

Arde Copi (2017-2018, dirección Di Fonzo Bo)



Ezequiel Lozano

CONICET - Universidad de Buenos Aires, Argentina

lozanoezequiel@gmail.com

Fecha de recepción: 07/08/2019. Fecha de aceptación: 07/10/2019.

Resumen

El presente artículo se centra en la puesta en escena de Marcial Di Fonzo Bo titulada *Copi* (2017-2018), programada por el Teatro Nacional Cervantes como homenaje póstumo al autor mencionado en el título de la misma. Para indagar sobre la unidad teatral buscada por la puesta en su conjunto, desde una lectura de imágenes apoyada en conceptualizaciones de Georges Didi-Huberman, el artículo analiza los textos que la componen (dos obras completas, *Eva Perón* y *El homosexual o la dificultad de expresarse*, junto a otros fragmentos de obras variadas del dramaturgo, historietista, escritor y performer). En ese camino, el artículo explora los vínculos de *Copi* con el archivo criollo, con la historia del transformismo en el país, con el cuestionamiento a las identidades sexo-genéricas fijas, así como con el historial de la textualidad prohibida durante tantos años en Argentina, *Eva Perón*.

Palabras clave

Copi
género
imagen
puesta en escena
Di Fonzo Bo

Copi (2017-2018, stage by Di Fonzo Bo) is burning

Abstract

The following essay focuses on Marcial Di Fonzo Bo's staging entitled *Copi* (2017-2018), presented at the Teatro Nacional Cervantes and conceived as a posthumous tribute to the author mentioned in the title. The texts that composed it (two complete works, *Eva Perón* and *El homosexual o la dificultad de expresarse*, together with other fragments of Copi's varied creations as writer, performer and strip cartoonist) are studied here in order to reflect on this theatrical unit on the basis of a reading of images supported by conceptualizations of Georges Didi-Huberman. The article explores *Copi*'s links with the Creole archive, with the history of drag performances in the country, with the questioning of fixed identities and, also, with the history of *Eva Perón*, a textuality which was prohibited for many years in Argentina.

Keywords

Copi
Gender
Image
Staging
Di Fonzo Bo

Se suele creer que hay que preservar el material de archivo: ponerlo a resguardo de hongos y alimañas es casi una tarea básica de cualquier centro de documentación actual. Preservar al archivo de sus ratas. ¿Pero qué pasa cuando un archivo resultó infectado por ratas para incentivar su profanación, para volver a darle actualidad, para quemarlo y, en su ardor, reavivar sus brasas, soplando en las cenizas? Las ratas poblaron las múltiples obras de Copi; su presencia roedora mordió el archivo de una manera única.

Desde hace un tiempo, hemos venido pensando en la contemporaneidad de la circulación de Copi en los escenarios argentinos, por lo cual nos hemos propuesto responder al interrogante ¿qué es aquello que hizo el dramaturgo Copi con el archivo? En esta ocasión, seguiremos esa línea, pero respondiendo, específicamente, ¿qué trabajo se operó en la puesta en escena de Marcial Di Fonzo Bo (2017), la cual alimentó ese mismo “ardor de archivo” (Didi-Huberman, 2008) propuesto por el autor?

Copi (2017-2018) fue una apuesta fuerte de la programación reciente del Teatro Nacional Argentino - Teatro Cervantes, la cual desplegó varias curiosidades. Se trató de una coproducción del Cervantes con la Comédie de Caen (Francia), estrenada en la Sala María Guerrero el 13 de Julio de 2017; la cual, luego de una gira internacional¹, realizó una segunda temporada, desde el 19 de julio al 12 de agosto de 2018. En esta puesta en escena se pudo visibilizar un trabajo exhaustivo sobre el archivo, realizado por su director, Marcial Di Fonzo Bo, el cual continuó con una tarea central en la propia producción del autor convocado en el título.

En su libro *Arde la imagen*, siguiendo las propuestas de Benjamin y Warburg, Didi-Huberman sostuvo que “las imágenes forman parte de eso que los pobres mortales se inventan para registrar sus estremecimientos (de deseo o de temor) y la manera como ellos también se consumen” (2012:17). Desde esta óptica quisimos puntualizar, en este trabajo, algunas imágenes de la puesta en escena para reflexionar y ahondar sobre los cruces y tensiones que su montaje organizó y puso en discusión. Si la imagen produce al mismo tiempo “síntoma (una interrupción en el saber) y conocimiento (la interrupción en el caos)” (Didi-Huberman, 2012:25), su montaje constituye una de las respuestas centrales al problema de la construcción de la historicidad. En esta línea, la operación más visible de la puesta de Di Fonzo Bo es seleccionar dos textos dramáticos (*Eva Perón y El homosexual o la dificultad de expresarse*, escritos respectivamente en 1969 y 1971), invertir su cronología de escritura en el orden de su presentación en escena y unirlos mediante un entreacto que habla del autor de ambos. Todo este montaje se presentó al público como una unidad y se tituló con el sobrenombre del autor: *Copi*.

En toda la producción autoral de Copi se evidenciaron las cenizas mezcladas de varios hornos: las del archivo de la Nación, las del Río de la Plata y de su lenguaje descalzado del español castizo, las de los imaginarios políticos sudamericanos, las del humor popular radiofónico argentino, las de las representaciones sobre las sexualidades disidentes, las de la literatura canónica y su acervo más berreta, entre otras. En ese entramado de ruinas, Copi encontró el material perfecto para encender el fuego, entendiendo esas cenizas en los términos de Didi-Huberman quien sostuvo que “no se puede hablar del contacto entre la imagen y lo real sin hablar de una especie de incendio. Por lo tanto, no se puede hablar de imágenes sin hablar de cenizas”(2008). Por eso este filósofo propuso soplar cuidadosamente en la ceniza, de modo tal que la brasa que hay allí abaje irradie nuevamente su calor, su fulgor, su peligro. Ahora bien, ese pasado constituyó, en Copi, una materia maleable desjerarquizada la cual, en su nueva conformación, desató un incendio: una inflamación sexodisidente del archivo criollo. Creemos que las operaciones desarrolladas en la puesta en escena, que será objeto del presente análisis, continuaron con esa incineración.

1. En 2017, se presentó en: Comédie de Caen, Centre Dramatique National de Normandie (2, 3, 6 y 7 de octubre); TNBA – Centre Dramatique National de Bordeaux (11 al 13 de octubre); Le Manège, Scène Nationale de Maubeuge (17 de octubre); Teatro Español, Madrid (26 al 28 de octubre); La Manufacture Centre Dramatique National Nancy Lorraine (8 al 10 de noviembre); Les Célestins, Théâtre de Lyon, del 15 al 17 de noviembre; Théâtre de Nîmes, 22 y 23 de noviembre. En marzo de 2018, participó del Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá.

Copi en el teatro nacional: ardor del archivo criollo

Erigir a Copi (1939-1987) como una figura central en el canon del Teatro Nacional fue una intención manifiesta del director artístico del teatro, Alejandro Tantanián, quien programó, durante 2017, dos puestas en escena que indagaban sobre su teatro, con motivo de cumplirse treinta años desde la muerte del autor: la ya mencionada puesta de Marcial Di Fonzo Bo y *El día de una soñadora y otros momentos teatrales*, dirigida por Pierre Mailet y actuada por Marilú Marini, donde algunos pasajes del texto de 1968² se intercalaban con fragmentos de la prosa autoficcional de Copi, *Río de la Plata* (1984). El unipersonal dirigido por Mailet era una producción de la Comédie de Caen-CDN de Normandie, Francia, con el apoyo de Théâtre des Lucioles-Rennes, Le 104-Paris y Dièse Rhône-Alpes. Esta programación conjunta, por parte del TNC, evidenció una voluntad de cruce entre Francia y Argentina, emulando la propia biografía del autor evocado.

Dicha decisión curatorial no fue un hecho aislado, sino que, a lo largo de ese año 2017, una serie de otros eventos buscaron dimensionar la figura de Copi. Entre éstos, podemos mencionar algunos que consideramos altamente significativos: la publicación, en Argentina, de diferentes libros sobre el artista³ y la exhibición, en Barcelona, de la muestra *Copi. La hora de los monstruos*, bajo la curaduría de Patricio Pron. Esta última ofreció, entre otras muchas actividades, una conferencia a cargo del escritor y crítico argentino Alan Pauls quien sostuvo que el de Copi es un teatro para ser leído: que el único que puede amalgamar esa actuación y esos textos es el propio Copi. Por suerte para nuestro teatro, numerosas puestas en escena desatendieron esa sentencia del escritor de *El pasado*.

La puesta de Marcial Di Fonzo Bo, además de reunir esos dos textos dramáticos, ya mencionados, de comienzos de los setenta (*Eva Perón* y *El homosexual o la dificultad de expresarse*), paralelamente, recogió la voz de Copi en su texto autobiográfico, *Río de la Plata*, junto a citas de entrevistas y fragmentos de otros textos suyos (como de su novela *El baile de las locas* -en 2017- y de su obra en verso *Cachafaz* -en el reestreno de 2018-), durante un singular entreacto. Siendo una obra compuesta por varios materiales textuales, pero presentada en la cartelera como un espectáculo autónomo, sin embargo, evidenció una imposibilidad de ser leída como un todo. Por ejemplo, esto se graficó en la lectura que el campo de la crítica periodística realizó de la puesta: en las nominaciones del Premio ACE, la agrupación de Cronistas del Espectáculo nominó como “mejor escenografía” sólo a la primera parte de la obra, *El homosexual o la dificultad de expresarse*, aunque la escenógrafa, Oriá Puppo, fuese la responsable del espectáculo en su conjunto.

En este sentido, vale agregar, durante las primeras funciones, la propia puesta enunciaba el carácter de “intermedio menor” del entreacto, como una mera pausa para ir al baño que sólo informaba a cierto grupo desprevenido del público, que no conociera nada de la biografía de Copi, sobre su vida (se encendían las luces de la platea y se fomentaba esa circulación de público entrando y saliendo de la sala). Rápidamente, Di Fonzo Bo fue modificando el tono y el contenido del entreacto, lo cual resultó en importantes transformaciones, en especial, durante la gira internacional. Creemos, sin embargo, que hubo una vacancia en la lectura total de la puesta *Copi* y que su indagación propone aristas valiosas.

2. Nos referimos al texto dramático de Copi *El día de una soñadora* (1968), el cual se estrenó en París con dirección de Jorge Lavelli. En Argentina, recién se pudo ver en una versión dirigida por Juan Lange en el marco del Festival de teatro isleño del año 2011 en Tigre, (Pcia. de Buenos Aires).

3. Destacamos, en especial, al esperado estudio de Daniel Link, *La lógica de Copi*, publicado ese año por Eterna Cadencia.

Arde el todo

Para *Eva perón*, Marcial Di Fonzo Bo eligió trabajar sobre la traducción del argentino Jorge Monteleone, la cual resultaba conocida en el país desde el 2000, cuando Adriana Hidalgo Editora la publicó, en un momento en el cual casi la totalidad de su obra no había tenido traducciones al español rioplatense. En cambio, para *El homosexual o la dificultad de expresarse* entendió que la traducción de Joani Hocquenghem, pensada para el contexto mexicano⁴, conservaba algo del “perfume chejoviano” (Di Fonzo Bo, 2017:5) del texto original, que una hipotética traducción voseada hubiese dificultado. El doble programa desplegaba una estrategia no explicitada: los textos dramáticos elegidos funcionaban como un par de opuestos/complementarios, tal como observó Alejo Campos (2018). Un texto se proyectaba en el otro y viceversa, empezando por los espacios construidos para cada mundo ficcional, los cuales, si bien parecían enfrentados (uno abierto, la estepa nevada de Siberia, el otro cerrado, con salones y recámaras, donde varias puertas con llave y muros enjaulan y protegen a los personajes), ofrecían pocas posibilidades de sobrevida, para sus protagonistas, al exterior de ese ámbito particular. La estructura de personajes construía una economía de cinco vértices, en este binomio conformado por *El homosexual...* y *Eva Perón*, a saber: a) un general abúlico, casi ausente, que solo se adelantaba para despedirse (General Pushkin/Perón), interpretado en ambas obras por Rodolfo de Souza; b) una criada-enfermera-alumna, subordinada y seducida para ocupar el lugar sacrificial (Irina/Enfermera), representada en ambos casos por la única actriz cisgénero en escena, Rosario Varela; c) un rol materno demandante (en ambos textos denominada como “Madre”, representada por Juan Gil Navarro en la primer obra -también llamada Sra. Simpson- y por Carlos Defeo en la segunda); d) un secretario que obedecía comandas de organizar el viaje o la fiesta (Garbenko/Ibiza), a cargo de Carlos Defeo y Juan Gil Navarro, nuevamente, pero en roles invertidos; e) una despótica (profesora de piano/moribunda), aguerrida y armada, desclasada y exiliada, enfundada en pieles (Señora Garbo/Evita), únicas representaciones que no se doblaban en otro personaje en la obra contigua (a cargo respectivamente de Hernán Franco y Benjamín Vicuña, reemplazado por Marco Antonio Caponi durante la temporada 2018).

Ambos textos dramáticos trabajaban sobre la figura del doble y Di Fonzo Bo, por su parte, acentuaba ese aspecto en toda su puesta. Por ejemplo, los finales de ambas obras se espejaban, haciendo diáfana la tragedia luego de los anticipos que de ésta realiza Copi en el desarrollo dramático. Con este elemento se llevaba a escena un recurso ya observado también en sus historietas; tal como argumentó Patricio Pron:

(...) Copi no practicó la viñeta autoconclusiva en su obra adulta, no le interesaron la búsqueda del efecto sorpresa y la parodia de la publicidad visual, así como tampoco el desarrollo de una situación que deviene absurda, sino el de la que ya es absurda y deviene trágica (2017:51)

La misma actriz se desangraba (personificando a Irina) o moría (en el rol de Enfermera) en cada fin de obra. La femineidad cisgénero, puesta en escena por Di Fonzo Bo, se extinguía en escena, lo que sobrevivía era el artificio del género, su construcción teatral, rescatando la hipótesis central sobre el género en toda la producción de Copi.

4. Este texto dramático fue puesto en escena por Daniel Giménez Cacho, durante el año 2002 en Ciudad de México, como parte integrante del “Tríptico Copi”, una co-realización franco-mexicana del festival *Tintas Frescas*.



Eva Perón - Ph. Mauricio Cáceres - Gentileza: Prensa TNA-TC

Las decisiones de diseño en el vestuario creado por Renata Schussheim siguieron esta línea de imágenes dobles que se espejaban. Por citar un par de ejemplos: en *El homosexual...*, la Sra. Garbo y la Madre llevaban tapados de piel mientras disputaban por el amor de Irina como dos animales en lucha; en *Eva Perón*, los vestidos presidenciales de Eva, todos idénticos entre sí, sumados a unas pelucas rubias de pelo suelto, permitían construir una figura doble de Eva mediante un artificio escénico voluntariamente expuesto a la vista del público, pero que, aún así, lograba aportar a la confusión entre ambos personajes (Evita/Enfermera), resemantizando el cierre trágico de la obra, donde la Enfermera devenía en el cordero sacrificial que reemplazaba al cuerpo enfermo de Evita.

En otro juego de dobles, el diseño del programa de mano (creación de Martín Gorricho⁵) intervenía el archivo fotográfico de Copi como performer para proponer una Eva “cabecita negra” (en la portada) y una Eva con cara de Copi o un Copi travestido con cara de Eva -según quiera verse- (en el interior del mismo). Para ello, elegía una foto particular a intervenir: la imagen de Copi performer travestido, caracterizado para uno de los múltiples roles que desempeñaba en su obra *Le Frigo*, la cual estrenó en Teatro Fontaine (París) durante el *Festival de Automne*, con trajes y decorado de Juan Stoppani, el 7 de octubre de 1983⁶. En esta obra en particular de su autoría, Copi desplegaba técnicas propias del transformismo.

5. Para más información: ver online <http://gorricho.com.ar/portfolio/disenio-afiches-teatro-cervantes-teatro-nacional-argentino>

6. El estreno en Argentina sucedió recién en 2004, bajo el título *Le frigo (la heladera o un trozo de carne)*, con dirección de Javier Albornoz y Juan Andrés Ferrara, con actuación de Juan Rutkus; diseño de vestuario de Francisco Franco; diseño de escenografía de Javier Albornoz; y diseño plástico de Diego Bugallo. Tuvo una segunda temporada durante 2006.



1. Copi en *Le Frigo* - Foto Jorge Damonte. 2. Portada del programa de mano de Copi. 3. Imagen presente en el interior del programa que también se usó para publicitar la puesta. Diseño de 2 y 3: Martín Gorrioch para el TNA-TC.

Ardor de la historia del transformismo

Vale recordar que hacia finales del siglo XIX se popularizó la práctica escénica del transformismo, la cual incluía al travestismo escénico. En el ámbito del varieté se desarrolló con mucha fuerza este género que se apoyó en capacidades específicas de la o el intérprete para mutar su apariencia en breves instantes, dando cuerpo y voz a la totalidad de los personajes de una obra. Transformistas como Leopoldo Frégoli o Fátima Miris tuvieron una repercusión importantísima. El arte del transformismo no desapareció de la cartelera porteña, aunque no conservó el empuje de aquellos años iniciales del siglo XX. Tal como hemos estudiado en un trabajo anterior⁷, la potencialidad desestabilizadora del jeroglífico teatral del travestismo quedó vedada en las primeras décadas del siglo XX y, si bien se encuentran ejemplos de su uso cuestionador, la recepción desmereció el carácter disruptivo, juzgando esos casos desde el heterosexismo dominante e invisibilizando nombres que por ello resultan menos afamados como los de Mirko o Tamar. Es muy probable que Copi haya conocido esta historia del transformismo, así como que haya frecuentado, en la Francia de finales del siglo XX, en sitios de sociabilidad marica, shows donde fuera usual la práctica contemporánea del mismo. Por lo menos, su texto dramático *Le Frigo* (1983), citada en la imagen y en la puesta, daba cuenta del conocimiento que Copi tenía de esos procedimientos escénicos.

7. Para ampliar lo dicho sugerimos consultar el capítulo "Medio siglo de heterosexismo teatral" de nuestro libro *Sexualidades disidentes en el teatro. Buenos Aires, años 60*.

En el entreacto de la puesta en escena de Di Fonzo Bo, quien daba voz a Copi era Gustavo Liza, reconocido artista del transformismo en Buenos Aires, quien brilló en los ambientes gay de las décadas del ochenta y noventa del siglo pasado. Es interesante pensar cómo funcionaba su performance en contraste con las demás interpretaciones de esta puesta en escena. También aquí la figura del doble se podía reconocer. Por una parte, la actriz y los actores que encarnaban los personajes de ambos textos dramáticos se mostraban altamente entrenados en técnicas especializadas para el teatro de representación, en contraste con la técnica de un performer con base en una escuela de las tablas, pulida al calor de las sucesivas noches de oficio e improvisación en fiestas, discos y boliches de ambiente. Recursos propios de ese mundo, como el playback desde el travestismo y la imitación de estrellas, mostraban una larga trayectoria en el teatro de cabaret y del transformismo en el país por parte de Liza. Lo interesante de la puesta es que puso a la par las técnicas de teatro de arte en un doble interpretativo singular. Probablemente haya sido esa mixtura de cenizas la que generó rispidez en las lecturas de la crítica periodística sobre la puesta y los comentarios de diferentes espectadores. Aunque, cierto resulta, que en eso criollo, en esa mezcla, en eso bufo se podía oler algo del Copi profanador de lo sagrado del teatro nacional.

El travestismo fue una decisión constante de la puesta de Di Fonzo Bo. Más allá del ya canónico rol de Evita interpretado por un actor, se sumó la decisión de que la madre

de ésta fuese interpretada también por un hombre *cis*, del mismo modo que la Sra. Garbo y la Sra. Simpson, en *El homosexual o la dificultad de expresarse*. También en esta primera parte se anexó la tensión, más actual, de que tres intérpretes *cis* representaran los personajes *trans*. Por su parte, Gustavo Liza aparecía en ese intervalo dándole voz a Copi, pero desde una performance femenina que copiaba gestos y vestuarios de la performance del propio autor en *Le Frigo* (1983). Es también quien escenificaba todos los *inserts* musicales fonomímicos o dancísticos que la puesta exigía. Haciendo gala de sus dotes transformistas podía representar tanto a una cantante china (en el agregado musical de *El homosexual o la dificultad de expresarse*, mediante el cual se evocaba la referencia al país donde los personajes quieren viajar) a una bailarina de cabaret parisino (en el entreacto musical y coreográfico, agregado al desarrollo de *Eva Perón*), como, durante el entreacto propiamente dicho, al propio Copi travestido, dándole voz mediante los dichos del autor en diferentes entrevistas, contemporáneas a la escritura de los dos textos dramáticos.



En imagen: 1) Copi en *Le Frigo* (1983) – 2) Gustavo Liza en el intervalo de *Copi* (2017)

No sólo se trató de un contraste de técnicas de actuación, sino de opciones de travestismo dentro de una misma puesta en escena. En particular, el travestismo de Gustavo Liza, contrastaba con el del protagonista de *Eva Perón*, o sea, con el de Benjamín Vicuña, actor formado en la escuela de arte dramático de Chile, representante mediático del galán heterosexual, padre y *latin lover*, cuya adscripción al género masculino estaba fuera de dudas, según la mirada hegemónica. Hecho que llevó, por ejemplo, a afirmar a una crítica, en la *Revista Otra Parte*, “Vicuña es un hombre delicado, sus hormonas no sobreactúan” (Vázquez, 2017), casi retrayéndose a lo que la prensa ubicaba homofóbicamente y transfóbicamente, a comienzos de siglo XX, sobre los shows de varieté.

En la entrevista que le realizaron Lucía Claps, Janice Finardi y Nayla Shisko Loyola, en 2017, Gustavo Liza narró su biografía como artista del transformismo: “*Lo primero que hice fue en un teatro. Había uno en Paraguay y Florida, un sótano, la obra se llamaba Nosotros, los alegres, basada en una experiencia gay en un boliche*” (s/p). *Diferenció su práctica transformista del drag queen, ya que, en su visión, quienes se dedican a esta última práctica:*

hacen culto del playback de grandes cantantes o ridiculizaban canciones (...) Nosotros respetábamos lo que realizaba cada uno, si había que hacer a Violeta Rivas o Isabel Pantoja uno solo lo hacía, pero ninguno se hacía mala sangre y hasta nos íbamos a ver entre nosotros y nos aplaudíamos. Ahora van a copiarse, lamentablemente. Yo me considero un ícono del transformismo de los 80 porque cuando empecé no había transformistas. Estaban las travestis como Vanessa Show. Los transformistas aparecieron a fines de los 70 como Walter Soares o yo. (s/p)

Desde los años setenta, él hacía playbacks de Liza Minnelli, desde donde se construyó su nombre como marca de identidad drag “La laiza” (así aparece escrito, como apellido de su nombre de pila, en el documental *La otra* (Martel, 1989)). Poco antes de su muerte, Gustavo Liza (1961-2019) realizó una entrevista radial, a cargo de Casals y Peccoraro (2019), para el podcast *Puto viejo*. Allí narró que se conocía con Marcial Di Fonzo Bo de una banda punk que conformaron en trío junto con Julio Gonzalo (agrupación que actuó, por ejemplo, en *Cemento*, mítico espacio cultural de los ochenta), que lo llamó para hacer un casting para su puesta. En esa entrevista evocó todo el proceso de las funciones de *Copi* desde el día del estreno, en 2017, donde “¡nadie hizo lo que tenía que hacer!” hasta el *golazo* que fue puesta durante la gira europea, incluidos los elogios del cineasta Pedro Almodóvar finalizada la última función en Madrid.

Como dijimos, una de las partes que se mantuvo con mayor espíritu de búsqueda y transformación fue el entreacto que Liza protagonizaba. Se explayó en la entrevista sobre las transformaciones de éste:

Encima *Copi* cambió cuando fuimos a Europa a hacerlo (...) Marcial lo fue puliendo. Porque lo primero que se hizo fue una recopilación de varias notas que le habían hecho a Copi, de dos o tres periodistas diferentes que él las fue uniendo. Las unió muy bien. Pero era una cosa muy larga ... que acá la mayoría de la gente no sabía quién era Copi (...) o conocían a Copi, pero nunca habían visto una obra de él (...) Mi monólogo resultaba muy largo, pero era el entreacto y tenía que ser sí o sí porque se tenía que cambiar toda la escenografía (...) El monólogo ese tan largo... ¡a mí se me hacía largo! Llevaba dibujos animados, textos de Copi también hablados por mí. Él lo fue puliendo, porque después le sacó un pedacito más. Cuando vamos a Europa, Marcial lo corta de una manera... porque me dice “Te voy a poner otro playback”, para poder cortar un pedazo porque medimos mejor los tiempos. “¿qué te gustaría hacer?”, “y... voy a Francia ¡quiero hacer un tango!”, le dije. Él me dio a elegirlo y todo, “¿qué te gustaría hacer?” “*El choclo*” yo lo hice tanto acá... le gustaba a la gente. “Bueno, haceme escuchar”. Y le busqué la versión que hacía

yo, que era la de Eva Perón, pero de *Tango argentino*, la que se hizo en Broadway. ¿Cómo me lo arma él? Me dice: “no a ser más a telón cerrado. Cuando vos hacés la primera parte del monólogo, termina esa primera parte y abris vos el telón y va todo en negro, el seguidor con vos y empezás *El Choclo* y te empezás a mover entre los técnicos que van cambiando la escenografía. Muy *Fellinesco* todo. (...) Y quedó genial (Casals y Peccoraro, 2019)

La performance transformista de Liza mutaba a lo largo de toda la representación, haciendo gala al género teatral de referencia y subrayando un rasgo de toda la puesta: su carácter teatralista (ya desde el reparto, resultaba evidente que la mayoría de los intérpretes se doblaban en, por lo menos, dos personajes). Liza era quien más se caracterizaba. En este aspecto podríamos pensar también que las decisiones de puesta de Di Fonzo Bo son coherentes con el tópico de las identidades mutables presentes en toda la textualidad de Copi: no sólo en sus textos dramáticos, sino también en sus novelas e historietas. Patricio Pron, por ejemplo, describe una característica de su historieta *La mujer sentada* “la fluidez, la labilidad de su identidad (...) contravienen una exigencia mínima en la creación de un personaje serializado: la de que éste tenga unos rasgos estables que faciliten su identificación y ahorren espacio narrativo. Sin embargo, también es la causa de su enorme eficacia” (Pron, 2017:53).

Ardor del archivo Eva Perón de Copi

Muchas y muchos artistas de Argentina se autoexiliaron en Francia durante los años sesenta, como Copi, conformando la identidad que se dio en llamar *argentinidad de París* (Plante, 2013). En 1966, Copi conoció a Jorge Lavelli, Jérôme Savary y Martine Barrat con quienes comenzó a hacer teatro en Europa (ej. *Saint Geneviève dans sa baignoire* (1966) y *L'Alligator, Le Thé* (1966)). Lavelli, amigo personal del dramaturgo, estrenó, más tarde, allí, varios de sus textos (como, por ejemplo, *El día de una soñadora* (1968) o *Las cuatro gemelas* (1973)). También Alfredo Arias se radicó en París para dedicarse de lleno al teatro y fundó el grupo TSE⁸, a cargo del estreno de *Eva Perón* en 1970. Aquella puesta en escena resultó ser el caso fundante de la prohibición de Copi en Argentina y de la dilación de la llegada de sus textos al país. Vale recordar que, cuando en 1970 se estrenó *Eva Perón* de Copi, un grupo de extremistas asaltó el teatro, en un episodio de vandalismo que, si bien no dejó heridos, dañó la sala L'Épée de Bois, destruyó la escenografía de la puesta y plasmó en las paredes la leyenda “*Vive le justicialisme*”. Así, a partir del 2 de marzo de 1970, Copi tuvo prohibido el ingreso a la Argentina hasta 1984, entre otras cosas, porque les resultaba irritante que Evita haya sido interpretada por un hombre (el actor Facundo Bo, tío del director Marcial Di Fonzo Bo)⁹. El travestismo del personaje protagónico había sido una decisión conjunta de autor y director, interesados ambos en las posibilidades expresivas y simbólicas de este tipo de experimentaciones estéticas con el género. A partir de este episodio se proyectó un manto de prejuicio, en Argentina, sobre toda la producción de Copi.

Luego de décadas de una circulación marginal de Copi en Argentina, dos hitos produjeron una torsión en su lectura en el país: las clases magistrales de César Aira en la Universidad de Buenos Aires durante el mes de junio de 1988 (editadas en 1991) y la traducción argentina de *Eva Perón*, a cargo de Jorge Monteleone. La publicación de este texto dramático, en abril del año 2000, trasladado al español hablado en el Río de la Plata, fue central en la re-territorialización del autor en Argentina. **A partir de esa edición de Adriana Hidalgo, se concretó el estreno nacional de *Eva Perón* el 16 de diciembre del 2000, en la localidad de Tandil, con dirección de María Gabriela González y Sergio Sansosti, en el circuito de las producciones de teatro independiente cercanas al ámbito universitario de dicha ciudad bonaerense¹⁰.** También, gracias

8. En términos de Daniel Link se trata de un grupo que propone: “un teatro completamente al margen de todos los compromisos con cualquier tradición clásica o de vanguardia” (2017:131).

9. La puesta en escena del estreno mundial, con producción del Grupo TSE, estuvo a cargo de Alfredo Arias; la escenografía fue de Roberto Plate y el vestuario de Juan Stoppani. Actuaban: Facundo Bo, Marucha Bo, Philippe Bruneau, Jean-Claude Drouot y Michèle Moreti. Esta puesta experimentó un éxito inaudito, a pesar de que los medios parisinos la descalificaron.

10. Actuación: Alejandro Páez, Natalia Camio, Analía Ríos y Sergio Sansosti, uno de los directores, en el rol de Evita; el vestuario y la escenografía son diseñados por Alejandro Guzmán y la música original compuesta por *Los Amiguitos de la Nena* (Lautaro Vilo -voz-, Adolfo Oddone -guitarra-, Flor Capelli -percusión- y otros). Para más datos ver la entrevista que realizamos a González y Sansosti en: <http://revis-tascientificas.filo.uba.ar/index.php/telondefondo/article/view/2161/1876>

a esa traducción de Monteleone, Omar Serra elaboró su puesta en escena, en Rosario¹¹, durante el año 2001. En sendas propuestas Evita fue representada por un intérprete que se auto-adscribía al género masculino.

El estreno porteño se produjo recién en el año 2004, durante el festival Tintas Frescas, pero en un evento efímero, de muy corta duración. En ese marco, dos puestas en paralelo permitieron visualizar opciones estéticas disímiles para llevar al personaje de Evita a la escena. Por un lado, una producción francesa en la cual Marcial Di Fonzo Bo, además de ser el responsable junto a Bruno Geslin de la puesta en escena, interpretaba a Evita (del mismo modo que lo hiciera su tío Facundo Bo en el estreno parisino de 1970)¹². Por otro lado, una producción nacional, bajo la dirección de Gabo Correa, con música de María Eva Albistur, donde Alejandra Flechner representó a Evita, María Inés Aldaburu a la Madre, Fabián Arenillas a Ibiza, Horacio Acosta a Perón, y Laura Pons Vidal a la Enfermera. Gabo Correa se encargó también del diseño de luces, junto al artista plástico Daniel Santoro, quien, además, ideó la escenografía y el vestuario.

El estreno parisino ocurrió durante la proscripción del peronismo¹³ en el país, bajo una presidencia de facto, con el cadáver de Eva mutilado, secuestrado y exiliado. En aquel entonces Copi estaba sinceramente convencido de que la vuelta de Perón al poder era algo imposible. Luego de la prohibición hacia Copi y el margen temporal gigante que separa aquella puesta de Alfredo Arias de los estrenos en el país, éstos estuvieron signados por un momento político singular: los cacerolazos y el lema “que se vayan todos”. La puesta en el Teatro Nacional Cervantes, durante 2017, bajo el signo político de la derecha enarbolada por el Pro, luego de más de una década de kirchnerismo al mando del Ejecutivo, ocurrió en un contexto social de sectores antiperonistas altamente efervescentes y con una representación dominante de éstos en la mayor parte de los medios de comunicación masivos.

Bajo dicho historial, la *Eva Perón* injertada en la puesta en escena *Copi*, dirigida por el mismo Marcial Di Fonzo Bo que había presentado una producción francesa de ésta en 2004 (pero ahora con intérpretes radicados en Buenos Aires) nuevamente trabajó sobre esa traducción de Monteleone. En este caso, como dijimos antes, este texto dramático se presentaba en conjunto con otros textos de Copi como para aligerar la carga sobre el texto *Eva Perón*, tan sobreinterpretado antes de ser conocido. Aún, así, se observaron reacciones similares a aquella de la “internacional peronista” (así la llamó Daniel Link) que atacó la sala parisina. El dirigente Pablo Moyano y algunas agrupaciones esgrimieron nuevamente la bandera de la ofensa a la *compañera Eva*, así como incluso instituciones educativas rechazaron la invitación del teatro a asistir a las funciones por considerarla “gorila” (sin haberla visto).

María Moreno (2013) al preguntarse “¿Qué hace Copi para cargar con una Patria?” respondió que lo que hace es copiar los mitos argentinos con una estrategia a la que denomina “esencialismo buffo” (2013:286). En la tradición teatral es justamente el bufón, quien, por su deformidad, por su condición de paria, por haber sido desplazado de la comunidad es quien con mayor autoridad puede dar cuenta de los horrores de los límites que esa comunidad expulsiva establece. Los rasgos antiperonistas de la familia paterna de Copi han sido varias veces estudiados, tal vez expliquen ese lugar de paria desde el cual Copi pudo construir un arte bufo sobre un mito central del peronismo, pero esto es algo muy diferente a definirlo como “gorila”.

Afirmó Leónidas Lamborghini que si en “lo que en toda obra literaria trabaja en abierto misterio ante el lector —poesía en acción— es el lenguaje” (2003:107), en el género gauchesco, ello sucede al tensar “el límite entre lo serio y lo cómico” (107). Producto de este sobreesfuerzo se genera un efecto al cual define como *bufonesco*,

11. “Mientras finge su agonía, la Eva de Serra recita un fragmento del poema “El cadáver de la Nación”, de Nestor Perlongher. Este recurso (introducir en la dramaturgia el recitado de poesías) es utilizado por Serra en todas sus puestas” (Ponte, 2017:273-274).

12. Completan el elenco Jean Jacques Le Vessier, Pierre Maillet, Rodolfo de Souza, Elise Vigier. El diseño lumínico fue de Maryse Gautier; la coreografía, de Francisca Sazié y el vestuario, de Laure Mahéo.

13. Decreto Ley N° 4161, del 9 de marzo de 1956, lo firma la dictadura de Aramburu -que había derrocado a Perón unos meses antes.

“lo bufonesco que ya aloja en sí mismo la torsión de la sobrecarga. Lo cierto es que el “espectáculo” nos convence, nos atrapa, nos domina como al rey Lear su bufón. Tanto, que hasta la lectura al pie de la letra no hace más que duplicar aquel efecto sobre nosotros” (2003:107). El Gauchesco, nos dice, es un “arte bufón, arte payaso como hay pocos, género bufo, distorsivo” (107). Así como la gauchesca fue un material rioplatense sobre el cual Copi indagó en varios textos, así también este gesto bufonesco se presentaba en la escritura de *Eva Perón*.

En la producción de Copi no hubo jerarquías de los referentes: al mismo tiempo se hallaban los textos de Tennessee Williams o el comentario de una vecina en la calle. Se nutrió tanto del imaginario misógino y machista más rapante como de la jerga de la comunidad de tortas, putos, maricas, travestis y transexuales. La performance de Copi como actor fue vulgar, precaria, carente de una excelencia técnica *de conservatorio*, pero altamente efectiva en su comunicación directa con el público. Absolutamente teatralista, el artificio de sus propuestas era expuesto y enunciado. Di Fonzo Bo siguió este camino en su puesta: el travestimo de la madre de Eva imitaba el habla de las mujeres de la familia del actor que la interpretó, Carlos Defeo¹⁴, a la par que la imagen final en la gigantografía que descendía en el escenario citaba a una Eva Duarte joven y sonriente. Esa imagen, a su vez estaba muy lejana al imaginario de aquel grito gorila de “¡Viva el cáncer!”, enfermedad central en el desarrollo dramático de *Eva Perón* y, a su vez, contrastaba con la performance actoral de Benjamin Vicuña y su travestismo cuestionador. Lo cómico y lo serio se nivelaban para su torsión resultara bufonesca, profanadora¹⁵ del mito y cuestionadora del presente.

Ardor de las identidades fijas

El primer texto dramático de Copi, *El general Poder*, quedó inconcluso. En sus últimos años adolescentes en Buenos Aires ya publicaba viñetas y tiras cómicas en la revista *Tía Vicenta*. En 1961, su teatro se mostró tímidamente en los escenarios porteños cuando, en un ciclo de Teatro Leído, en el teatro Sarmiento, Ángel Luis Aguirre dirigió la lectura de *Un ángel para la señora Lisca*, la cual, al momento de su escritura en 1957, Copi había titulado *Lamento por el ángel*. Lo que tienen de estables las identidades de los personajes de este primer texto dramático (a diferencia de la inestabilidad identitarias de los personajes de sus textos posteriores) no lo tiene la obra misma, la cual mutó de nombre. En la escritura y los dibujos de Copi, durante los últimos años que habitó en Buenos Aires, se podía reconocer en potencia una mixtura e intensidad que estarían luego presentes en su obra posterior.

Ya en Francia, en plena ebullición de los movimientos previos a mayo del 68, las nuevas búsquedas artísticas y la consolidación de grupos que reivindicaban derechos de libertad homosexual, Copi pudo incorporar todas esas novedades a su escritura mientras afirmaba con solidez una marca autoral singular y única, pero no desechó el campo cultural rioplatense, sino que, por el contrario, se tornó un propagador del imaginario del Río de la Plata, aunque el idioma en el que lo hacía fuese extranjero para estos lares.

En la lectura de Alan Pauls (2017), a partir de *El día de una soñadora* (1968), se posicionaron las tres hipertrofias radicales que volvieron único al teatro de Copi desde allí en adelante: hipervisibilización -todo se ve-; hiperverbalización -todo se dice-; hiperpresentificación - todo sucede aquí y ahora-. Afirmó el escritor: “La sobredosis de intensificación es tal que ninguno de los pilares de la dramaturgia queda en pie: pasado, psicología, causalidad, acción dramática, conflicto, estructura temporal, decorados y, por supuesto, indicaciones escénicas” (2017:19). Se trata del imperio absoluto del *ya*, porque, en los textos de Copi, sostiene Pauls, morir y olvidar son dos procedimientos de montaje. Lo único que ha muerto es el pasado.

14. En una entrevista, responde Carlos Defeo: “Nunca me había puesto tacos, no pensé que iba a poder caminar tan bien. Nunca había hecho un personaje de mujer. Hay algo de la actuación que me encanta y es la encarnación, la posesión, y eso sucede al vestirse de mujer. Soy tomado por las mujeres de mi familia, creo que un poco las copio. Confío mucho en algo denominado “imaginación técnica” que Bacon, un artista inglés, explica muy bien: como me gustó mucho estudiar y lo hice desde muy chico, confío en que a la hora de actuar la técnica debería estar incorporada y veamos que sale. La verdad es que acá me divierto como un chanchito” (Schimelman, 2017:s/p).

15. Siguiendo a Agamben, Daniel Link (2017) no observaba transgresión en Copi sino profanación, porque, sostiene: “nada más ajeno al dispositivo Copi que la parodia de discursos. Más bien se trata de seguirlo, de repetir sus pasos, hasta la extenuación” (37).



El homosexual o la dificultad de expresarse - Ph. Mauricio Cáceres - Gentileza: Prensa TNA-TC

La elección de comenzar *Copi* (2017) con *El homosexual o la dificultad de expresarse* (1971) enfatizaba estos rasgos tan característicos de la producción del autor, ya que se trata de un texto con un ritmo vertiginoso donde el presente se vuelve urgencia. Las marcaciones de Di Fonzo Bo acentuaban ese ritmo alocado, descalzado de todo naturalismo y psicologismo. La decisión espacial era coherente con un planteo entre el comic y la poesía; el diseño de vestuario aportaba a la animalización de los personajes que, como lobos en medio de la nieve, están siempre fuera de ley, con riesgo de que alguien que los “mandó a Siberia” les dispare desde lejos. Pero el centro de la perspectiva de Copi sobre sus criaturas, así como la de Di Fonzo Bo, no está en los padecimientos psicológicos, sino en el puro presente de la acción, de lo animal e instintivo de la proxemia de esos cuerpos protésicos.

Copi llamaba “*coupe de théâtre*” (golpe teatral), en lenguaje dramático, al giro inesperado de la acción, procedimiento que es notoriamente visible en *El homosexual o la dificultad para expresarse*. **Este texto dramático se había presentado ya dos veces en el país:** dirigida por Guillermo Ghio (2005) y por Pompeyo Audivert (2010), pero era esta la primera vez que se ponía en escena en un teatro oficial. De algún modo, también, su puesta en paralelo con el otro texto, tan esperado como dilatado en su llegada al país, la jerarquizó, dimensionándola en su contexto de escritura (posterior al episodio censor del estreno parisino de *Eva Perón*).

La observación de Patricio Pron sobre su obra de humor gráfico se puede extender a toda su producción como vemos en esta cita que bien podría leerse como una descripción ajustadísima del funcionamiento de la dramaturgia en *El homosexual o la dificultad de expresarse*:

(...) no hay diferencias sustanciales entre hombres y animales: las identidades son fluidas, los límites son difusos o ya no existen y las combinaciones se multiplican, presididas sólo por la posibilidad de imaginarlas y por la capacidad por parte de los personajes de imponerse al caos mediante el arte de la apariencia y el engaño que son, en la obra de Copi, la principal potencia y el recurso del que se valen los personajes para alcanzar sus propósitos (Pron, 2017:53-54)

Era evidente en la puesta de Di Fonzo Bo el énfasis en lo animal de los personajes. Una imagen capital en este sentido se construía en escena durante el ingreso de la señora Garbo, quien emergía desde el terreno nevado absolutamente cubierta de una piel animal de pelaje largo y grueso que hacía indistinguible su pertenencia a una especie determinada. De igual modo, el final de la obra con las dos señoras interrogando y queriendo atrapar a Irina, quien está con la pierna rota y la lengua cortada desangrándose en la nieve, implantaba en escena una imagen de caza animal mediante un cuerpo que dibujaba un camino rojo sobre la nieve blanca, con sus gotas de sangre y un gemido doloroso fruto de su imposibilidad de pronunciar palabra.

Conclusión

En las cenizas del archivo de la cultura nacional, las brasas que hizo arder Copi quemaron con un ardor que intervino en una sexopolítica hegemónica que pretendió aburguesar a cierta militancia, pero que no transformó sus modos exclusión comunitarios de siempre. Bufones de la desposesión, los personajes de Copi han seguido tensionando el lazo que sostiene la mirada en el teatro. Y a pesar de las metamorfosis constantes y las críticas moralizantes, la obra total de Copi intervino el archivo con un gesto sexopolítico único que todavía sigue ardiente.

En el momento del estreno de *Copi*, en 2017, tanto el entreacto mencionado arriba, como la decisión de presentar antes de *Eva Perón* la obra *El homosexual o la dificultad de expresarse* (así como omitir de ésta la escena X, donde Irina se mete un ratón en el culo) parecían querer edulcorar el gesto radical de Copi al momento de la escritura, donde justamente poblar al archivo criollo de sus ratas -en este caso literales- constituía un procedimiento para desviarse de cualquier canon. Sin embargo, creemos que la potencia de *Copi* leída como un todo tuvo un poder disruptivo que estremeció los lugares cómodos del público y la crítica. La coherencia de Di Fonzo Bo para mantener vivo el ardor de la propuesta de Copi desde una mostración del artificio para que surgiera una nueva verdad ha sido una búsqueda artística de suma inteligencia.

El programa de lectura creado por Di Fonzo Bo en *Copi* se hizo cargo de lo incómodo que puede resultar su mundo para las convenciones teatrales más cristalizadas. Se trató de una puesta en escena total reavivadora del ardor de Copi, de su fuego lúdico e incinerador, cuyo mayor apoyo fue el montaje de imágenes profanadoras de un archivo que se pretende muchas veces (de manera errónea) unívoco y clausurado.

Bibliografía

- » Casals G. y Peccoraro, G. (2019, 25 de abril). Podcast “Puto viejo. Episodio Gustavo Liza” <https://open.spotify.com/show/4polMhWwFCky1Nr2UKs8X1>. El Vahido 2
- » Claps, L., Finardi, J. y Shisko Loyola, N. (2017, 20 de septiembre). “Antes muerta que sencilla”, 18 caracteres. *Los jóvenes periodistas en el TC-TNA* [en línea]. Consultado el 11 de Junio de 2019 en <https://gestiondepublicos.wixsite.com/18caracteres/single-post/2017/09/20/Antes-muerta-que-sencilla>
- » Campos, A. (2018). Comentario sin título. [en línea]. https://www.facebook.com/permalink.php?story_fbid=693058934382695&id=100010357830698
- » Copi (2000). *Eva Perón*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- » Copi (2002). *Cachafaz/ La sombra de Wenceslao*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- » Copi (2009). *La ciudad de las ratas*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- » Copi (2010a). *La guerra de las mariconas*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- » Copi (2010b). *Obras. Tomo 1*. Buenos Aires: Anagrama.
- » Copi (2011). *Teatro 1*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- » Copi (2012). *Teatro 2*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- » Copi (2014). *Teatro 3*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- » Copi (2016). *Teatro 4*. Buenos Aires: El cuenco de Plata.
- » Di Fonzo Bo, M. (2017). “Copi en argentino”. En AAVV *Copi vive* (pp. 05-11). Buenos Aires: Teatro Nacional Cervantes.
- » Didi-Huberman, G. (2016). *Cuando las imágenes tocan lo real*, MACBA, Barcelona, [en línea]. Consultado el 11 de Junio de 2019 en http://www.macba.cat/uploads/20080408/Georges_Didi_Huberman_Cuando_las_imagenes_tocan_lo_real.pdf
- » Didi-Huberman, G. (2012). *Arde la imagen*. Oaxaca: Ve s.a..
- » Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- » Lamborghini, L. (2003). “Lo gauchesco como arte bufo”. En *Historia crítica de la literatura argentina. La lucha de los lenguajes*. (director Noé Jitrik), volumen 2. Buenos Aires: Emecé; pp. 105-118.
- » Link, D. (2017). *La lógica de Copi*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- » Moreno, M. (2010). “Prólogo”. En Copi, *Obras. Tomo 1*. Buenos Aires: Anagrama; pp. 7-31.
- » Moreno, M. (2013). “Viva su patria”. En *Subrayados. Leer hasta que la muerte nos separe*. Buenos Aires: Mardulce; pp. 283-289.
- » Pauls, A. (2017). “¡Esto! ¡Ahora! ¡Ya!”. *Copi. La hora de los monstruos* (pp. 09-28). Barcelona: La Virreina Centre de la Imatge.
- » Pellettieri, O. (1993). “Copi: un argentino y sus ‘comedias de muerte’ euro-

peas". En *Una visita inoportuna De Copi*. Buenos Aires: Fundación del Teatro Municipal General San Martín, 1993: 7-12. Medio impreso.

- » Plante, I. (2013). *Argentinos de París: arte y viajes culturales durante los años sesenta*, Buenos Aires: Edhasa.
- » Ponte, D. (2017), "Acerca de la puesta en escena de *Eva Perón* de Copi protagonizada y dirigida por Omar Serra. Peronismo, camp y teatro de posdictadura en Rosario". *Actas de las VIII Jornadas Nacionales y III Jornadas Latinoamericanas de investigación y crítica teatral*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: AINCRIT Ediciones. p. 268-275.
- » Pron, P. (2017). "Copi: Personajes/Temas/Procedimientos/Circulaciones". *Copi. La hora de los monstruos* (pp. 45-66). Barcelona: *La Virreina Centre de la Imatge*.
- » Schimelman, A. (2017, 13 de agosto). "La mamá de Evita" [en línea]. Consultado el 28 de Agosto de 2019 en <<https://gestiondepublicos.wixsite.com/18caracteres/single-post/2017/08/13/La-mam%C3%A1-de-Evita>>
- » Vázquez, D. (2017). "Sobre «Eva Perón» de Copi" *Revista Otra Parte*. [en línea]. Consultado el 28 de Agosto de 2019 en <https://www.revistaotraparte.com/discusion/sobre-eva-peron-de-copi>