

COPI

Extranjero en la lengua

CHRISTIAN ESTRADE

Université de Toulouse–Le Mirail

cestrade@univ-tlse2.fr

Resumen: Copi (1939-1987), seudónimo de Raúl Damonte Botana, es un autor argentino prolífico y multifacético. Gran defensor de la causa homosexual, su obra presenta un interés particular porque fue escrita mayormente en francés – su lengua de adopción – aunque en un francés macarrónico. Las piezas de teatro y las tiras escritas en español son escasas. Respecto de su narrativa existe una sola excepción con su novela *La vida es un tango* (1981), que por razones desconocidas Copi autotraduce y publica previamente en francés. Esta operación del autor bilingüe, además de plantear una serie de problemas teóricos respecto de la traducción, es para nosotros una piedra de Rosetta donde podemos leer la tensión que el autor mantiene con la lengua, íntima y extranjera a la vez.

Palabras clave: Copi - bilingüismo - auto-traducción – reescritura.

Abstract: Copi (1939-1987), pseudonym of Raul Damonte Botana is a prolific and versatile Argentine author. Activist for the homosexual cause, his work is of particular interest because it was written mostly in French – his adoption language – though in a pidgin French. The plays and strips written in Spanish are scarce. For his narrative there is only one exception with his novel *La vida es un tango* (1981), which for unknown reasons Copi auto-translated and previously published in French. The operation of the bilingual author, plus raising a number of theoretical problems for the translation, it is for us the Rosetta stone where we can read the tension that the author maintains with language, intimate and foreign at a time.

Keywords: Copi – bilingualism - self-translation - rewriting.

Copi es en Francia, dentro de la literatura francesa y por orden de importancia, un dramaturgo defensor de los homosexuales, un afamado dibujante de cómics y accesoriamente autor de unas novelas desquiciadas. Dentro de la literatura argentina ocupa un lugar distinto y a su vez complejo. La distancia que se produce entre uno y otro tiene que ver con factores múltiples, pero se explica sin duda por la relación que Copi, que escribía en francés y en español, mantenía con la lengua. Si para un escritor la figura del traductor es crucial y hasta decisiva porque es capaz de construir un escritor totalmente distinto – el Cortázar del lector hispanohablante dista del que puede frecuentar el lector francófono, ídem en el caso de Borges – el escritor bilingüe interviene en dos literaturas sin interponer la figura del traductor. En la literatura francesa Copi es un autor *bizarre*, en la literatura argentina es visto como un héroe que triunfó en París más que como exiliado, capaz de reescribir la gauchesca, de inventar un personaje que es la hija de Borges, siempre excesivo y excéntrico (Estrade, 2011:33).

Copi se instala en 1963 con 24 años en París donde vive hasta su muerte en 1987, víctima del Sida. En Francia publica toda su obra, escrita en francés. Eminentemente polifacética la obra de Copi se desenvuelve entre la historieta, el teatro y la narrativa. Su teatro aborda a menudo el tema de la homosexualidad, desde *L'Homosexuel ou la Difficulté de s'exprimer* (1971) en adelante, mientras que sus tiras, por lo general humorísticas, son de corte más social como lo muestra su personaje más conocido, *La femme assise*, que se interroga constantemente sobre el mundo, las relaciones entre hombres y mujeres, padres e hijos, la sexualidad, las drogas, etc... En estos dos casos priman la oralidad y los diálogos existencialistas, bastante breves, mientras que en su narrativa, que se inicia cuando ya es un dibujante reconocido y un dramaturgo respetado, aparece otro autor. En su narrativa irrumpe el tema de la lengua sin desatender por ello al tema de la homosexualidad y de la tolerancia de las minorías presentes en su teatro. Desde *L'Uruguayen* (1973) hasta *L'Internationale Argentine* (1988) la tensa relación que Copi mantiene con la lengua subyace su obra narrativa.

El caso de Copi cobra un interés particular cuando observamos la lengua que forja en tanto autor¹ bilingüe en su obra narrativa. Su teatro publicado en vida está escrito en francés salvo sus dos últimas piezas *Cachafaz* y *La sombra de Venceslao*; su historieta, donde el dibujo es tan minimalista como el diálogo, también está casi exclusivamente en francés; su narrativa apenas muestra un esguince con la publicación de una novela en español, en 1981, *La vida es un tango*. La obra narrativa de Copi se inicia con la publicación de *L'Uruguayen* en la editorial Christian Bourgois, mentor y casi mecenas de Copi, con una tapa ilustrada de Topor, miembro fundador junto a Fernando Arrabal y Alejandro Jodorowski del Teatro Pánico. Ahí, de entrada, el autor se defiende por su mal francés.

Bilingüismo y escritura

La primera novela de Copi consta de una dedicatoria en la página de título que se asemeja a una advertencia : « À l'Uruguay, le pays où j'ai passé les années capitales de ma vie, l'humble hommage de ce livre que j'ai écrit en français mais certainement pensé en uruguayen. » (Copi, 1973: 5) Si francés y uruguayo pueden entenderse como sustantivos no cabe duda de que como adjetivos se refieren al idioma. El homenaje fue pensado en una lengua y escrito en otra, abriendo un proceso doble donde nos interesa el hecho de que no fue pensada en francés. *L'Uruguayen* tiene forma de epístola y está dirigida por Copi a su maestro. Empieza prácticamente con una disquisición sobre la lengua luego de un pedido bastante descabellado del autor que le pide al lector ir tachando a medida que va leyendo:

Je vous serai donc bien obligé de sortir votre stylo de votre poche et de rayer tout ce que je vais écrire au fur et à mesure que vous le lirez. Grâce à ce simple artifice, à la fin de la lecture il vous restera aussi peu de ce livre dans la mémoire qu'à moi, puisque, comme vous l'avez probablement déjà soupçonné, je n'ai pratiquement plus de mémoire. Je vous imagine avec votre stylo à la main en train d'hésiter, vu que la phrase

¹ Copi no se sentía más argentino que otra cosa, menos uruguayo o más francés: « La Argentina no representa ningún problema; el problema argentino es como el problema homosexual; ustedes me quieren crear un problema. Porque yo no tengo problema de argentino, es un problema de ustedes. Porque no me criaron para ser argentino, porque yo no soy argentino. Mi abuela era española, mi abuelo, uruguayo; tengo un abuelo entrerriano, una bisabuela judía, dos bisabuelas que eran indias. ¡Qué catzo me interesa ser argentino! ¿A quién le va a importar ser argentino? ¿Qué se van a inventar en la cabeza que con cuatro cosas de tango, eso es patrimonio de qué, de qué? Es un lugar de pasaje, como es todo el mundo; y sobre todo es un lugar de puerto, porque toda la Argentina es Buenos Aires. » (Tcherkaski, 1998: 68).

qui précède présente plusieurs axes à partir desquels on peut commencer à rayer, j'hésite comme vous. Je laisse cette décision à votre libre arbitre. En écrivant je m'aperçois que certaines phrases me restent étrangères, comme celle qui précède (je laisse cette décision, etc.) sans doute parce que ces derniers temps j'ai beaucoup plus pratiqué la langue que l'on parle en cet endroit que le français et qu'*il m'est probablement beaucoup plus difficile de rentrer dans un langage normal que je ne le crois.* (*idem*: 9s)

El *incipit* muestra cierta complejidad. Primero una advertencia, fuera del texto y a modo de presentación del libro, luego una confesión doble, la de sentirse extranjero a la lengua con dificultades para amoldarse en una lengua normal. Entrar en una lengua normal parece ser toda la dificultad de Copi o todo lo que rechaza. Su uso de la lengua parece sumido a un uso marginal, y esto no solo en francés, puesto que más adelante afirma que su uruguayo también es malo: « J'ai demandé dans mon très mauvais uruguayen à un passant » (Copi, 1973:18). No está de más señalar que nada más empezar la novela, es decir con el pedido de tachado², aparece un solecismo pues no se dice en francés « Je vous serai donc bien obligeant » sino, por ejemplo, « je vous serais très obligé de... ».

La cité des rats es formalmente una novela filológica. Dicho de manera más simple Copi presenta la novela como una traducción que él hace de unas cartas que recibe de una rata llamada Gouri. También consta de una advertencia firmada esta vez por el autor y el editor dirigida a los puristas del lenguaje:

Avertissement: l'auteur et l'éditeur renvoient les maniaques de la grammaire et de la syntaxe, les intoxiqués de la concordance des temps, les mordus de l'imparfait du subjonctif, les fabricants de néologismes à usage interne, les coupeurs en quatre du point-virgule et autres fanatiques des *Littre*, *Robert* ou *Grevisse* à leurs lectures favorites. (Copi, 1979a: 7)

² También el procedimiento que el autor de la carta propone merece una mención. Ese “borrar” tiene múltiples lecturas aunque la que se impone conforme vamos leyendo la carta-novela es aquella que desplaza la memoria en favor de la imaginación, que a su vez, también podría funcionar para toda la obra de Copi.

Si esta advertencia anuncia una escritura fuera de norma, Copi utiliza en este caso el espacio infrapaginal de la novela para recordar cada tanto que es simplemente el receptor y el *porteur* de unas cartas escritas en el idioma rata. El traductor corrige algún solecismo cuando por ejemplo la Reina de las ratas dice en “caso de emergencia” en vez de “urgencia” o suprime alguna expresión incomprensible, todo esto en nota al pie. Por último, señalemos que su editor agrega una nota en la reimpresión de *Le bal des folles*, que reza lo siguiente: « Nous avons tenu, comme pour la première édition du *Bal des folles*, et par fidélité, à respecter la syntaxe et les tournures de style voulues par Copi » (Copi, 1977: 3) ; síntoma de una prosa fuera de norma.

Las primeras novelas de Copi preinstalan estos dispositivos puestos a funcionar como advertencias para mediar con el lector : *L'Uruguayen* está escrita en un idioma que maneja mal pero pensada en otro que no domina, *La cité des rats* es una traducción al francés a partir de un idioma desconocido. La puesta en escena de un bilingüismo prepara al lector a posibles interferencias y ubica de entrada el texto en un entre-dos, al margen de la norma lingüística.

Las tres novelas siguientes (*La vida es un tango*, 1981; *La guerre des pédés*, 1982; *L'Internationale Argentine*, 1988) ya no presentan este tipo de gambito ni poseen un dispositivo que preinstale en el centro del texto la alteridad, sin por ello que desaparezcan los esguinces lingüísticos. Su prosa, lejos de amoldarse a la norma avanza a campo traviesa por un francés incorrecto como lo demuestran en su novela *La guerre des pédés* los adjetivos « inconfondible » o « légérisime » (Copi, 1982: 74 y 113), dos hispanismos en regla, marcas de un uso impropio de su lengua de adopción.

Autotraducción y bilingüismo

La vida es un tango, como todas las novelas de Copi, es una historia delirante, cruda e inventiva, que tiene en vilo al lector a fuer de golpes de efecto. Consta de tres partes, « Las rotativas », « Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos » y « La gruta », que trazan cada una un episodio de la vida de Silvano Urrutia, vencedor de un concurso de poesía que se gana un lugar en la redacción del diario

Crítica. La segunda parte acontece en el París del 68, donde Urrutia vive exiliado desde golpe de Estado. Estas dos primeras partes tienen varias coincidencias biográficas con la vida de Copi, porque acontecen entre Buenos Aires y París pero también porque su abuelo Natalio Botana fundó el diario *Crítica*. En la última parte Urrutia es un anciano, casi centenario, recluido en su Paraná natal.

Si las biografías y artículos sobre Copi se apuran en señalar que *La vida es un tango* (1981) es la única novela escrita en español, es por lo menos curioso que haya sido publicada dos años antes en francés y que la edición Libre-Hallier no precise el nombre del traductor³. Nuestra hipótesis de trabajo es que Copi es su traductor, dato no menor, cuando vemos que, comparándola a las otras novelas escritas directamente en francés, *La vida es un tango* está mucho más descuidada desde el punto de vista de la lengua. *La vie est un tango* sería así una auto-traducción de Copi del castellano al francés que vendría, dentro de las rarezas textuales, a situarse cerca de la « reescritura pluralizada » de *Ferdydurke* (Cippolini, 22); traducción del polaco a un castellano inventado realizada por un comité dirigido por Virgilio Piñera e integrada por Humberto Rodríguez Tomeu en la cafetería del Rex de Buenos Aires.

En la versión francesa de la novela, *La vie est un tango*, aparecen dos notas al pie del traductor muy distintas de las que podemos encontrar en *L'Uruguayen* o en *La cité des rats*. En *L'Uruguayen* las notas son delirantes, mientras que en *La cité des rats* son notas pseudo-filológicas que le sirven al traductor para comentar el manuscrito. En *La vie est un tango* la función que le da Copi es por lo menos curiosa. Cada una se aplica ya no en mejorar una aproximación lingüística sino en establecer un equivalente cultural, como si el traductor intentara adaptar el texto al lector. Ambas aparecen en el primer capítulo, « Las rotativas ». Esta es la primera :

Un vieux gallego¹ protestait auprès d'une autre bonne parce qu'elle ne lui avait pas rendu les bouteilles vides.

¹ Issu de la province de Galice en Espagne. Dans la mythologie française, correspondrait à un Auvergnat.

³ Federico Damonte, hermano y albacea del autor, supone que Copi, convencido de que nunca podría publicar su novela en Buenos Aires, decide traducirla y editarla en Francia.

Si desde el vamos es curioso que no se haya traducido en el texto la palabra « gallego » por « galicien » que queda en español, el equivalente mitológico no deja de sorprender. La segunda nota al pie le propone al lector francés un referente al cementerio de la Chacarita, afirmando que es un « Équivalent du Père-Lachaise ». Más llamativo aún es que estas dos notas al pie son absolutamente aleatorias. Bien podría haber agregado el traductor una nota aclaratoria para explicar o dar el equivalente de la Maison Rose, que además ahí sí está traducido en el texto, y que el lector francés, dadas las características de lo novelesco en Copi, difícilmente podría asociar a l'Elysée sin ayuda y se prestaría en cambio sin problemas a otro tipo de asociaciones. Las palabras en lunfardo o algún que otro juego de palabras también necesitarían una nota al pie del traductor.

Si el caso de Copi merece todo nuestro interés habría que, como señala Michael Oustinoff (Oustinoff, 2011: 21), distinguir la obra bilingüe de la obra autotraducida. Copi es un escritor bilingüe, salvando las características de su español y de su francés, pero tiene una sola obra autotraducida. Al asomar la auto-traducción, parece tambalear una serie de aporías teóricas sobre la traducción. Esto sucede si recordamos por ejemplo las reflexiones de Walter Benjamin sobre la imposibilidad de establecer una teoría de la copia a la hora de pensar la relación entre un original y la traducción. Si « ninguna traducción sería posible si su aspiración suprema fuera la semejanza con el original » (Benjamin, 1999: 80), en tanto la traducción no es sino un procedimiento transitorio y provisional (*idem*: 82) que solo puede despertar un « eco del original », con la autotraducción esta afirmación pierde consistencia porque el nuevo texto no es provisional sino definitivo.

El autor traduciéndose es por así decir el único autorizado a traicionarse, como lo señala Jean-Jacques Mayoux en su libro sobre Samuel Beckett, sobre todo porque en realidad está produciendo una segunda creación. Si una traducción se define por sus dificultades y por sus aporías, en una auto-traducción éstas caducan al asomar la creación. El estatuto del texto auto-traducido es problemático porque estamos acostumbrados a separar los textos de sus traducciones, la actividad del escritor de la del traductor (Oustinoff, 2001: 17). Si Copi es desde siempre y para todos sus lectores un

autor bilingüe, el ejercicio de autotraducción se erige como nuestra piedra de Rosetta puesto que ahí se delinearán los rasgos más esenciales de su escritura en tensión permanente con la lengua.

Con la autotraducción se produce un cambio de paradigma interesante, se altera el estatuto del nuevo texto –nuevo original– y la función del traductor pasa de traidor a creador. Sin embargo, ahí donde en Beckett la auto-traducción es a veces un elemento esencial en la génesis de una obra, en Copi responde a la imposibilidad de publicar su obra en la Argentina – en plena dictadura. En Beckett hay una poética visible en las interferencias y las resonancias que se producen entre ambos originales al punto que, como dice Michael Oustinoff, el lector puede preferir la versión segunda, el otro original, en tanto el autor-traductor a menudo juega con sus traducciones, alejándose intencionalmente de la traducción esperada. En Copi, la novela auto-traducida refleja mejor que otros textos su relación con la lengua porque si en *L'Uruguayen* piensa en uruguayo pero escribe en francés y en *La cité des rats* es traductor de una lengua ratuna, en *La vida es un tango* escribe en castellano y luego se autotraduce; el esguince es aún mayor.

La escritura es un tango

Antes de detenernos a analizar el segundo original, es decir la obra autotraducida, la novela escrita en español merece dos comentarios. Por un lado, es llamativo que *La vida es un tango*, contrariamente a las otras novelas de Copi en castellano que son traducciones, no suena igual porque aparecen numerosos localismos y palabras en lunfardo como *farra*, *mina*, *apolillar*, *guarango*, *pebeta* o *coger*, que la alejan lingüística y territorialmente de las versiones publicadas por Anagrama en los setenta-ochenta en España. *La vida es un tango* está escrita en un español rioplatense y es el auténtico tono lingüístico de Copi que también encontramos en sus obras teatrales escritas en castellano como *Cachafaz*.

Por otro lado es sorprendente que la prosa de Copi esté lingüísticamente contaminada con tantos galicismos. Estos son algunos ejemplos de una larga lista. Escribe Copi, « el entusiasmo se hizo general » o « batir las pestañas » en vez de

pestañear, y utiliza un « apenas en la calle » por « à peine fût-il dans la rue ». Desde luego, podemos pensar que Copi, acostumbrado a escribir preferentemente en francés, piensa algunas frases hechas en francés y no en castellano; mecanismo diametralmente opuesto al que anuncia en *L'Uruguayen*.

Entre ambos originales los cambios son frecuentes. Un ejemplo entre otros es cuando la « mafia turca » se convierte por ejemplo en la « mafia libanesa »; o cuando un personaje se compra « una casa en Mar del Plata » y esta se convierte en « une mine d'uranium en Patagonie ». Descontando la errata, el equivalente *casa en Mar del Plata / mina de uranio en Patagonia*, es asombroso. El lector francés nunca podría creer que comprarse una casa en la costa sería un signo de riqueza, el autotraductor hiperevalúa y transforma a un equivalente más exótico. Hay otras diferencias notables entre el texto de partida y el de llegada, como esta, sorprendente, donde un « pito enorme » se convierte en un lacónico « sexe ». Estos cambios menores son, sino sistemáticos, incontables; el « Museo Rodin » se convierte en el « Louvre », « Marruecos » se traduce por « Marrakesh », un « Beaujolais » pasa a ser un « Côtes du Rhône ».

Es aún más llamativo cuando la metáfora, fundamento esencial del estilo, desaparece. Esto ocurre ya sobre el final de la novela, cuando Silvano Urrutia, prócer centenario, encerrado en una gruta y a punto de morir, encuentra unos dibujos esculpidos sobre la piedra donde reconoce su firma porque la S tiene « forma de vuelo de boleadoras », preciosa y argentinísima metáfora que se convierte en una simple y lacónica « S en volutes ». Algunas alteraciones son inexplicables otras más comprensibles por la dificultad que conllevan. Así, « un asado en la costanera » se traduce por « un asado sur la côte » – en español y sin nota al pie –; « El gordo vendía fainá en la cancha de Boca » se convierte en « Le gros vendait de la pizza dans le stade ». Algún giro un tanto forzado como « je suis promis » en vez de « je suis fiancé »; algún solecismo como « gouape » que no tiene en francés el sentido de « guapo » porteño. A veces la traducción literal pierde sentido como « indio pata sucia » por « indien aux pieds sales », que no tiene por así decir ninguna connotación negativa en francés; o cuando traduce « pararle el copete a los milicos » por un llano – descontando el solecismo – « tenir en face des militaires ». De manera general la autotraducción

tiende a evitar la dificultad, a soslayar sutilezas aunque algunos cambios son sorprendentes, y el traductor parece borrar lo local cuando es difícil de traducir.

A veces, y esto también es llamativo, la traducción se contradice, « Silvano había eyaculado » pasa a ser « Silvano n'avait pas eu le temps d'éjaculer ». Otras no es homogénea porque « Entrerriano » se traduce por « Entrerrien » o por « Plouc »; el adjetivo « guarango » se traduce por « péquenot » aquí, más allá por « connard ». El autor traductor omite lisa y llanamente una dificultad: « Silvano se sintió intimidado pero los muchachos bolivianos le dieron ánimo. Uno de ellos le cantó: '¡Adentro, mis pensamientos!', y le pasó un poncho. » En la versión francesa leemos, « Silvano se sentit intimidé, mais ses copains boliviens l'encouragèrent. L'un d'eux lui passa un poncho ». Y podríamos dar otros muchos ejemplos.

De todas las “traiciones” la que mejor sin lugar a dudas refleja la reescritura es la curiosa invención de un neologismo. En la versión española leemos: « Pero hay jóvenes en la República que tienen otra idea de la hombría » que se traduce por « Mais il y a des jeunes gens dans la République qui se font une autre idée de l'hombría, de l'homminité ». La versión francesa guarda el término en español y agrega una traducción, un neologismo construido como el antónimo de « fémminité », sin por ello utilizar ni « virilité » ni « masculinité », a guisa de explicación y sin nota al pie. Difícilmente podríamos hablar del francés de Copi como de un francés exiliado, no lo siente así aunque tuerce incansablemente el idioma. Lejos de Franz Kafka, Joseph Conrad o Héctor Bianciotti, Copi es incapaz de escribir e instalarse en una lengua. Aunque afirma hablar francés como los franceses recurre permanentemente al hispanismo, a veces al argentinismo, comete solecismos y fragua un francés deliberadamente macarrónico. Él mismo confiesa torcer la lengua adrede, imponerle contorsiones al francés, « porque eso sacude; porque es como en la Argentina cuando hablamos con italianismos; tienen su importancia » (Tcherkaski, 1998: 36)⁴. L'homminité sería, en este sentido, el mejor síntoma de esta postura excéntrica.

⁴ Sobre su francés dirá en otra entrevista: « no soy un francés, pertenezco a una categoría de extranjeros que los franceses consideran como tales durante dos generaciones. No soy francés ¿no es cierto? Pero soy un argentino de París. Es decir que desde que me puse a escribir y que comencé a escribir, mis excentricidades de lenguaje, que son las mismas que un argentino se permite con el español –que son una

Otro caso curioso se produce cuando en la versión española Copi utiliza una expresión en francés. Leemos en *La vida es un tango*, « Fue un caso de ‘amor a primera vista’ como dicen los franceses, el *coup de foudre* » que en francés pasa a « Ce fut entre eux, comme disent les Français, le coup de foudre »⁵. En la versión española aparece la traducción y en la francesa – es decir para el lector francés – ésta cae, lógicamente, aunque sí precisa Copi que la expresión es francesa. Con esto vemos la voluntad de marcar distancias hacia con la lengua en que está escribiendo y sobre todo señalar y recordar la extranjería de la voz narradora. En todo caso es sorprendente que el autor traduzca en el texto la expresión « coup de foudre » y no lo haga por ejemplo en las letras de canciones en francés que aparecen en la segunda parte.

La auto-traducción⁶ de Copi con visos de reescritura está marcada por un movimiento doble. Por un lado vemos que va hacia la simplificación porque desaparecen localismos y expresiones difíciles de reponer en otro idioma; por otro aparecen agregados libres, como *l’homminité*, que le dan al texto cierto exotismo. El mejor ejemplo de esto es el afán, aleatorio, inconstante, sin método – como ocurre en las notas al pie – del traductor que altera la pronunciación de algunas palabras modificando la grafía de « Rubèn Dariô » o de las provincias de « Misionès » y de « Paranà » o también imitando fonéticamente el habla de Silvano Urrutia: « Soy Argentino » se traduce por « Je suis-s-Argentin », mientras que Solange lo llama « Silvanô ». Esta imitación fonética de la pronunciación francesa es tan llamativa como cuando el narrador le recuerda al lector que piensa como un francés. Con esto vemos que la

idea de la libertad con la cual uno puede trabajar una lengua sin estropearla–, fueron aceptadas por todo el mundo, de la misma manera que puede aceptarse que un pintor utiliza los colores de su país » (Tcherkaski, 1998: 114).

⁵ Otro ejemplo sería: « Lo dejaba en paz » como dicen los franceses / Elle lui foutait la paix, comme disent les français.

⁶ Volviendo a la autotraducción, cuando ésta aparece es necesario relevar las variaciones como hemos hecho, en el paso de una lengua a otra, y también observar el nuevo original cuando la traducción inesperada se desborda y se excede. Oustinoff distingue tres grados de autotraducción que van de la autotraducción naturalizante, que se pliega a las reglas de la lengua de llegada, a la autotraducción creadora, donde el autor se da toda la libertad de escritura, pasando por la auto-traducción descentrada cuando se cuele lo extranjero en el texto traducido (Oustinoff, 2001: 28-34). Puestos a caracterizar la versión de Copi de *La vida es un tango* en francés, ésta es una autotraducción descentrada hacia lo exótico para mantener en su novela la marcas de lo extranjero.

interferencia no solo deja huellas a nivel léxico y sintáctico sino también fonético. La interferencia, principal obstáculo del bilingüe, es incluida para incorporar lo extranjero en su lengua de escritura (Oustinoff, 2001: 25). Esto ocurre cuando el personaje piensa⁷ como un francés o usa expresiones francesas, pero sobre todo con la imitación de la pronunciación extranjera. Si Copi no era cuidadoso con la norma, sí lo es a la hora de guardar distancias entre las dos culturas y las dos lenguas.

El cambio más asombroso y sobre todo el que mejor refleja la libertad que Copi se da con su texto, se produce en la segunda parte cuyo título cambia radicalmente: « Los años, luego de haberlos hipnotizado, devoran a sus hijos » se convierte en « Les coulisses », « Los bastidores ». Esta segunda parte cuenta los últimos días de Silvano Urrutia en París, exiliado después del golpe del treinta aunque solo han pasado siete años y estamos viviendo el mayo francés –los anacronismos en la obra de Copi son muy comunes. La escena desemboca en un enfrentamiento brutal entre la policía y los estudiantes de Bellas Artes que en el mayo francés versión Copi lideran la revuelta guiados por Arlette, cantante vodevilesca que muere heroicamente en el teatro del Odeón⁸. La escena final no es amena. Drogados y borrachos, rodeados de gays y de lesbianas, Silvano Urrutia y Solange hacen el amor sobre el escenario al tiempo que los CRS cargan contra el teatro. Arlette, amor imposible de Silvano, como lo fue la estrella porteña Yoli de Parma en la primera parte, está cantando *La Marsellesa* cuando cae fulminada. Silvano rompe en llanto mientras un cortejo lleva en andas a Arlette: « En un instante un grupo de mujeres vestidas con telas africanas que acababan de organizar un grupo de liberación homosexual y algunos catangueses que adoraban a Arlette (...) se apoderaron del cuerpo y lo envolvieron en una bandera roja » (Copi, 1981: 191). Y así se va formando una procesión de homosexuales y extranjeros para despedir a la primera

⁷ En *La Guerre des pédés* el narrador se exclama y señala, « una pregunta muy francesa me surgió » (Copi, 1982: 42), y más adelante un « si pensáramos a la francesa », en el sentido de como un francés. Estas marcas bien pueden traducir que el autor no construye un narrador que haga parte de la cultura donde vive. En una novela escrita diez años después de *L'Uruguayen* parecen ser las marcas de una transculturación consciente, de una extranjería ya no tanto de la manera de hablar sino del modo de pensar.

⁸ Señalemos que en ese teatro se representó *Oh les beaux jours* de Beckett en el año 1963, con Madeleine Renaud. En la escena delirante que acontece en el Odeón, Silvano intenta esconderse en un armario: « Il ouvrit la porte d'un coup de genou. De deux cintres pendaient les costumes de Madeleine Renaud et Jean-Louis Barrault dans *O les beaux jours*, de Beckett. » (Copi, 1979b:146) Recordemos que Beckett es el escritor autotraductor por excelencia y quizás se trate de un guiño de Copi.

víctima de la revolución mientras la orgía continua y Silvano, abatido, solo piensa en volver a Argentina mareado por un cóctel de alcohol, drogas y valium. Todo este episodio, clímax de la segunda parte que se extiende por más de tres páginas, desaparece lisa y llanamente de la versión francesa.

La vie est un tango es indudablemente la novela de Copi peor escrita porque la escribió en un castellano contaminado y la tradujo al francés sin seguir un modelo de traducción ni plegarse a la norma lingüística. Ya no solo es un rechazo a entrar en la norma sino una voluntad de guardar el solecismo y el galicismo, marcas de una interferencia de lo extranjero. El ejercicio de autotraducción, impuesto o no, le permite a Copi cambiar su texto como un dramaturgo cambia su libreto en el momento de los ensayos, se toma la libertad de sacar partes, de modificar algún pasaje porque ve y piensa la obra, aunque novelesca, como un libreto.

En una de las notas al pie de *La cité des rats*, único momento de toda su obra donde aparece la figura de traductor, éste comenta su trabajo de traducción y dice « Je répète au lecteur que je traduis sans adapter » (Copi, 1979a: 148). Esta afirmación bien podría aplicarse al trabajo de Copi con *La vida es un tango* y a toda su obra. Descontando las dos notas al pie de *La vie est un tango*, sintomáticas, donde el auto-traductor se esmera en buscar equivalentes, la escritura de Copi está pensada en una lengua y escrita en otra, vivida en un idioma y traducida a otro, pero sin adaptar porque adaptar es ajustar, pensar en el lector, plegarse a una norma. *La vida es un tango* es entonces una perfecta anomalía: está escrita en un español afrancesado y luego traducida por el propio Copi a un francés exotizado. La novela marca el fin de los dispositivos y notas al pie, y a partir de esta anomalía Copi escribe en francés como le sale, mal, anormal, sin observar la norma y sobre todo sin pedir permiso. Escribirá más adelante sin miramientos *La guerre des pédés*, novela de ciencia-ficción, y *L'Internationale Argentine*, una autoficción delirante. A partir de este ejercicio de autotraducción, la contaminación y la interferencia se convierten en la norma de escritura de Copi, haciendo de lo espurio su rasgo esencial.

Bibliographie:

- BENJAMIN, Walter (1999). « La tarea del traductor », *Ensayos escogidos*. Méjico: Eds. Coyoacán.
- ESTRADE, Christian (2011). « Paroles de chercheur », *La lettre de l'Imec*, n°13 [disponible en http://www.imec-archives.com/la_lettre_13.pdf]
- CIPPOLINI, Rafael (2004). « *Ferdydurke* forrado de niño. Biografía de una versión », *Otra parte*, n°4.
- COPI (1973). *L'Uruguayen*. Paris: Christian Bourgois.
- COPI (1977). *Le bal des folles*. Paris: Christian Bourgois.
- COPI (1979a). *La cité des rats*. Paris: Belfond.
- COPI (1979b). *La vie est un tango*. Paris: Libre-Hallier.
- COPI (1981). *La vida es un tango*. Barcelona: Anagrama.
- COPI (1982). *La guerre des pédés*. Paris: Albin Michel.
- COPI (1988). *L'Internationale Argentine*. Paris: Belfond.
- OUSTINOFF, Michaël (2001). *Bilinguisme d'écriture et auto-traduction*. Paris: L'Harmattan.
- TCHERKASKI, José (1998). « Entrevista a Copi », *Habla Copi. Homosexualidad y creación*. Buenos Aires: Galerna.