



Poéticas del cuerpo en el teatro argentino: géneros y transgéneros de la sexualidad en la textualidad de Copi.¹

Natalia Di Sarli

(Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional de La Plata)

Gustavo Radice

(Facultad de Bellas Artes-Universidad Nacional de La Plata)

Límites y legitimidad de género: el cuerpo tras las reglas.

En la circulación de esferas de sentido, la significación del cuerpo como soporte de prácticas, discursos y representaciones de lo social define las variables de lo que se considera *legítimo* e *ilegítimo* para la experiencia del imaginario colectivo. En esta aparente dialéctica discursiva, se sitúan como centro y periferia lo conforme y lo inconformado de dicho imaginario, confiriendo a los cuerpos el rasgo de expresión legitimada para la construcción de una ideación del género y el sexo.

La noción de cuerpo como entidad refiere a un concreto pensado que contiene marcas simbólicas, las cuales deben transferirse para reproducir e instituir las representaciones de género². Sin embargo, a veces se genera una confrontación de pautas entre la objetivación generalizadora y el objeto-cuerpo en su real concreto. Es entonces que podemos hablar de una dimensión plural de la corporalidad: una de dichas dimensiones la constituye el "cuerpo físico", situado en lo biológico (con los consecuentes caracteres del sexo, edad, raza y atributos de orden fisiológico).

¹Un fragmento de este artículo ha sido publicado previamente por sus autores (con la colaboración del psicólogo Federico Lorca) bajo el nombre *Infracciones figurativas. La materialidad del cuerpo como poética discursiva en el Teatro* en la revista *Oficios Terrestres* N° 22 (versión on-line). Disponible en: <http://www.perio.unlp.edu.ar/oficios/documentos/articulos/Infraccionesfigurativas.doc>

²Cfr. Ana Martínez Barreiro, *La construcción social del cuerpo en las sociedades contemporáneas*. Universidad de A Coruña. Departamento de Sociología y Ciencia Política, 2004. pp. 34 y ss.



Otra dimensión se inscribe en el cuerpo social, el cual es atravesado por las representaciones imaginarias de lo instituido. Y es el cuerpo social quien restringe el modo en que se percibe el cuerpo físico. Las propiedades fisiológicas del cuerpo se tornan en *motivos* para la mediación cultural de los cuerpos. Es la mirada cultural quien traduce en símbolos los atributos del cuerpo físico para codificar un sistema de símbolos naturales. Esto significa que el cuerpo es

(...) un medio de expresión altamente restringido, puesto que está muy mediatizado por la cultura y expresa la presión social que tiene que soportar. La situación social se impone en el cuerpo y lo ciñe a actuar de formas concretas, así, el cuerpo se convierte en un símbolo de la situación³

En el campo teatral, la representación del discurso de género establece a su vez otra dimensión múltiple de la corporalidad: por un lado, la que refiere a los cuerpos en acción (en relación a la serie social) y, por otro lado, la que define al cuerpo como materialidad discursiva del género, materialidad que permite la transferencia simbólica de pautas y normas sociales. A través de la teatralización de las prácticas sociales, es posible percibir el conjunto de operaciones discursivas legitimarias y determinar la materialidad del cuerpo como límite del discurso. Dentro de estos rasgos que modelizan las prácticas se encuentran aquellos aspectos que intervienen e interfieren al cuerpo delimitando su movilidad en el campo social. Esta movilidad significa la posibilidad de inserción a lo colectivo, la pertenencia a un grupo, a una serie de códigos que el individuo incorpora para su interacción con el entorno. El cuerpo representado en el teatro define en sus contornos la diversidad de problemáticas que lo hacen *accionar* en el mundo extraescénico. *Corporiza* una serie de construcciones identitarias, expone los síntomas de la otredad y del *deber ser* de lo masculino y lo femenino como materialización del imaginario heterocéntrico.

En la dramaturgia argentina pueden observarse varios ejemplos de esta problemática del cuerpo sexuado como *eje conflictivo del discurso*. En los casos

³ Ana Martínez Barrios, ob. cit., pp. 35 y ss.



expuestos en este trabajo la problemática del cuerpo se manifiesta como una forma retórica que poetiza la problemática de género.

Los dos ejemplos expuestos corresponden a la poética del dramaturgo argentino Copi, en dos momentos diferenciados de su producción. Ambos ejemplos explicitan la relación cuerpo-género para hablar, atravesados por la *enfermedad*, de los conflictos que desata la problemática de lo femenino-masculino. También exponen las diferentes maneras de concebir la materialidad del cuerpo que introduce los conceptos de *sano* y *enfermo* a partir del disciplinamiento de los cuerpos en el entramado social.

Siguiendo a Michel Foucault, se infiere que el cuerpo está inmerso en el campo político, donde las relaciones de poder que operan sobre él le obligan a efectuar determinadas ceremonias y le exigen una serie de signos identitarios. Al definir a los *cuerpos dóciles*, Foucault señala que es dócil un cuerpo que puede ser sometido, transformado y regulado a través del disciplinamiento. En este marco la noción de disciplina se entiende como el arte de hacer funcional al cuerpo humano en las instituciones sociales.

Desde otra perspectiva, la performatividad⁴ señala que la práctica reiterativa y referencial del discurso produce los efectos de lo que enuncia, y que dicha enunciación es un acto anticipatorio y externo al sujeto. Este concepto establece una primera lectura sobre las prácticas artísticas como una matriz que reitera, anticipa y eleva al plano de lo inteligible la corporeidad de los sujetos que se "producen" a través del discurso social. El concepto de género establece relaciones con el campo cultural y las estructuras de poder que regulan los cuerpos, y construye sistemas discursivos sobre el cuerpo que materializan las diferentes formas en que lo masculino y lo femenino se manifiestan. El sujeto opera sobre su género en tanto establece para su construcción, una dialéctica entre las prácticas de sexualidad y los discursos del poder. En el marco de esta tensión es que se delimitan las normas que construyen el género.

⁴ Comprender "la performatividad, no como el acto mediante el cual un sujeto da vida a lo que nombra, sino, antes bien, como ese poder reiterativo del discurso para producir los fenómenos que regula e impone" ⁴ Judith Butler, *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo"*. Buenos Aires, Paidós, 2005; p. 19



Frente al modelo aceptado como natural en nuestro universo sociocultural occidental (hombre-masculino-heterosexual y mujer-femenina-heterosexual), la transgeneridad se convierte en un claro exponente de hibridación de los caracteres culturales que legitiman socialmente a los cuerpos⁵. Las nociones de lo masculino y femenino dentro de una sociedad se elaboran a partir de normativas que se repiten históricamente a través de diferentes discursos, en este caso dentro de las textualidades teatrales. Dichas normativas, operadas desde el discurso sustentado sobre lo biológico, establecen que al cuerpo de mujer le corresponde ciertos atributos biológicos y comportamientos culturales que construyen la noción de lo femenino; mientras que al cuerpo del hombre, la observancia de ciertas conductas diferenciales, lo constituyen en portador de lo masculino. Las estructuras culturales que sustentan la discursividad del cuerpo sólo cambian cuando el grupo cuestiona estas normativas, es en esta instancia cuando hablar de género permite repensar las categorías que establecen los nuevos discursos corporales. Los cuerpos que no se adaptan a estas normativas se convierten en *cuerpos abyectos*⁶, ya que no responden a las estructuras sociales a las cuales pertenece. Esta abyección se produce en tanto no exista el cuestionamiento que origine el cambio. El cuerpo abyecto se transforma así en la otredad, en lo *monstruoso* o grotesco y la única forma de cohesión que tiene este cuerpo abyecto es construir, a través de la parodia (falso-self), una *mismidad* que lo sitúa en la periferia del campo social:

Esta matriz excluyente mediante la cual se forman los sujetos requiere pues la producción simultánea de una esfera de seres abyectos, de aquellos que no son *sujetos*, pero que forman el exterior constitutivo del campo de los sujetos. Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas *invivibles, inhabitables* de la vida social que, sin embargo están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los [ciudadanos], pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo invivible es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos [de deseo].⁷

⁵Leticia Carreño, Nuria Fernández, María Martínez, Muriel Daniel. *El sino de nacer hombre o mujer*. Papeles del CEIC # 13, septiembre 2004.

⁶ La abyección (en latín, ab-jectio) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir, y por lo tanto supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia. Cfr. Judith Butler, ob. cit. p.19.

⁷ Idem, pp. 19-20.



Establecer categorías que estructuran lo femenino y masculino a través de la genitalidad, construye normativas que demarcan de manera binaria un imaginario social corporal que delimita los comportamientos de los sujetos. Y a su vez implica límites que imposibilitan abarcar los discursos corporales diferentes. Diferencia ésta que materializa los insterticios del discurso hegemónico, presupuesto como natural. ¿Cómo se llega a constituir nuevos posibles sociales para que la performatividad no arrase con estas corporalidades? Una forma de constituir el nuevo posible sería partir de la parodia, que empezaría a intervenir a las significaciones imaginarias sociales legitimadas. Así, desde un imaginario radical, pasaríamos a un imaginario social nuevo, donde el cuerpo abyecto no expresa qué es la abyección, sino por qué motivos se lo señala como abyecto.

Eva Perón o los cuerpos intervenidos: el transgénero como poética.

Raúl Damonte (1939-1987), conocido como Copi, nació en Buenos Aires, pero desarrolló casi toda su obra en Francia. Radicado en París desde 1962 y con una amplia trayectoria como dramaturgo y actor, se dedicó a indagar sobre la problemática de la identidad. En sus obras, Copi implanta personajes que se cuestionan sobre la existencia y las relaciones interpersonales. Sus personajes construyen sus *habitus* a partir de la diferencia con el otro. Se posicionan en la otredad para cuestionar la construcción de un nosotros hegemónico. Copi construye sus personajes a partir del cómic: recargados, hiperbólicos y sumamente trágicos. La transgeneridad sirve a la mordacidad de Copi para delinear la potencia transgresora de sus personajes, siempre en los márgenes ambivalentes de una sociedad a la que desearían integrarse, sin renunciar por ello a su identidad. A través de ellos el autor revisa (con la distancia del exiliado) los referentes hegemónicos de la sociedad argentina. Estas características lo inscriben dentro de la estética del *camp*⁸, estilo que subraya en primera instancia el travestismo de la puesta en escena. Pero el travestismo de Copi no se agota en la inversión de los

⁸ El *camp* surge como producto de la batalla contra el poder por parte de los grupos emancipatorios de los 60 en EEUU. Pone en evidencia una fuerza contestataria y subversiva de una minoría social. Algunos lo han entendido como "una sensibilidad particular gay propia del siglo XX", y otros han hablado de "una desnaturalización posmoderna de las categorías de género".



caracteres femenino-masculinos como vindicación superficial del transgénero, sino que éste se inscribe como punto de partida para complejizar los tópicos de la relación individuo-entorno: la intolerancia y la dominación de una moral monolítica -situada en lo masculino heterocéntrico- sobre el accionar de los cuerpos.

En *Eva Perón* (1970), la transgeneridad corporal se torna política. Los caracteres corporales de Eva-travesti comienzan a revelarse en relación a las fuerzas de poder. Una imagen inédita del mito, hipersexuada -en su condición transgénica- despojada de los atributos maniqueos de la Historia para asumir otros atributos igualmente maniqueos. En la textualidad de Copi, el travestismo asume entonces los caracteres de interpelación: por un lado, *desmitificar* los mitos contruidos por la Historia, y, por otro lado, problematizar el concepto de mujer como contruido de lo social.

Esta doble interpelación encuentra su punto de inflexión en la materialidad del cuerpo de mujer y los accesorios que lo designan, examinando precisamente los atributos de lo femenino -los vestidos, las joyas, el esmalte de uñas- como constructores de un imaginario corporal de mujer. En la obra, Eva-travesti se vincula con el entorno a través de la cuantificación de accesorios -*sus joyas, sus vestidos, sus cosas*- y del intercambio de éstos como mercancía. En este intercambio se incluye su propio cuerpo cosificado para la idolatría de las masas:

Eva: "(...) Cuando iba a las villas miseria y distribuía fajos de billetes y dejaba todo, mis joyas y mi auto y hasta mi vestido, y me volvía como una loca, desnuda, en taxi mostrando el culo por la ventanilla, me lo permitieron. Como si ya estuviera muerta, como si yo no fuera más que el recuerdo de una muerta".⁹

En la construcción corporal de Eva Perón, Copi plantea dos dimensiones de la acción de *travestir*: por un lado desplaza el rol de Eva a un actor masculino, ceremonia necesaria para la investidura transgénica. Por otro lado, la sustitución del cuerpo de Eva por el de su enfermera asesinada, ceremonia ésta necesaria para la investidura de la Historia. Ambas operaciones de sustitución (Eva-travesti y Eva muerta) implican el designio de un cuerpo que es constantemente

⁹ Copi, *Eva Perón*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo editora S.A., 2000; p. 33.



manipulado como signo de poder, vaciándolo de sentido por saturación de intercambios.

El cuerpo como mercancía se halla a su vez comprendido en la sustitución del cadáver de Eva por el de su enfermera para cumplir el mandato histórico y goce de la mitología popular. Ese canje de un cuerpo por otro manifiesta la arbitrariedad del binomio cuerpo-identidad, tensionando los límites que plantea la materialidad del cuerpo físico como soporte unívoco del cuerpo social.

La representación de Eva-travesti *corporiza* entonces la opacidad del cuerpo, en donde no todo es factible de ser expuesto ni sobreentendido¹⁰. En *Eva Perón*, quedan expuestas las dificultades y resistencias que pone el cuerpo al ser manipulado en busca de una individualidad normativizada por la sociedad. Cada personaje transcurre por caminos que son truncados al final de la obra, por el canje corporal, manifestando lo impreciso que puede ser la unión entre cuerpo e identidad. Es en este punto en donde Copi manifiesta la opacidad del cuerpo como soporte de sentido. En esta serie de sustituciones corporales, se pierde lo traslúcido y el cuerpo se *multiplica* de sentido.

En este juego de polisemia, el travestismo asume los caracteres de la parodia desde el lugar de conflicto de poder. La figura elíptica de Perón en escena aparece subvertida como sombra de Eva, exponiendo de esta manera un imaginario flotante en el discurso político antiperonista: la pérdida de virilidad como atributo de lo masculino ante la potencia de la imagen corporal y discursiva de Eva:

Ibiza a Perón: "(...) ¿Sabés que estás muerto? ¿Sabés que te pasaste dos años encerrado en tu escritorio completamente muerto, con un negro que te espantaba las moscas con un abanico? ¿Sabés por lo menos desde cuándo estás muerto, en qué momento?"¹¹.

La obra se atreve a plasmar el imaginario sumergido de toda figura histórica: no todo es lo que parece ser en el santoral de los héroes argentinos. Copi

¹⁰ Se entiende por *opacidad* a la multiplicidad de sentidos que un objeto representado carga sobre sí mismo y en la resistencia a ser normativizado por la comunicación. Eduardo Grüner, *El arte o la otra comunicación*. En: *Prólogo de la Bienal de La Habana*, 2000.
Copi, *Eva Perón*.ob. cit.; p.58



juega con esa ambigüedad de lo sagrado que plantean los mitos. Y plantea la mitificación de la figura histórica como construcción *necesaria* del imaginario nacional, para proveerse a la vez de verdugos y de mártires.

Este aspecto de la obra lo constituye la personificación del cuerpo enfermo como *motivo* semántico, para estructurar la acción durante las horas finales de Eva. Uno de los motivos que trasvasa el relato es el cáncer como límite del cuerpo físico y exaltación del cuerpo social, reconvertido en mito precisamente por la martirización del cuerpo. Este tópico es posteriormente retomado en *Una visita inoportuna*, en la cual la enfermedad atraviesa el cuerpo para construir el relato de la identidad y la relación con el entorno.

La enfermedad es el elemento externo que empieza a incidir sobre la interioridad del cuerpo, enfatizando la finitud de la identidad individual para asumir los caracteres proporcionados por la Historia. Eva afirma que su cáncer es un ardid para asegurar su supervivencia mítica en la Historia, al tiempo que una artimaña de Perón para quitarla del medio y ampliar su poder político. En ese contrapunto de negación y asimilación de la enfermedad, ella es consciente del lugar que ocupa en ese juego perverso de relaciones de poder.

Eva: (...) ¡Quisieron operarme por mi cáncer de matriz, por mi cáncer de garganta, por mi cáncer de pelo, por mi cáncer de cerebro, por mi cáncer de culo! ¡Porque yo me cago en su gobierno de pelotudos! ¡Cuando me muera me va a pasear en los desfiles! ¡Cobarde! ¡Va a gobernar sobre mi cadáver! ¡Cobarde! ¡Van a joder sobre mi cadáver!¹²

Esa anticipación que Eva proyecta sobre el destino de su cuerpo establece un doble juego irónico donde el espectador se desdobra entre el saber histórico previo –los funerales de Eva, la posterior desaparición y traslado de su cuerpo– y la poetización que de ese saber histórico hace el autor para construir su textualidad.

El cuerpo–cadáver es otra de las imágenes presentes en la textualidad de *Eva Perón*. Cuerpo que se desdobra entre el símbolo de lo político y la corrupción de lo físico, ella se sabe parte de un banquete público donde el precio es la propia

¹² Copi, *Eva Perón*, ob. cit.; p. 26.



finitud corporal. Ella es consciente de su parte en este festín y lejos de acceder, se niega a ser fagocitada por la antropofagia del devenir político:

Madre a Ibiza: (...) [Eva] Se encerró en el placard y no quiere salir. Dijo que yo quiero acuchillarla. Y antes de eso golpeó a la enfermera con una estatuilla. Se volvió loca. ¿Sabe lo que hizo? Dibujó todas las paredes de su cuarto con el lápiz de labios. Hizo dibujos obscenos. Escribió en todos lados «A la horca con Perón», «Perón traidor», «Eva traidora», «Evita boluda», cosas como ésas.¹³

La violencia simbólica de la obra resemantiza los imaginarios fundamentales de *Eva-santa* y *Eva-prostituta* para reconstruir un nuevo imaginario a partir de la transgeneridad como operación poética para "(...) expresar la carga trágica de nuestra realidad histórico política [en donde] lo eficaz es asimilar esa distorsión, asumirla y devolverla multiplicada. La verdad del modelo es su propia caricatura. Arte artero por lo que tiene de sarcástico e irónico" ¹⁴ es posible pensar en las parodias de la Historia una versión acaso menos complaciente pero mas cercana a lo intrincado de sus vericuetos.

***Una visita inoportuna* o los cuerpos irredentos: identidad de género.**

A fines de 1988, Copi estrena *Una visita inoportuna*, obra donde el autor desarrolla una textualidad cruzada entre lo ficcional y lo autobiográfico. Manteniendo el distanciamiento de *Eva Perón*, en *Una visita...*, Copi imagina sus propias horas finales sin apelar a la compasión ni a la melancolía de último momento. Los protagonistas de ambas obras (Cirilo y Eva) asumen su destino, manifiestan pautas de inclusión/exclusión colectiva y muestran, ante lo inevitable de la muerte, una sonrisa cínica.

Una visita inoportuna se constituye en reflexión última sobre el lugar que ocupa el enfermo ante sus semejantes, y sobre el extrañamiento que la enfermedad interpone en esos vínculos. A diferencia del mito Eva-mártir, en *Una*

¹³ Copi. Ob. cit.; p. 25.

¹⁴ N. Burgos, *Los textos literarios sobre Eva Perón. Apropiaciones, representaciones y desplazamientos del imaginario popular*. Edición on line. Disponible en : http://pepsic.bvs-psi.org.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1413-666X2007000100005&lng=pt&nrm=is. 11 de agosto de 2008



visita... se revierte la operación en el motivo corporal de la obra: el SIDA, con sus significaciones, destruye el cuerpo social a la par del cuerpo físico. El autor indaga sobre los aspectos por los cuales un cuerpo atravesado por la enfermedad *maldita* se torna en *abyecto*, en cuerpo *maldito* incluso para su círculo íntimo.

La concepción de ciertas enfermedades consideradas *malditas* en su momento histórico, como en este caso el SIDA, se halla ligada a procesos simbólicos cuya raíz responde a procesos sociales, culturales y religiosos. A lo largo de la Historia, las ideas de salud y enfermedad son contempladas desde diferentes conceptos o corrientes del pensamiento. El concepto histórico de enfermedad, ligado a procesos sobrenaturales en las comunidades primitivas y su cura por parte de chamanes, hechiceros y sacerdotes, y la enfermedad como castigo infligido por la divinidad al hombre transgresor de las leyes morales, se ha manifestado en los ritos y representaciones culturales antiguas como un elemento de conexión entre el mundo de los hombres y el mundo divino. Llegado el tiempo de la Grecia Clásica, se produce un viraje en el concepto de enfermedad y se la asocia a causas naturales. Con el cristianismo retrocederá a la relación enfermedad-pecado hasta la llegada del siglo XVI cuando, bajo las concepciones precientíficas, la enfermedad es entendida como concepto biológico-químico. La llegada del siglo XX cambia los parámetros por los cuales se mide el equilibrio del individuo con el medio y en donde la palabra *normal* o *anormal* para referirse en términos de salud o enfermedad dista mucho de reflejar la realidad del enfermo. Los parámetros por los cuales se mide la salud o la enfermedad varía y ya no son hoy exclusivamente biológicos, fisiológicos y químicos, sino que a dichos factores se le suman los factores ecológicos, psicológicos y espirituales¹⁵.

No es la intención de este trabajo definir o redefinir estos conceptos, ya que se parte del concepto de salud individual o colectiva entendida como

¹⁵ "Considerar la salud como un estado biológico y social estático no es realista: la noción de salud implica ideas de variación y adaptación continuas, tanto como la enfermedad implica ideas de variación y de desadaptación. No puede, entonces, admitirse que la salud sea la sola ausencia de enfermedad y viceversa: entre los estados de salud existe una escala de variación, con estados intermedios, que va de la adaptación perfecta (difícil de obtener) hasta la desadaptación que llamamos enfermedad." Hernán San Martín, "La noción de Salud y enfermedad", en "Salud y Enfermedad". La Prensa Médico Mexicana. S.A. 1984, p. 7. En: *Programa de Capacitación en Salud Pública y Ética Profesional para Residencias de Profesionales de la Salud*, Provincia de Buenos Aires, Ministerio de Salud, Subsecretaría de Planificación de la Salud, 2003.



el resultado de la relación dinámica y de las complejas interacciones entre los procesos biológicos, ecológicos y económicos sociales que se dan en la sociedad como producto del accionar del hombre frente a los conflictos que le genera su entorno natural y social¹⁶.

En la representación teatral, la enfermedad suele aparecer como síntoma social, es decir, ligado a una configuración simbólica de los males que corrompen al grupo social. El personaje *enfermo* suele marcar una diferencia alegórica respecto de los personajes sanos: a partir de la dolencia, se representa los aspectos y conductas prohibidos, lo decadente, lo corrupto. O bien, en un proceso inverso, expone cáusticamente la corrupción y decadencia subyacentes del entorno que socialmente se autodetermina como sano.

El planteo que el autor utiliza en *Una Visita...* expone pautas que la sociedad utiliza para regular a los enfermos de SIDA. Pautas relacionadas con las estructuras morales que producen el prejuicio y la discriminación. Es así que

existen enfermedades que están cargadas de connotaciones morales. Hay padecimientos del cuerpo o de la psiquis que representan estigmas del alma, como la sífilis, la locura, el alcoholismo, la drogadicción y el SIDA. No ocurre lo mismo con otras enfermedades. Nadie pone en duda, pongamos por caso, la moral de un diabético, por el solo hecho de que sea diabético.¹⁷

El SIDA, como enfermedad *maldita*, regula en los individuos los comportamientos, no solo de los portadores o *implicados*, sino también de los *inmunes*¹⁸. Estos comportamientos establecen criterios y conductas que imposibilitan asimilar la enfermedad al grupo social. Es así que

Las creencias que aparecen con más frecuencia son: 1. Es una enfermedad de *afuera*; 2. Es una enfermedad castigo que proviene de la sexualidad

¹⁶Horacio Pracilio, "Evolución de las ideas sobre salud y enfermedad". en "La salud como producto social". Módulo I. Tema I. Cátedra de Salud, Medicina y Sociedad. Facultad de Ciencias Médicas. UNLP. 2001. En: *Programa de Capacitación en Salud Pública y Ética Profesional para Residencias de Profesionales de la Salud*. Provincia de Buenos Aires. Ministerio de Salud, Subsecretaría de Planificación de la Salud, 2003

¹⁷ Esther Díaz, "El dispositivo social y la constitución del sujeto de SIDA". En: Esther Díaz, *La ciencia y el imaginario social*, Buenos Aires, Biblos, 1998. p. 249

¹⁸ Cfr. M. C. Campagna y A. Lazzaretti, "SIDA, arte y medios de comunicación". En: Esther Díaz, ob, cit.; p. 263.



perversa; 3. Es una enfermedad de la sangre; 4. Es una enfermedad del *a mi no me va ocurrir*.¹⁹

Todos estos postulados parten de la negación y ocultamiento de la enfermedad y del enfermo. La obra de Copi no es sino el resultado de la mirada sobre la sociedad de quien padece la enfermedad. Desde la construcción del enfermo y los personajes que lo rodean, todos responden a modo de caricatura de los tipos sociales. Cirilo, el *implicado*, construye en su habitación de hospital, donde esta recluso, un mundo de glamour propio de una gran estrella. El contraste entre la Muerte -la visita inoportuna corporizada en la cantante lírica Regina Morti- y la comida es otra característica de la obra. SIDA-muerte, comida-vida, son una de las relaciones presentes durante la obra.

Si bien el tema central es la identidad, el planteo se basa en la destrucción de la identidad. Si entendemos que toda identidad se construye en la relación del individuo y el grupo social al que pertenece, el enfermo aislado en su habitación cuestiona los parámetros sociales que lo marginan. Dos realidades están presentes: el mundo construido por Cirilo-Copi en donde abunda la comida-vida y el afuera, lo ajeno, representado por el falso periodista. El único contacto con el afuera que tiene Cirilo-Copi es la presencia de un periodista que no es tal, como si se tratara de la hipocresía social materializada en un supuesto comunicador social que relataría lo sucedido en las últimas instancias de su vida como enfermo. La existencia de este falso periodista que observa un mundo ajeno, un mundo que no nos pertenece, representa la sociedad que mira y que no se implica ante esta *otra realidad*²⁰. La verdadera identidad del periodista se revela en el transcurso de la obra, es el cuñado de Huberto, personaje homosexual amigo de Cirilo-Copi. En este juego de personalidades falsas y verdaderas, en donde nadie *es quien es*, en donde *ser es quien no se es*, nos revela la imposibilidad de los grupos sociales de aceptar quien *se es*. En este caso, el personaje del periodista da cuenta de la imposibilidad moral de la sociedad de aceptar que Cirilo-Copi, enfermo de SIDA, es parte del

¹⁹ M. C. Campagna y A. Lazzaretti, ob. cit.p. 258.

²⁰ "El periodista se convierte en el último espectador de la obra. Es el personaje más realista, no está caricaturizado, lo que lleva a generar un contraste con los otros. Es un ser que aparentemente no tiene aspiraciones, pero como algo oculto y secreto posee una devoción por todo aquello que pertenece a un mundo distante al suyo." Marcos Rosenzvaig, *Copi: sexo y teatralidad*. Buenos Aires, Biblos, 1990; p. 108.



grupo social, que el SIDA sea parte del grupo social. Pero el único signo que lo constituye como parte de este *nosotros* es enmascararlo en un observador-comunicador que de parte del enfermo y de cómo la situación SIDA avanza sobre el grupo social. Nunca el grupo va a aceptar abiertamente la pertenencia del enfermo de SIDA, ya que aceptar al enfermo sería aceptar las pautas de vida y comportamientos que no responde al modelo moral por el cual se rige el grupo.

La relación entre el SIDA y el grupo manifiesta la relación entre el *otro* y el *nosotros*. El enfermo como *otro* y el afuera el *nosotros*, *este nosotros* representado por el falso periodista. Esta relación interpersonal entre el otro y el nosotros es cuestionada por Copi en *Una visita inoportuna*. El cambio del planteo de este conflicto está dado por la rotación en el eje del problema. Ya no es el *nosotros* quien cuestiona al *otro* y tiene una mirada de extrañeza sobre ese *otro* desconocido. Ahora es el *otro* quien plantea el problema del *nosotros*. El SIDA es un pretexto para cuestionar la *otredad* del individuo con SIDA. Es así también que Regina Morti no acepta ni la homosexualidad de Cirilo, ni su muerte; y hasta como representación de la muerte tratará de poseerlo. Pero Cirilo-Copi escapa a toda pauta social establecida, incluso la de la misma muerte: burlándola en el final y marcando su propia forma de morir, como si nos dijera viví bajo mis propias reglas, elijo mi propia muerte²¹.

La representación de la enfermedad *maldita* está ligada a la construcción de la identidad de los individuos. A la construcción de pertenencia al nosotros. Sobre todo en este caso, en donde la enfermedad contiene una carga moral, ya que hablar de SIDA es hablar de lo prohibido, de lo oculto por el grupo social. Aceptar y nombrar ciertas enfermedades es aceptar las conductas de los individuos, en este caso sexuales. Es también hablar de los fluidos corporales que están ligados a la vida, fluidos que recorren el interior de los cuerpos de los individuos y que son expulsados hacia el afuera. En el caso del SIDA, son los fluidos corporales contaminados los que modifican las conductas, no solo sexuales de todos los individuos, sino también sus pautas de vidas. También hablar de SIDA es hablar de sexo y por consiguiente es pensar en el goce y el placer de los individuos. Aceptar

²¹... Cirilo quiere vivir la muerte como la vida, le pertenece a él y a nadie más que él. El modo es el teatral y la forma, los brazos de un amigo y no los brazos de la muerte.", Marcos Rosenzvaig, ob. cit.; p. 109.



discutir de SIDA, sexo y placer, es en definitiva que el grupo termine aceptando las diferentes formas en que los individuos se procuran placer, y esto implica cambiar las reglas morales por las cuales los individuos han construido la sociedad. La aceptación de comportamientos que transgreden esas pautas cambiarían las estructuras sobre las cuales se fundan los grupos sociales. Es por esto que el ocultar o expulsar por discriminación establece el equilibrio perdido cuando la enfermedad *maldita* entra en el grupo.

El único personaje que en la obra de Copi tiene un contacto con el enfermo es la enfermera que por estar "...un poco más alejada de los prejuicios de la clase media alta, [y] sobre todo por su trabajo de manipular la carne enferma y la carne muerta..."²² no oficia de simple observadora, sino que se compromete al contacto físico con el enfermo. Esto es como si, por repetición de contacto, perdiera el sentido moral la enfermedad. El constante contacto con la carne enferma y la carne muerta le quita las connotaciones morales, sobre todo cuando se trata de individuos cuya profesión está ligada a la salud y a la enfermedad, como médicos, enfermeras, etc. La visión de la enfermedad-pecado, en general, ya ha sido superada y solo se restringe a ciertos grupos sociales que sustentan sus relaciones en base a parámetros religiosos. Los cuerpos no son enfermos, son dóciles, se afectan con el desequilibrio que existe en el medio, en la lucha del yo por establecer el equilibrio pautado por el grupo social.

La relación que tiene Cirilo-Copi con el resto de los personajes ronda la ironía y el sarcasmo. Se siente dueño de su vida y de su muerte, es el constructor de su propio mundo. En Copi, hablar del dispositivo SIDA es hablar de la muerte, pero, para Copi, hablar de la muerte es hablar de cómo instaurar un orden a la vida individual. La muerte no es, ni el resultado a las transgresiones morales de la sociedad, ni el castigo que espera el grupo social por ser el dueño de las elecciones personales. Para Copi, la visita inoportuna de la muerte es el momento de liberación de las pautas sociales que rigen a los individuos y los obligan a cohesionarse. Cirilo-Copi observa, de manera satírica, las conductas de los individuos desde su habitación de hospital y todos acuden allí; todos se reúnen a comer en la habitación. Cada personaje se alimenta de la comida que les provee el

²² Marcos Rosenzvaig, ob. cit.; p. 109.



enfermo, él los asiste en su hambre y ahí radica la ironía, en que el enfermo los asiste a ellos. El centro pasa a ser el enfermo y no el grupo. Ya no hay mirada piadosa o compasiva hacia el enfermo, sino que es el enfermo el que mira y el que cuenta. No es el grupo el que relata, porque no es el grupo quien está en peligro, no es al grupo a quien acecha la enfermedad, sino el enfermo. El enfermo es el centro de la acción, y no el resto de los personajes y es en tales circunstancias cuando puede permitirse el lujo de ser un héroe y protagonista, es cuando puede abandonarse sin vergüenza a sus impulsos coartados, como la demanda de libertad en cuestiones religiosas, políticas, sociales o sexuales y cuando puede, también, dejarse llevar adonde sus arrebatos quieran llevarlo.

Una visita inoportuna no es el drama de cómo un agente extraño ataca a un individuo que pertenece a un grupo por respetar el orden establecido. Es la representación del absurdo que vive un personaje-autor que decidió vivir bajo sus propios designios. Es la historia de la destrucción de una falsa identidad para construir la verdadera identidad. Es el constante cuestionamiento de la existencia de límites impuestos y su trasgresión. No existe un protagonista mártir que sufre el SIDA como resultado de sus pecados y que busca la redención. El SIDA no es un castigo divino; no existe tampoco un grupo de riesgo que propaga el mal; no existe en la obra la discriminación a causa de la enfermedad *maldita*: sólo existen personajes que observan y personajes que buscan.

Podemos establecer entonces que el tratamiento de las enfermedades dentro del contexto dramático expone la construcción social de un individuo *diferente*. Esta construcción de la otredad responde a parámetros hegemónicos de la sociedad con respecto a las conductas de sus individuos componentes. La enfermedad representada en ambos casos constituye una doble dimensión: la de dolencia física y la de transgresión moral. Ambas se posicionan en su contexto como enfermedades malditas por su carácter de contagiosas e incurables. Sin embargo, el SIDA, más allá de los tratamientos que mejoran la calidad de vida, mantiene su carácter marginal en cuanto a las connotaciones morales de las causas que llevan a contraer la enfermedad. Los cuerpos dóciles son los que importan dentro del nosotros *social*, ya que éstos ponen en funcionamiento las reglas discursivas y materiales de la sociedad. Los cuerpos enfermos son quienes



manifiestan los límites materiales de las reglas hegemónicas del grupo social. Este cuerpo enfermo se constituye como indócil, ya que no funciona como ente reproductivo del sistema cultural vigente. En este caso, Copi plantea una crítica al modelo social del cuerpo enfermo superando los límites biológicos y plasmando la enfermedad biológica como síntoma de enfermedad moral del nosotros.

De todo lo expuesto, el pensar los cuerpos como transgresores de las representaciones sociales para construir sus propias discursividades, permite objetivar la rigidez de los discursos dominantes que someten al cuerpo heterodesignado. La corporeidad del sexo se manifiesta en la sociedad en tanto permite la posibilidad de que el discurso corporal-sexuado sea legitimado por patrones que regulan la existencia de los cuerpos y codifican sus rituales de sexualidad, de tal forma que el sexo se constituye en portador de la docilidad de los cuerpos. Las prácticas que no observan estos patrones reconstruyen imaginariamente la visión de lo corporal como *abyecto* en tanto reproducen una conducta que se instituye como antagónica de lo normado. En la poetización teatral, las operaciones discursivas que se realizan en relación a la representación del cuerpo, se utilizan mecanismos retóricos que en el caso de las obras analizadas están relacionadas con un cuerpo considerado *enfermo*. Socialmente, la enfermedad está relacionada, en este caso, con lo *abyecto* en tanto se asocia históricamente con el castigo divino o la disfuncionalidad del individuo en relación a lo social²³. En Copi, la enfermedad remite a lo biológico como operación discursiva del cuerpo no normado. En ambos casos, se evidencia una doble lectura acerca del cuerpo. Una refiere al cuerpo normado, pautado por los rasgos sociales (la construcción de lo masculino en relación a las conductas socialmente establecidas) que debe representar este cuerpo poetizado en los personajes. En Copi, la representación de los cuerpos transita la ambigüedad entre la idea de lo normado y lo abyecto, ya que todos los personajes viven en el límite de lo instituido. Ambos personajes centrales de la obra de Copi se mueven en una zona ambigua, posibilitando cuestionar desde ese lugar las reglas morales y sociales del grupo. Ninguno de los dos está comprendido en el grupo o en un nosotros, pero tampoco



representan la otredad, ya que ambos personajes se cuestionan el lugar donde están. Esta ambigüedad de lugar, o zona oscura de lo social es la que pertenece a lo abyecto, y es la que utiliza el dramaturgo para interpretar la relación de los cuerpos que se mueven en la periferia de lo social. Por ende, la constante movilidad de los cuerpos en el serpenteante camino de la infracción y de la sumisión es la que propone el canon corporal de lo dócil/indócil en su dimensión más compleja, subjetiva y poética.

De esta forma, los procedimientos de sexualidad/textualidad en Copi adscriben a los *cuerpos indóciles*. Cuerpos que a través de su lectura *abyecta* posibilitan la *sub*-versión y *per*-versión de parámetros regulatorios instituidos en el imaginario colectivo y también, en otras textualidades. Las operaciones paródicas de género y transgénero son construidas no sólo desde lo percibido en el espacio extra-ficcional, sino en las apropiaciones de otros discursos precedentes que funcionan como correlato de la normatividad social.

La literatura peronista y antiperonista conviven igualmente denigradas en la carnavalización del mito de Eva Perón. Los discursos pudorosos de la medicina y de la moral sobre *el mal del siglo XX*, la seriedad enfática de los temas hospitalarios, la falsa piedad, el miedo y la culpa ante el cuerpo moribundo son igualmente apropiados para la subversión. Los cuerpos indóciles son los que se tensionan hasta exceder los límites de lo monstruoso para resucitar continuamente: el sexo, la comida, la violencia y la muerte son sus rasgos festivos. En la otredad corporal se sitúa la necesidad de una redención postrera que los personajes de Copi no buscan ni permiten. Aceptarla implicaría el fin de la fiesta.

nataliadisarli@ciudad.com.ar

gustavoradice@yahoo.com.ar



Abstract

In the theatrical field, the representation of gender discourse establish a double dimension: that refers to bodies in action (in relation to the social series) and on the other hand, one that defines the body as discursive materiality of gender and allows the symbolic transference of behaviors and social rules. Theatrical poetic models and determines the body materiality as social discourse limit on gender and its rules condition. In different moments of the Argentine Theatre history, this concept of body is used as a metaphor that means the opposite of the society and makes emerge the contradictions that come from.

Palabras clave: *Eva Perón - Una visita inoportuna - Copi - género - cuerpo - sexualidad*

Keywords: *Copi - gender - body - sexuality - Eva Perón - Una visita inoportuna*