, se nos dice, accederían a la nave los Hombres-Mono de la Estrella Polar (Copi, 2012, p. 22).

En el otro unipersonal mencionado, Copi también participó como actor: allí interpretaba diversos papeles que se iban sucediendo y que, incluso, convivían en el mismo disfraz; así, de un lado del disfraz aparece el personaje “L.”; del otro lado el personaje

de la madre de "L.", y de otro lado una rata, representada a través de una marioneta de goma espuma que colgaba del disfraz -entre otros personajes. A medida que iba diciendo las palabras del libreto, Copi se iba transformando, como si hubiera estado poseído por los distintos papeles que encarnaba. Entonces, en este personaje podemos ver una fragmentación, pero también una posesión del sujeto actoral: el actor ya no es dueño del papel, sino que el papel es quien lo posee. El crítico Marco Pustianaz (2008) dice sobre esto que las transformaciones previstas por el texto son frenéticas y vertiginosas, y parecen instalarse en el cuerpo del sujeto sin darle tiempo de ajustarse, de prepararse y devenir completamente "otro de sí" (p. 35). La rata que porta el actor se torna sumamente significativa, porque el concepto de marioneta aglutina ese significado contradictorio de la noción de "papel actoral"; según Barbéris comentando otra obra de Copi en la que aparece también una marioneta de rata, este objeto nos hace preguntarnos: ¿Quién manipula a quién? ¿Quién calza a quién? (Barbéris, 2014, p. 124). En efecto, explica esta autora, el personaje de "L." se calza la rata, y al mismo tiempo la rata *transviste* al personaje, inscribiendo una discontinuidad en su cuerpo: la marioneta es así un motor de ambivalencia (p. 123).

El citado Pustianaz habla de los sujetos de Copi a partir del concepto de *histeria*, en un sentido que José Amícola (2000) ya había transitado también hablando de Copi y del travestismo en el marco de "lo *camp*". Para Pustianaz, la histeria supone un sujeto desequilibrado, des-centrado, *fuera de sí*, y en general ha estado asociada a determinados tipos que en algunas sociedades y épocas han sido etiquetados como histéricos: especialmente las mujeres y los homosexuales (p.38). La histeria que se le adjudica habitualmente a tales *tipos* se sitúa en la superficie de sus cuerpos, como un síntoma del "conflicto interior constitutivo de la subjetividad" (p. 39), es decir, "el trauma originario" (p. 39). Por eso es que, según Pustianaz, *performance* histórica y teatralidad copiana muestran un profundo vínculo, ligado tanto al momento de disidencia cultural post-mayo del 68, como también a la conciencia diaspórica de Copi (p. 39). Con "conciencia diaspórica", Pustianaz está haciendo alusión a la condición de exilio que atravesara la vida de Copi y a su posición como escritor *extraterritorial*, un aspecto que seguramente ha de haber sido determinante en la creación de sus personajes inclasificables y en fuga permanente de las identidades fijas.

Ahora bien, y volviendo a la cuestión del espacio: ¿tendría sentido aún que continuáramos hablando de un espacio *interior* del sujeto y de otro *exterior*? El citado Pustianaz (2008) parece plantearse algo similar, cuando nos dice que *Loretta Strong* desestructura la posibilidad misma de hablar de sujeto (p. 45). Agrega que incluso el sujeto *fuera de sí* presupone que un interior y un exterior sean distinguibles (p. 45). Para este crítico es imposible seguir manteniendo esa distinción, a la par que asistimos a las continuas explosiones a las que está sometida Loretta, y mientras vemos los lugares de pasaje que proliferan y abren puertas de conversión entre el adentro y el afuera (p. 45). Por eso Barbéris dirá que Loretta es un personaje sin adentro y sin afuera (2014, p. 90) y que, por lo tanto, nos recuerda al personaje de Irina que comentamos en el apartado anterior. Y, en cuanto al término *despersonificación* que esta autora sugería al hablar de esta obra, ella se refería a la pérdida de individualidad corporal, ya que el cuerpo de Loretta parece mezclarse con el espacio que la rodea, poniendo en crisis la distinción entre ambos. Entonces, a esta altura, podría decirse que cuando Loretta *sale* al espacio exterior, está saliendo también, y de manera definitiva, al exterior del sujeto.

La citada Butler (2007) ya advertía una problematización similar en las *performances drag* que Esther Newton analizaba en su lectura pionera de este fenómeno teatral; para Butler, a partir del análisis de Newton puede pensarse que "la 'travestida' trastoca completamente la división entre espacio psíquico interno y externo" (p. 267); en palabras de Newton, citada -y comentada entre corchetes- por Butler:

En su forma más compleja, [la travestida] presenta una doble inversión que afirma: «Las apariencias engañan». La travestida afirma [curiosa personificación de Newton]: «Mi apariencia ‘exterior’ es femenina, pero mi esencia ‘interior’ [del cuerpo] es masculina». Al mismo tiempo se representa la inversión opuesta: «Mi apariencia ‘exterior’ [mi cuerpo, mi género] es masculina, pero mi esencia ‘interior’ [yo] es femenina». (pp. 267-268)

En el caso de las obras de Copi, si bien debemos admitir que la dislocación o descomposición de la subjetividad se lleva a cabo a partir de los cuerpos y de los travestismos a ellos asociados, a su vez no debemos pasar por alto que la diferenciación o distinción entre el cuerpo y su disfraz no es ya sostenible. Los travestismos que hallamos en *Loretta Strong* o en *La heladera* implican un paso más allá del simple *transformismo*; más bien implican la excusa para la *simultaneidad ambigua* que según Pustianaz se puede ver en el personaje de la segunda de esas dos obras; para este crítico, el cuerpo del personaje podría corresponder al de una mujer que no ha terminado de transvestirse en hombre; o al de una mujer que se ha olvidado de que antes se vestía de mujer; por eso, para Pustianaz la “simultaneidad ambigua” del travestismo de esta obra es legible en ambas direcciones, porque no puede ser resuelta sin hacer referencia a un dato biológico del que casi ya no disponemos como “dato de hecho” en el teatro de Copi (Pustianaz, 2008, p. 37).

Ese “dato biológico” que según Pustianaz ya no existe como “dato de hecho” pasa a estar situado en el disfraz, en la utilería: por un lado, ese disfraz es una marca que indica teatralidad, pero por otro lado, parece ser el punto donde se asienta el único fundamento posible de la identidad, la única referencia como dato físico o, si se quiere, *esencial*. Por eso es que, según este crítico, la diferencia entre sujeto “vestido” y sujeto “travestido” es eludida por el personaje de “L.” (Pustianaz, 2008, p. 37).

En realidad, el travestismo en estos dos unipersonales de Copi parece ir más allá del cambio de género sexual, ya que las posibilidades de disfraz incluyen también a los animales, como se puede notar a partir de la marioneta de rata que en el disfraz de L. cuelga de un costado, o en los diferentes disfraces de animales que se iba calzando Copi en la puesta en escena de *Loretta Strong*; los animales en general son una presencia continua en su obra; son esos animales los que, como los lobos siberianos de *El homosexual o la dificultad de expresarse*, merodean en torno a los humanos, como un recuerdo de eso de lo que ellos se han ido desprendiendo en su camino hacia la humanización, y que parece pugnar por reaparecer.

Aún más, el travestismo no solo abarca a los animales, sino también a los objetos. En una nota al pie, Barbéris cita a Nathalie Godart, quien en una nota crítica para la publicación *Combat* del 28 de mayo de 1974, propondrá una idea interesante al decir que todo en Copi es “traje”, incluso la desnudez, e incluso también los objetos (Barbéris, 2014, p. 120). Como decía Casi al comparar *Loretta Strong* con *El montaplatos* de Pinter, la habitación burguesa que en la puesta de Botana constituía el interior de la nave espacial de Loretta, y con ella los animales, y los objetos que la pueblan (por ejemplo los electrodomésticos), parecen conformar prácticamente una *envoltura biológica* con el cuerpo de la protagonista: esa envoltura biológica es la misma que se produce en el cuerpo de “L.” en relación con sus disfraces, y muy especialmente con su marioneta (“¿Quién manipula a quién? ¿Quién calza a quién?”).

En la misma dirección, Barbéris nos dice que el electrodoméstico que da título a esta obra se nos muestra como un objeto conflictivo del que no se sabe mucho, y mucho menos sobre lo que hay en su interior, pero que en realidad lo que hace es tematizar de manera emblemática esa relación *metonímica* que el teatro de Copi tiene con el mundo, y que se asienta, según esta autora, en “la caja y el encajonamiento”, que

son unidades ficcionales elementales de su teatro (Barbérís, 2014, p. 119). Según esta interpretación, podríamos decir que los cuerpos en Copi podrían pensarse como *cajas* que contienen a los sujetos. Así, la heladera aparecería como último bastidor, último traje, última piel (Barbérís, 2014, p. 120): o sea que la heladera constituiría aquella *caja* que representa el no va más de esa relación *metonímica* entre teatro y mundo, aquel punto ciego donde terminan de converger la piel y todo aquello que la rodea, sean los disfraces, los animales o los objetos mismos del espacio escénico.

Los personajes de Copi: sujetos *fuera de sí*, es decir, *fuera del cuerpo*, entendiendo el cuerpo como ese encierro o clausura orgánica que define las fronteras individuales y que, cuando entra en contacto con ese mundo externo que lo pone *bajo asedio*, es fragmentado y desmantelado.

## Conclusión

El travestismo que asomaba en *Eva Perón*, basado en el disfraz, es tímido con respecto a lo que se verá no muy posteriormente en las demás obras comentadas, donde se va más allá del disfraz para sugerirnos la ruptura de lo orgánico, donde la distinción entre *cuerpo* y *vestido*, o entre *vestido* y *travestido* ya no tendría sentido, porque ya no habría distinción entre *adentro* y *afuera*. Salirse-de-sí en Copi es literalmente destruir el límite (artificial, culturalmente construido) entre *espacio exterior* y *espacio interior* del sujeto, dejar que las fuerzas animales, salvajes, del espacio extraescénico, penetren en el espacio dramático/escénico. Podría decirse que los lobos siberianos que amenazaban desde la estepa exterior fueron invadiendo, progresivamente, la sala interior burguesa.

## Bibliografía

---

- » Aira, C. (1991). *Copi*. Beatriz Viterbo.
- » Amícola, J. (2000). *Camp y posvanguardia. Manifestaciones culturales de un siglo fenecido*. Paidós.
- » Barbéris, I. (2014). *Les mondes de Copi. Machines folles et chimères*. Orizons.
- » Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- » Casi, S. (2008). Torri, piramidi e altri rifugi nel teatro de Copi. En S. Casi (Ed.), *Il teatro inopportuno di Copi* (pp. 47-61). Titivillus.
- » Copi (2000). *Eva Perón*. Adriana Hidalgo.
- » Copi (2012). *Teatro 2*. El Cuenco de Plata.
- » Copi (2014). *Teatro 3*. El Cuenco de Plata.
- » Link, D. (2009). *Fantasmas. Imaginación y sociedad*. Eterna Cadencia.
- » Pavis, P. (2008). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Paidós.
- » Pustianaz, M. (2008). Il soggetto “fuore di sé”. Ovvero, il godimento di essere isteriche. En S. Casi (Ed.), *Il teatro inopportuno di Copi* (pp. 34-46). Titivillus.
- » Tcherkaski, J. (1983). *El teatro de Jorge Lavelli. El discurso del gesto*. Universidad de Belgrano.
- » Tcherkaski, J. (1998). *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Galerna.