

## *El teatro de Copi: traducción y recepción*

Dulce María González Doreste

Este artista argentino que prefirió a su verdadero nombre el sobrenombre de Copi —que en Argentina se usa coloquialmente con el significado de «pollito»— murió de sida en 1987, a la edad de 48 años. Llegó a París a principios de los años 60 y su actividad principal en aquella época era la de dibujante, publicando numerosos cómics en la revista *Hara-Kiri* y además tuvo también, durante algún tiempo, una página fija en *Le Nouvel Observateur*. Los dibujos del polifacético Copi, su teatro, sus cuentos y sus novelas conforman distintas formas de expresión de una única y particularísima forma de ver y sentir la vida.

A pesar de haber nacido y vivido en Argentina hasta 1962, Copi es prácticamente desconocido en los países de habla hispana. Sin embargo, en Francia su teatro es considerado uno de los más vanguardistas y revolucionarios. En esencia, su dramaturgia se caracteriza por un concepto del humor que tiene la voluntad permanente de «molestar» y para este fin utiliza todos los medios a su alcance: el lenguaje, la acción, los personajes y los decorados. Su obra teatral se compone de catorce piezas<sup>1</sup> escritas en francés, en cada una de las cuales el autor se propone ir más allá, investigar en las profundidades del arte dramático y de la vida. Él mismo manifestaba: «Cada pieza que escribo es una nueva búsqueda, y esta búsqueda sólo puede ser llevada a cabo una única vez».

En 1990, Paco Castellanos, director de un grupo de teatro, *Zaranda Troupe*, que tiene su sede en La Laguna, me propuso traducir para ellos *La Nuit de Madame Lucienne* de Copi.<sup>2</sup> La obra se estrenó un año después en

1. Obras publicadas de Copi (teatro y narrativa): *L'Uruguayen*, París, Christian Bourgois Éditeur, 1972; *Le Dernier Salon où l'on cause*, París, Ch. Bourgois, 1973; *Le Bal des folles* suivi de *Une langouste pour deux*, París, Ch. Bourgois, 1977 (col. 10/18, n° 1194); *Et moi, pourquoi j'ai pas une banane?*, París, Gallimard, 1978; *Du côté des violés*, París, Éditions du Square, 1979; *La Cité des rats*, París, Pierre Belfond, 1979; *La Femme assise*, París, Albin Michel, 1981; *La Guerre des pédés*, París, Albin Michel, 1982; *Théâtre 1*, París, Ch. Bourgois, 1983 (col. 10/18, n° 1757); *Théâtre 2*, París, Ch. Bourgois, 1983 (col. 10/18, n° 1758); *Le Monde fantastique des gags*, París, Glénat, 1986; *L'Internationale argentine*, París, Pierre Belfond, 1988.

2. En *Théâtre 1*, *op. cit.* Actualmente estamos trabajando en la traducción de toda su producción dramática.

el Festival Internacional de Teatro, que se celebró en Las Palmas de Gran Canaria.

Nuestro planteamiento inicial ante el texto de Copi fue, siempre que resultara posible, ser fieles al texto original, cuidando de no confundir fidelidad con literalidad. Sin embargo, esta declaración de buenas intenciones, irreprochable en su simplicidad, no fue tan fácil de aplicar como de enunciar, pues la peculiaridad de nuestro texto implicó que, además de los problemas que plantea toda traducción literaria —a los que se añaden los específicos del género teatral— se hubieran de resolver unas dificultades adicionales inherentes a la naturaleza del propio texto, que serán objeto de comentario en nuestra intervención.

Los tratados teóricos de traducción establecen diferentes niveles de lectura textuales antes de emprender la traducción propiamente dicha. Así Newmark habla de una «segunda lectura», que ya no es sólo eminentemente lingüística, sino mediante la cual el lector o el traductor busca la intención, el registro y el tono del texto que se va a traducir;<sup>3</sup> Gouadec llama a este mismo hecho «activité d'interprétation». Otros, como Seleskovitch y con ella toda la ESIT de París, la denominan «lectura interpretativa», dando mayor importancia al proceso de explicación, interpretación y reformulación de las ideas del texto que implica la traducción, que a la traducción propiamente dicha. Sin colocarnos en este extremo, intuitivamente comprendimos que se imponía, previamente al trabajo de la traducción, una profunda reflexión sobre el teatro de Copi, no sólo de la pieza que iba a ser objeto de nuestra atención, sino de la totalidad de su obra teatral. Pero, además, la peculiaridad de la escritura y del «espíritu» de la obra de Copi hacía necesario, al margen de este conocimiento previo, que se estableciera una corriente de simpatía, una especie de simbiosis, entre autor y traductor, que nos permitiera adentrarnos en los resquicios de sus caóticas creaciones. Sólo de esta forma nos sería posible comprender, asimilar e interiorizar sus centelleantes diálogos, sus frases perversas, sus malintencionadas réplicas para verterlas a otra lengua sin que perdieran en el proceso —al menos ese fue nuestro propósito— su fuerza y su intencionalidad. El mismo Newmark, en la obra anteriormente citada, recomienda que si al traductor no le gusta un texto literario «lo mejor que puede hacer es no traducirlo» (p. 57).

El hecho de tratarse de la traducción de una obra de teatro, cuyo objetivo primero, antes incluso que el de la publicación del texto traducido, era el de ser representada, trajo consigo otra serie de reflexiones. El fenómeno de

3. Peter Newmark, *Manual de traducción*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 39.

la «teatralidad» engloba dos aspectos fundamentales: el discurso pronunciado en directo y el espectador, íntimamente relacionados, que deben ser tenidos en cuenta por el traductor. La traducción del texto dramático impone ciertas limitaciones que no están presentes en el caso de la traducción de textos narrativos: el texto dialogado no admite la descripción ni la explicación, el espectador, a diferencia del lector, no dispone de un aparato crítico que le guíe y le aclare las ambigüedades o las referencias culturales del texto original. Por medio de la palabra, la palabra hablada y traducida, el espectador deberá reconocer la existencia de un doble sentido en determinadas frases, las diferencias de registro, el carácter de los personajes, sus diferencias de clase y de educación, etc. Estas dificultades del texto escénico se ven de alguna manera compensadas por el poder de la palabra hablada frente a la escrita, pero sobre todo por el carácter de espectáculo de la obra cuando es representada, representación que se lleva a cabo en un espacio concreto y en un momento determinado por unos actores que unen la palabra al gesto y ante un público heterogéneo y cambiante. Un público distinto evidentemente de aquel al que ha sido destinado el texto original y cuyo contexto social es también, probablemente, muy diferente, pero al que debe llegar —y esto es labor fundamental del traductor— el texto original en toda su frescura y, en la medida de lo posible, con toda su complejidad. En definitiva, nuestra traducción debía hacer llegar a este nuevo público toda la originalidad, la genialidad y el mensaje de nuestro autor.

A la luz de estas reflexiones y de una lectura meditada de la obra teatral de Copi, se nos puso de manifiesto que no podíamos limitarnos a realizar una traducción fiel, sino que debía ser, además, una actualización, una adaptación, que respondiera a las exigencias socioculturales del público actual, sin alterar por ello en ningún momento la estructura dramática de la obra.

Comentaremos a continuación brevemente las características más destacadas que definen el teatro de Copi. La complejidad de su dramaturgia justificará en parte nuestras preocupaciones anteriores, dando una idea del tipo de dificultades que plantea su traducción.

Los personajes de Copi pertenecen al mundo de la marginalidad característico de nuestra sociedad contemporánea. Son drogadictos, homosexuales, lesbianas, árabes y negros víctimas del racismo, travestís, etc., que tienen en común el hecho de vivir al otro lado de la sociedad, sin ajustarse a sus normas, y que intentan sobrevivir en medio de sus pasiones. Copi ha querido reflejar en ellos los tipos psicológicos de su propio entorno, los estereotipos de la marginalidad, por lo que sus caracteres están poco definidos y sus identidades ambiguas y fluctuantes. Se podría pensar que tales personajes pondrán en escena obras escabrosas y amargas. Y en efecto, so-

bre el escenario se sucederán las más terribles pesadillas y los horrores más diversos: la muerte en sus distintas versiones —asesinatos, suicidios, la agnía de un enfermo terminal de sida— el miedo, la angustia, la soledad, el odio y el egoísmo. Pero todo ello es tratado con un distanciamiento burlesco que a menudo provocará la carcajada. Para Copi, lo cómico y lo trágico son dos caras de una misma moneda, de la misma forma que la muerte forma parte natural de la vida.

Su lenguaje es brutal, provocador, descarnado. La comunicación entre los personajes es a veces tan precaria que la palabra es simplemente un medio para mantener el contacto. Otras veces el diálogo es ligero, centelleante, en ocasiones imposible. El crítico teatral Felipe Navarro los define como «diálogos contruidos a la medida de su soledad, de su marginalidad: agresivos, contradictorios, imprevistos, caprichosos».<sup>4</sup> Pero al mismo tiempo este lenguaje es la teatralidad por excelencia, porque en el teatro de Copi los personajes enfatizan deliberadamente su condición de actores, los personajes actúan y se esfuerzan para que el espectador comprenda que lo están haciendo. Incluso aquel al que le niegan el derecho a la palabra, se corta la lengua con sus propios dientes, como Irina, el transexual de *L'Homosexuel ou la difficulté de s'exprimer*.

La ironía, la irreverencia y la provocación son tres constantes de la obra de Copi que han hecho de éste un autor maldito. Su voz de artista desarraigado resulta aún demasiado incómoda y estridente para una sociedad que prefiere ignorar lo que ocurre cuando se transpasa los límites del convencionalismo. Por ello, aunque sus dibujos llegaron a alcanzar una cierta popularidad en Francia, la literatura de Copi, y su teatro especialmente, es aún patrimonio de una minoría.

Evidentemente, unos textos de estas características presentan numerosos problemas para su traducción, pues las dificultades no vienen sólo del lado de la lengua sino que son también de orden cultural y moral. En este sentido, *La Nuit de Madame Lucienne*, es un fiel exponente de esta complejidad. Se trata de una de sus últimas piezas, obra por tanto de madurez, en la que Copi intenta explorar los límites de la creación dramática.

Esta pieza transcurre durante los ensayos de una obra que aún no está terminada, que se va escribiendo durante el ensayo, en improvisaciones. Su estreno está previsto para una semana más tarde, lo que crea un clima de nerviosismo y tensiones entre los actores. De esta forma el espectador asiste a las discusiones de los actores, del director y del maquinista que no termi-

4. «Copi: la irrespetuosa búsqueda del ser» *El Público* 56 (1988), p. 48.

nan de ponerse de acuerdo, hasta que se da cuenta que en realidad esa es la verdadera pieza, pero siempre le quedará la duda de si la pieza está o no está del todo terminada. Copi exige, pues, del espectador una participación activa e inteligente, una complicidad, que hace de él un personaje más.

Jorge Lavelli decía en 1985, cuando montó la obra en el Festival de Aviñón: «Mi principio para montar esta pieza consiste en desmontar el artificio, el mecanismo teatral, por la utilización que de él se hace sin que por ello se lo destruya, porque es preciso que la representación continúe. Se trata, de alguna manera, del teatro ininterrumpido que se inventa, que se regenera en su propia fuente».<sup>5</sup>

La teatralidad de este texto exige un lenguaje teatralizado, una jerga teatral que impregna toda la obra: desde la abundancia de tecnicismos hasta el uso de expresiones que son casi exclusivas del mundo del teatro pero que, sin embargo, pueden ser comprendidas sin dificultad por el espectador gracias al contexto. El teatro es descrito en toda su totalidad, ya que forma parte del propio decorado: se hace uso del pasillo central, por donde los actores entran y salen en medio del público y el vestíbulo mismo debe estar decorado con carteles que hagan referencia a la secta del padre Moon;<sup>6</sup> de esta forma aparecen repetidamente en el texto términos como *plateau*, *entrée*, *baignoires*, *hall*, *loges*, *coulisses*, *toiles*, *cintres*, *grenier*, etc. Los personajes/actores utilizan un lenguaje que podríamos llamar metateatral en la medida en que se refiere al propio teatro —se habla de *une scène de ménage*, de *happenings*, etc.— y emplean una jerga que es casi exclusiva de las gentes de teatro. Así, en la primera parte de la obra, la actriz interrumpe el ensayo porque ha olvidado el texto:

COMÉDIENNE.- J'ai oublié la suite. Miloud, tu me souffles. On est page 9.

AUTEUR.- Improvise, nom de Dieu! Tu vas bien rattraper le texte plus tard! Imagine que tu es devant le public, tu ne vas te planter!

ACTRIZ.- Olvidé lo que sigue. Miloud, soplame. Estamos en la página 9.

AUTOR.- ¡Improvisa por Dios! ¡Recuperarás el texto después!  
¡Imagínate que estás ante el público, no puedes quedarte parada!

5. Véase F. Navarro, art. cit., p. 48.

6. En alguna representación se llegó incluso a repartir entre el público, en el momento de la entrada, una especie de panfletos con canciones y referencias a la secta.

Un poco más tarde se desarrolla el siguiente diálogo, en el que los actores comentan el texto que acaban de ensayar:

COMÉDIENNE.- Je déteste cette scène avec le rat!

AUTEUR.- Elle est fixée, n'y touchons pas.

COMÉDIENNE.- Mais après?

AUTEUR.- Après, une scène de ménage.

COMÉDIENNE.- Une scène de ménage? Alors tu abandonnes l'idée de la lune?

AUTEUR.- Quelle idée de la lune?

COMÉDIENNE.- L'idée de la lune, de Dieu et le rat. Ce n'est pas une idée assez exploitée. Passe-moi la suite. Page 12. Un monologue? Je ne veux pas de monologue! Tu sais que j'en suis incapable! Il faut couper!

AUTEUR.- Pourtant tu viens de dire un monologue de quinze minutes sans flancher.

COMÉDIENNE.- Mais pas devant le public! Jamais plus de huit minutes! Et je serai seule en scène? Ce costume n'a pas assez d'ampleur. Je voudrais une traîne de deux mètres. Et une capeline avec une voilette qui me couvre jusqu'aux chevilles. Je parlerai à l'intérieur dans un micro. Je serai trop intimidée.

MACHINISTE.- Je te mets une lumière?

ACTRIZ.- ¡Odio la escena de la rata!

AUTOR.- Es definitiva, no la vamos a tocar más.

ACTRIZ.- Pero ¿y lo que sigue?

AUTOR.- Después viene una escena doméstica.

ACTRIZ.- ¿Una escena doméstica? ¿Entonces dejas de lado la idea de la luna?

AUTOR.- ¿Qué idea de la luna?

ACTRIZ.- Lo de la luna, Dios y la rata. Esa idea todavía no se ha explotado suficientemente. Pásame lo que sigue. Página 12. ¿Un monólogo? ¡Ni hablar de monólogos! ¡Sabes que soy incapaz! Hay que quitarlo.

AUTOR.- ¡Pero si acabas de largarte uno de quince minutos sin titubear!

ACTRIZ.- ¡Pero no delante del público y nunca más de ocho minutos! ¡Estaré sola en el escenario? Además, este vestido no es lo bastante amplio; me gustaría llevar una cola de dos metros y una capa con un velo que me llegue a los tobillos. Hablaré con un micro

desde dentro, así no me sentiré tan intimidada.

TRAMOYISTA.- ¿Te pongo una luz?

En cierta manera, podemos observar en la pieza tres niveles textuales: el texto que reproduce el de la obra que los actores están ensayando, los diálogos que se producen en torno a este texto —del tipo que acabamos de reproducir—, y el resto del texto dramático que constituye la intriga misma y que gira en torno a dos personajes que no forman parte del ensayo, Vicky Fantomas y la propia Madame Lucienne, que es la limpiadora del teatro.

El texto que los autores están ensayando quiere ser una réplica de un programa de televisión, una especie de *reality show*, en el que se suceden la emisión de noticias y sucesos en directo, la publicidad y la entrevista con personajes famosos (en este caso se entrevista a Dios quien da en directo la primicia de su próxima boda con una rata). Se trata de una parodia lingüística en la que, mediante un lenguaje estereotipado, se lanza un mensaje absurdo e incoherente, pero donde el automatismo del lenguaje mantiene sin embargo la apariencia del discurso convencional. La dificultad de la traducción en esta parte del texto reside en mantener ese tipo de discurso, buscando los paralelismo de esos esquemas lingüísticos en nuestra lengua y manteniendo la agilidad del discurso original. Reproducimos a continuación un pequeño ejemplo de ello:

Place aux informations: la planète Gronz, de la constellation de l'Ourse Mineure, est envahie par ses voisins, les Grounz, qui font main basse sur leur stock d'épinards surgelés. Le différend sera porté devant l'Organisation des Planètes Majeures, vu que les Gronz et les Grounz n'ont pas de drapeau, pas d'idéologie, et qu'ils ne se battent que pour des épinards. Nous souhaitons tous, bien entendu, la réconciliation des Gronz et des Grounz. Nous allons ouvrir notre courrier sexuel du matin, très copieux comme d'habitude. Nous ne pouvons pas répondre en vrac à toutes vos angoisses. Nous allons séparer, pour le moment, nos chers spectateurs en mâles, femâles et transexuâles! Les mâles et les femâles passeront à l'antenne respectivement les jours pairs et impars, les transexuâles les jours zéro. Petites annonces: terrienne a perdu sa chienne aux abords du parc Monceau, énorme récompense. La chienne est grosse, haute de cinq pieds, elle porte un chapeau cla-que rouge et répond au nom de chien! Voie Lactée: ça bouge chez les vaches! Le tourisme se développe. Charters de vaches dans tout

l'Univers. Les vaches se déplacent à la recherche de semence de taureau qui manque sur la Voie Lactée. Nombreuses son les planètes pauvres qui pourront bénéficier de cette mesure.

(«Tiempo ahora para las noticias: el planeta Gronz, de la constelación de la Osa Menor, ha sido invadido por sus vecinos, los Grounz, que se han apoderado de sus stoks de espinacas. El conflicto será llevado ante la Organización de Planetas Mayores, ya que los Gronz y los Grounz, carecen de bandera, no tienen ideología y sólo se pelean por sus espinacas. Desde aquí deseamos la rápida reconciliación de los Gronz y los Grounz. Pasamos ahora a abrir nuestro correo sexual de la mañana, muy abundante como es habitual. Como no queremos responder desordenadamente a vuestras congostas, por el momento vamos a separar a nuestros queridos espectadores en machos, hembras y transexuales. Los machos y las hembras estarán en antena los días pares et impares, respectivamente; los transexuales los días cero. Anuncios breves: perdida perra de terrícola en los alrededores del parque Monceau, se recompensará espléndidamente. La perra es gorda, cinco pies de altura, lleva un tricornio rojo y responde al nombre de perro. Vía Láctea: ¡todo marcha viento en popa en el país de las vacas! El turismo se desarrolla. Charters de vaca recorren todo el Universo. Las vacas se desplazan en busca de semen de toro, escaso en la Vía Láctea. Son numerosos los planetas pobres que podrán beneficiarse con esta medida.»)

Cada personaje representa un tipo, un estereotipo dentro del mundo del teatro: el director, la actriz, el tramoyista, la señora que limpia el teatro y cada uno de ellos posee su propio idiolecto, sus propias formas de expresión y su propio nivel de lengua. De la misma forma que cada uno guarda sus propias pasiones ocultas y sus debilidades que poco a poco se van a ir desvelando a lo largo del desarrollo de la pieza.

Los personajes de esta pieza deambulan en ella como en medio de un laberinto de espejos, escapan a través de ellos y reaparecen convertidos en reflejos de ellos mismos. Sus nombres propios son fieles exponentes de la extrema teatralidad de esta pieza. Son designados por nombres vagos y genéricos, pero entre ellos se llaman por su nombre, salvo al director/autor, cuyo nombre permanecerá desconocido. Así el tramoyista, es Miloud, la actriz se llama Françoise y en otra ocasión es llamada Mme Brionska, Vicky Fantomas —único personaje que no es designado por su función sino por este nombre que es absolutamente adecuado a su personalidad y a su físico desfigurado y monstruoso— es María y el nombre de la limpiadora da título a la pieza, Madame Lucienne. Pero la mascarada de Copi va aún más le-



jos: estos nombres no han sido elegido al azar, sino que corresponden a los nombres verdaderos de los actores que interpretaron esta pieza en el festival de Aviñón en 1985, bajo la dirección de Lavelli. El personaje del tramoyista fue llevado al escenario por el actor Miloud Khétib, la actriz fue interpretada por Françoise Brion, el papel de Vicky Fantomas correspondió a la actriz Maria Casares. El nombre de la limpiadora no es exactamente el de la actriz, Liliane Rovère; no obstante salta a la vista el parecido entre Liliane y Lucienne y la mayor fuerza expresiva de éste último, reforzada en el título por su proximidad con noche, que expresa el concepto contrario a la luz, la oscuridad. El actor que interpretó al autor/director fue Facundo Bo. Nos preguntamos si el hecho de no mencionar su nombre en la pieza se debe a no tener ninguna correspondencia en francés y a la dificultad de su pronunciación en esta lengua. Sólo un personaje mantiene su propia identidad: la rata, marioneta que aparece repetidamente en las piezas de Copi, dotada de funciones humanas.

Paco Castellanos mantuvo en las representaciones este juego que establece Copi con la identidad de sus personajes y los nombres que éstos recibieron fueron los correspondientes a los de los actores que los interpretaban. Sin embargo, claro está, nuestro texto mantuvo los nombres que Copi dio a sus personajes.

Los diálogos entre los actores están contruidos con una lenguaje muy coloquial, una especie de jerga que podríamos localizar entre los artistas y bohemios que frecuentan el Boulevard Saint-Germain. Se usan expresiones como «rouler un joint» («liar un porro»), «une histoire de cul» («un asunto de pantalones»), «ça galope dans sa tête» («está como una cabra»), etc. Valga a modo de ejemplo este intercambio de acusaciones entre la actriz y el autor:

COMÉDIENNE.- C'est parce que tu m'as sauté trois fois que tu t'es pris pour mon esclave, pauvre con de machino?

AUTEUR.- Passons sur ton histoire avec Miloud, tu as l'habitude de te taper les machinistes...

COMÉDIENNE.- Tout le monde a un secret. Tu es pédé par exemple et n'en avons jamais parlé. Si je me tape des machinos de théâtre, tu es amateur de ceux de la S.N.C.F qui sont plus virils!

que hemos traducido de la siguiente forma:

ACTRIZ.- ¿Te crees que porque me has hechado tres polvos eres mi esclavo, gilipoya de tramoyista?

AUTOR.- Dejemos a un lado tu historia con Miloud, ya sé que tienes la manía de tirarte a los tramoyistas...

ACTRIZ.- Todo el mundo tiene su secreto. Tú, por ejemplo, eres marica y nunca hemos hablado de ello. ¡Yo me tiro a los tramoyistas, pero tú eres aficionado a los maquinistas de los trenes que son más viriles!

El lenguaje de Madame Lucienne es el propio de una limpiadora, que contrasta con el del autor en el diálogo que estos dos personajes mantienen al final de la pieza:

FEMME DE MÉNAGE (*entre*).- Je suis la femme de ménage. Et je commence à en avoir marre de votre torchon de pièce!

AUTEUR.- Vous attendiez pour faire le plateau? Il fallait nous prévenir!

FEMME DE MÉNAGE.- C'est vous qui allez le froter de votre langue, le plateau!

AUTEUR.- Écoutez, Madame, ce n'est pas pour trois gouttes d'hémoglobine...

FEMME DE MÉNAGE.- De l'hémoglobine, va y en avoir même sur les murs, quand vous serez passé entre mes mains!

AUTEUR.- Madame, mesurez vos mots...

FEMME DE MÉNAGE.- Faites pas le con parce que je rigole pas, moi! [...]

AUTEUR.- Il s'agit d'une coïncidence.

FEMME DE MÉNAGE.- Coïncidence mes fesses!...

LIMPIADORA (*entrando*).- Soy la mujer de la limpieza ¡y ya empiezo a estar harta de esta porquería de obra!

AUTOR.- ¿Estaba esperando para limpiar el escenario? ¡Debió avisarnos!

LIMPIADORA.- ¡Usted es el que va a fregar con la lengua el escenario!

AUTOR.- Oiga, señora, no es para ponerse así por tres gotas de hemoglobina...

LIMPIADORA.- ¡Hemoglobina va a haber en todas las paredes cuando yo lo haya pasado entre mis manos!

AUTOR.- Señora, mida sus palabras...

LIMPIADORA.- Deje de hacer el gilipoyas porque no estoy para bromas. [...]

AUTOR.- Se trata de una coincidencia.

LIMPIADORA.- ¿Coincidencia? ¡Una mierda!...

La traducción de las referencias culturales, abundantes en la obra, han constituido otra de las dificultades de esta traducción. Hemos dejado invariables las referencias a lugares tan característicos de París como la Torre Eiffel, la Plaza de la Concordia, o la sala de espectáculos Folies Bergères. Ello nos obligó a respetar también otros que no son tan conocidos para el público a menos que conozca París, como los grandes almacenes La Samaritaine, el parque Monceau, o el Hospital Psiquiátrico Sainte Anne, al que el texto aludía simplemente como Sainte Anne y que nosotros traducimos como «el psiquiátrico».

Al ser ésta una adaptación realizada para su representación, permitió trabajar en colaboración con el director y los actores. Esta dinámica fue muy enriquecedora; a veces una sola réplica exigía varias horas de discusiones, intentando dar con la palabra exacta o con el equivalente de una expresión en otro ámbito de cultura. Cada palabra debía ocupar su sitio exacto, había que cuidar el ritmo, el volumen, los matices de acentuación, lograr el efecto cómico que tal o cual palabra, que tal o cual réplica sugería en el original, siempre cuidando de no sobrepasarnos en nuestras atribuciones, en el sentido de introducir en la obra matices que esta en un principio no presentaba. Pensamos que algunos de los problemas que se plantearon se resolvieron satisfactoriamente, otros fueron insuperables y se optó por la solución que nos pareció menos mala.

Además, la obra de Copi tiene también la característica de ser una obra abierta y por tanto la traducción que proponemos es una adaptación, y no la única, dentro de esa pluralidad de escrituras que por su carácter de obra abierta le corresponde.

Para terminar citaremos a modo de ejemplo la traducción de la última réplica de la pieza, pronunciada por la Madame Lucienne, la señora de la limpieza, después de asesinar al autor:

¡Se acabó el teatro! ¡Se acabaron los hermosos vestidos y las coronas de orpel, se acabaron las «cabeceras de cartel», los comediantes, los culos de relleno y las pestañas postizas, se acabaron los directores de escena, sus amantes y sus queridas. Se acabaron las marionetas sifilíticas, los telones rojos y las pelucas verdes, se acabaron los dramas, las comedias y las tragedias, se acabaron los decorados y los troquelados! ¡Se acabó el teatro!.

Aunque aquí no es Madame Lucienne la que habla. Es Copi que se esconde tras la identidad de Madame Lucienne, tomando su voz, para darnos su propia visión del teatro. Y, en efecto, en ese ritual de muerte, Copi apuesta por eliminar el teatro, por acabar con los dramas, las comedias y las tragedias, para dar a luz a una nueva forma teatral, mezcla de poesía, de extravagancia y de locura, que pone en escena una cotidianeidad transpuesta de la que él mismo formó parte en alguna ocasión dando vida a sus propios personajes.

Pensamos que Guy Hocquenghem no exagera cuando se refiere a él como «notre Molière moderne».