

# LA TORRE DE LA DÉFENSE

de **COPI**  
direcció  
**MARCIAL DI FONZO BO**

## PARLA MARCIAL DI FONZO BO

### Per què *La torre de La Défense*?

Trobava interessant treballar aquesta obra ja que no es munta gairebé mai. Per tal d'aprofundir el meu encontre amb Copi, m'agradava la idea d'anar més enllà de la imatge que el públic se'n fa. Quan parles de Copi a qui sigui et contesta: "sí, és una bogeria". Aquí la bogeria va més enllà, posa en escena una situació extrema: sis persones tancades en un apartament del tretzè pis. Una espècie d'avantcambra abans de l'Apocalipsi. El primer acte passa el 31 de desembre i el segon l'1 de gener, i els sis personatges tenen, sense saber-ho, una hora i mitja per resoldre el seu destí. Els personatges de *La torre de La Défense* són extremadament actuals. Copi parla com ningú de la soledat en el món actual, i la seva visió de la humanitat, la lucidesa respecte a les relacions humanes, és increïble. Sempre he pensat que aquesta obra estava a part dins la seva obra, és una peça molt estranya. És la més construïda, la menys incoherent,

una obra de suspens, un veritable guió de cinema. De vegades tenim tendència a veure l'obra de Copi com un tot quan en realitat és molt diversa.

Cada obra seva s'inspira en un gènere o altre. Aquesta és de finals dels anys setanta, durant el triomf dels psicodrames als Estats Units. És, per tant, un drama psicològic, però evidentment revisat i corregit. També té un punt de vodevil, de comèdia d'entrades i sortides. O fins i tot d'una perfecta obra policíaca. Fins al final, no sabem qui és l'assassí, o més aviat, per què una nena ha estat assassinada. A Copi li agradava el cinema dels anys quaranta, les dives del cinema americà i els grans moments del cinema de suspens. L'obra és tan potent com un Hitchcock, n'estic convençut. Se situa entre *La soga* de Hitchcock, *El colós en flames* (un dels primers films de catàstrofes americans) i qualsevol actuació de boulevard de Jacqueline Mailland.

Una mica a la manera de Cassavetes a *Opening night*, aquí el gènere utilitzat és el punt de partida per a una altra cosa. Hi ha un desajust que fa que ens en riem, perquè també és molt divertit, però trasbalsat. Sortim bastant tocats pel que hem vist i sentit. És diferent del que coneixem d'ell i al mateix temps és Copi pur.

### Com altres textos de Copi, *La torre de La Défense* permet mesurar el camí recorregut des dels anys setanta?

L'obra és de 1976 i té un aire d'aquell temps. Una llibertat sexual evident, un moviment molt provocador, molt visible. I amb la distància, sens dubte és encara pitjor que la regressió quan veiem com s'organitza la societat avui, aquest gran vent de dretes que envaeix Europa. Tenim la temptació de dir-nos que estava millor aquella època, però no ho sé, jo no hi era...

Però no he triat aquesta obra per dir això. Munto aquesta obra perquè és, primer que res, gran teatre. Un teatre que de vegades té aquesta funció d'obrir alguns llocs esclerotitzats de la societat, d'explorar el que és normatiu. És clar que no és només frívol, encara que canviar el món no en sigui l'objectiu... Quan es treballa Copi, et fas totes aquestes preguntes del desestancament: què és l'alienació, per què som dalt de l'escenari...

Copi estimava els actors i sobretot li agradava actuar. La seva escriptura era una porta oberta a la llibertat. El retrobem amagat darrera de cada rèplica. És flagrant quan veiem els seus dibuixos, hi ha una evidència en el traç. Els personatges de teatre també estan perfectament dibuixats. El traç és precís però la llibertat d'interpretació és total.

La nostra feina com a grup (només puc treballar en grup) és afegir una reflexió col·lectiva, però cada actor proposa la seva visió de Copi. I és el meu pas a la direcció que m'ho ha fet entendre: què vol dir dirigir un actor –una expressió torbadora "dirigir actors", d'altra banda. Jo més aviat tendiria a ser un cap de companyia. Em costa molt, quan vaig al teatre, veure actors actuant de la mateixa manera. Ho trobo extremadament molest.

### No troba que es redueix massa sovint Copi a l'escarni, a l'humor?

Sí, costa molt fer acceptar la idea que és un autor major perquè no es pren seriosament a si mateix. Quan vaig muntar *Copi, un portrait* el 1998, realment vaig tenir la sensació de lluitar incessantment. Va caldre una certa obstinació per defensar la idea que Copi no només és divertit. Tanmateix, quan el veus actuar, canvia radicalment de percepció. Les imatges d'ell a *Le Frigo* (que vaig dirigir per al Festival de Tardor de París, amb Àngel Pavlovsky) fent diversos personatges, amb diversos vestuaris, són gairebé cinema danès. Un ralenti, una lentitud que tenen molt a veure amb el silenci i l'estatisme.

I les temàtiques són tan contemporànies! Avui estem de ple en l'apocalipsi de *La torre de La Défense*, on cada personatge és portador d'una missió. El suïcida, l'arma regalada pels 17 anys... En el petit cos de la Katia, aquest petit cos de Nadal, hi ha alguna cosa del cristianisme, a cops de petits croquis, de petits clixés. Darrere l'humor, Copi no salva ningú! No és més dolent amb els àrabs que amb els gais, no és més homosexual que trisexual... El que és molt potent és el desestancament del pensament en general.

## El molesten els paral·lels que sempre fan entre l'itinerari de Copi i el seu?

No puc negar que hi ha alguna cosa evidentment molt forta entre nosaltres, correspondències d'origens, de trajectòries. Tot és cert, no hi puc fer res. Hi ha com una història cultural entre nosaltres. A més hi ha aquestes dates increïbles: vaig arribar d'Argentina a París el dia 10, ell va morir el 14... Ens vam creuar. En aquell moment només coneixia el seu nom, el vaig llegir i descobrir quan ja era a França. Des de llavors, estimo Copi i Copi m'estima, sí.

## És un autor de capçalera per a vostè?

No, no llegeixo Copi constantment! Però penso sovint en ell, sempre hi ha una frase que m'hi fa pensar: és com un germà gran. Més enllà de l'aspecte ideològic, m'hi retrobo sovint en aquesta cosa tan terriblement íntima que és l'humor. Poca gent té el mateix sentit de l'humor que jo, i això crea un lligam particular. L'humor revela una relació amb el món, com veiem la vida, en una espècie de desprendiment de la realitat. Em sembla que les obres de Copi són com una arma contra l'èmfasi i que proposa aquest humor devastador com a reacció a la violència. ■

Entrevista realitzada per Antoine Lachand i Valérie Dardenne publicada a *Les Inrockuptibles*.

## NOTES PER A UN COL·LOQUI

de Víctor Molina

### Actors guinyol

En primer lloc, i abans de començar a parlar sobre l'obra, m'agradaria felicitar els actors d'aquesta peça perquè tinc la sensació que, per fer aquesta mena d'interpretació, cal tenir no només un gran coneixement, sinó un gran domini d'allò que, amb tanta precisió, és referit a «l'ofici de l'actor».

Perquè, si ja es requereix una tècnica especial per treballar amb màscara, ja que a una màscara se li dona vida únicament amb la resta del cos i no amb la intenció psicològica o emotiva, encara és més difícil quan un actor té un personatge que, com aquests que hem vist en aquesta obra, està tan marcat i posseeix trets tan fortament cal·ligrafats que es

converteixen en una mena de màscares de cos sencer. Amb la dificultat afegida que aquestes màscares no són d'un material físic diferent de l'actor. De manera que, d'una banda, ells han de construir l'aparença d'aquesta mena de màscara amb el cos, i, de l'altra, han de donar-li també vida. És com si, per dir-ho d'alguna manera, actuessin «sense mans». O és com si tinguessin dos cossos, com els emperadors de Roma, que tenien un cos simbòlic i un altre d'humà, per la qual cosa se'ls incinerava dues vegades: la primera de carn i ossos, i la segona de cera. Així, sembla com si ells tinguessin, per una banda, un cos iconogràfic i visual i, per l'altra, un cos motriu, acústic, merament percutiu, cadenciós i rítmic, obligat a fer consonància amb la resta d'altres

cossos a l'escenari. De fet, la seva interpretació és alhora mímica (en el sentit ampli del terme) i coreogràfica. (En realitat no sé si és així però, en qualsevol cas, a mi m'ho sembla des de fora, i ara tindrem ocasió de preguntar als propis actors sobre el seu treball.) Abans de fer-ho, però, m'agradaria poder dir un parell de coses sobre l'obra i fer alguna referència perimetral sobre el muntatge.

### Muntatge/text

No he pogut llegir l'obra en l'original francès de Copi, i el text que Marcial di Fonzo Bo ha muntat n'és una adaptació, com s'adverteix al programa de mà, és a dir, una dramaturgia del text original. En la seva versió no hi ha cap indicació escènica, i em sembla que només hi ha quatre didascàlies d'acció en tot el text, del tipus «riu», «va cap a Daphnée», «es dirigeix a Micheline», etc. No sé si aquesta mateixa obertura i llibertat escènica apareix en el text original. I en aquest sentit, no podem saber si la dimensió imaginativa del muntatge –des de la disposició a dues bandes fins a la indicació iconogràfica de l'aigua de l'inici, que contrasta amb el final, on es visualitza el foc– és de Copi o del director. Per això és una llàstima que el director no sigui entre nosaltres, per comentar els aspectes escènics.

### L'autor

He de confessar també que Copi és un autor que conec molt poc, i potser per això m'havia semblat fins ara que l'univers de la seva obra era un univers al qual es notava molt el pes de la seva època, que duia imprès el segell dels anys setanta. Sens dubte perquè no havia sabut llegir-lo, és a dir, per una mancança meva.

En aquest cas, però, amb *La torre de La Défense*, no ha succeït així.

### L'obra

És una obra que em sembla especialment subjugant i fascinant. No només perquè tota l'arquitectura de la peça està molt ben tramada en totes i cadascuna de les seves parts, sinó també, i sobretot, per la seva poderosa i generosa capacitat de fer ressonar, i molt profundament (des de l'interior de la seva estètica d'astracanada, des de l'interior de la seva estètica de gran guinyol o de grotesc vodevil), una sèrie de referències i sentits de gran pes simbòlic. La història de l'obra –com hem vist– transcorre al llarg de la nit de cap d'any de 1976. Hi trobem una problemàtica i conflictiva parella de nois homosexuals, un transvestit mentider i acoquinat, una mare drogoaddicta, maca però que comet un fil·licidi, un noi d'origen sarraí o moro, especialment atractiu per als altres, i, al final, el marit americà de Daphnée, un professor de filosofia de Boston.

### Referències simbòliques

#### a) Cicle: final – inici – final

A l'ombra d'aquest ritm del cicle anual, la festa de cap d'any (que s'emmarca en el sistema de les purificacions periòdiques i la regeneració cíclica de la vida), s'hi dibuixa una embogida versió de l'Apocalipsi. I és que una regeneració periòdica del temps pressuposa una repetició de l'acte cosmogònic i una abolicció de la història.

Tots sabem que, gairebé a tot arreu, l'expulsió dels dimonis, de les malalties i dels pecats coincideix, o va coincidir en una època, amb la festa de cap d'any. En

aquest període assistim al cessament de cert interval temporal, a l'abolició de l'any passat i del temps transcorregut. El sentit de les purificacions rituals és una combustió, una anulació de les faltes de l'individu i de la comunitat en el seu conjunt. Ara bé, ¿què passa quan hi ha societats com la nostra on no sembla haver-hi possibilitat real de redempció –d'adquirir un nou començament des del bé originari–, sinó que fan un gir, o un bucle més en l'espiral del mal ja disposat com a teixit de la nostra vida diària, amb les seves respectives guerres, maldats i misèries quotidianes?

### b) Títol

El títol de la peça és, a més a més, molt bell. *La torre de La Défense* fa referència, certament, a una torre al barri de la Défense, que és el districte parisenc situat a l'oest de la ciutat i que es caracteritza, entre d'altres coses, perquè el seu paisatge urbà està conformat per una sèrie de gratacels, ja que és aquí on s'eleven les torres més altes de París (i no sé si de tota França). Ara bé, també indica una torre de defensa: tant en la seva al·lusió militar i d'escacs (i, per tant, amb la seva simbologia cosmogònica) com en al·lusió a la mera defensa, sense més, és a dir, a l'estar preparat per a un cop, que és allò que indica etimològicament la paraula «defensa» (*fendere* és «colpejar», com «ofendre» –i ve de *gwendo*, d'on també, per cert, surt la paraula «González», que vol dir «fill de la batalla o del colpejar»).

### c) Noms propis/figures

Posats a imaginar, no sé si per casualitat o no, el sentit original dels noms de la major part dels personatges sembla tenir un caire igualment simbòlic:

Luc significa «ésser lluminós», i és a l'arrel de paraules com «Lucano» i «Lucifer».

Jean i John, que són el mateix nom, però l'un en francès i l'altre en anglès, provenen de l'expressió *Yeh ho hanan*, que vol dir «Jahvè és benèfic» o «Jahvè és misericordiós».

Micheline prové de l'expressió *Mi- Ka - El*, que en hebreu significa «Qui és com Déu?». I és ell, precisament, qui, juntament amb la Daphnée, comparen Ahmed, el nom del qual en àrab significa «Digne de lloança», amb Déu. Daphnée, per part seva, és el nom de la Nimfa grega que, en escapar de l'assetjament d'Apol·lo, es converteix en llorer. I és precisament «llo-rer» el significat de Daphnée en grec.

Tot això és, evidentment, una mera hipòtesi.

### d) Tres imatges de la catàstrofe

El seu veritable poder simbòlic, però, predomina sobretot en les tres imatges que organitzen les tres parts d'aquesta obra: 1) la serp, que és assassinada de la mateixa manera que és assassinada la nena, com sabrem més tard; 2) la gavina creient-la morta, Daphnée que pretén enterrar al mateix lloc on, al final, desitja enterrar la seva filla morta; i 3) la torre que cau, com cau la capacitat de defensa de tots els personatges i com s'esfondra tota possibilitat de redempció i d'innocència.

### e) El pacte amb la serp i la imatge de la rata

Un dels llibres més interessants de l'escriptor italià Mario Praz es titula *El pacte amb la serp*. En aquest llibre, Praz afirma

que, amb el Romanticisme, que va seguir molt de prop a Rousseau, la literatura va fer un pacte amb la serp, a partir del qual l'art estableix una relació directa amb el mal i amb allò que és morbós, de manera que, per exemple, «allò que Tolstoi representa com l'estat d'ànim anormal d'Anna Karènina a la vora del suïcidi es converteix en la presentació de l'estat d'ànim habitual de qualsevol. I el neuròtic, el malalt, la perversitat ressentida de la debilitat humana entra en escena i es fa habitual.» De Dostoievski a Poe o de Baudelaire a Kafka, hi ha una història de l'enviliment que és coronat en l'obra de Copi. L'ésser menyspreable ja no habitarà les fondàries o estarà tancat dins d'una habitació abandonada, sinó que apareixerà en un àtic i es passejarà en places públiques i a cel obert.

I passa el mateix amb el símbol de la rata. Si l'home del soterrani de Dostoievski se sent una rata fastigosa que amenaça pesta, l'home de l'àtic de Copi es vanagloria del sibirisme aromàtic de la rata i, si adverteix que en ella s'hi pot amagar la potencialitat de la pesta, aquesta pesta és plàcidament invisible i, per tant, susceptible de ser desconsiderada. En les seves cèlebres *Memòries del subsòl*, Dostoievski té aquestes memorables paraules sobre la rata:

La desgraciada rata, fora de la seva infàmia inicial, ja ha tingut temps d'ajuntar al seu voltant, en forma de problemes i deutes, moltes altres infàmies. A un problema li ha sumat tants problemes insolubles que per força s'ha creat al voltant una mena de brou fatal, una mena de fang pudent constituït pels seus dubtes, per les seves agitacions i, finalment, per les escopinades que

li plouen al damunt provinents dels homes que l'envolten solemnement amb aire de jutges i de dictadors i que se'n riuen descaradament. Hom comprèn que no pot fer res més que un gest de renúncia a tot amb la seva poteta i, amb un somriure d'ostensible menyspreu, en el qual ni ella mateixa creu, ficar-se ignominiosament a la seva esquerra. Allà, al seu subsòl brut i pudent, la nostra rata ofesa, maltractada i burlada s'enfonsa immediatament en una freda, verinosa i, sobretot, eterna malignitat.

Durant quaranta anys seguits, recordarà el seu greuge fins als darrers i més ignominiosos detalls i, en fer-ho, cada vegada hi afegirà, pel seu compte, detalls encara més ignominiosos, tot torturant-se rabiosament i irritant-se amb els seus propis fantasmes... En aquest enfonsar-se a posta pel dolor en el subsòl durant quaranta anys, en aquesta situació sense sortida creada forçadament i, tot i això, en certa manera dubtosa, en tot aquest verí de desigs insatisfets, reabsorbit, en tota aquesta febre de vacil·lacions, de decisions preses d'una vegada per totes i de penediments que després es tornen a presentar immediatament, hi està tancat precisament el suc d'aquell estrany plaer de què parlava [el plaer de l'enviliment]. Aquest és tan subtil i alguns cops s'esmuny de tal manera de la consciència, que els homes una mica limitats o, sense més ni més, els homes de bons nervis, no n'entendrien ni un borrall.

Però allò que en Dostoievski és una opció personal, la immunitat al mal quotidià o la tendència a buscar estímuls en allò que normalment causa dolor (i que es denomina «al·gofília»), sobrevola en Copi com a

perversa latència de l'home contemporani.

#### f) La gavina

La gavina –que apareix en aquesta obra com una au del mal, com el Corb de Poe, per exemple– té aquí una breu referència a la Gavina de Txèkhov, en el seu transitori parangó amb Daphnée i amb Katia, però, sobretot, assumeix el rol de l'albatros en tant que símbol del mal, que apareix a *La cançó del vell Mariner* de Coleridge, un poema emblemàtic del romanticisme anglès.

Aquesta *Cançó* està alhora entre la història del «jueu errant» i la del «metge rural» de Kafka. Harold Bloom diu que els avantpassats del vell mariner són Iago de Shakespeare, Ahab de Melville i Satanàs de Milton.

La història és la següent: el vaixell en el qual treballa el vell mariner és arrossegat cap al pol Sud per una tempesta i queda atrapat en un mar de gel. En ajuda de la nau arriba un albatros. La tripulació el rep amb plaer i l'alimenta, i l'au fa que el gel màgicament es trenqui, salvant, així, tots els mariners. Domesticat, l'albatros es queda al vaixell, fins que el vell mariner, amb tota gratuïtat, el mata amb la seva ballesta. Llavors, acompanyem el mariner i la tripulació en un descens als inferns. Arriben la neu, la boira, el fred i el mal. I al mariner se li enganxa l'albatros mort al coll, sense poder treure-se'l del damunt, fins que esgotat i vençut, exasperantment estòlid, com estòlid\* és l'actual món (\*estòlid vol dir faltat de raó i de discurs, del llatí *estólidus*, que ve d'*estolus*, o sigui del grec *estelo*, «enviar»; del sànscrit *sthalitas*, *stūlitas*, «massís, espès,

insensat», del verb *sthal*, *sthul*, «fixar»), el mariner se sent tan commogut per la bellesa i l'aparent felicitat de les serps marines que les beneeix, i s'allibera a l'acte, en la mesura del possible, de la maledicció que pesa sobre seu, i cau finalment l'albatros del seu coll.

De nou, aquí, en Copi, tenim una herència romàntica, tot i que ara el pes del mal ja no recau damunt les espatlles de l'individu, sinó damunt de tot el gènere humà. La paradoxa és preciosa. Més encara que la de la serp en el vèter: una gavina en una ciutat sense mar, perduda com cadascun dels personatges de l'obra. Serà Ahmed qui es preguntí des de quan corre per París. Ningú sap què fer-ne. Micheline vol endur-se-la a casa. Uns altres volen donar-li el que queda de la rata perquè diuen que als ports mengen això. Al final, busquen el caviar iranià per donar-l'hi, però la gavina s'empassa un tros de sabó i s'ofega.

En realitat, però, acaba recuperant-se i marxa en el moment en què apareix la veritable gavina morta: Katia.

#### g) La torre

I finalment hi ha la torre. Borges deia que cada escriptor crea els seus propis predecessors. I potser puguem dir el mateix amb els temes i els muntatges de les obres teatrals. Cada muntatge crea els seus precedents. I en veure aquesta torre davant la qual s'estavella un helicòpter, nosaltres inevitablement veiem també les Torres Bessones de Manhattan. No per això, però, deixa de ser un tema emblemàtic en l'àmbit mític: el de la caiguda de les torres com a imatge del fracàs de les pretensions i vanitats humanes. Diuen que va ser Horaci Flac, el principal poeta satíric llatí, qui va

utilitzar per primera vegada l'expressió «gratacel» en referir-se als alts edificis de Roma. I en efecte, les torres tenen la pretensió de gratar el cel, d'esgarrapar-ne un tros. I aquesta pretensió ha estat sempre acompanyada de catàstrofes reals i latents, des de La torre de Babel fins a les torres bessones, passant per tot el catàstrofisme hollywoodià d'edificis en flames o, abans d'això, per *La caiguda de la casa Usher*, d'Edgar Allan Poe.

Quan aquesta torre que cau és una torre per a la defensa, llavors tota protecció i empara cauen i fracassen amb ella. Tota la partida, tota la lluita contra el destí dels homes, s'ensorra. Quan aquesta torre és l'element identificador del personatge Luc, com sembla que és en aquesta obra, llavors també sabem que el seu destí serà el mateix: el de les flames, purificadores i infernals, que el consumiran, com consumeixen a tots i cadascun d'ells.

Tots són culpables de la mort de la nena innocent. Igual que tots som culpables de la nostra pròpia innocència perduda. Diem, o volem pensar, igual que Daphnée, que ens l'han robat, que volem que torni, però som nosaltres els qui, fastiguejats, l'hem assassinat. I de vegades netegem el seu cadàver com ella ho fa amb el cadàver de la seva filla. Per fer-la presentable. Però vivim amb la nostra culpa, com tots ells amb la seva.

## Muntatge

I una paraula final sobre el muntatge: el fet que sigui a dues bandes provoca que l'actuació que veiem quedi

encaixonada i sempre exhibida. No genera un pla de perfil, net i desafectat, com en l'art bizantí, que anul·la les profunditats, però tampoc genera un camp de profunditat sobre el qual ressalten les figures amb la seva pròpia individualitat, com en l'art del Renaixement, que opera amb la perspectiva.

Amb aquestes dues bandes més aviat es genera una petita incomoditat entre les figures que l'habiten: es trepitgen, s'embruten, se sobreposen, es genera una graciosa confusió. Gairebé com a les pel·lícules més còmiques del cinema mut. I és una part molt gratificant per al públic, perquè realment veiem un pur engranatge de figures, una coreografia d'energies i paraules, i no una observació microscòpica de psicologies o de circumstàncies personals, com en una obra de saló.

La seva iconografia inicial –les piscines– recorda molt aquell plàcid món burgès dels quadres de piscines poblades de cossos masculins de David Hookney, mentre que el cos mateix de l'obra recorda l'esperit melodramàtic però despsicologitzat d'Almodóvar. No sabem si són aquests els referents de Marcial di Fonzo Bo. Però, en canvi, sí que tenim la impressió que, finalment, tot passa pel foc com a element purificador, per la neu com a element de la pena i per la imatge d'una nena gavina. El seu tema: mort de la innocència com una forma de suïcidi.

L'economia dels seus personatges regida a través, precisament, del seu tema. ■

---

Notes provinents del col·loqui celebrat el dia 23 de desembre de 2008 després de la funció.

## LA TORRE DE LA DÉFENSE

de COPI  
dirección MARCIAL DI FONZO BO

HABLA MARCIAL DI FONZO BO

### ¿Por qué *La torre de La Défense*?

Me parecía interesante trabajar sobre esta obra que casi nunca se monta.

Y a fin de ahondar en mi encuentro con Copi, me gustaba la idea de ir más allá de la imagen que el público se ha hecho de él. Cuando hablas de Copi con cualquier persona suelen contestarte: "sí, es delirante". Aquí esa locura va más allá, pone en escena una situación extrema: seis personas encerradas en un apartamento de la decimotercera planta. Una especie de antecámara del Apocalipsis. El primer acto transcurre durante el 31 de diciembre y el segundo el 1 de enero, y los seis personajes tienen, sin saberlo, una hora y media para resolver su destino. Los personajes de *La tour de la Défense* son terriblemente actuales. Copi habla, como nadie, de la soledad en el mundo actual, y su visión de la humanidad, su lucidez con respecto a las relaciones humanas son increíbles. Siempre he pensado que esta obra era muy diferente del resto de sus escrituras, una obra muy extraña. Es la obra menos construida, menos coherente, una obra de suspense, un verdadero guión de cine. A veces tenemos tendencia a ver la obra de Copi como un todo, cuando en realidad es muy heterogénea.

Cada una de sus obras se inspira en un género diferente. Ésta, de finales de los años setenta, coincide con el triunfo de las *psychoplays* en los Estados Unidos, y es un drama psicológico evidentemente revisado y corregido. También tiene un punto de *vaudeville*, de comedia de enredos. O también de obra policíaca perfecta. Hasta el final, no sabemos quién es el asesino, o más bien, por qué una niña ha sido asesinada. A Copi le gustaba el cine de los años cuarenta, las divas del cine americano y los grandes momentos del cine de suspense. Estoy convencido que la obra es enérgica, como un Hitchcock. Se sitúa entre *La saga* de Hitchcock, *La Torre infernal* (uno de los primeros filmes catastrofistas americanos) y cualquiera de las actuaciones de Jacqueline Mailland en el *boulevard*.

Un poco a la manera del *Cassavetes* de *Opening night*, aquí el género utilizado es el punto de partida para otra cosa. Hay un desajuste que hace que nos riamos, ya que también es divertida, pero muy perturbadora. Salimos bastante tocados por lo que hemos visto y oído. Es muy diferente de lo que conocemos de él y al mismo tiempo es uno Copi puro.

¿Igual que otros textos de Copi, *La torre de La Défense* permite medir el camino recorrido desde los años setenta?

La obra es de 1976 y tiene un aire de aque-

llos tiempos. Una libertad sexual evidente, un movimiento muy provocador, muy visible. Y con la distancia, es sin duda todavía peor que la regresión cuando vemos cómo la sociedad se organiza hoy en día, esta gran corriente de derecha que invade Europa. Tenemos la tentación de decirnos que era mejor aquella época, pero no lo sé, yo no estaba ...

Pero no he escogido esta obra para decir eso. Pongo en escena esta obra porque es grande teatro. Un teatro que tiene a veces la función de abrir ciertos puntos de la sociedad que están anquilosados, de explorar lo que es normativo. Claro está que no es sólo frívolo, aunque cambiar el mundo no sea el objetivo ... Cuando se trabaja sobre Copi, te haces todas estas preguntas del desestancamiento: ¿qué es la alienación? ¿por qué estamos encima del escenario? ...

Copi amaba a los actores, pero sobre todo le gustaba actuar. Su escritura era una puerta abierta a la libertad. Lo encontramos escondido detrás de cada una de las réplicas de sus personajes. Es flagrante cuando vemos sus dibujos, hay una evidencia en el trazado. Los personajes de teatro están perfectamente dibujados. El trazo es preciso, pero la libertad de interpretación es total.

Nuestro trabajo como grupo (sólo soy capaz de trabajar en grupo) es una reflexión colectiva, aunque cada actor propone su visión de Copi. Y es mi paso a la dirección que me lo ha hecho entender: qué quiere decir dirigir a un actor, es una expresión turbadora la de "dirigir actores". Tendría más bien tendencia a considerarme una jefe de compañía. Me cuesta mucho, cuando voy al teatro, ver actores actuando de la misma manera. Lo encuentro extremadamente molesto.

¿No encuentra que Copi se reduce demasiado a menudo a la irrisión y al humor?

Sí, cuesta mucho hacer aceptar la idea de que es un autor mayor porque él mismo no se toma seriamente. Cuando monté *Copi, un portrait*, en 1998, tuve realmente la sensación de tenerme que pelear. Fue necesaria una cierta obstinación para defender la idea de que Copi no sólo es divertido. Sin embargo, cuando se lo ve actuar, se cambia radicalmente de percepción. Las imágenes de él en *Le Frigo*, en diversos personajes, diversos vestuarios, es casi como si fuera cine danés. *Un ralenti*, una lentitud que tienen mucho que ver con el silencio y el inmovilismo.

¿Y las temáticas son tan contemporáneas! Hoy estamos de pleno en lo apocalíptico de *La tour de la Défense*, donde cada personaje es portador de una misión. El suicidio, el arma ofrecida a los 17 años ... En el pequeño cuerpo de Katia, ese pequeño cuerpo de Navidad, hay algo de cristianismo, confeccionado a golpes de pequeños trazos, de pequeños tópicos. ¿Tras el humor, Copi no salva a nadie! No es más virulento con los árabes que con los gays, no es en absoluto más homosexual que "trisexual" ... Lo que

es muy impresionante es el desestancamiento del pensamiento en general.

¿Le molestan los paralelismos que siempre se hacen entre el itinerario de Copi y el suyo?

No puedo negar que evidentemente hay algo muy intenso entre nosotros, correspondencias de orígenes, de trayectorias. Todo es cierto, no puedo hacer nada al respecto. Hay como una historia cultural entre nosotros. Además tenemos estas fechas increíbles: llegó de Argentina a París el día 10, él murió el 14 ... Nos cruzamos. En aquel momento sólo conocía su nombre, lo leí y descubrí cuándo ya estaba en Francia. Desde entonces, amo a Copi y Copi me ama, sí.

¿Es un autor de cabecera para Usted?

¡No, no leo a Copi constantemente! Pero a menudo pienso en él, siempre hay alguna frase en su obra que me hace pensar: es como un hermano mayor.

Más allá del aspecto ideológico, encuentro con frecuencia aquello tan arrebatadoramente íntimo que es el humor. Poca gente tiene el mismo humor que yo, y eso crea un vínculo particular. El humor indica una relación con el mundo, con el modo como vemos la vida, en una especie de desprendimiento respecto a la realidad. Me parece que las obras de Copi son como un arma contra lo enfático, y que propone ese humor devastador como reacción contra la violencia.

Entrevista realizada por Antoine Lachand y Valérie Dardenne y publicada en *Les Inroductibles*. ■

NOTAS PARA UN COLOQUIO  
de victor molina

### Actores guión

En primer lugar, y antes de comenzar a hablar sobre la obra, me gustaría felicitar a los actores, porque tengo la sensación que para hacer este tipo de interpretación se necesita tener no sólo un gran conocimiento, sino un gran dominio de aquello que, con tanta precisión, es referido como «oficio» del actor.

Porque si ya se requiere una especial técnica para trabajar con máscara, puesto que a una máscara se le da vida únicamente con el resto del cuerpo, y no con la intención psicológica o emotiva, todavía es más difícil cuando un actor tiene un personaje que, como éstos que hemos visto ahora, están tan marcados y poseen trazos tan fuertemente caligráficos, que todo el personaje se vuelve una especie de máscara de cuerpo entero. Con la dificultad añadida de que estas máscaras no son de un material físico distinto del actor. De modo que, por un lado, ellos deben construir la apariencia de la máscara con el cuerpo y, por el otro, deben también darle vida. Es como si, de algún modo, «actuaran sin manos», por decirlo así. O es como si tuviesen dos cuerpos, como los emperadores de Roma, que tenían un cuerpo simbólico y uno humano, por lo

cual se les incineraba dos veces: la primera en carne y hueso, y la segunda en cera. Así los actores de esta pieza, parece como si tuvieran un cuerpo iconográfico y visual, y un cuerpo motriz, acústico, meramente percetivo, plástico, cadencioso, obligado a hacer consonancia con el resto de otros cuerpos en el escenario. De hecho, su interpretación es a la vez mímica (en el sentido amplio del término) y coreográfica. (En realidad no sé si es así, pero en cualquier caso, a mí me lo parece desde fuera, y ahora tendremos ocasión de preguntur a lo propios actores sobre su trabajo.) Pero antes de hacerlo, me gustaría poder decir un par de cosas sobre la obra, y hacer alguna referencia perimetral sobre el montaje.

### Montaje/texto

No he podido leer la obra en el original francés de Copi, y el texto que Marcial di Fonzo Bo ha montado es una adaptación, como se advierte en el programa de mano, es decir, una dramaturgia del texto original. En su versión no hay ni una sola indicación escénica, y me parece que sólo hay cuatro didascalias de acción en todo el texto: del tipo: «rie», «va hacia Daphnée», «se dirige a Micheline»... No sé si esa misma abertura y libertad escénica aparece en el texto original. Y en este sentido no podemos saber si la dimensión imaginativa del montaje —desde la disposición a dos bandas como se ha hecho aquí, a la indicación iconográfica del inicio utilizando la imagen del agua de una piscina contrastada con el final donde se visualiza el fuego— de Copi o del director. Por eso es una lástima que no esté el director entre nosotros para comentar los aspectos escénicos.

### El autor

He de confesar también que Copi es un autor que conozco muy poco, y quizá por ello me había parecido hasta ahora que el universo de su obra era un universo al que se le notaba mucho el peso de su época, que llevaba impreso por decirlo así el sello de los años setenta. Sin duda porque no había sabido leerlo, es decir, por una carencia mía. Pero en este caso, con *La Torre de La Défense* no ha sucedido así.

### La obra

Es una obra que me parece subyugadora y fascinante. No sólo porque toda la arquitectura de la pieza está muy bien tramada en todas y cada una de sus partes, sino también, y sobre todo, por esa poderosa y generosa capacidad suya de hacer resonar profundamente (desde el interior de su estética de astracanada, desde el interior de su estética de gran guión o de grotesco *vaudeville*) una serie de referencias y sentidos de gran valor simbólico.

La fábula de la obra —como hemos visto— sucede a lo largo de la noche de final de año de 1976/1977. Allí encontramos a una problemática y conflictiva pareja de chicos homosexuales, un travesti mítomano y amedrentado, una madre drogadicta,

guapa pero que comete un filicidio, un chico de origen sarraceno, especialmente atractivo para los demás. Y al final aparece John, el marido americano de Daphnée, un profesor de filosofía de Boston.

### Referencias simbólicas

#### a) Ciclo: final – inicio – final

A la sombra de ese rito del ciclo anual, la fiesta de fin de año (que se enmarca en el sistema de las purificaciones periódicas y regeneración cíclica de la vida) se dibuja una enloquecida versión del Apocalipsis. Porque una regeneración periódica del tiempo presupone una repetición del acto cosmogónico y una abolición de la historia. Todos sabemos que casi en todas partes, la expulsión de los demonios, de las enfermedades y de los pecados coinciden o coincidieron en cierta época, con la fiesta del Fin de Año. En este período asistimos al cese de cierto intervalo temporal, a la abolición del año pasado y del tiempo transcurrido. El sentido de las purificaciones rituales es el de una combustión, una anulación de las faltas del individuo y de la comunidad en su conjunto. Pero, ¿qué pasa cuando hay sociedades como la nuestra en donde no parece haber posibilidad real de redención, de adquirir un nuevo comienzo desde el bien originario, sino que da un giro, o un bucle más en la espiral del mal ya indiscerniblemente dispuesto como tejido de nuestra vida diaria, con sus respectivas guerras, maldades, y miserias cotidianas?

#### b) Título

El título de la pieza es además muy bello. *La torre de la Défense* refiere ciertamente una torre en el barrio de la Défense, que es el distrito parisino situado al oeste de la ciudad, y que se caracteriza, entre otras cosas, porque su paisaje urbano está ciertamente conformado por una serie de rascacielos, pues es ahí donde se elevan las torres más altas de París (no sé si de toda Francia). Pero también indica una «torre de defensa»: tanto en su alusión militar y ajedrecística (y por tanto en su simbología cosmogónica) como en alusión a la mera defensa, sin más, es decir, al estar preparado para un golpe, que es lo que indica etimológicamente la palabra *defensa* (*fendere* es golpear, como en ofender —y viene de *gwend*, de donde también, por cierto, sale la palabra González: «hijo de la batalla o del golpear»).

#### c) Nombres propios/figuras

Ya puestos a imaginar, no sé si por casualidad o no, el sentido original del nombre de la mayor parte de los personajes, parece incluso tener un cariz igualmente simbólico: Luc significa «ser luminoso», y está en la raíz de las palabras como «Lucero» y «Lucifer». Jean y John, que son el mismo nombre, pero uno en francés y el otro en inglés, proviene de la expresión *Yeh ho hanan*, que significa «Yahvé es benéfico», o «Yahvé es misericordioso». Micheline proviene de la expresión *Mi – Ka – El*, que en

hebreo significa: «¿Quién es como Dios?»

Y es Micheline precisamente quien, junto con Daphnée, comparan a Ahmed, cuyo nombre en árabe significa: «Digno de alabanza», con Dios.

Daphnée por su parte, es, como sabemos, el nombre de la Ninfa griega que al escapar del acoso de Apolo se convierte en Laurel. Y es precisamente «laurel» lo que significa Daphnée en griego.

Esto evidentemente es una mera hipótesis.

#### d) Tres imágenes de la catástrofe

Pero su verdadero y claro poder simbólico predomina, sobre todo, en las tres imágenes que organizan las tres partes de esta obra: 1) la serpiente, que es asesinada de la misma manera que es asesinada la niña, como sabremos más tarde, 2) la gaviota, que creyéndola muerta, Daphnée pretende enterrarla en el mismo sitio donde, al final, desea enterrar a su hija muerta, y 3) la torre que cae, como cae la capacidad de defensa de todos los personajes y como se derrumba toda posibilidad de redención y de inocencia.

#### e) El pacto con la serpiente y la imagen de la rata

Uno de los libros más apasionantes de escritor italiano Mario Praz titulado *El pacto con la serpiente* afirma que con el romanticismo, que siguió muy de cerca a Rousseau, la literatura hizo un pacto con la serpiente, a partir del cual el arte estableció una relación directa con el mal y con lo morboso, de modo que, por ejemplo, «lo que Tolstoi representa como el estado de ánimo normal de Anna Karenina al borde del suicidio se convierte en la presentación del estado de ánimo habitual de cualquiera. Y el neurótico, el enfermo, la perversidad resentida de la debilidad humana entra en escena y se hace habitual». De Dostoyevsky a Poe, o de Baudelaire a Kafka, hay una historia del envilecimiento que en Copi se corona. El ser despreciable ya no habitará en las honduras, o en el encierro de una habitación, sino que aparecerá en un ático y se paseará en plazas públicas y a cielo abierto.

Y otro tanto sucede con el símbolo de la rata. Si el hombre del sótano de Dostoyevsky se siente una asquerosa rata que amenaza peste, el hombre del ático de Copi se vanagloria del sibaritismo aromático de la rata; y si advierte que en ella puede almacenarse la potencialidad de una peste, esa peste es plácidamente invisible y por tanto susceptible de desconsideración.

En sus célebres *Memorias del subsuelo*, de Dostoyevski, podemos leer estas memorables palabras sobre la rata:

«La desgraciada rata, fuera de su infancia inicial, ya ha tenido tiempo de juntar en torno de sí, en forma de problemas y de deudas, muchas otras infamias. A un problema le ha sumado tantos problemas insolubles que a fuerza se crea en torno una especie de caldo fatal, una especie de fango apestoso, constituido por sus dudas, por sus

agitaciones, y, por último, por las escupidas que le llueven encima de los hombres que la rodean solemnemente con aire de jueces y de dictadores y se ríen descaradamente de ella. Se entiende que no puede hacer otra cosa que un gesto de renuncia a todo con su patita y, con una sonrisa de ostensible desprecio, en el cual ni ella misma cree, meterse ignominiosamente en su grieta. Allí, en su sucio, maloliente subsuelo, nuestra rata ofendida, maltratada y burlada se hunde de inmediato en una fría, venenosa y sobre todo eterna malignidad.

»Durante cuarenta años seguidos recordará hasta los últimos y más ignominiosos detalles su agravio y, al hacerlo, cada vez agregará por su cuenta detalles aún más ignominiosos, torturándose rabiosamente e irritándose con sus propias fantasías.... En este hundirse a sabiendas por el dolor en el subsuelo durante cuarenta años, en esta situación sin salida creada forzosamente y sin embargo en cierto sentido dudosa, en todo ese veneno de deseos insatisfechos, reabsorbido, en toda esa fiebre de vacilaciones, de decisiones tomadas de una vez por todas y de arrepentimientos que luego se vuelven a presentar al minuto, está encerrado precisamente el jugo de aquel extraño placer de que hablaba [el placer del envejecimiento]. Éste es tan sutil y algunas veces escapadas de tal modo a la conciencia, que los hombres un poco limitados, o, sin más, los hombres de buenos nervios, no entenderían ni jota»

Pero lo que en Dostoyevsky es una opción personal, la inmunidad al mal del día a día, o la tendencia a buscar estímulos en aquello que normalmente causan dolor, y que se denomina «algofilia», sobrevuela en Copi como perversa latencia del hombre contemporáneo.

#### f) La gaviota

La gaviota –que aparece aquí como un ave de mal agüero, como el Cuervo de Poe, que influiría tanto en el simbolismo– tiene una breve referencia a la Gaviota de Chejov en su transitorio parangón con Daphnée y con Katia, pero, sobre todo, asume el rol del albatros en tanto que símbolo del mal, tal como aparece en *La Balada del Viejo Marinero* de Coleridge, un poema emblemático del romanticismo inglés.

Esta balada está a la vez entre la leyenda popular del «judío errante» y el «Médico rural» de Kafka. Harold Bloom dice que los antepasados del viejo marinero son: Yago, de Shakespeare, Ahab, de Melville y el Satán, de Milton.

Su historia es la siguiente: El barco en el cual sirve el viejo marinero es arrastrado hacia el polo sur por una tormenta, y queda atrapado en un mar de hielo. En ayuda de la nave llega un albatros; la tripulación lo saluda y lo alimenta, y el ave hace que el hielo mágicamente se quie-

bre, salvando así a todos. Domesticado, el albatros se queda en el barco, hasta que el viejo marinero, con total gratuidad, lo mata con su ballesta. Después de ello, acompañamos al marinero y a la tripulación a un descenso a los infiernos.

Y viene la nieve, la bruma, y el frío, y el mal. Y al marinero se le engancha el albatros muerto al cuello, sin poder sacárselo de encima, hasta que agotado y vencido, exasperantemente estólido, como estólido\* es el actual mundo (\*estólido significa falta de razón y de discurso, del latín: *estólidus*, que viene de *estolus*, o sea del griego *estelo*: «enviar»; del sánscrito: *sthalitas*, *stūlitas*, «macizo, espeso, insensato», del verbo *sthal*, *sthal*, «fijar»), el marino se siente tan conmovido por la belleza y la aparente felicidad de las serpientes marinas que las bendice, y en el acto se libera en la medida de lo posible de la maldición que pesa sobre él, cayendo finalmente el albatros de su cuello.

De nuevo aquí, en Copi, tenemos una herencia romántica, pero donde el peso del mal ya no cae sobre las espaldas del individuo, sino sobre todo el género humano. La paradoja es preciosa, más aún que la de la serpiente en el water; una gaviota en una ciudad sin mar, perdida como cada uno de los personajes de la obra. Será Ahmed quien se pregunte desde cuándo habrá llegado a París. Nadie sabe qué hacer con ella. Micheline quiere llevarse a su casa. Otros quieren darle lo que queda de la rata, porque dicen que eso comen en los puertos, y al final buscan el caviar iraní para dárselo, pero la gaviota come un trozo de jabón, y se ahoga. Aunque en realidad la gaviota se recupera y marcha en el momento en que aparece la verdadera gaviota muerta: Katia.

#### g) La torre

Y finalmente está la torre. Borges decía que cada escritor crea a sus propios predecesores. Y quizá podamos decir lo mismo con los temas y los montajes de las obras teatrales. Cada montaje crea sus precedentes. Y al ver esta torre ante la que se estrella un helicóptero nosotros inevitablemente vemos también las torres gemelas de Manhattan. Pero no por ello, deja de ser un tema emblemático en el ámbito mítico: el de la caída de las torres en tanto que fracaso de las pretensiones y vanidades humanas. Se dice que fue Quinto Horacio Flaco, el principal poeta satírico latino, quien utilizó por primera vez la expresión «rascacielos» al referirse a los altos edificios de Roma. Y en efecto, las torres tienen la pretensión de rascar el cielo, de arañarle un trozo. Y esa pretensión ha sido siempre acompañada de catástrofes reales y latentes, desde «La torre de Babel», hasta las torres gemelas, pasando por todo el catastrofismo hollywoodiense de edificios en llamas, o antes que eso, por la *Caída de la casa Usher*, de Edgar Allan Poe.

Cuando esa torre que cae es una torre para la defensa, entonces toda protección y amparo caen y fracasan con ella. Toda la partida, toda la lucha contra el destino de los hombres, se viene abajo. Cuando esa torre es el elemento identificador del personaje Luc, como parece serlo en esta obra, entonces sabemos también que su destino será el mismo: el de las llamas, purificadoras e infernales, que lo consumirán, como consumen a todos y cada uno de ellos.

Todos son culpables de la muerte de la inocente niña. Como todos somos culpables de nuestra propia inocencia perdida. Decimos, o queremos pensar, igual que Daphnée, que a nuestra infancia nos las han quitado, que queremos que vuelva, pero somos nosotros quienes, por fastidio, la hemos asesinado. Y a veces limpiamos su cadáver como ella lo hace con el cadáver de su hija. Para hacerla presentable. Pero vivimos con nuestra culpa, como todos ellos con la suya.

#### Montaje

Y una palabra final sobre el montaje: el hecho que sea a dos bandas implica que la actuación que vemos quede encajonada y siempre exhibida. No genera un plano de perfil, límpido y desafectado, como en el arte bizantino, que anula las profundidades, pero tampoco genera un campo de profundidad sobre el que resaltan las figuras con su propia individualidad, como en el arte renacentista, que opera con la perspectiva. Con esas dos bandas se genera también una pequeña incomodidad entre las figuras que la habitan: se pisan, se ensucian, se superponen, se genera una graciosa confusión. Casi como en las películas más cómicas del cine mudo. Y es una parte muy gratificante para el público, porque realmente vemos un puro engranaje de figuras, una coreografía de energías y palabras. Y no una observación microscópica de psicologías, o de circunstancias personales, como en una obra de salón.

Su iconografía inicial –las piscinas– recuerda mucho aquel plácido mundo burgués de los cuadros de piscinas pobladas de cuerpos masculinos de David Hookney, mientras que el cuerpo mismo de la obra recuerda ese espíritu melodramático pero depsoicologizado de Almodóvar. No sabemos si son esos los referentes de Marcial de Fonso Bo. Pero en cambio sí tenemos la impresión que todo finalmente pasa por el fuego como elemento purificador, por la nieve como el elemento de la pena y el mal, y por la imagen de una niña gaviota. Su tema: Muerte de la inocencia como una forma de suicidio.

La economía de sus personajes regido a través precisamente de su tema. ■

**Notas procedentes del coloquio celebrado el día 23 de diciembre de 2008 desoués de la función.**