

Dzi Croquettes en escena: algunas hipótesis acerca de la visibilidad queer en el teatro brasileño de los 70's.

Brunela Succi.

Cita:

Brunela Succi (2015). *Dzi Croquettes en escena: algunas hipótesis acerca de la visibilidad queer en el teatro brasileño de los 70's*. XI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-061/844>

XI Jornadas de Sociología de la UBA
Coordenadas contemporáneas de la sociología: tiempos, cuerpos, saberes.
Buenos Aires, del 13 al 17 de julio de 2015.

Mesa 68: Coreografías de los géneros y las sexualidades. Construcciones hegemónicas y subalternas en la contemporaneidad argentina

Coordinadoras: María Alicia Gutiérrez (UBA) y Dalía Szulik (UBA)

Notas en clave queer sobre travestismo, teatro y políticas corporales

Resumen: Esta ponencia propone un acercamiento a la cuestión del travestismo en el teatro a partir de una perspectiva queer. Considerando la diversidad de formas en las que el travestismo puede aparecer en el teatro – incluso prescindiendo, anticipando u obstruyendo la presencia de actores y actrices travestis, transexuales o transgénerxs – indagamos sobre la politicidad de los cuerpos en los usos del travestismo como procedimiento teatral. En ese sentido, hacemos un breve recorrido por algunos aspectos de la historia del uso del travestimo en el teatro y del modo como el travestismo teatral se vincula a la ascensión de las identidades transexuales y travestis en el siglo XX, a partir de su controvertida legitimación por los discursos médicos. En seguida, intentamos señalar algunos caminos para pensar esa categoría vinculada a la representación y presencia de las disidencias sexuales en el teatro, relacionando la teatralidad y la espacialidad con la producción de subjetividades. Finalmente, comentaremos brevemente algunos ejemplos del uso del travestismo como procedimiento en el teatro argentino del siglo XX.

Palabras clave: travestismo, teatro, teoría queer, cuerpo, política

I. Acercamientos teóricos al travestismo y a las disidencias sexo-genéricas en el teatro

En uno de los textos pioneros sobre el travestismo en el teatro argentino, Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (2006) clasificaron de modo general los usos del travestismo como recurso escénico en tres grandes tipos. El primero, el travestismo estetizante, tendría como principal objetivo alcanzar la admiración del público a partir de interpretaciones virtuosas de personajes de determinado género por individuos reconocidos como pertenecientes a otro género. En el travestismo estetizante, la performance se apoya sobre un enorme despliegue de recursos vestuarísticos, lumínicos y escénicos, bien como en el ocultamiento o disimulación de las “marcas de género diferenciadoras”, de modo a que a crear un espectáculo que realiza un doble borramiento, “el del hombre en la imagen femenina y el del imitador en la figura imitada” (4). Ya el travestismo cuestionador dejaría transparecer ambigüedades de los géneros femenino y masculino - “una imagen de feminidad quebrada abruptamente cuando la transparencia de la blusa dejaba ver el vello de un pecho sin senos” (5) - como forma de tematizar la disidencia sexual de los propios intérpretes, de poner en tela de juicio los binarismos alrededor de los cuales se organiza la sociedad, o aún como “espejos de las pulsiones reprimidas del receptor” (5). Y finalmente, el tercer tipo de travestismo que se despliega de la lectura de Trastoy y Zayas de Lima es el travestismo paródico o parodizante de los roles sociales. Para las autoras, en este caso el uso de este recurso escénico estaría pautado por el objetivo de parodizar discursos y roles sociales y culturales (como lo femenino y el rol social de la mujer), mitos y lugares comunes de la argentinidad, estereotipos, y personalidades emblemáticas de la política y la cultura locales.

Si bien no se trató de un intento de descripción y clasificación exhaustivo, como lo aclaran las autoras, su texto señala usos divergentes y variados de un recurso que es a menudo despreciado en su potencial crítico y político. Por otra parte, al reunir ejemplos de travestismo en diferentes géneros teatrales de diferentes épocas, ponen en valor obras que quedaron relegadas como piezas menores, a la vez que resaltan que se trata de un recurso al que se recurrió y se recurre ampliamente en los diferentes géneros y circuitos teatrales, y que puede habilitar una multiplicidad de sentidos y lecturas. Sin embargo, si consideramos que el travestismo en el teatro es un procedimiento que actúa sobre, con y a través del género, creemos que pensar el travestismo en clave de género, en especial en clave queer, puede contribuir a pensar la potencia crítica y/o disruptiva de este

procedimiento en sus diferentes usos. A la vez, estamos convencidas de que se trata de un recurso íntimamente vinculado a las representaciones de las disidencias sexuales a lo largo de la historia del teatro, de modo que refinar la mirada sobre los usos del travestismo como procedimiento teatral puede contribuir a la visibilización de otras derivas de las disidencias sexuales aún no contempladas.

Uno de los autores que optan por ese camino es Lozano (2010 y 2013). En sus análisis, el autor apunta a que el carácter disruptivo de los usos del travestismo en el teatro no obedece solamente a los objetivos y resultados calculados por los artistas (autorxs, directorxs, actorxs) y tampoco se relaciona de modo lineal con la parodia, el uso de recursos escenotécnicos, el virtuosismo, o con la sexualidad de autorxs o actorxs. Por el contrario, la trama de elementos que indican que el uso del procedimiento en determinada obra se agota en la producción de efectos cómicos o trasciende produciendo cuestionamientos y desplazamientos es compleja, e involucra no sólo el manejo de las técnicas y dispositivos del teatro, como también el contexto político, cultural y social de producción y recepción de las obras. Uno de los ejemplos mencionados por Lozano (2013) que ilustran esta complejidad es el clown-travesti-literario Batato Barea, cuyas performances, a menudo dotadas de fuerte comicidad, improvisación, precariedad y espontaneidad, pudieron materializar formas de resistencia y desafío a los mandatos sexuales, sociales y artísticos heredados de una larga dictadura cívico-militar.

A la vez, al tomar el travestismo como disidencia sexual, posibilita pensarlo como resistència a la matriz heterosexual (Wittig 2006), que no sólo contraría la imposición de la heterosexualidad como norma y subvierte el alineamiento obligatorio entre genitalidad, sexualidad e identidad de género (Butler 2007), sino que además disiente cuanto a las expectativas sociales en relación a las feminidades y las masculinidades. Pese a que la categoría de disidencias sexuales no incluya la heterosexualidad – una vez que ésta se presenta como la norma que debe ser cuestionada y transgredida¹ - la categoría de disidencias sexuales aún permite pensar desplazamientos en el interior de la norma, como pueden ser las prácticas BDSM o el poliamor.

II. El travestismo como procedimiento teatral que incide sobre la performance de género

Aunque el origen exacto del término “travestismo” no sea determinable, es difícil

¹ Puesto que vuelve inteligibles y legítimos ciertos cuerpos en prejuicio de otros (Butler 2007).

imaginar que no pudiese estar, desde sus primordios, vinculado a la acción teatralizada de actuar un género por medio de la utilización de vestuario, de un vocabulario gestual y una inscripción diferenciada en el espacio. Ese carácter teatral del travestismo permanece, aunque sometido a otras lógicas, en la noción posteriormente elaborada, difundida e reconocida institucionalmente del travestismo como objeto de la medicina en los años 1950, asociado a los llamados entonces “transexualismo” y “homosexualismo”. En las décadas de 1960 y 1970 y, dentro de este mismo ámbito discursivo, no solamente fueron diferenciadas las personas travestis de personas transexuales, como a su vez fueron disociadas de las llamadas homosexuales, gays y lesbianas. En 1973 el travestismo aparece como subcategoría de la transexualidad, que es por primera vez reconocida como disforia de género. En 1980, en un documento de la Organización Mundial de la Salud (OMS), su reconocimiento social como una patología llega al sumum a partir de su entrada, como tal, a la Clasificación Estadística Internacional de Enfermedades y Problemas Relacionados a la Salud (popularmente conocida como Código Internacional de Enfermedades) (Leite Jr. 2011, Bento e Pelúcio 2012).

Y si bien ese trabajo no sólo no se adscribe a la perspectiva médica, como también enfoca el travestismo como procedimiento teatral, es interesante observar cierta correlación entre los caminos recorridos por esas tres categorías durante ese proceso de reconocimiento y legitimación institucional a través de los saberes médicos, y los lugares que ocupan en las jerarquías sociales las diferencias a las que se refieren. Así, mientras en 1980 la transexualidad era descrita como disforia de género y caracterizada, entre otras cosas, a partir del deseo de recibir intervenciones hormonales y quirúrgicas irreversibles, el travestismo es disociado de aquella y caracterizado como trastorno temporario, superficial, fetichista, y que aparecía como el deseo, por sí sólo, de “parecerse” al otro género, con el objetivo específico de obtener placer sexual. En contrapartida, el mismo documento oficializa la retirada del entonces llamado homosexualismo de la lista de patologías, junto a la categoría de la que hacía parte, la de desvíos sexuales.

Pese a que hayan surgido otras categorías que redimensionaron la patologización de la homosexualidad de manera más subrepticia (Leite Jr. 2011), es sugestivo que la patologización de la transexualidad desde entonces haya apenas incrementado, a la vez que el travestismo no solamente estuvo caracterizado como disturbo o trastorno “menor” - puesto que se vincula a una noción de trastornos de la “apariencia”, y contrapuesto a la transexualidad como trastorno de la “esencia” –, como también permanece menos

legitimado socialmente que las dos otras, incluso criminalizado. Los debates surgidos en décadas posteriores en torno al uso del sufijo “-ismo” y su consecuente sustitución por “-dade” al interior de los diferentes activismos de la disidencia sexual y de género en diversos países, son sintomáticos de la lucha por la despatologización, a la vez que traen a contrapelo la historia de las ambigüedades que marcan el proceso de reconocimiento de las identidades de género y sexualidades disidentes que, a su vez, está siempre matizado por el cruce de éstas con otros marcadores sociales de la diferencia, como la clase, la raza y la generación (Moutinho 2014).

La historia del travestismo en el teatro occidental se confunde con la propia historia del teatro. En Grecia, que fue la cuna de éste y de la democracia directa, las mujeres no podían ser ciudadanas y, en consecuencia, su participación en el escenario y en las actividades relativas a él, bien como en el espacio público, estaba prohibida. Para garantizar la presencia de personajes femeninas y a la vez contener y controlar la presencia perturbadora de las mujeres² en el espacio público, el teatro implementa el travestismo como procedimiento para crear cuerpos femeninos específicos, dispuestos a performatizar el género femenino a través de la utilización de atuendos, accesorios, máscaras, técnicas vocales y gestualidades, entre otras *prótesis* y *órtesis de género* (Preciado 2002 e 2008).

Esa operación nos sugiere la idea de una feminidad que circula, como un significante nómada que viaja y se inscribe en diferentes cuerpos por medio de la voluntad de intervención sobre sus materialidades, permitiendo cierta representabilidad, aunque parcial y precaria, de las mujeres en el espacio público, mientras la masculinidad permaneció intrínseca al cuerpo cuya anatomía es significada como masculina, funcionando como una suerte de esencia de la ciudadanía y a la vez irrepresentable (en el sentido de que su presencia no admite mediaciones), en el teatro como en la pólis griega. Si consideramos también que la dramaturgia era una tarea exclusivamente masculina, y que en el mejor de los casos los escritores y dramaturgos clásicos se preocuparon por prestar su escritura a las voces de las mujeres de los ciudadanos griegos, nos damos cuenta de que el cuerpo travestido fue, entonces, la primera y por mucho tiempo la única posibilidad de presencia de feminidades en el teatro durante muchos siglos. Así, la

2 La dramaturgia griega da cuenta del generalizado malestar de las mujeres en la sociedad griega, que vivían bajo la expectativa de permanecer fieles y sometidas a los maridos y recluidas al espacio doméstico. A la vez concede cierto espacio para la representación de concepciones morales y de justicia distintas de las de los ciudadanos, dejando trasparecer la conciencia de las mujeres de su condición de oprimidas, bien como algunos de sus intentos de resistencia, como venganzas, chantajes, rechazos, manipulaciones (ver Ramalho 2012).

presencia del travestismo en el teatro es la historia de la posibilidad misma de lo femenino en el teatro y, en consecuencia, en el espacio público y político de la ciudad.

A partir del momento en que se habilita la actuación de personajes femeninas por mujeres alrededor del siglo XVII (Vasques 2008), el procedimiento de vestir personajes con ropas de otro género sigue presente en el teatro, aunque no siempre se haya podido decir lo mismo sobre el travestismo, como procedimiento teatral de crear personajes femeninas o masculinas a partir de anatomías no significadas como tales. Un ejemplo de eso nos provee el teatro español aurisecular y la *commedia dell'arte* italiana, en lo cuales fue común que especialmente las protagonistas utilizaran ropas del género masculino durante algunas partes de la obra (con razones de protegerse, vengarse o lograr reparación por ofensas), teniendo como objetivo el efecto cómico de las confusiones que los cambios de vestuario producían. Sin embargo, en todos estos momentos en los que personajes femeninas vestían ropas masculinas el público debería poder identificar inmediatamente la identidad de género de la heroína bajo el disfraz, una vez que de eso dependía el éxito de la operación y de la narrativa (Bueno 2009)³.

Pese a que el procedimiento del travestismo haya sido central en el origen del teatro, la inserción de las identidades de género trans y travestis y de las personas trans personajes, actrices y actores, aun hoy encuentra dificultades. En el teatro argentino hasta los años 1960 del siglo XX, el procedimiento del travestismo estuvo fundamentalmente ligado a la producción de comicidad y /o de refuerzo de una moralidad cis y heterocentrada. Aunque la figura de la travesti haya sido siempre emblemática de la disidencia sexual y de género en América Latina, en el siglo XX el teatro siempre ha intentado domesticar su potencia disruptiva y cuestionadora de la heterosexualidad como régimen político (Wittig 2006), resignificando el travestismo como procedimiento propio de la comedia ligera o de la tragedia condenatoria y moralizante (Lozano 2013), en la medida en que en la mayoría de los casos producía comicidad denigriendo y ridicularizando el propio cuerpo travestido y aquello que representaba en términos de sexualidad e identidad de género.

Eso da cuenta del carácter liminal de las disidencias sexo-genéricas en la sociedad como en el teatro. De acuerdo con Turner (1974), la liminalidad informa el carácter de los simbolismos y complejidades propios de los márgenes de las estructuras, sean ellas

3 De acuerdo con Bueno (2009), esa operación fue especialmente atacada, porque suponía alto grado de inmoralidad, relativa al erotismo suscitado por el uso, de parte de las actrices, de ropas masculinas ajustadas que revelaban las formas de sus cuerpos femeninos. Vestir personajes masculinos con ropas femeninas, por el contrario, no fue una práctica tan común en el teatro aurisecular español, justamente porque esta operación no presentaba grandes atractivos, una vez que no incluía el componente erótico.

sociales, ritualísticas o artísticas, y tienden a independizarse de éstas. En su análisis de los rituales, el autor señala que, durante períodos liminales, los individuos que participan del ritual de los márgenes se encuentran apartados de la sociedad, moviéndose entre sus estructuras. Por eso, determinadas reglas y estructuras sociales, en especial aquellas basadas en oposiciones tajantes y binarismos (como el parentesco), pierden la vigencia. A la vez, el distanciamiento en relación a la sociedad y a sus estructuras permitido por la liminalidad también hace posible un otro tipo de perspectiva sobre las mismas y revela la arbitrariedad de las convenciones sociales. Llevada a las últimas consecuencias, esta consciencia anti-estructural que se genera puede dar lugar a revueltas, revoluciones, transgresiones, o aún a sociedades alternativas a la estructura social dominante (Turner 1974; Sartin 2011).

Diéguez (2007) trabaja esta noción para el estudio de prácticas teatrales y artísticas latinoamericanas asociando la liminalidad a la precariedad, a lo exiliar, a lo fronterizo, a lo mutable, a lo procesual e inconcluso, a lo presentacional antes que a lo representacional, al ejercicio artístico éticamente comprometido, y a lo antiestructural que pone en crisis los estatus, las jerarquías y las instituciones a partir de su marginalidad y su intersticialidad. Ella trabaja la teatralidad como “una situación en movimiento redefinida por el devenir de las prácticas artísticas y humanas” (16). Y finalmente resalta que la liminalidad en ciertas prácticas teatrales es el pesacio donde se configuran múltiples arquitecturas, “como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la condición estética, como acción de la presencia en medio a prácticas representacionales” (17). En el teatro argentino, la liminalidad de las disidencias sexuales y de género incluye, como argumenta Lozano (2010), que la tarea de pensar los caminos de su visibilidad debe partir de su invisibilidad (282).

En efecto e incluso de modo un tanto paradójico, el teatro aparece como lugar privilegiado para pensar un aspecto poco explorado del género y de las sexualidades, que es su relación performática con el espacio, o mejor, su carácter espacial. En *Cartografías Queer*, Preciado (2008) señala el hecho de que en la modernidad los mecanismos de poder se espacializan, de modo que también las subjetividades son producidas espacialmente. El autor considera entonces que todos los dispositivos de espacialización y temporalización que determinan las dinámicas de circulación y permanencia en el espacio público o privado, la distribución de visibilidad/invisibilidad, los ritmos, la distribución, la fluidez y la detención de la acción – como la arquitectura, los medios de comunicación, las tecnologías de información, pero también el arte – son

tecnologías de producción de la subjetividad, o, en términos de Preciado, “órtesis políticas de producción de subjetividad” (2008, s/p). Finalmente, cartografiar el funcionamiento de esas tecnologías permitiría “entender el espacio y la producción de visibilidad como elementos constitutivos en la producción histórica de la identidad y del reconocimiento políticos” (Preciado 2008).

Del mismo modo, tras llamar la atención al carácter teatral de las performances de género, Judith Butler (2008) argumenta que “es imposible oponer lo teatral a lo político dentro de la política queer contemporánea” (327). El activismo que la autora llama “queer” ha sido responsable por una creciente politización de la teatralidad y teatralización de la indignación política, reterritorializando la disidencia sexual ya no en los márgenes de las estrategias políticas homofóbicas y transfóbicas, sino constituyendo una insistente condena pública a las interpelaciones aniquiladoras y resignificando la abyección y la vergüenza desde la cólera teatral. Estas estrategias, sin embargo, no se limitan a actuar o repetir, sino que hiperbolizan el dolor, la muerte y otras formas de aniquilación de la abyección para romper con la ceguera social y epistémica, generando una hipérbola de visibilidad.

En este sentido, lo que el travestismo visibiliza es no sólo lo que está al margen de la legitimidad sexual, sino también la arbitrariedad y artificialidad de la normalidad sexual. Esto porque la performatividad de género incluye la actuación del género pero también la excede, una vez que esta produce ocultamientos y rebalsa en opacidades y formas irrepresentables que la performatividad, sin embargo, comprende. Lo que la actuación excluye del significante y de la esfera de legibilidad corporal es parte fundamental de la performatividad. Para la autora, el género sería, en sí mismo, un travestismo, en el sentido de que al contener lo oculto y lo ilegible, contiene también la idealización del género y la imposibilidad radical de habitarlo. Además, lo que se actúa en el travestismo es el signo del género, entendido como imperativo, como un mandato de género sobre un cuerpo, más que como una asignación. En este sentido, el acatamiento hiperbólico del mandato que el travestismo opera “puede revelar la jerarquía hiperbólica de la norma misma; en realidad, puede ser el signo cultural que hace legible el imperativo cultural.” Esto nos permite observar que “puesto que las normas heterosexuales de género producen ideales que no pueden alcanzarse plenamente, podría decirse que la heterosexualidad opera a través de la producción regulada de versiones hiperbólicas del hombre y de la mujer” (333).

Lo hiperbólico, a su vez, se vincula a lo paródico y a lo carnalizado, otros

elementos presentes en el travestismo y responsables por su potencial transgresivo. Butler argumenta que al parodizar el género, el travestismo pone en evidencia el carácter de imitación de toda performance de género, en especial de la performance que se presenta como el género “original”. Mientras tanto, el gesto de hiperbolizar las convenciones que cita e invierte es esencial para evidenciar la “ley” homofóbica a cuya imposición se someten todos los cuerpos, y no sólo los abyectos. La parodia, la hipérbole y la carnavalización suponen un asedio, un acoso a la performance heterosexual del género, una vez que ponen a descubierto el dominio de posibilidad sexual que queda excluido en la performance heterosexual (la homosexualidad), y cuya exclusión permite la producción de los géneros “normales”.

El extenso uso del procedimiento del travestismo en el teatro especialmente en los géneros teatrales populares, como la comedia, llama la atención a la consciencia de su vinculación con lo marginal, con lo grotesco⁴, con lo híbrido, y su potencialidad transgresora.

III. Escorzos

El teatro argentino contemporáneo presenta múltiples ejemplos de los caminos que señalamos para una lectura queer del travestismo en el teatro, y propone seguir incursionando en otros terrenos. En algunas piezas de Griselda Gambaro que parodian o reescriben tragedias clásicas escritas y protagonizadas por varones – Señora Macbeth, Antígona Furiosa, y Querido Ibsen, soy Nora⁵ – si bien no hay personajes o actrices travestis (en los dos sentidos que acostumbramos a concebir el travestismo, como procedimiento que incide sobre el vestuario, la gestualidad, la voz, o como presencia de intérpretes trans o travestis...), el procedimiento de travestir se hace presente por medio de construcciones lingüísticas elaboradas de usurpación de las voces y de los lugares de enunciación masculinos por personajes femeninas. En el caso de la Señora Macbeth, la personaje no sólo toma la voz y el lugar del autor (Shakespeare) y del protagonista (Macbeth) para contar su versión de la narrativa clásica, sino que el carácter hiperbólico de la personaje funciona como desvelador de las reglas y normas de acuerdo con las cuáles el enredo clásico se desarrolla, culminando en percepciones presentes ya en el

4 En el arte, lo grotesco cuestiona los modelos apolíneos e propone presentificar todo aquello que queda afuera de las convenciones sociales y epocales que establecen los criterios de lo bello: lo sucio, lo feo, lo híbrido, lo oculto, lo degradado, el pathos, el dolor (Diéguez 2008, 62)

5 Que parodian respectivamente Macbeth, de William Shakespeare, Antígona, de Sófocles, y Casa de muñecas, de Henrik Ibsen.

texto dramático, de que la personaje se trata de “un travesti” porque es “una criatura que no esconde su alma”, la “lleva afuera” y “prueba de lo que se es en la carne como prueba el vuelo que se es pájaro” (Gambaro 2011, 333). En *Antígona Furiosa*, está la usurpación de la voz y el lugar de enunciación, pero se agrega un recurso más, que es la actuación del personaje del rey Creonte por la personaje de Antígona a través de una carcasa del rey que compone la escenografía y de los cambios de voz y gestualidad que la actriz realiza cuando incorpora el rey detrás de su carcasa. En *Querido Ibsen, soy Nora*, la protagonista Nora lucha contra Ibsen, el autor clásico que aparece en la pieza de Gambaro como un personaje, y contra las limitaciones y el destino que éste le impone como autor de su vida, y cuestiona y se resiste a todas las decisiones que Ibsen toma por ella y que no tienen sentido más que como forma de sustraerle la poca agencia que le queda como mujer en la sociedad en la que vive. El procedimiento compositivo de los tres personajes es de travestismo en la medida en que la hipérbole, el cuestionamiento, la trasgresión son inseparables de su performance de género, como personajes femeninas que revelan la arbitrariedad de las normas y luchan en contra de ellas de manera grotesca, exagerada e incluso descolocada o aparentemente artificial (los brotes y bajones anímicos de la Señora Macbeth, los movimientos coreografiados y exagerados de Nora en la puesta de Silvio Lang).

Gambaro no es la única que usó la lengua para travestir sus personajes y su teatro. Un ejemplo histórico de dramaturgo que travestió la lengua y se utilizó ampliamente de travestismo como procedimiento y recurso político fue Copi. Entre los principales ejemplos que podríamos mencionar del travestismo en su teatro, la pieza *Eva Perón* quizás sea la más provocadora. En esta obra, Copi usurpa nada más que la identidad de Evita Perón en su lecho de muerte. Actuada por el actor Facundo Bo, la Evita de Copi se presenta, como una “copia” vulgar y carnalizada de la Evita “original” histórica. Aquí, el procedimiento del travestismo no consiste solamente en producir un personaje femenina, sino en dar vida a una personaje histórica casi sagrada, y representativa de la argentinidad. La Evita travestida, sin embargo incorpora toda la mitología antiperonista producida a la época de su muerte en 1952, y no solamente no corresponde a los ideales de mujer, hija, madre abnegada de la patria, y heroína popular, sino que además no se esfuerza en disimular sus excesos de mundanidades (como la posesión y ostentación de joyas, vestidos y cofres en bancos de Suiza). En la obra, la Evita de Copi actúa el simulacro de su propia enfermedad y muerte, arquitectando, bajo los ojos lagrimeantes de la nación, de los medios de comunicación y del círculo político, el espectáculo de su encierro, agonía y fin

trágicos, pero más que nada, su pasaje a la eternidad como mito.

La caracterización de la Evita travestida de Copi como una copia estapafúrdica y mal hecha pone en evidencia el carácter de artificio de la propia Evita histórica. La sucesión de simulacros planificados y llevados a cabo en esta versión cómica de la muerte de la heroína popular da cuenta de la lógica performativa de la propia construcción histórica y mítica de la Eva Perón “original” y de su inquietante ambigüedad: la de ser un personaje histórico y a la vez de tratar la Historia como un escándalo farsesco (Rosenzvaig 2003, 140). Mientras permiten especular y carnavalizar el sufrimiento y el momento de la muerte de Evita, los simulacros espectaculares en lo que se basa la estructura dramática son el mecanismo por el cual el cuerpo sufriente se hace visible fuera de los muros de lo privado. Así, mientras erige, el mecanismo de simulación/espectacularización también atenta contra la lógica de lo público y de lo privado, especialmente porque aquí es esa Evita autoritaria e ingeniosa quien, en la privacidad del hogar (este espacio feminizado por excelencia) arquitecta y controla la opinión pública, frente a un Perón pasivo, y quien termina por sustraer su cuerpo individual al espectáculo del poder, cuando entrega el cadáver de su enfermera en lugar del suyo al pueblo peronista.

Artistas más contemporáneas han inaugurado nuevas formas de vincular travestismo, teatralidad y política. Incluso antes de la ascensión de la militancia alrededor del derecho a la identidad de género, las performances del clown-travesti-litearario Batato Barea presentificaron el cuestionamiento a los mandatos sociales, sexuales y de género heredados de la dictadura cívico-militar de la que recién empezaba a librarse el país en el pasaje de los años 1980 a los 1990, y proponían nuevas formas de agenciamientos sexuales micropolíticos a través del arte. Por otra parte, artistas contemporáneas como Effymia y Susy Shock, entre otras, llevaron adelante una perspectiva travesti del arte, ya presente en las performances de Batato, según la cual arte y vida no se distinguen de manera tajante y transparente, sino que se travisten, se contaminan y se constituyen mutuamente. Tales concepciones no sólo permitieron nuevos caminos que potencializaron las posibilidades cuestionadoras y transgresoras del travestismo en el teatro y en el arte, sino que nos obligan a reubicar la mirada sobre el travestismo como procedimiento artístico en el teatro y las nuevas formas en que el teatro en particular y el arte en general se relacionan con la vida cotidiana, se funden y se transforman mutuamente.

IV. Bibliografía:

- BENTO, Berenice e PELUCIO, Larissa. 2012. Despatologização do gênero: a politização das identidades abjetas. *Rev. Estud. Fem.* [online]. 2012, vol.20, n.2, pp. 559-568.
- BERKINS, Lohana. 2003. Un itinerario político del travestismo.
- BERKINS, Lohana. 2006. Travestis: una identidad política.
- BUENO, Lourdes. 2009. Identidad sexual del personaje en el teatro aurisecular. En: CEBALLOS, A.; ESPEJO, R.; MUÑOZ, B. 2009. *El teatro de género, el género del teatro. Las artes escénicas y la representación de la identidad sexual*. Madrid: Fundamentos, Cap. 2, pp. 41-68.
- BUTLER, Judith. 2007. El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad. Madrid: Paidós.
- BUTLER, Judith. 2008. Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del "sexo". Buenos Aires: Paidós, 2008, 2a. Edición.
- DIÉGUEZ CABALLERO, Ileana. 2007. Pre/liminares. En: Escenarios liminales. Teatralidades, performance y política. Buenos Aires: Atuel, pp. 9-34.
- DUBATTI, Jorge (coord.). 2011. Mundos teatrales y pluralismo. Micropoéticas V. Buenos Aires: Ediciones del CCC.
- DUBATTI, Jorge. 2012. Cien años de teatro argentino – desde 1910 a nuestros días. Buenos Aires: Fundación-Biblos.
- FÍGARI, Carlos. 2009. Eróticas de la disidencia en América Latina. Brasil, siglos XVII al XX. Buenos Aires: CLACSO – Ciccus.
- LEITE Jr., Jorge. 2011. Nossos corpos também mudam. A invenção das categorias "travesti" e "transexual" no discurso científico. São Paulo: Annablume.
- LOZANO, Ezequiel. 2010. 1910-2010: Recorridos sinuosos de la visibilidad queer en el teatro de Buenos Aires. Actas de las II Jornadas Nacionales de Investigación y Crítica Teatral de la AINCRIT, 2010.
- LOZANO, Ezequiel. 2013. Sexualidades disidentes en el teatro de Buenos Aires en los años sesenta. Tese de Doutorado defendida na Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires – UBA, Argentina.
- MARISTANY, José. 2008. ¿Una teoría queer latinoamericana? Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel. *Revista Lecture du Genre*, núm. 4, julio de 2008.
- MOUTINHO, Laura. 2014. Diferenças e desigualdades negociadas: raça, sexualidade e gênero em produções acadêmicas recentes. Campinas: Cadernos Pagu no. 42, Jan./Jun. 2014.
- PRECIADO, Paul/Beatriz. 2002. Manifiesto contra-sexual. Prácticas subversivas de identidad sexual. Madrid: Ópera Prima.

PRECIADO, Paul/Beatriz. 2008. Cartografías queer: El flâneur perverso, la lesbiana topofóbica y la puta multicartográfica, o cómo hacer una cartografía "zorra" con Annie Sprinkle. Cartografías Disidentes. Disponível em <<http://paroledequeer.blogspot.com.ar/2014/12/beatriz-preciado-cartografias-queer.html>>, consultado em 20.05.15.

RAMALHO, Christina B. 2012. O teatro grego e a construção do feminino. Revista Barbante , v. 1, p. 32-39.

RINESI, Eduardo; BARTÍS, Ricardo. 2014. Evita y Evita de Copi. En: TONKONOFF, Sergio [et al]; BLANCO, Ana Belén e María Soledad Sánchez (coord.), *Violencia y Cultura: reflexiones contemporáneas sobre Argentina*. CLACSO: Buenos Aires, 2014, pp. 57-73.

RIVAS, F. 2011. Diga queer con la lengua afuera: sobre las confusiones del debate latinoamericano. En: VVAA, Por un feminismo sin mujeres. Fragmentos del segundo circuito de la disidencia sexual. Santiago de Chile: Coordinadora Universitaria por la disidencia sexual, CUDS, pp. 59-75.

ROSENZVAIG, Marcos. 2003. Copi: sexo y teatralidad. Buenos Aires: Editorial Biblos.

SALINAS HERNÁNDEZ, H. M. 2010. Políticas de la disidencia sexual en América Latina. Sujetos sociales, gobierno y mercado en México, Bogotá y Buenos Aires. México, DF: Eón.

SARTIN, Philippe Delfino. 2011. Liminaridade: Relendo Victor Turner em chave pós-estrutural. En: Revista de Teoria da História Ano 3, Número 6, dez/2011 Universidade Federal de Goiás, pp. 139-149.

TRASTOY, Beatriz e Perla ZAYAS. 2006. Travestirse en escena: el hábito que hace al monje. Revista Telón de Fondo Núm.3, julio 2006. Disponível em <http://www.telondefondo.org/numeros-antiores/numero3/articulo/50/travestirse-en-escena-el-habito-que-hace-al-monje.html> – última consulta em 06/02/2015.

TURNER, Victor. 1974 [1969]. O Processo Ritual: Estrutura e Anti-Estrutura. Petrópolis - RJ: Vozes.

VASQUES, Eugénia. 2008. Mulheres, Teatro e Religião: O Tema da Virgindade. Revista do ISTA (Instituto São Tomás de Aquino), nº 21, Ano XIII. Lisboa. pp. 195-208.

WITTIG, Monique. 2006. Pensamiento heterosexual y otros ensayos. Madrid: Egales.