

Los cuerpos de Evita: ficción, simulación y violencia en *Eva Perón* de Copi

VENTRICE, Marcelo / Facultad de Filosofía y Letras (UBA) – marcelo.ventrice@gmail.com

Eje: Figuraciones y paradojas de los cuerpos *trans* Tipo de trabajo: ponencia

» Palabras claves: Eva Perón - ficcionalización - travestización - violencia - cuerpo erotizado

› Resumen

Copi, seudónimo de Raúl Natalio Roque Damonte (1939-1987), fue un escritor, dramaturgo e historietista argentino, dueño de una prolífica y multifacética obra. Radicado en París y adoptada la lengua francesa para gran parte de su producción, Copi desafió la imaginación de una época y produjo una obra tan original como transgresora. Varias de sus obras (piezas de teatro, novelas, cuentos o historietas) atraviesan la cuestión de los géneros y resisten las normas, biológicas y culturales, que rigen el mundo sexuado.

La publicación de *Eva Perón*, pieza teatral dedicada a la figura de Eva Duarte de Perón, no sólo constituyó la primera representación de una Evita viva en la literatura argentina, sino una bisagra en la producción de Copi en cuanto a la problemática de los cuerpos *trans*, violentados por fuerzas de travestización. De este modo, *Eva Perón* propone un punto de partida para abordar los planteamientos sobre la(s) identidad(es) sexual(es) que Copi presenta en el resto de su producción. Los sujetos travestidos, las identidades indefinidas, los cambios de sexo, los cuerpos violentados, son algunos de los tópicos que forjarán su obra.

En *Eva Perón*, sexualidad, violencia, cuerpo, muerte y travestización constituyen un mismo fluir que presenta tensiones literarias, políticas, históricas y sociales. Estas tensiones reproducen los imaginarios (peronistas y antiperonistas) de la Evita histórica y operan artísticamente sobre su figura en la serie literaria.

> **Introducción**

Copi, seudónimo de Raúl Natalio Roque Damonte (1939-1987), fue un escritor, dramaturgo e historietista argentino, dueño de una prolífica y multifacética obra. Radicado en París y adoptada la lengua francesa para gran parte de su producción, Copi desafió la imaginación de una época y produjo una obra tan original como transgresora. Varias de sus obras (piezas de teatro, novelas, cuentos o historietas) atraviesan la cuestión de los géneros y resisten las normas, biológicas y culturales, que rigen el mundo sexuado.

La publicación de *Eva Perón*¹, pieza teatral dedicada a la figura de Eva Duarte, no sólo constituyó la primera representación en la literatura argentina de una Evita viva, sino una bisagra en la producción de Copi en cuanto a la problemática de los cuerpos trans, violentados por fuerzas de travestización. *Eva Perón* funciona como punto de partida para abordar los planteamientos sobre la(s) identidad(es) sexual(es) que Copi presenta en el resto de su producción. Los sujetos travestidos, los cuerpos trans, las identidades indefinidas, los cambios de sexo, los cuerpos violentados, son algunos de los tópicos que forjarán su obra.

En este trabajo analizaremos las diversas formas de violencia corporal que signan la *Eva Perón* de Copi. La sexualidad, el cuerpo, la muerte y la travestización constituyen las líneas que revelan un mismo fluir y presentan tensiones literarias, políticas, históricas y sociales. Estas tensiones reproducen, a la vez, los imaginarios (peronistas y antiperonistas) de la Evita histórica y operan artísticamente sobre su figura en la serie literaria.

> **Cuerpo ficcionalizado: *mise en abyme***

El 24 de febrero de 1970, *Le Figaro* publicó una entrevista² imaginaria en la que Copi interrogaba a (una) Evita (ficticia) sobre sus preferencias para la obra. La voz de una Evita (viva) anticipaba cómo debería contarse su historia sobre las tablas: sus “comienzos difíciles”, su carrera de “star”, su “llegada triunfal a Hollywood”, su regreso a la patria para ponerse “al frente del movimiento de los pobres”. Y más tarde, el cáncer, la enfermedad que la llevaría a la muerte, aunque antes de morir, lograría “salvar a América latina del imperialismo americano y del totalitarismo ruso”. A través de la ficcionalización, Copi reproduce las aspiraciones mítico-históricas de la Evita peronista y tensiona el imaginario popular argentino al punto de volverlo risible. En cuanto a los rasgos de estilo, la EVA³ de la entrevista deseaba un “melodrama sin

¹ La obra fue publicada por la editorial Christian Bourgois en 1969.

² Las citas de la entrevista fueron extraídas del artículo de Ivana Costa en el diario *Clarín*, bajo el título “El primero que se atrevió con el mito de Evita”, publicado el 28 de mayo de 2000. En dicho artículo también se mencionan titulares del diario *Crónica* en Argentina que se citarán más adelante.

³ EVA en mayúsculas remitirá al personaje de Eva Perón de la entrevista imaginaria.

exageraciones, para no ofender a la crítica vanguardista”. Desde luego que Copi no estaba en condiciones de concederle este último deseo; días antes de su estreno, Copi ya había sentenciado la estética de su obra: el tono debería ser “el más atroz”.

La entrevista imaginaria, que puede funcionar como prólogo de la obra, duplica la dimensión ficcional de la figura de Eva Perón: por un lado, EVA confiesa sus anhelos de verse representada en la obra y fantasea con su doble imaginario. La ficción, en su voz, anhela realidad, aunque ésta se construya a través de procedimientos literarios no convencionales. Por su parte, la EVITA⁴ de la obra es una embustera que prepara el teatro, simula su propia muerte y asesina a su ENFERMERA para huir del país con las joyas y el dinero. Su agonía es una farsa, una actuación, como si ella misma forjara su propio mito a través del suplicio ficticio de la muerte. Como en el cuento de Jorge Luis Borges, “El simulacro”, en la obra de Copi también se ejecuta una farsa en la que el rito de la muerte (una necesidad popular) recrea el cuerpo de Evita para exhibirse como retribución al “crédulo amor de los arrabales”, acaso, “una crasa mitología” (Borges, 2009: 26). En Borges se reproduce una imagen artificial, paródica, en la que Eva Perón es una muñeca; en Copi una enfermera disfrazada reemplaza el cuerpo de la líder.

El cuerpo apócrifo de la ENFERMERA deviene imagen de Eva Perón, quien se convierte, por su parte, en actriz de la ficción para simular la enfermedad, engañar a PERÓN, a su MADRE y a todo el pueblo argentino. Si bien la artimaña contradice los anhelos de la EVA de la entrevista, dado que no contempla la verosimilitud histórica, también reproduce la imagen del cuerpo expuesto de la Eva Perón histórica; cuerpo desdoblado en la ficción, que trasciende tanto la violencia de la enfermedad (EVITA no está enferma) como la muerte física (EVITA no muere). En el simulacro de la muerte, como en el cuento de Borges, prolifera la imagen de la líder, a pesar de que la verdadera Evita desaparezca y se oculte a través de la superposición de los cuerpos. Sin embargo, la acción dramática no vacila: el cuerpo de la ENFERMERA es EVITA, aunque, al mismo tiempo, potencie la ambigüedad de la verdad histórica.

El efecto de la duplicación profundiza la tensión: en primer lugar, EVA, quien pretende verosimilitud para la obra, es una megalómana que erige su propia figura como la líder que llega al poder para salvar a toda América Latina de la opresión y la miseria. Copi la dota de una voz egocéntrica pero que, al mismo tiempo, expresa genuinamente su devoción y entrega por el pueblo: “cuando se llega al poder [...] no hay tiempo para pensar en la felicidad”, sostiene. La voz de EVA constituye, aunque la hiperbolización alcance un matiz paródico, una figura próxima a la imagen histórico-mítica enaltecida por el movimiento peronista. La segunda, EVITA, se funde en una poderosa síntesis de visiones. Si bien la obra rechaza la representación realista, restituye todo sentido histórico producto de los imaginarios. EVITA aparece como una déspota que le grita a su MADRE, que maltrata a su ENFERMERA, que reniega de la inutilidad y las migrañas de PERÓN; es una EVITA dominante, autoritaria, pero también es víctima de quienes la

⁴ EVITA en mayúscula remitirá al personaje de Eva Perón de la obra teatral.

rodean: su MADRE sólo está interesada en las joyas y en la caja fuerte de Suiza; PERÓN la ignora, desoye la angustia de la enfermedad y se limita a proclamar la figura de la líder para ganar las elecciones⁵; IBIZA, personaje que acaso representa a Juan Duarte, hermano de Eva, estimula a EVITA para llevar a cabo el plan y escaparse a Cuba con el dinero de su hermana.

La Eva Perón histórica se constituye como mito porque posee todas las características de ensoñación argentina: el pasado marginal (¿actriz, bailarina, prostituta?), el ascenso al poder, la riqueza, la belleza física, el amor de un pueblo, la revolución (peronista). Pero también porque su cuerpo devino ícono de un movimiento que supo forjar su identidad política más allá de las contradicciones ideológicas. Ese “cuento que todos conocemos” del que habla César Aira (2003: 106) se ve de algún modo reformulado, trastocado, invertido por la potencia ficcional de la literatura de Copi: Eva Perón finalmente no muere (desenlace acaso irrelevante) porque la imagen de Evita oscila en la multiplicidad de la *mise en abyme*, y opera en los imaginarios a partir de la eterna vacilación entre la vida y la muerte.

› **Cuerpo travestido: la simulación**

El estreno⁶ de la obra en el teatro parisino L'Épée-de-Bois suscitó más críticas que elogios, los medios conservadores se irritaron al ver a una Evita travestida, dotada de una voz tan varonil como la del actor⁷ que caracterizó su papel en las primeras representaciones: “Pesadilla carnavalesca, mascarada macabra”, tituló *Le Figaro*, porque como sugiere Marcos Rosenzvaig (2003: 139) dudar de la heterosexualidad de los héroes está prohibido o resulta, al menos, un gesto insoportablemente provocador. En Argentina las críticas también aparecieron rápidamente, el diario *Crónica* consideraba “inaudito” que un actor “irrespetuoso” representara el papel de Eva Perón, por tratarse de una “figura histórica”. Sin embargo, la *Eva Perón* de Copi no cuestiona específicamente la identidad sexual de EVITA, ni biológica ni cultural, (si bien ese gesto sería plausible en cualquiera de sus obras) sino la identidad de la figura de Eva Perón concebida como un todo ideológico.

Travestir sexualmente la imagen de Evita es el punto de partida estético de la transgresión que Copi pone en funcionamiento en la obra. De hecho, su cuerpo masculinizado sólo se capta en la representación escénica, dado que en el texto dramático no hay ninguna acotación ni menciones en los parlamentos sobre una alteración genérica. Sin embargo, el proceso de masculinización se despliega sin ambigüedad, no en el cuerpo sino en el carácter del personaje: lo masculino, entendido desde la cosmovisión patriarcal dominante de la época, se manifiesta en el personaje de Eva Perón porque ella simula ser el macho que gobierna en el seno del matrimonio presidencial. Un PERÓN feminizado deambula por la obra como un

⁵ Nótese la inversión temporal: Eva Perón muere después y no antes de las elecciones presidenciales.

⁶ Bajo la dirección de Alfredo Arias, la obra se estrenó el 2 de marzo de 1970.

⁷ El papel protagónico de EVITA fue interpretado por el actor Facundo Bo.

espectro, casi sin voz, absorbo por los gritos de EVITA (que se lleva todo por delante) y víctima de dolores de cabeza que no le permiten actuar: “Vive en el interior de su migraña como dentro de un capullo”, sostiene EVITA (Copi, 2014: 15). La masculinidad del personaje del texto dramático también se evidencia en su materialidad discursiva (Foster, 2004), cargada de improperios e imperativos; un intento de reproducir el habla agresiva típicamente masculina, según los supuestos de la época: “Mierda. ¿Dónde está mi vestido presidencial?”, exclama como apertura de la obra (Copi, 2014:11). “¡Pero qué estúpida, Dios mío, qué pobre boluda!” (p.24), le dice a la ENFERMERA que se demora en asistirle. Cuando PERÓN pone en duda su próxima candidatura presidencial, EVITA responde: “Dejá de decir boludeces, cretino” (p.38).

Copi presenta a una Eva Perón travestida como gesto simbólico, dado que, en tanto mujer, reivindica su posición de género y demuestra poder actuar-como-un-hombre, reivindicación que le permite forjar una imagen trascendental. De este modo, ocupar el lugar de los hombres le permite a Eva Perón erigirse como figura histórica destacada de la nación, e intervenir, en tanto sujeto femenino, en la construcción de la identidad argentina. La autoridad masculina le permite ingresar en la inmortalidad, como gesto y como realización histórica, pero también es necesario su devenir sacro para ganar las elecciones. “Hasta hoy la hemos amado; a partir de hoy [la] adoraremos”, sostiene PERÓN (Copi, 2014: 44). Si bien “no es necesario que [...] muera para volverse imagen inmortal” (Monteleone, 2000), en la lógica de la violencia, esencial en Copi, la muerte siempre se manifiesta, aunque no sea la de EVITA, quien paradójicamente entra en la inmortalidad luego de acuchillar a la ENFERMERA. “Mata para no morir” (Sarlo, 2003: 21): asesina a su enfermera, la viste con un “vestido presidencial”, le pone una peluca rubia, le regala joyas. En definitiva, la disfraza de primera dama, la traviste en el sentido de inversión total: la plebeya se convierte en reina, aunque eso le cueste la vida. Así, el pasado de la Evita histórica se reproduce en el cuerpo de la ENFERMERA, porque su condición plebeya remite al origen de clase de Eva Duarte, quien se viste con la ropa de la enfermera para que nadie pueda reconocerla. La ENFERMERA toma su lugar como cadáver para un pueblo que exige un cuerpo al cual rendirle culto. En el juego de las representaciones lo que prima es la ambición: para ser-Evita basta con vestirse-de-Evita; así, como señalaba Copi, “ser mujer es solamente eso, es vestirse de mujer” (Tcherkaski, 1998: 50).

El deseo opera de manera sistémica en la obra y determina el oscilante desarrollo de la trama: EVITA tiene cáncer, EVITA no tiene cáncer; EVITA muere, EVITA vive; EVITA es EVITA, EVITA no es EVITA. La eficacia de la obra reside en la tensión que fluye de estas oposiciones: el de EVITA no es un cuerpo que resucita ni que trasciende la muerte a través de un poder sobrenatural, sino mediante un cuerpo falso, travestido, pero que se parece al cuerpo de EVITA. Porque la ficción de *Eva Perón* lleva al límite la polisémica noción de mito, que vacila entre el relato falso y la historia de las acciones de un personaje memorable. En la ficción de Copi la verdad no tiene ningún valor, la metarrepresentación

(EVITA deviene actriz en la ficción al travestirse de enfermera) se vuelve fundamental en la doble simulación, en la que EVITA, como señala su MADRE, está haciendo “la comedia” (Copi, 2004: 22).

› **Cuerpo erotizado: la violencia**

La erotización del cuerpo de Evita tiene, en la literatura argentina, dos cuentos fundamentales que preceden a la *Eva Perón* de Copi y que funcionan como horizonte literario: “Esa mujer”, de Rodolfo Walsh y “La señora muerta”, de David Viñas.

En primer lugar, en el cuento “Esa mujer”, publicado en 1965 en *Los oficios terrestres*, Walsh presenta una mujer devenida falo (“La enterré parada, como Facundo, porque era un macho”, 2012: 18) que se convierte en objeto de deseo, tanto político como sexual. Las implicancias políticas de la desaparición del cuerpo de “esa mujer” se reproducen de manera implícita en el cuento y sirven de contexto para destacar la pulsión sexual que aún genera el cadáver, vulnerado por la enfermedad y violentado por el secuestro: “ese gallego asqueroso estaba enamorado del cadáver, la tocaba, le manoseaba los pezones” (p.14), narra el coronel de Walsh, quien dice defender el cuerpo, susceptible de profanación sexual; “tuve que teparle el monte de Venus” porque ella era una “diosa, desnuda y muerta” (pp.14-15). Walsh destaca la belleza del cuerpo, que “parecía una virgen” a pesar de las “metástasis del cáncer” (p.13), y moldeó con realismo literario la figura de la Evita histórica sin siquiera nombrarla: “Era ella. Esa mujer era ella” (p.16). La pureza de su imagen es el atributo que funciona como indicio esencial para identificar el cuerpo (referido) con Eva Duarte de Perón (referente).

En este sentido, en la obra de Copi todo es explícito: de la indeterminación del pronombre personal en Walsh, a la múltiple precisión del nombre propio en Copi que, desde el título y el nombre del personaje, evidencia su carácter protagónico. La multiplicidad es fundamental para representar la figura de Eva Duarte de Perón: el personaje de la obra se llama EVITA; el de la entrevista, EVA; y el título de la obra, EVA PERÓN. Esta multiplicidad responde a las distintas visiones de un mismo personaje, aunque todas comparten un mismo atributo: el carácter fascinador de su imagen.

Si bien la imagen grotesca del cuerpo (travestido) del actor que representó el papel de EVITA transgredió el paradigma de belleza física del cuerpo de Eva Perón histórico, el texto dramático alude a su cuerpo a través de los símbolos estéticos que construyeron su figura de elegancia y belleza: los vestidos, los collares, las joyas. La fusión de imágenes (explícitas e ideológicas) permite la visión de un orden nuevo superador sobre un cuerpo que se desdobra para sufrir o ejercer la violencia. En Walsh, el cuerpo sin vida reproduce la historia del cáncer de Eva Perón; en Copi, EVITA no sólo está viva, sino que cuestiona la historia de la enfermedad y la convierte en victimaria: la ENFERMERA, hipnotizada por el poder erotizante de los vestidos y las joyas, muere como consecuencia de la violencia de EVITA.

La Eva Perón de Walsh reproduce un cuerpo víctima de una serie de violencias: la muerte de la enfermedad, el secuestro, la profanación sexual. Por su parte, la EVITA de Copi es quien pone en funcionamiento el accionar violento: mata para permanecer con vida, simula la enfermedad, desaparece por propia voluntad y motiva la potencia sexual de la exhibición, amor voyeur del pueblo. Viva o muerta, víctima o victimaria, Eva Perón parece producir un efecto de fascinación en quienes la admiran: el pueblo, el coronel, los periodistas o el embalsamador.

Por otro lado, en 1963, Viñas introducía con mayor vehemencia la relación entre cuerpo, sexualidad y realidad política que el cuento de Walsh. Moure, el protagonista de “La señora muerta”⁸, aprovecha el velatorio de Eva Perón para seducir a una joven que nunca accede al cuerpo de la difunta. Ni la joven alcanza el cuerpo de Eva Perón porque la demora es eterna, ni Moure concreta el encuentro sexual porque todos los albergues transitorios están cerrados por luto. Del mismo modo, en la obra de Copi, nadie alcanzará el verdadero cuerpo de Evita, pero esto no impide el efecto de su fascinación. El espacio o la proximidad de la muerte motivan la pulsión (sea sexual o política), y se desacraliza el poder fascinatorio de la muerte para dar lugar al deseo.

El personaje femenino de Viñas también juega el doble rol de la representación y de la ambigüedad: “ella” es la joven de la fila que espera su turno para admirar a “la señora muerta”. Como la muerte de Eva Perón en Copi y en Borges, el sepelio es de algún modo también una farsa: Moure va en busca de “esa mujer”, indeterminada por los deícticos, mujer que no es Evita, sino una joven cualquiera que usa “perfume de vieja” (Viñas, 1963: 70). Copi continúa esta tradición y presenta el cuerpo de una Evita erotizante que provoca el deseo de todos: el de su propia MADRE, que ansía el número de la caja fuerte en Suiza; el de PERÓN, que necesita su cadáver para cautivar al electorado; el del pueblo, que está afuera esperando que su cuerpo se exhiba; el de IBIZA, que quiere escaparse con su dinero, y el de los periodistas, que suponen que “todo ya pasó hace varios días” y se masturban “bajo sus impermeables sucios”, figurándose ese cuerpo abatido por la violencia de la enfermedad (Copi, 2014: 25).

En Copi, sexualidad, violencia y muerte (sin dudas los tres motivos que atraviesan su obra con mayor intensidad) constituyen un acaecer simultáneo que se presuponen entre sí; en *Eva Perón*, la muerte funciona como umbral para el erotismo de los cuerpos, sea el de la ENFERMERA o el de EVITA, poco importa que el cuerpo que se exhiba no sea el verdadero. El cuerpo de Eva Perón, oculto en Walsh e inalcanzable en Viñas, se falsifica a sí mismo para desaparecer en la obra de Copi: EVITA cede sus joyas y sus vestidos para que sean exhibidos junto al cuerpo embalsamado de la ENFERMERA, porque los mitos se construyen a través de la mostración: la fascinación por la imagen, los cuerpos violentados y, fundamentalmente, la trascendencia de la muerte. PERÓN, en su única acción, entra en escena cuando EVITA ha muerto (es decir, huido) para anunciar el deceso de esa mujer que acaba de entrar en la

⁸ Cuento publicado en *Las malas costumbres*.

inmortalidad, no sólo de la dimensión ficcional sino de la historia argentina, y alentar para que su figura se convierta en un ícono de la historia política. “Su imagen será reproducida hasta el infinito en pinturas y estatuas para que su recuerdo permanezca vivo”, sostiene PERÓN (Copi, 2004: 44).

› **Conclusión**

La *Eva Perón* de Copi no sólo responde a la compleja articulación de imágenes sobre su figura, producto de la serie social, sino también de la serie estético-literaria (Borges-Viñas-Walsh), en la cual ya aparecen algunos de los rasgos que Copi destaca, tales como simulación, la proliferación de su imagen, la muerte trascendente o la erotización del cuerpo. La obra de Copi se esgrime como única porque abarca todos los imaginarios, todas las visiones, todas las ficciones, todas las imágenes, y los entrelaza artísticamente.

Uno de los aspectos fundamentales de *Eva Perón* es no sólo la puesta en escena de una Evita viva sino una Evita que no muere, que trasciende la muerte, que la supera para perpetuarse en el imaginario, político y social, de la Argentina. Copi entiende que la muerte de Eva Perón es un hito de la historia argentina y que su figura deviene mito gracias a un contexto en el cual sólo la violencia (de la política, de las ideologías, de los cuerpos, de las ficciones) puede forjar un destino trascendental.

La indefinición sobre la figura de Evita o los efectos de la travestización ideológica violentan el cuerpo de una Eva Perón que se configura, en las condiciones materiales, tanto ficticias como históricas, como un sujeto inclasificable, como víctima o victimario, santa o prostituta. En la *EVITA* de Copi confluyen los imaginarios de una época signada por la violencia política (el peronismo, el antiperonismo, el posperonismo).

Si bien en las condiciones biográficas del autor (el exilio, el antiperonismo) se puede leer una obra política, cargada de una potencia simbólica desmitificadora, Copi rechaza las intenciones políticas de la obra, y la define como “una tragedia” que reproduce “la agonía de una enferma” inmersa en una “situación contemporánea: la que enfrenta todo ídolo de masas”.⁹ Mito, ficción o realidad. Impostura o verdad. La potencia de la figura de Evita no está puesta en cuestión, sino que, por el contrario, “¡Eva Perón, señores, está más viva que nunca!” (Copi, 2014:44).

⁹ Las declaraciones de Copi son extractos del artículo publicado por César Fernández Moreno en la *Revista Periscopio* el 30 de marzo de 1970.

Bibliografía

Aira, C. (2003). *Copi*, Rosario, Beatriz Viterbo.

Fernández Moreno, C. (1970). “La dama no es para la hoguera”. En línea: <<http://www.magicasruinas.com.ar/revistero/argentina/teatro-evita-segun-copi.htm>> (Consulta: 18-06-2017).

Foster, D.W. (2004). “La representación del cuerpo queer en el teatro latinoamericano”. *Latin American Theatre Review*, Universidad de Kansas. En línea: <<https://journals.ku.edu/latr/article/view/1479>> (Consulta: 18-06-2017).

Monteleone, J. (28 de mayo de 2000) “Las razones de Estado (lectura de *Eva Perón*, de Copi)”, diario *Clarín, Suplemento Cultura y Nación*.

Rosenzvaig, M. (2003). *Copi: sexo y teatralidad*, Buenos Aires, Biblos.

Sarlo, B. (2003). “Buscá un vestido, dijo Eva”. En *La pasión y la excepción*, Buenos Aires. Siglo XXI.

Tcherkaski, J. (1998). *Habla Copi, Homosexualidad y creación*, Buenos Aires, Galerna.

Bibliografía de consulta

Mateo del Pino, A. (2006). “No es cielo ni es azul. Simulación y parodia. Copi y Eva Perón”. *La literatura Pop. Consideraciones en torno a una tendencia literaria*, Valencia, Aduana Vieja

Donato, E. (2001). “Eva Perón de Copi”. En *Algunas representaciones de Eva Perón en la literatura argentina*, Buenos Aires, Ficha de Cátedra (comp. Sylvia Saítta), Facultad de Filosofía y Letras.

Rosano, S. (2005). “Eva Perón es un travesti. Sobre Copi, entre el mito y la blasfemia”. En las publicaciones del I° Congreso Regional del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana “*Nuevas cartografías críticas: problemas actuales de la Literatura Iberoamericana*”, Rosario.

Simón, G. (2005). “El ‘efecto de travestismo’ como política de escritura: acerca de *Eva Perón* de Copi”. *Cuad.Sur, Let.* n.35-36. En línea: http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262005001100006 (Consulta: 18-06-2017).

Obras estudiadas

Borges, J.L. (2009). “El simulacro”. En *El hacedor*, Madrid, Alianza.

Copi (2014). *Eva Perón*. En *Teatro 3*, Buenos Aires, El Cuenco de Plata.

Viñas, D. (1963). “La señora muerta”. En *Las malas costumbres*, Buenos Aires, Jancana.

Walsh, R. (2012). “Esa mujer”. En *Los oficios terrestres*, Buenos Aires, De la flor.