

Del texto al escenario: la narraturgia de 2666 (Bolaño-Rigola-Gosselin)

Dunia GRAS
Universitat de Barcelona

Resumen

La narrativa de Roberto Bolaño ha suscitado una gran atracción en la escena teatral. A pesar de su magnitud, la pentalogía *2666* ha inspirado su translación dramática en tres ocasiones, hasta el momento, sin temer su extraordinaria dimensión ni su extrema densidad: Álex Rigola y Pablo Ley en el Festival Grec en 2007; Robert Falls y Seth Bockley en el Goodman Theatre de Chicago en 2016 y, también ese mismo año, Julien Gosselin y la compañía “Si vous pouviez lécher mon coeur” en el Festival de Avignon.

En estas páginas se reflexiona, por un lado, en la teoría y la práctica de la llamada “narraturgia” –o dramaturgia de textos narrativos–, término acuñado por el dramaturgo José Sánchez Sinisterra; y, por otro, se procede a la comparación entre las adaptaciones de Álex Rigola y Julien Gosselin. Más allá de las diferencias, significativas, sobre todo, en el cuarto acto, “La parte de los crímenes”, por tratarse de dos autorías dramaturgias distintas, destaca la coincidencia en cuanto a la interpretación final del texto de Bolaño.

Palabras clave: adaptación teatral, traducción, narraturgia, mediaturgia, Bolaño.

Abstract

The narrative of Roberto Bolaño has greatly attracted the theatrical scene. Despite its magnitude, the pentalogy *2666* has inspired, so far, a dramatic translation on three occasions, even considering its extraordinary dimension and its extreme density: Álex Rigola and Pablo Ley at the Grec Festival in 2007, Robert Falls and Seth Bockley at the Goodman Theater in Chicago in 2016 and, that same year, the one of Julien Gosselin and the company “Si vous pouviez lécher mon coeur” at the Festival of Avignon.

In these pages we reflect, on the one hand, on the theory and practice of the so-called ‘narraturgia/narraturgy’ –or dramaturgy of narrative texts–, a term coined by the playwright José Sánchez Sinisterra; and, on the other hand, we conduct a comparison between the adaptations of Álex Rigola and Julien Gosselin. Beyond the significant differences between the two different dramaturgical authors, above all, in the fourth act, “La parte de los crímenes” (The part of the crimes), it stands out the coincidence in the final interpretation of the text of Bolaño.

Keywords: theatrical adaptation, translation, narraturgy, mediaturgy, Bolaño.

Antes de ser el joven poeta infrarrealista antisistema que deambulaba por el laberinto del Distrito Federal, Roberto Bolaño se imaginó como dramaturgo, y comenzó

a escribir teatro casi en su adolescencia. De ello da testimonio un amigo muy cercano de entonces, el también chileno Jaime Quezada, quien, en *Bolaño antes de Bolaño* (2007), esa especie de retrato del artista adolescente o del artista cachorro, antes de convertirse en un perro romántico, recuerda esos primeros intentos, esas tentativas, tratando de escribir obras de teatro más cercanas a la mímica y, acaso, al cine mudo, a lo gestual, que al discurso desbordado que acabará siendo una de sus marcas de fábrica, muchos años después.

Quezada lo muestra, en esa instantánea de su pasado ya remoto, entre 1971 y 1972, en casa de sus padres, en el barrio de la Colonia Guadalupe Tepeyac, cerca de la Villa, leyendo, fumando, tomando té con leche, y alternándose la escritura –el primero en tinta roja, por las mañanas; el segundo en tinta negra, por las tardes– en una máquina de escribir compartida –una Royal portátil–, iniciando su inminente carrera literaria en el ámbito teatral con una obra de título improvisado, *El sombrero loco*, inspirado, por supuesto, en *Alicia en el país de las maravillas*:

“Tengo ganas de escribir una obra de teatro”, me dijo un día... Y la escribió en menos de tres semanas. Una obra más gestual, más mímica que parlamento. Con un solo personaje, un personaje monologante que se burlaba de Carroll, de Kafka, de Joyce. [...] La obrita la envió a un concurso literario [...]. No pasó nada. Pero por allí andaba la rejunta tácita de su futura escritura. El divino botón, diría Cortázar. Cómo lamento hoy, sin embargo, no conservar esa pieza, tal vez el único intento de dramaturgia en la obra de Bolaño. (Quezada, 2013)

Rebobinemos: “con un solo personaje, un personaje monologante”. Pronto se reconoce la que acabará convirtiéndose en una de las características más identificables de buena parte de su narrativa, vehiculada a partir de voces que narran en primera persona. Así se articula, sin duda, aunque de forma polifónica, *Los detectives salvajes* (1998), de ahí surge *Amuleto* (1999), con esa voz tan confusa como inconfundible de Auxilio Lacouture, esa es la estructura de *Nocturno de Chile* (2000), con la característica voz agónica de ese Jano del Opus Dei, Sebastián Urrutia Lacroix-H. Ibacache, y también de *Una novelita lumpen* (2002), con la de la recién estrenada orfandad de Bianca, y también se construyen así muchos de sus relatos, como “El policía de las ratas”, por poner solo un ejemplo.

De hecho, esa forma basada en el monólogo ha sido la que ha permitido tempranas adaptaciones dramáticas de los textos de Bolaño. Hasta ahora, sin ánimo de exhaustividad, han sido puestas en escena, además de 2666:

- *Una novelita lumpen*, con el título de *Rota*, dirigida por Mario Horton, con guión y dramaturgia de Luis Barrales, y protagonizada por Julio Jung (como Maciste) y Nathalia Aragonese (como Bianca), estrenada en Santiago de Chile el 12 de agosto de 2009, novela que también ha sido adaptada al cine por la realizadora chilena Alicia Scherson, como *El futuro* (2013), rodada en italiano, con Rutger Hauer (como Maciste) y Manuela Martelli (como Bianca);
- *El policía de las ratas*, estrenada en 2013, en el contexto de la exposición “Archivo Bolaño” que tuvo lugar en el CCCB, con motivo del décimo aniversario de la muerte del escritor, adaptación realizada por Álex Rigola, de una extrema

sobriedad, en un escenario casi desnudo en el que prima el texto del escritor, sin más, con solo dos actores –y una enorme rata de trapo como único *atrezzo* en escena–, parte de su compañía habitual, Joan Carreras y Andreu Benito;

- *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce* (1984), escrita por Bolaño junto a A. G. Porta, también ha subido a los escenarios de la mano de Félix Pons –quien participó también como actor en *2666*, en la versión de Álex Rigola– en marzo de 2014 en el teatro Tantarantana, con Nao Albert (como Ángel Ros) y Claudia Benito (como Ana Ríos Ricardi), hija del también actor ya citado, Andreu Benito;
- *Putas asesinas* (2001), adaptada por la Companyia Max y dirigida por Mariona Martín Gual, también en marzo de 2014, en el espacio Betahaus de Barcelona, con una duración de cuarenta y cinco minutos y solo una actriz en escena, Azahara Moyano, “a medio camino entre la performance y el drama”;
- *Amuleto* (1999), dirigida por Riccardo Massai, en una producción Archètipo en colaboración con el Teatro Metastasio Stabile della Toscana, representada como soliloquio, respetando el formato original del monólogo, por la actriz Maria Paiato, a partir de la versión italiana de Ilide Carmignani, publicada por Adelphi;
- *Nocturno de Chile*, nuevamente revisada por Álex Rigola, con ocho actores, de la que se adelantó una muestra en el GAM, en el Centro Cultural Gabriela Mistral (cfr. Bahamondes, 2016).

Y, muy especialmente, porque, hasta el momento ha experimentado tres versiones, *2666* (2004), la pentalogía póstuma que, por ambición y extensión, supone un reto que parece provocar a dramaturgos arriesgados, y que, de hecho, de alguna forma, sin embargo, encabezó el proceso de adaptación de la narrativa de Bolaño a escena, desde 2007, apenas tres años después de su publicación, aunque el proyecto comenzara poco después de su aparición póstuma.

LAS TRES VERSIONES (HASTA AHORA) DE 2666

La primera adaptación fue realizada por Pablo Ley y Álex Rigola, dirigida por este último, y estrenada en el marco del Festival Grec en el Teatre Lliure en junio de 2007, con una duración de cinco horas –contando las pausas de los entreactos–, experiencia que repetirá años después, en la Schaubühne de Berlín el 3 de abril de 2014 –en ese caso, a partir de la traducción al alemán de Christian Hansen. De esta primera versión, hablaré aquí con un poco más de detenimiento, en diálogo con la última, de Julien Gosselin.

La segunda adaptación parte de la traducción de Natasha Wimmer al inglés, y fue realizada por Robert Falls y Seth Bockley, en el Goodman Theatre de Chicago, y se estrenó el año pasado (6 de febrero de 2016), con quince actores que encarnaban a más de ochenta personajes, y una duración de cuatro horas y cuarenta y cinco minutos con tres recesos. Como señala Robert Falls:

Apenas leí *2666*, supe que quería llevarla al teatro, a pesar de sus complejidades. Me maravilló su audacia y las cinco partes que estructuran el relato –que va del tono de comedia de Pedro

Almodóvar, muy al estilo del cine negro e hiperrealismo, desencadenando un ‘cuento de hadas’ que cruza en tiempo récord el siglo XX-, y donde el autor pone el foco en los horrores de la Segunda Guerra Mundial y el Holocausto.

En esta declaración, llama la atención, sin embargo, que ponga el énfasis solo en ese primer eje del mal de *2666*, el nazismo, y no en el segundo, que actúa, sin embargo, como espejo deformado, Santa Teresa/Ciudad Juárez.

La tercera versión, por su parte, se basa en la traducción al francés de Robert Amutio—quien tragara con Bolaño también una amistad, como demuestra la dedicatoria del relato “El policía de las ratas”, compartida con otro de sus traductores de confianza, Chris Andrews—, fue uno de los estrenos más comentados en el Festival de Avignon en 2016, llevado a escena por Julien Gosselin, con una duración de casi doce horas, contando las pausas. El dramaturgo, nuevo *enfant terrible* de la escena gala, ya había llamado la atención mediática en 2014, con su polémica adaptación de *Les particules élémentaires* (1998) de Michel Houellebecq, también junto al colectivo “Si vous pouviez lécher mon coeur?”.

EN TORNO AL CONCEPTO DE ‘NARRATURGIA’: LA DRAMATURGIA DE TEXTOS NARRATIVOS

Antes de proceder al análisis de esas dos adaptaciones de *2666*, como se ha adelantado, quisiera subrayar que, más allá del caso específico de Bolaño, en los últimos años, las carteleras teatrales se han visto pobladas por una gran cantidad de adaptaciones de textos narrativos, como bien muestra Soledad Gómez Ruiz en su estudio *La adaptación teatral de textos narrativos en España, 1972-2012* (2015), aunque se trata de un fenómeno que traspasa fronteras, absolutamente generalizado en otros ámbitos lingüísticos y latitudes.

Uno de los dramaturgos que ha sido consciente de ello y que se ha preocupado de la cuestión, desde una perspectiva doble, desde la práctica teatral y la teoría crítica, es José Sanchis Sinisterra (Valencia, 1940). Para él, “el teatro desde siempre se ha nutrido de la dramatización de textos narrativos. No es éste un fenómeno reciente, ni tampoco síntoma de una crisis de la creatividad” (Sanchis Sinisterra, 2012: 17), hasta el punto de remontarse hasta los mismos griegos, hasta el origen del teatro occidental, para fechar su práctica. Común, también, con posterioridad, durante la Edad Media, por la adaptación de textos bíblicos, práctica que continuó durante los Siglos de Oro, cuando también se utilizaron otras fuentes narrativas como inspiración (Shakespeare se nutre de las crónicas de Holinshed y de las novelas de Bandello, por ejemplo). Así, hasta nuestros días, porque debe subrayarse la “familiaridad, la fraternidad espontánea entre lo narrativo y lo dramático” (Sanchis Sinisterra, 2012: 19).

Este reconocido autor dramático comenzó ya sus pasos en el mundo escénico, como es sabido, con el proyecto “Teatro Fronterizo”, en 1977, durante la Transición española, con el que, desde entonces, se planteó explorar, entre otras fronteras, las intergenéricas, las que, supuestamente, separan, por ejemplo, el género narrativo y el dramático. De este modo, él mismo apunta:

Durante casi diez años, la mayor parte de mi actividad dramática y escénica se centró en la teatralización de textos narrativos con destino al “Teatro Fronterizo”, que nació en 1977 como un proyecto de investigación, principalmente, de las fronteras entre narratividad y dramaticidad. Lo que me interesaba era, sobre todo, explorar la enorme riqueza formal de la novela, de la narrativa, para cuestionar y complejizar el ámbito de la dramaturgia. (Sanchis Sinisterra, 2012: 11)

A lo largo de su extensa carrera, Sanchis Sinisterra ha realizado adaptaciones de textos narrativos muy diversos, desde textos clásicos de la Antigüedad como la *Odisea* de Homero o *La leyenda de Gilgamesh*, y otros de la Modernidad, de Herman Melville y Kafka, hasta *La noche de Molly Bloom*, a partir del famoso monólogo de este personaje en el *Ulysses* de Joyce, pasando por *Carta de la Maga a bebé Rocamadour* –basada en ese episodio de *Rayuela* de Cortázar–, *Informe sobre ciegos* de Ernesto Sábato –a partir de *Sobre héroes y tumbas*– o *El hacedor* de Borges, entre muchos otros.

Sin embargo, más allá de esta práctica consciente a lo largo de toda su trayectoria, también ha reflexionado sobre este mismo hecho en cursos especializados y monografías, fruto tanto de su investigación como de su experiencia, como *Dramaturgia de textos narrativos*, donde se acuña, precisamente, ese término de ‘narraturgia’, que subraya la hibridez del procedimiento, y que es fruto de la transcripción del colombiano Víctor Viviescas, a partir del seminario impartido por el dramaturgo valenciano en Villa de Leyva (Colombia) en 1998, posteriormente revisada por el autor.

Para comenzar, Sanchis Sinisterra advierte que, al llevar a cabo ese proceso de adaptación dramática de un texto narrativo, no busca una “domesticación” de este, sino que ese ejercicio lleva consigo, a menudo, el cuestionamiento de “la propia teatralidad”, muchas veces ya instaurada a partir de la práctica casi automatizada individual o social. En este sentido, la supuesta limitación que implica el paso de un texto narrativo ya existente a su reescritura dramática lleva consigo el efecto contrario de liberación, al enfrentarse a otra “estructura discursiva que tiene su propia consistencia, sus propias leyes, su propia idiosincrasia y que, además, está habitada por la voz de una subjetividad diferente de la nuestra” (Sanchis Sinisterra, 2012: 15). Obviamente, sin embargo, el abanico de posibilidades a la hora de proceder en el ejercicio de la adaptación va “desde la simple utilización de un texto narrativo como desencadenante de una nueva obra [...] hasta el otro extremo, que comprendería adaptaciones fidelísimas al original” (Sanchis Sinisterra, 2012: 19). Como se verá, en esta última dirección, aunque de distinta forma, apuntan las dos versiones teatrales basadas en *2666* de Roberto Bolaño que se tratarán en estas páginas como ejemplo.

Para Sanchis Sinisterra, “hay textos [...] como si latiera en ellos una extraña cuatridimensionalidad. Su lectura genera una configuración espacio-temporal, y empiezan a producirse en la mente del receptor escenas teatrales” (Sanchis Sinisterra, 2012: 21). Es decir, textos con “una especie de teatralidad latente” (Sanchis Sinisterra, 2012: 22), como sigue diciendo, y en lo que coinciden los dramaturgos que, hasta ahora, han llevado a cabo las respectivas adaptaciones de la obra de Bolaño. Sin embargo, a pesar de ello, “la tarea de dramatización de un texto narrativo requiere de una fase previa de análisis” (Sanchis Sinisterra, 2012: 23), más allá de la impresión intuitiva de lector ingenuo, para lo que, en su caso, se ayuda con la narratología y, sobre todo, la distinción

esencial de historia y discurso, como bien señalara Gérard Genette en su extensa obra teórica. En este sentido, plantea que, básicamente, las metodologías en la traslación de relatos a obras de teatro oscilan entre la elaboración de “textos propiamente ‘historiales’ –basados en la prioridad de la historia o ‘fábula’–, o bien textos organizados a partir del discurso, o bien un tipo de textualidad [...] mixta porque integra especificidades de las dos anteriores” (Sanchis Sinisterra, 2012: 26). Esta especificación va a ser especialmente útil a efectos del presente análisis porque, aunque en los dos casos aquí considerados sea esencial la fidelidad tanto a la historia o fábula como al texto narrativo del que ambos parten, hay una reivindicación del discurso, de su primacía hasta el extremo de la saturación escénica, sobre todo, en el caso de Gosselin. Y esto marcará una diferencia esencial en cuanto a ambas adaptaciones.

Sigue apuntando el dramaturgo que, en general, en la escena teatral, suele primar la primera posibilidad, la *dramatización de la fábula*:

Lo que antes hicieron los griegos, y ahora hacen nuestros adaptadores contemporáneos, es tomar el nivel de la fábula –la secuencia de acontecimientos, los personajes, sus acciones, los lugares de la acción y las secuencias temporales– y traducirlo a los códigos propios de la teatralidad vigente. De manera que [...] la dramatización tradicional y convencional de textos narrativos ha sido una dramatización que yo llamo fabular [...] que se fundamente en la fábula [...], en la estructura argumental, y su tarea consiste esencialmente en trasladar los episodios que la integran al modelo dramático establecido. (Sanchis Sinisterra, 2012: 32)

En cualquier caso, recuerda que “una misma *fábula* puede organizarse según diversas modalidades de *acción dramática*, dando lugar a distintas obras teatrales. La acción dramática sería [...] el modo específico en que una obra teatral dispone [...] la fábula, las pautas y estrategias dramáticas que utiliza un determinado autor para ‘contar’ –o no contar– los sucesos de la fábula” (Sanchis Sinisterra, 2012: 35). Para lo que habrá que tener en cuenta la temporalidad (continuidad), la espacialidad (máxima estabilidad), los personajes (reducción = concentración dramática), el discurso y la figuratividad o verosimilitud, de tal modo que “determinados aspectos del discurso narrativo pueden encontrar una particular, no diré correspondencia, pero sí adecuación al ámbito de la dramaturgia” (Sanchis Sinisterra, 2012: 38).

Por otro lado, propone una *dramaturgia discursiva*, que es la que más le interesa y ha explorado, y que lo que trata de “privilegiar en la traslación del texto narrativo a la escena es el del discurso, y no el de la fábula” (Sanchis Sinisterra, 2012: 59), puesto que, además, “el teatro contemporáneo muy frecuentemente renuncia a la fábula”, como, ciertamente, ha sido, hasta hace un tiempo. A este respecto, cabe apuntar que, como tratará de mostrarse, aunque Rigola, en su adaptación junto a Pablo Ley, parte del discurso narrativo de Bolaño, es Gosselin quien lleva el texto original a escena casi sin apenas mediación, tal cual, hasta casi el paroxismo. Finalmente, Sanchis Sinisterra habla también de una tercera vía, de una *dramaturgia mixta*, en la que la llamada dramaturgia fabular y la discursiva se dan la mano, se amalgaman y se compensan, una forma que quizás se acercaría más a la propuesta de Rigola.

Destaca también Sanchis Sinisterra que “la tercera raíz de la teatralidad, junto al rito y la fiesta, es el relato oral” (Sanchis Sinisterra, 2012: 27), y plantea dos polos, el de la “*epicidad pura*, en la cual un solo actor –más cerca de nuestro tradicional narrador que del actor convencional–, ha de transmitir verbalmente el contenido del relato” (Sanchis Sinisterra, 2012: 29) y el de la “dramaticidad plena”, a partir de “dos o más narradores en escena para hacerse cargo de la transmisión del relato” (Sanchis Sinisterra, 2012: 29). En este último caso, además, pueden multiplicarse los personajes, a partir de la interpretación de los actores de distintos papeles, como ocurrirá, de hecho, en el caso de ambas adaptaciones que aquí se tratan –y también en el de la que aquí no se trata, la de Robert Falls y Seth Bockley–, en cada una de sus partes.

Por poner un ejemplo, en el caso de la adaptación de Rigola, el actor Julio Manrique interpretará a Espinoza (PC1), Fate (PF3), Juan de Dios Martínez (PC4) y a un soldado alemán (PA5); Andreu Benito a Morini (PC1), Amalfitano (PC1, PA2 y PF3), Epifanio Galindo (PC4) y Jacob Bubis (PA5); Joan Carreras a Pelletier (PC1), Omar Abdul (PF3), Klaus Haas (PC4) y Hans Reiter (PA5); Chantal Aimée a Liz Norton (PC1), Guadalupe Roncal (PF3) y a Ingeborg (PA5); Alicia Pérez a Sra. Bubis (PC1 y PA5), Lola (PA2); Cristina Brondo a Rosa Amalfitano (PA2 y PF3) y Lotte Reiter (PA5); Manuel Carlos Lillo al decano Guerra (PA2), Albert Kessler (PF3), Pedro Negrete (PC4) y Leo Sammer (PA5); Ferran Carvajal al joven Guerra (PA2 y PF3), a Lalo Cura (PC4) y SS (PA5); Félix Pons a Borís Yeltsin (PA2), Chucho Flores (PF3) y Hugo Halder (PA5); Pere Arquillué (video, PF3); y Victor Pi a Charly Cruz (PF3) y Alexander Fürst Pückler (PA5). O sea, 8 actores y 3 actrices, que encarnarán, en total, a 32 personajes distintos¹. Lo mismo hará también Gosselin, como también Robert Falls y Seth Bockley.

No obstante, como trataré de demostrar, quisiera anticipar, sin deseo de sonar excesivamente taxativa, que me parece que la adaptación de Rigola se movería algo más allá de la dramaturgia fabular, en el ámbito de la mixta, siguiendo la terminología de Sanchis Sinisterra, mientras que la de Gosselin entraría de pleno en la dramaturgia discursiva, apuntando, además, hacia algo que me parece relevante, y que es el paulatino cambio de paradigma que se está experimentando en los últimos años en escena dentro de lo que Hans-Thies Lehmann etiquetara como “teatro posdramático”. El especialista alemán, en su artículo “Algunas notas sobre el teatro posdramático, una década después”, advierte del curioso paso de una teatralidad más visual, asociada incluso equívocamente, hasta sus últimas consecuencias, a la totalidad del teatro posdramático, a otra más textual, incluso hasta el límite, hasta la extenuación y saturación del discurso, en lo que ha dado en llamar “teatro del acto de habla”. De este modo, indica en una cita que puede resultar tan larga como aclaratoria:

Se puede observar una nueva importancia del texto, de la palabra principalmente, de la narrativa que fue suplantada en los ochenta y principios de los noventa por las exploraciones de lo visual, aunque la dimensión verbal nunca llegó a desaparecer realmente. Hay en este momento un gran

¹ Con las siglas y los números se indica cada uno de los actos, correspondientes a “La parte de los críticos” (PC1), “La parte de Amalfitano” (PA2), “La parte de Fate” (PF3), “La parte de los crímenes” (PC4) y “La parte de Archimboldi” (PA5).

número de trabajos teatrales basados en textos épicos o en novelas. [...] En ocasiones se recurre a la narración cinematográfica como referencia. Un director como Robert Lepage hace un uso sofisticado del estilo cinético, el video, el cine, la narración épica, el collage y otros recursos tecnológicos. [...] El renovado énfasis en la narración se suma al también renovado interés en el texto y la palabra [...] que parece ser llevado por el deseo de hacernos conscientes de la maravilla, por decirlo de alguna forma, del puro acto de hablar, de la confrontación física y mental del espectador con un cuerpo hablante en su simplicidad más básica. (Lehmann, 2011: 318-319)

En este sentido, a partir de la comparación entre la versión de Rigola y la de Gosselin, se puede observar, precisamente, este cambio de paradigma en la evolución del teatro actual.

LA NARRATURGIA DE *2666*: BOLAÑO-RIGOLA

Como ya se indicaba al principio, Álex Rigola no solo fue pionero en 2007 al llevar a cabo esta adaptación maratoniana, que dio paso al interés de otros dramaturgos por el evidente potencial dramático de la obra de Bolaño, sino que también ha puesto en escena en 2013 “El policía de las ratas” y, recientemente —ha estado ensayando entre 2016 y 2017—, *Nocturno de Chile*, lo que hace pensar, como el mismo dramaturgo apunta, respecto a esta reincidencia, que: “Es extraño lo que me pasa con Bolaño. Hay algo de intriga y adicción inmanejables” (Bahamondes, 2016).

Sin embargo, aquí me referiré solo a esa primera adaptación que, de alguna forma, va a dar el pistoletazo de salida a todas las demás. Requirió un gran coraje, y una gran ambición, atreverse a llevar a cabo la transposición teatral de una novela como *2666*, tanto por su complejidad como por su extensión, más de mil páginas, como sabemos, casi diez años atrás, en 2007². Levantar esa construcción narrativa sobre un escenario merece no solo todo el respeto sino también el aplauso, como punto de partida. Sin temor al agujero negro producido por la desaparición del planeta Bolaño, que puede engullir cualquier cuerpo extraño que se acerque demasiado a su órbita, la versión teatral del dúo Álex Rigola y Pablo Ley salió más que airosa de semejante reto, en su ejercicio de transposición. Me atrevería a decir que su translación escénica llegó a ser reveladora, como ya subrayé en otro lugar (cfr. Gras, 2012).

2666 se estrenó como obra teatral en el marco del Festival de Barcelona Grec 2007, en la sala Fabià Puigserver del Teatre Lliure, durante cuatro únicos días, del 27 al 30 de junio, como primicia o preestreno, en co-producción con el Teatro Cuyás del Cabildo de Gran Canaria. Posteriormente, ya rodada y algo más pulida, sobre todo en cuanto a tiempos, estuvo en cartel del 8 al 25 de noviembre de 2007, antes de partir de gira hacia Chile, con el apoyo del Institut Ramon Llull, para regresar al mismo escenario en el que se originó, el del Lliure, en marzo de 2008. Años después, como ya se adelantaba con anterioridad, el 3 de abril de 2014, se estrenó en alemán, a partir de la traducción de Christian Hansen, en la Schaubühne de Berlín. Destaco la cuestión de la

² Recibió el Premio de la Crítica al Mejor Espectáculo Teatral, mejor Dramaturgia y Mejor Escenografía 2008, el Premi Terenci Moix de las Artes Escénicas 2008, el premio Qwerty 2008 a la Mejor Adaptación de una novela a otro formato y los Premio Max 2009 al Mejor Espectáculo Teatral y Mejor Escenografía.

traducción porque, en buena medida, también el paso del lenguaje narrativo al escénico supone, de algún modo, una translación o *translatio*, un ejercicio de traducción, a partir de la relación transtextual que se establece, entre novela y obra teatral. De forma más concreta, nos encontraríamos, más específicamente, con una relación hipertextual, en la que la novela, en su origen, actuaría como hipotexto de ese otro texto, el teatral, escrito en ese lenguaje otro, el dramático, que se conformaría, de hecho, como hipertexto, siguiendo también aquí a G. Genette.

El texto teatral, adaptado por Álex Rigola y Pablo Ley, fue publicado en el momento del estreno de la obra, acompañado de fotografías, realizadas por Ros Ribas, tanto de las sesiones de ensayo como de escenas clave de los distintos actos de la obra, en los que no solo los actores se erigían como protagonistas, sino también el director³, con una trayectoria significativa y, a la vez, muy significada, en la escena española e internacional ya por entonces. Rigola era, de algún modo, un *enfant terrible* en cuanto a sus producciones, con las que consiguió una gran visibilización por lo arriesgado de sus propuestas, entre los que habría que destacar sus magistrales y provocadores montajes de Shakespeare, como *Titus Andrónico* (2000), *Julio César* (2003) y *Ricardo III* (2005), entre otros clásicos del pasado y del presente, y una narratología previa, a partir de *El proceso* de Kafka, ya en 1997, con los que se ha ido consolidando hasta ocupar un espacio propio en el teatro hispánico, en el que su nombre, a modo casi de marca, implica garantía de calidad y renovación, y también de transgresión, aunque sea controlada, en espacios ya institucionalizados (Lehmann, 2011: 310).

En un primer momento, llama la atención el paratexto de la carta que sirve de apertura o presentación a la adaptación teatral, dirigida, conjuntamente, a los hijos de Roberto Bolaño, como homenaje, y también a modo de *captatio benevolentiae* inusual, donde reconoce la imposibilidad de llevar a cabo una tarea como la autoimpuesta voluntariamente, de subir al escenario su versión de un texto narrativo de mil ciento veinticuatro páginas, como bien específica, en el que la crítica o el público lector, y fan del escritor, puede destacar, sobre todo, lo que falta, lo que se ha dejado a un lado:

Evidentment, sembla impossible resumir en una frase tot l'abast de les 1124 planes de la novel·la. També trobo injust reduir-la a un conjunt de paraules i d'idees com la maldat, la dignitat, els paral·lelismes i les coincidències, la impermeabilitat de l'ésser humà davant de les desgràcies que provoca ell mateix, el món de la literatura (autors, editors, estudiosos, crítics), la mort, l'amor, allò que sabem i ignorem de les persones, el sofriment, el retrat de la societat que estem creant... Sempre en quedariem curts⁴. (Rigola, 2007: 10, s/n)

³ Solo decir, a modo de ejemplo, que de las dieciocho fotografías iniciales de la preparación del montaje que se encuentran en las primeras páginas de la edición de esta adaptación, Rigola aparece en once de ellas, subrayando con ello la 'autor(idad)' del director.

⁴ "Evidentemente, parece imposible resumir en una frase todo el alcance de las 1124 páginas de la novela. También encuentro injusto reducirla a un conjunto de palabras e ideas como el mal, la dignidad, los paralelismos y las coincidencias, la impermeabilidad del ser humano delante de las desgracias que él mismo provoca, el mundo de la literatura (autores, editores, estudiosos, críticos), la muerte, el amor, aquello que sabemos e ignoramos de las personas, el sufrimiento, el retrato de la sociedad que estamos creando... Siempre nos quedaríamos cortos" (traducción propia, el texto está en catalán en el original).

Es por esto, por atreverse a llevar a cabo semejante empresa, que Rigola se identifica, al principio de esta carta abierta a los herederos de Bolaño, como “el boig que ha perpetrat la direcció teatral de la novel.la que el vostre pare us va dedicar conjuntament”, es decir, el loco que ha “perpetrado” –como si se tratara de un crimen– esa tarea titánica de la dirección teatral de la adaptación de *2666*, un proceso en el que, además, reconoce haber invertido dos años de trabajo, tras el primer encuentro en 2005 con la viuda de Bolaño, Carolina López, en Blanes, a quien, lógicamente, agradece por haberle concedido el permiso y, por tanto, la confianza en el proyecto.

Por otro lado, respecto a la supuesta imposibilidad de semejante tarea, Rigola incluso se disculpa –de ahí la *captatio benevolentiae*, casi a modo de *introito* o *loa* inicial– por su atrevimiento y su realización, hasta el punto de comunicar el dolor que, durante la adaptación, les producía el hecho de amputar el texto original, *corpus* o cuerpo literario, buscando, sin embargo, más allá de la literalidad y de la totalidad, representar parte de ese “espíritu”, conscientes de que pertenece a un todo:

m'he de disculpar per portar a terme aquesta impossible versió teatral de la novel.la. Cada vegada que el Pablo Ley o jo tallàvem un nou fragment se'ns feia un nus a l'estómac. Però hem intentat traspasar a l'espectacle l'esperit de la novel.la, la qual cosa no és del tot dolenta perquè si després algú la vol llegir, veurà que la gran quantitat d'informació i d'històries que hem deixat de banda converteixen aquesta empresa en utòpica, i que el seu esperit rau en un tot, i no en les seves parts o fragments⁵. (Rigola, 2007)

Curiosamente, Rigola parece apuntar hacia un objetivo introductorio, para un público que no ha leído todavía la obra de Bolaño, para el que la representación puede significar un avance hacia futuros descubrimientos –el propio texto original de la novela–, más que una pérdida en cuanto a la mutilación que pudiera suponer, sobre todo pensando en un público conocedor y fanático. En términos de traducción clásica, por tanto, reconoce llevar a cabo una drástica *reductio*. No obstante, conscientes de esta pérdida, en algún momento del espectáculo emplearán fragmentos de la novela, proyectados en pantalla, para darle más presencia y contrarrestar la forzosa ausencia.

Por su parte, Pablo Ley firma otro texto que acompaña al texto de la adaptación teatral, que titula “*2666 – una aproximació a la posada en escena*”, de la que destacaré, sobre todo, la última parte, donde, de forma concreta, se refiere a esa “aproximación a la puesta en escena” que avanza, y que también amplía y concreta algunas de las ideas ya apuntadas por Rigola. De este modo, señala:

Inevitablement, l'adaptació d'una novel.la d'aquestes característiques a l'escena obliga a deixar que la novel.la parli per ella mateixa. No es pot sotmetre a idees preconcebudes, no es pot resumir limitant-se a localitzar els fragments més teatralitzables, els diàlegs més substanciosos, les imatges

⁵ “Debo disculparme por llevar a cabo esta imposible versión teatral de la novela. Cada vez que Pablo Ley o yo cortábamos un nuevo fragmento se nos hacía un nudo en el estómago. Pero hemos intentado traspasar al espectáculo el espíritu de la novela, lo que no es del todo mal porque si después alguien la quiere leer, verá que la gran cantidad de información y de historias que hemos dejado a un lado convierten esta empresa en utópica, y que su espíritu se halla en un todo, y no en sus partes o fragmentos” (traducción propia).

visuals més aconseguides. S'ha de deixar que la novel·la parli amb tota la seva complexitat, en la seva condició fragmentària, en la seva multiplicitat, en la seva inabastable ambició. I per a això és necessari destil·lar-la amb lectures successives⁶. (Ley, 2007: 16-17, s/n)

De ese “banquet literari enorme” [banquete literario enorme] que es 2666 destaca dos polos de tensión, correspondientes a Archimboldi y los asesinatos, como focos fundamentales de su lectura de la obra: “Trobar la fórmula que permeti portar a escena aquest univers és feina de la dramaturgia. [...] Conservar la paraula, la literatura de Bolaño, en la mesura que resulti inevitable una reducció dràstica. Fer que les històries de Bolaño es mantinguin dalt de l'escenari el màxim a prop de l'esperit, de les tensions de la novel·la”⁷ (Ley, 2007: 17, s/n).

Sin embargo, a pesar de ese deseo de máxima conservación del espíritu, una vez más, si no del cuerpo del texto, por razones obvias, también reivindica y tiene en cuenta Ley la diferencia de lenguaje de uno y otro: “En realitat, si Bolaño s'interessa a 2666 pels continguts del que és pròpiament literari, potser el que és imprescindible en la translació de la novel·la a escena és interrogar-se pels continguts del que és pròpiament escènic. [...] El teatre, com la novel·la, té les seves lleis pròpies”⁸ (Ley, 2007). De hecho, en una de las primeras críticas que aparecieron sobre el espectáculo, Santi Fontdevila subrayaba, precisamente, en *La Vanguardia*, que “el trabajo de adaptación, diría, ha consistido en arañar el texto. Quitar palabras e historia y buscar soluciones teatrales para las restantes. Cuestión harto difícil por las mismas características de la obra literaria, donde abunda la narración pura y dura de hechos, con profusión de datos, y los diálogos brillan por su ausencia”. Del mismo modo, María José Ragué, en *El Mundo*, reconocía que se había “conseguido elaborar un texto teatral claro, coherente y bien articulado que supera con éxito los difíciles escollos de la narrativa de Bolaño”. Hay que decir que la pentalogía de Bolaño se convierte en apenas ochenta páginas de texto en la adaptación de Ley y Rigola, con apenas intervenciones en forma de acotaciones, en “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate” y “La parte de los crímenes”, y sin ninguna indicación ni en “La parte de los críticos” ni en “La parte de Archimboldi”.

Obviamente, además del trabajo de adaptación entre Ley y Rigola, y de la dirección de este último, hay que destacar no solo el exigente y retador trabajo actoral, sino del resto del colectivo que ha participado en el proceso. En este sentido, es

⁶ “Inevitablemente, la adaptación de una novela de estas características a la escena obliga a dejar que la novela hable por sí misma. No se puede someter a ideas preconcebidas, no se puede resumir limitándose a localizar los fragmentos más teatralizables, los diálogos más sustanciosos, las imágenes visuales más conseguidas. Se debe dejar que la novela hable con toda su complejidad, en su condición fragmentaria, en su multiplicidad, en su inabarcable ambición. Y por esto es necesario destilarla con lecturas sucesivas” (Traducción propia).

⁷ “Encontrar la fórmula que permita llevar a escena este universo es tarea de la dramaturgia. [...] Conservar la palabra, la literatura de Bolaño, en la medida que resulte inevitable una reducción drástica. Hacer que las historias de Bolaño se mantengan sobre el escenario al máximo de cerca del espíritu, de las tensiones de la novela” (Traducción propia).

⁸ “En realidad, si Bolaño se interesa en 2666 por los contenidos de lo que es propiamente literario, quizás lo que es imprescindible en la translación de la novela a escena es interrogarse por los contenidos de lo que es propiamente escénico. [...] El teatro, como la novela, tiene sus propias leyes” (Traducción propia).

importante el papel de la escenografía, diseñada por Max Glaenzel y Estel Cristià, despojada, sobre todo, en el primer y último acto –asistida, sin embargo, por elementos visuales, especialmente en el quinto–, paródicamente tradicional –aunque onírica– en el segundo, ingeniosamente adelantada y vanguardista en el tercero e impactantemente sorprendente en el cuarto. También resulta innovadora la incorporación del video, sobre todo en el tercer acto, anticipando prácticas posteriores de grabación de actores en escena amplificadas en pantalla –práctica sobre la que pivotará, de hecho, una década después, buena parte de la escenificación de Gosselin, como se considerará después–, o la proyección de imágenes ilustrativas, tanto en el primero, el segundo, el tercero y el quinto actos, o del listado de nombres de las víctimas del femicidio, en el cuarto. Asimismo, la selección musical, en buena medida reconocible, ayuda a crear un vínculo sonoro sentimental con lo representado, subrayado, además, por la coreografía o el “movimiento” –como aparece en el programa– orquestado por uno de los actores, Ferran Carvajal.

Hay que tener en cuenta, obviamente, como recuerda José A. Sánchez (2011: 19), que “a diferencia de lo que ocurre con la literatura y el cine, las prácticas escénicas no pueden ser convertidas en textos cerrados. De ahí la imposibilidad de documentarlas. De ahí la frustración semiótica en su aproximación a lo escénico”, ya que cada representación es distinta y se escapa a esa fijación crítica. Por otro lado, no voy a llevar a cabo un estudio pormenorizado de toda la adaptación, ni de su representación escénica, algo que ya traté de realizar tentativamente (cfr. Gras, 2012), como he apuntado, y que otros han continuado, de forma más extensa (cfr. Prieto, 2016). Solo destacaré algunas cuestiones generales de la puesta en escena, por un lado, para comentar apenas algunas más concretas y relevantes al centrarme, de forma específica, en el cuarto acto, correspondiente a “La parte de los crímenes”, que servirá como término comparativo, en relación a la versión de Gosselin, para ejemplificar dos modos distintos de adaptación, en relación a lo que se ha considerado sobre la práctica de la narraturgia, para plantear su efectividad en cada caso.

En la versión de Rigola, el espectador se veía introducido en el universo bolañeano desde el mismo momento en que recogía la entrada de la taquilla y, con ella, el programa de mano, donde, además de los datos técnicos de la obra, se encontraba con la carta de Rigola a Lautaro y a Alejandra Bolaño, los hijos y herederos del autor, ya referida. Asimismo, desde la entrada al vestíbulo y en las paredes del pasillo que llevaba a la antesala, se colgaron fotografías realizadas por el propio director con imágenes de Ciudad Juárez, una exposición consistente en dieciocho imágenes que daban fe del trabajo de documentación previo a la escenificación de la obra⁹. Ya en la antesala se mostraban objetos de ambientación, que representaban, con toques paródicos, tópicos de México y el viaje, como una caravana, una vaca y un cactus.

⁹ Fascinación por la relación entre realidad y ficción, compartida también por parte de la crítica, aunque sea para, justamente, subrayar las diferencias y las distancias, más allá de las aparentes correspondencias entre ambas instancias, la extraliteraria y la puramente literaria y, por tanto, ficcional (cfr. Gras; Meyer-Krentler; Sánchez: 2010).

La versión teatral respetaba la estructura de la pentalogía, convirtiendo cada una de sus cinco partes o novelas en actos que conservaban el mismo título, que, además, se sobrepresionaba en una pantalla sobre el escenario, en blanco sobre negro al inicio de cada uno: “La parte de los críticos”, “La parte de Amalfitano”, “La parte de Fate”, “La parte de los crímenes” y “La parte de Archiboldi” –algo que también se efectuará en la versión de Gosselin. La duración del espectáculo, con sus cuatro entreactos correspondientes, fue, como se adelantaba, de unas cinco horas en total, siendo la cuarta parte la más breve –y contundente– con una duración de apenas algo más de media hora.

Antes del comienzo de la primera parte aparecía sobrepresionada en la pantalla, también en blanco sobre negro, como paratexto, la siguiente cita, una de las más conocidas y repetidas, puesto que aporta una clave posible de interpretación del título, procedente de *Amuleto*, y que ya se incluía en el programa de mano:

la avenida Guerrero, a esa hora, se parece sobre todas las cosas a un cementerio, pero no a un cementerio de 1974, ni a un cementerio de 1968, ni a un cementerio de 1975, sino a un cementerio de 2666, un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto o nonato, las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo (Bolaño, 1999: 77).

Después, tras la correspondiente sobrepresión del título de la primera parte en la pantalla (“La parte de los críticos”), un escenario ocupado apenas por una pizarra, una mesa con tres sillas y una silla de ruedas, de un modo extremadamente minimalista, atraía, por su desnudez, la atención del público. De este acto, solo quisiera subrayar que se resuelve muy inteligentemente la dificultad de un texto extremadamente descriptivo y episódico, referido en la novela exclusivamente a través de la ubicua y omnipresente voz del narrador. En escena, en cambio, esta parte se construye a partir de los parlamentos trenzados o entrelazados de cada uno de los personajes, los críticos Espinoza, Pelletier, Morini y Norton, que se convierten también en narradores y se van presentando unos a otros, dialogando en ocasiones entre sí, trascendiendo incluso la cuarta pared, al incluir a los espectadores de la obra como eventuales asistentes a sus congresos, a la vez que, entre todos, van construyendo la imagen del escritor Benno von Archiboldi apenas con la precaria pero efectiva ayuda de una pizarra. Para trasladar al espectador a México, acompañando el viaje de Espinoza, Pelletier y Norton, Rigola proyecta en una pantalla superior una grabación propia con imágenes reales de Ciudad Juárez, tomadas desde un coche en marcha.

En el segundo acto o parte (“La parte de Amalfitano”), el escenario recreaba el patio trasero de la casa del profesor de literatura chileno Amalfitano, para centrarse en la relación entre este personaje y su hija Rosa, para después reconstruir la historia de la madre de Rosa, Lola, en torno a la locura, en las referencias al poeta y “niño perdido” del sanatorio de Mondragón –en clara referencia a Leopoldo María Panero. Después sigue el encuentro de Amalfitano con el decano Guerra y su peculiar hijo, que juega con una pistola mientras se debate en torno a la homosexualidad (los “jotos”), y cuyo baile aporta un elemento dramático añadido, un baile casi a cámara lenta, como un muñeco,

al ritmo de la “Canción mixteca” de la banda sonora de *Paris, Texas* de Wim Wenders. Como también el guiño hamletiano a la voz que, fuera de escena, atormenta a Amalfitano.

El tercer acto (“La parte de Fate”), junto con el siguiente, que se comentará más extensamente, y el final, son, quizás, los que de forma más clara muestran el sello personal del director, Álex Rigola. Principalmente, por la escenografía en forma de caja –base esencial posterior también, aunque hasta el extremo, en la adaptación de Gosselin–, así como por el empleo del audiovisual, la música y la coreografía como elementos no solo ornamentales de la representación sino fundamentales en la dramatización del texto. Para lo bueno y para lo malo. De forma positiva, para Sergi Doria, quien vincula estas técnicas al estilo personal del director: “con música ensordecedora, microfonía, espacio claustrofóbico y aparato gestual, se impone el Rigola más genuino de *Julio César* o *Santa Joana dels Escorxadors*”. De forma negativa, para Marcos Ordóñez, quien opina que “parece una parodia de lo peor de Rigola, con exasperaciones banales, coreografías chungas y una filmación que hace pensar en un cenorrio de la compañía en una cantina mexicana de Gracia”.

El espacio de la caja –o “montacargas que baja al infierno”, según Ordóñez–, en algunos momentos casi desbordado, con un personaje incluso desafiando la ley de la gravedad, colgando de la parte superior, como si se tratara de un *punching-ball* humano, concentra las miradas del escenario y es donde se sucede buena parte de la acción. Por otro lado, en la pantalla superior se proyectan imágenes que corresponden a momentos del pasado, a modo de resumen (como es el caso de la entrevista entre el periodista Fate y Barry, el antiguo pantera negra, para la revista *Amanecer negro*, con “Mr. Tambourine man” de Bob Dylan como tema de fondo) o como ilustración, ampliación o aclaración, como sucede con las imágenes, en cámara lenta, del combate de boxeo entre Merolino y Count Pickett, que debe cubrir informativamente Fate, o la posterior fiesta del grupo por tugurios como El Rey del Taco en Santa Teresa, con la impactante escena de la coreografía, a ritmo cambiante –cámara rápida y lenta–, de la estridente “Gasolina” de Daddy Yankee. La música, desde “Las mañanitas” de los mariachis hasta Tom Waits, cobra un papel esencial en esta parte. Pero también, como se señalaba, la imagen, reforzando en pantalla lo sugerido en la caja, con videos proyectados que, en algunos casos, contienen otros videos de fondo, como en *mise en abîme* –como terminará, de hecho, todo el montaje, con una imagen de Archiboldi abismada al infinito; en la proyección se ralentiza la acción de la escena, grabada en directo, se distorsiona en deformados *close-ups* o primeros planos, a veces manipulando también el color, produciendo efectos caleidoscópicos, o se reproducen imágenes porno que sugieren posibles *snuff movies* o la mítica película de Robert Rodríguez, vinculando a Eros y Thanatos. En este acto, como en el siguiente, la imagen es protagonista, como si se decantara por el extremo del ‘*showing*’ frente al ‘*telling*’, hasta el punto de lanzar sospechas sobre las palabras porque, como se subraya, “las palabras sirven para cerrar los ojos” (Bolaño, 2004: 338, en versión libre) o, más concretamente, “las palabras solían ejercitarse más en el arte de esconder que en el arte de develar” (Bolaño, 2004: 339).

De todos modos, es quizás, como se adelantaba, el cuarto acto, el de “La parte de los crímenes”, en el que vale especialmente la pena detenerse para tomarlo como punto de referencia en la comparación con la versión de Julien Gosselin, por lo reveladoras que resultan las diferencias de enfoque.

Al principio de este acto, aparece en pantalla un fragmento de una de las últimas entrevistas que se hicieron al autor chileno, donde este respondía que para él el paraíso se encarnaba en Venecia y el infierno en Ciudad Juárez, “que es nuestra maldición y nuestro espejo” (Maristain, 2006: 69). Y, efectivamente, en el escenario se va a representar ese infierno dantesco, adelantado ya en el acto anterior por afirmaciones como que “la prisión parece una mujer descuartizada, todavía viva” o, de forma más concreta, “Rosita está muerta”: sobre las tablas aparece lo que puede identificarse como un lote baldío con un bulto de ropa, carne y sangre –un cuerpo boca abajo–, en mitad de la escena. Cerca del presunto cadáver, puede verse un vestido rojo, como el que llevaba en el acto anterior el personaje de Rosita Méndez. Por lo tanto, se intenta producir en el espectador la idea de continuidad respecto a lo visto previamente, evitando la ambigüedad.

Pero lo más importante en esta versión, además de reforzar la coherencia y unidad dramática con la identificación del cadáver con el personaje del acto anterior, es la decisión de Ley y Rigola de llevar a cabo, de forma drástica, una tremenda *reductio*, o la amputación del cuerpo narrativo bolañeano, hasta dejarlo en su mínima expresión, para, sin embargo, paradójicamente, dotarlo de una vida y fuerza expresiva máximas y de todo su sentido (como decían, respetando el “espíritu”, si no el cuerpo-*corpus* literario). Recurriendo con ello, una vez más, y de forma clara, a la opción del *showing* frente al *telling*, la imagen frente a la palabra. De este modo, las trescientas cincuenta páginas –que se dicen pronto– de las que consta “La parte de los crímenes” (Bolaño, 2004: 441-791) se convierten en apenas diez u ocho en la adaptación (contando o sin contar el listado de las víctimas, que se incluye, a doble cara). Desaparecen, nuevamente, las más de cien víctimas y sus correspondientes informes forenses que, como un mantra de la abyección –y como *tour de force* literario–, actúa de forma hipnótica sobre el lector de la novela. Y desaparece también el personaje fundamental, basado en el informante principal de Bolaño, el escritor mexicano Sergio González Rodríguez (1950-2017), que aparece con su nombre, autor del ensayo *Huesos en el desierto* (2002), y, con ello, buena parte de la trama detectivesca, periodística, en busca de los responsables, de los verdaderos culpables y asesinos de esa interminable lista de mujeres de Santa Teresa-Ciudad Juárez (cfr. Gras, 2010). Para contrarrestar tanta desaparición, aparece en pantalla un fragmento del texto narrativo de Bolaño, de fondo, para que el espectador lo lea en silencio, y que forma parte de uno de los parlamentos, resumido, de la Santa, de Florita Almada, extendido en el texto original a lo largo de treinta páginas:

[Tengo visiones. Lo veo.] [Es] un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. (Bolaño, 2004: 545)

~~¡Mis hijas! ¡Mis hijas!, gritó al tiempo que se echaba sobre la cabeza un rebozo imaginario y Reinaldo sentía que un escalofrío le bajaba como un ascensor por la columna vertebral, o le subía,~~

~~o ambas cosas a la vez.~~ La policía no hace nada [...]. [A]lgunas se van en un carro negro, pero las matan en cualquier lugar. (Bolaño, 2004: 547)

[Tengo] ~~Y luego dijo: estoy hablando de visiones que le cortarían el aliento al más macho de los machos. En sueños veo los crímenes y es como si un aparato de televisión explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantalla esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca. Y dijo: después de estas visiones no puedo dormir. Ya puedo tomar lo que sea para los nervios, que no me da resultado. En casa del herrero, cuchillo de palo. Así que me quedo despierta hasta que amanece e intento leer y hacer algo útil y práctico, pero al final me siento a la mesa de la cocina y me pongo a darle vueltas a este problema. Y finalmente dijo: estoy hablando de las mujeres bárbaramente asesinadas en Santa Teresa, estoy hablando de las niñas y de las madres de familia y de las trabajadoras de toda condición y ley que cada día aparecen muertas en los barrios y en las afueras de esa industriosa ciudad del norte de nuestro estado. Hablo de Santa Teresa. Hablo de Santa Teresa.~~ (Bolaño, 2004: 575)

Lo más importante es que este acto se reduce al mínimo y se centra en una sola víctima, individualizada, única. Ese amasijo sanguinolento en escena comienza a gritar de dolor e impotencia, ecos de su tortura en vida, mientras en la pantalla va apareciendo la lista oficial de muertas, con sus nombres y las fechas reales¹⁰, desde 1993 hasta 2005: encarnando el drama y el horror en un cuerpo frente a la deshumanización del colectivo, de la cifra y la estadística. Los gritos se ven acompañados de música clásica de fondo, algo grandilocuente, *in crescendo*, mientras entran los actores, desde distintos ángulos, por debajo del telón, poniendo en evidencia la irrupción de la realidad en la ficción, con cruces rosas de todos los tamaños que van plantando, una por una, sobre el escenario, como recuerdo y homenaje a las víctimas. Tras el listado y la estela de ese grito desgarrador, modulado a lo largo de casi diez minutos que retumban en todo el acto, se incide en el cinismo y la falta de profesionalidad de la policía en la escena del crimen, en ese ambiente de desolación, con el diálogo entre los agentes Jorge Negrete y Lalo Cura, y sus famosos chistes machistas, abierta y ofensivamente misóginos, un acto de violencia verbal perpetrado frente al cuerpo sangrante de la víctima y el eco de su grito, que todavía resuena en los oídos de los espectadores.

De hecho, esta opción, esta interpretación y adaptación, hace recordar las palabras de la autora teatral Angélica Liddell, quien afirma: “En el tiempo de las muertes colectivas es necesario el sacrificio individual como rebeldía o barricada. El arte, sacrificio íntimo en un espacio público, es nuestra rebeldía. Gracias al sacrificio poético recuperamos la identidad que perdemos en la masacre” (Liddell, 2011: 243). De algún modo, en este acto, se le está poniendo nombre a la víctima, se está identificando su cuerpo –uno de los grandes dramas, añadido a la tortura y la muerte, el de la pérdida de la identidad– como el de Rosita Méndez. La propia dramaturga ha explorado también

¹⁰ En el texto de la adaptación se advierte: “Documentación real de mujeres muertas en Ciudad Juárez desde 1993”. Y, tras el listado a doble página, concluye: “[...] y 75 cadáveres sin identificar. A este número de mujeres asesinadas se suman unas dos mil mujeres desaparecidas de 1993 a 2003, según el informe de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de México, presentado en noviembre 25 de 2003” (Ley; Rigola, 2007: 88-89, s/n). No puedo detenerme aquí en esta cuestión, en la comparación entre los nombres de las víctimas y los personajes, y los vínculos entre realidad y ficción, que ya realicé tentativamente en otro lugar (cfr. Gras, 2010).

el femicidio en una obra teatral que ha servido, posteriormente, de referencia a Julien Gosselin, como él mismo ha reconocido: *La casa de la fuerza* (2010). Sobre todo, en lo que respecta a la tercera parte de este espectáculo de Liddell, con siete actrices en escena poniendo cuerpo a las víctimas del femicidio de Ciudad Juárez. En uno de sus ensayos, “Abraham y el sacrificio dramático” (Liddell, 2011: 243-252), la autora, a partir de referentes tan diversos como Kierkegaard, Heidegger, Derrida, Bataille y Sade, señala que “el sacrificio poético, no solo nos extrae de la masacre, también nos libera de la colectivización de las conductas, de la masificación, de la uniformidad, de lo global, tan relacionados estos conceptos con la represión, la cobardía y el adocenamiento de nuestras sociedades ordenadas. La masificación tiene su correspondencia patológica en la masacre” (Liddell, 2011: 244). Insiste, además, “en el carácter revelador del sacrificio, [...] la idea de hacer visible lo invisible” y, con ello, recuerda que “la visibilidad tiene que ver con la verdad” (Liddell, 2011: 250). Y añade: “Cuando presenciamos algo que está por encima de lo general, cuando la ética queda en suspenso, se produce una sensación de horror, porque pertenece a las posibilidades de lo humano, porque tiene que ver con la materia del alma humana. Con lo que nos iguala, no con lo que nos diferencia. Lo que iguala al hombre es lo peor del hombre. Lo que nos hace iguales es precisamente lo que no queremos ver” (Liddell, 2011: 252). Y esto es lo que se desvela en el escenario (ese espacio de la soledad, según la autora) en la versión de Rigola, precisamente.

Este cuarto acto va a ser el que, de forma casi unánime, va a llamar más la atención de crítica y público. Así, Marcos Ordóñez, en *El País*, afirmará: “es de lo más feroz que he visto nunca en un teatro. Estamos en el mismísimo infierno, el desierto de Sonora, donde un grupo de policías acaba de encontrar el cadáver de Rosita Méndez (Alba Pujol) que vuelve de la muerte para aullar su dolor (tampoco he visto nunca a una actriz romperse, exponerse así) mientras desfilan los nombres reales de las víctimas de Ciudad Juárez, los gritos atraviesan la Séptima de Beethoven y el escenario se llena de cruces: soberbia metáfora, que sintetiza la larguísima enumeración de torturas de la novela”. En la misma dirección apunta María José Ragué en *El Mundo*, cuando, por su parte, insiste: “es el momento culminante, el más brillante, el que pone en escena con dramatismo y emotividad los asesinatos de mujeres y que concluye con un anticlímax de chistes machistas”, coincidiendo con Santi Fontdevila desde *La Vanguardia*, quien también considera que contiene “uno de los momentos más emotivos”, aunque, en su caso, critique la que considera “una interpretación lineal y monótona” y “un exceso, por reiterativo”, en lo que respecta al humor negro, aunque reconozca que ya se halla en Bolaño, junto con una “pulsión sexual” que recorre toda la obra.

Se trata, en cualquier caso, de un momento de gran efectismo, visual y auditivo, que ha llegado, incluso, en alguna representación, a desencadenar la catarsis entre el público asistente. Aunque se trate de una orquestación medida al milímetro y que corre el peligro de hallarse al borde del oportunismo, manipulando a los asistentes con la espectacularización de la violencia y con la denuncia en escena, para satisfacer conciencias de mentes bienpensantes, en homenaje a las víctimas, con las archiconocidas cruces rosas, plantadas por los actores, una a una, de forma

grandilocuente, con “Der Tod und das Mädchen” [La muerte y la doncella] de Schubert –y los gritos de la actriz– de fondo.

Finalmente, el quinto acto (“La parte de Archimboldi”) tiene lugar, una vez más, como el inicial, sobre un decorado minimalista, aunque con un mayor apoyo visual. Una vez más, el crítico Marcos Ordóñez se muestra reticente: “aquí sobran también las proyecciones: la palabra [...] vuelve redundantes las imágenes del Holocausto, y viceversa”. Es decir, de algún modo, considera la transposición de la narratología mixta –fabular y discursiva– contraproducente. En esta ocasión, sobre el escenario se encuentra una plataforma fija al fondo, de izquierda a derecha, con una pasarela móvil a la izquierda, en perpendicular. A la derecha, en un sillón, la Sra. Bubis, fumando, ejerce de narradora principal, aunque los propios personajes que irán cruzando el escenario se convertirán también en narradores ocasionales. Al mismo tiempo, al fondo, una pantalla proyecta imágenes cambiantes en relación con los parlamentos de los personajes: algas; un cielo con nubes en movimiento; libros viejos encuadernados en piel, girando; bailarinas de cabaret; escenas de guerra en blanco y negro con un soldado, solo, marchando; ladrillos; una habitación a la luz de las velas; más escenas de guerra; incendios de casas (en color); judíos en campos y vagones; cadáveres, cráneos, huesos, arrastrados por máquinas... mientras uno de los actores, Ferran Carvajal, vestido con el uniforme alemán, baila espasmódicamente, al ritmo de la música, repetitiva, minimalista.

LA ADAPTACIÓN DE JULIEN GOSSELIN

En cuanto a Julien Gosselin y su espectáculo, hay que partir de algo tan obvio como la duración, que duplica el tiempo de la ya maratónica representación de Rigola. Si ya en el caso del catalán lo habían asociado, por la extensión, con proyectos como *Extinción* del austríaco Krystian Lupa, a partir de la obra de Thomas Bernhard y seis horas de representación, o *Los siete afluentes del río Ota* del canadiense Robert Lepage (cfr. Ordóñez, 2007), en esta ocasión las referencias llegan hasta Peter Brook y su *Mahabharata* y Olivier Py. Como el propio director francés indicara en una entrevista con motivo del estreno en el Festival de Avignon en verano de 2016: “Que durara tantas horas me parecía imprescindible. Una de las dimensiones más importantes del libro es que sea tan largo. Quería trasladar a la escena la dificultad y la fatiga que implica leerlo, sin ahorrarme las digresiones inútiles de Bolaño” (cfr. Vicente, 2016). Efectivamente, esas digresiones, ese “espesor escritural”, como lo llamara Solotarevsky, constituyen una marca de fábrica, una de las características principales del estilo del escritor chileno. Por lo tanto, claramente, se opta por una narratología discursiva, basada al máximo en el texto narrativo de Bolaño, explorando el límite de atención del lector, transitando, además, entre distintas lenguas, desde el español del original hasta el francés de la traducción de Amutio, integrando también parlamentos en inglés, en alemán –en las traducciones respectivas de Natasha Wimmer y Christian Hansen, en el monólogo de Barry Seaman de “La parte de Fate” y en el de la historia de Leo Sammer en “La parte de Archimboldi”, respectivamente–, y alguna referencia en ruso (en “La parte de Amalfitano”). Este hecho puede contribuir a cierto desconcierto del público, aunque también a un efecto de

realidad y coherencia, puesto que se restituyen las lenguas en las que, teóricamente, se expresan los personajes por su origen. En cualquier caso, en la misma entrevista, Gosselin agrega: “El arte, al contrario que el periodismo, no es un trabajo de explicación, sino más bien de perdición. No aspiro a ayudar al espectador a entender mejor el mundo, sino lo contrario: a que salga aún más perdido de lo que estaba respecto al tema de esta obra”. Por lo tanto, en esta ocasión, no se plantea este acercamiento como forma introductoria para llegar a Bolaño, sino para perderse en él.

Por otro lado, Gosselin emplea asimismo el recurso multiplicador de actores que representan diversos papeles y personajes distintos en escena, en cada uno de los actos, que también se corresponden con las partes de la novela, por razones obvias de economía teatral, pero también como reto actoral, interpretativo, para los integrantes de la compañía “*Si vous pouviez lécher mon coeur?*” (Rémi Alexandre, Guillaume Bachelé, Adama Diop, Joseph Drouet, Denis Eyriey, Antoine Ferron, Noémie Gantier, Carine Goron, Alexandre Lecroc-Lecerf, Frédéric Leidgens, Caroline Mounier, Victoria Quesnel y Tiphaine Raffier).

A partir de la puesta en escena en *La Filature de Mulhouse* (Francia), el 6 de mayo de 2017, conviene apuntar que esta comienza con el audio del programa de radio de Rolando, que tiene lugar en la obra de Bolaño en “La parte de los crímenes”, mientras se proyecta, en luz blanca, el título de la obra, *2666*. En el programa de radio se escucha la voz, en español, con fuerte acento francés, de un ventrílocuo del estado de Sonora que, en diálogo con su muñeco Andresito, incide en la credulidad del público y avanza la revolución de los muñecos, mientras, de pronto, otra invitada, la Santa, Florita Almada, entra en trance y comienza a tener una visión que la lleva a gritar “mis hijas”, haciendo referencia a las mujeres muertas en Santa Teresa, anticipándose, por tanto, a la cuarta parte, y contribuyendo con ello a la coherencia dramática.

A continuación, se proyecta en la pantalla de fondo, con letras enormes: “Archiboldi, *L’écriture a l’épreuve du mal*”, seguido por “*Mulhouse 2017 Congrès de Littérature Allemande*”, uno de los pocos guiños y juegos con el espectador, mezclando realidad y ficción, mientras aparecen, frente al público, Morini, en silla de ruedas, y Pelletier, Norton y Espinoza, sentados. Esto nos recuerda, en buena medida, el inicio de la versión de Rigola y, de hecho, también se lleva a cabo la misma conversión de los personajes en narradores, entrelazando las respectivas presentaciones: primero es Norton quien presenta a todos los demás, y luego es Pelletier quien la presenta a ella.

No obstante, en este caso, el juego escenográfico será más complejo, como en toda la obra, de hecho. La escena se va a dividir en este acto, en algún momento, hasta en cinco niveles espaciales: el más cercano al público –desde donde, por ejemplo, Norton contará como monólogo, casi a voz en grito, la paliza al taxista infligida por Pelletier y Espinoza–; otro, en segundo plano, a modo de corredor; a lo que se suman, al fondo, dos cajas transparentes que, sin embargo, se opacan o cuyo contenido se oculta, en determinadas ocasiones, adaptándose a los distintos ambientes y situaciones; y, finalmente, dos pantallas en la parte superior, donde se proyectan, o bien hechos sucedidos, supuestamente, en el pasado, a menudo indicado por el blanco y negro de las imágenes, como si fueran antiguas, o detalles ampliados de lo que sucede y está

siendo grabado simultáneamente dentro de las cajas —especialmente, los encuentros sexuales entre Norton y/o Espinoza y/o Pelletier, por ejemplo—, a lo que el público no accede de forma directa. En este sentido, la dirección de video no está en manos de los propios actores, sino de técnicos (Jérémie Bernaert y Pierre Martin). Cabe decir que este juego entre lo visto y lo oculto, o apenas entrevisto, entre lo que se muestra y lo que se encuentra fuera de campo, va a ser fundamental a lo largo de toda la representación, algo que, de alguna forma, se corresponde con cierta manera de contar habitual en Bolaño, cuando aborda cuestiones brutales desplazando la atención o enfocando en otras aparentemente triviales. El movimiento constante de las cajas translúcidas es uno de los grandes hallazgos del escenógrafo, Hubert Colas. Algo que hace pensar, desde luego, en algunas ideas presentes en los ensayos de Didi-Huberman (1992, 2004), que no hay espacio aquí para desarrollar. La iluminación contribuye también con los extremos, al clarooscuro, entre el negro profundo y la luz blanca de fluorescentes. En cualquier caso, el final de este acto, marcado por el tiempo y las esperas en búsqueda del escritor alemán, termina también con la famosa frase, clave: “Jamás estaremos más cerca de Archimboldi?”.

El segundo acto, que corresponde a “La parte de Amalfitano” —y el título, como en todos los casos, aparece proyectado en pantalla—, lo sitúa Gosselin en Santa Teresa, dentro —y no fuera, como sucedía en la versión de Rigola— de la casa de Amalfitano, construida con tres cajas móviles, aunque también se muestre el patio. Una vez más, el acceso al interior de la casa se controla con las cortinas, que velan completamente o dejan entrever, gradúan, lo que se quiere mostrar directamente: es necesario subrayar que más del sesenta por ciento de lo que sucede sobre el escenario, en general, a lo largo de todo el espectáculo, solo es posible verlo proyectado en las pantallas superiores, de forma indirecta, mediatizado a través de una cámara. Como si Gosselin insistiera en advertirnos de la imposibilidad de acceder a la realidad directamente.

Las referencias al pasado, a veinte años atrás, aparecerán, una vez más, en pantalla, en blanco y negro, en lo que atañe a la historia de Lola, la mujer de Amalfitano y madre de su hija Rosa, que irá contándose —en español dificultoso— siguiendo el hilo de las cartas que mandaba a su familia desde Pamplona, San Sebastián, Mondragón, Lourdes y París, como aparecerá indicado en pantalla antes de la proyección de las imágenes del pasado correspondientes (la ida, el viaje, las fiestas, la visita al sanatorio, el cementerio, su nueva vida parisina...), que se grabarán siempre dentro de alguna de las dos cajas del fondo de la casa. Lógicamente, el recurso de las cartas hace también que la representación acuda al texto de Bolaño y a su recitación en el escenario, casi literal. Hasta el punto que, por ejemplo, se tratará de representar en escena el estilo enumerativo de Bolaño, proyectando nombres de filósofos en bucle (“Alexandre de Hales, Marx, Lichtenberg, Sade, Condorcet, Fourier, Lacan, Lessing, Eugen Fink, Pico de la Mirandola, Husserl, Schopenhauer, Hobbes, Locke, Erich Becher, Wittgenstein, Lulle, Hegel, Pascal, Canetti, Freud, Boèce, Merleau-Ponty, Bede le Venerable, Saint Bonaventure, Philopon, Saint Augustin, Alexandre de Hales...”), aunque cambiando el orden respecto al original (Bolaño, 2004: 265).

El juego en escena entre el ocultamiento y la representación contribuye a crear una sensación de miedo latente, con la aparición repentina de dos mujeres que parecen estar muertas en el sofá de la casa, o la presencia de un personaje inquietante que se pasea por el interior, representando quizás a un posible asesino, paseándose entre las cosas de Amalfitano e incluso interviniéndolas –como el dibujo del triángulo “filosófico” (Bolaño, 2004: 247). Al final de este acto, Amalfitano aparece pegado a los cristales de la caja que se configura como casa, mientras la cámara muestra a ese otro personaje oculto, amenazante, rondando, mientras la música electrónica va *in crescendo*, y todo va quedando entre brumas: se mueven las cajas transparentes, se alinean, mientras se alternan las luces fluorescentes, jugando con el contraste entre blanco y negro y se muestra a Rosa, dormida, en la pantalla central, contribuyendo al efecto de un horror que parece incubarse.

El tercer acto (“La parte de Fate”) se inicia en Nueva York en 2002, con una llamada telefónica, aunque, de golpe, aparece Detroit y comienza el monólogo, en inglés, del personaje de Barry Seaman, con lo que se rompe la cuarta pared, puesto que se dirige al público como si fuera el congregado para escucharlo a él, un público constituido por afrodescendientes como él mismo, en el que nos incluye, y al que hace participar, repitiendo algunas palabras (como “Metaphor”) y frases. Palabras que aparecen sobrepuestas en pantalla, acompañadas de un fuerte golpe, para crear mayor efecto, a lo largo del discurso: “DANGER”, “MONEY”, “FOOD”, “STARS”, “USEFULNESS”...

Y también, como en cada ocasión, también en mayúsculas, “LA PARTIE DE FATE”. En esta ocasión, el periodista estadounidense se moverá por la noche mexicana en medio de una música electrónica ensordecedora, irreconocible (creada por Julien Feryn), que, a veces, se ralentiza y se silencia, y de la oscuridad de la discoteca, interrumpida por la luz estroboscópica de los fluorescentes, en la que se producirá la revelación del mal, en estado latente, mientras las imágenes se multiplican, en tres pantallas inferiores y una superior. En la parte superior del escenario, Fate, de espaldas, y la periodista Guadalupe Roncal, de frente, dialogan sobre el principal sospechoso de los crímenes, pero su conversación y sus rostros aparecen, en la parte inferior, en pantalla, en imágenes contrapuestas, mientras se retransmite el combate Merolino Fernández vs. Count Pickett, desde el estadio Arena del Norte, a las 19:00.

En medio del escenario, en una caja transparente móvil, que avanza y retrocede, se graban las imágenes donde aparecen Rosita Méndez, Rosa con Fate y Chucho Flores, que se proyectan en tres pantallas (dos en los laterales y una encima), mientras la música va subiendo de volumen. Mientras que los rostros de los personajes se muestran en primeros planos, hasta en cuatro pantallas, en su paso por la cantina mexicana El rey del taco y la discoteca El Pelicano, en blanco y negro azulado, también con las famosas mañanitas de fondo, en versión electrónica, esta vez, justo antes de que se desate la violencia contenida, en medio de la confusión, en la que aparece Rosita herida y huyen, finalmente, Fate, acompañado de Rosa.

Las cajas se mueven y cambian para mostrar el interior de lo que parece un motel, en medio del repentino silencio de la noche, apenas roto por unos grillos de fondo. En

el interior, nuevamente ocultas tras cortinas, medio entreabiertas, se atisban dos habitaciones iluminadas, ocupadas por Fate y Rosa. La hija de Amalfitano se desnuda exterior e interiormente, contando conversaciones íntimas con Rosita Méndez, que se hace presente en el recuerdo —puesto que la han dejado atrás, creyéndola muerta—, y confesando historias amorosas pasadas, como la de Chucho Flores, que también aparece, como si hubiera sido invocado. En su huida final, las imágenes que se proyectan, aparentemente abstractas, muestran, en medio de un fuerte contraste de luz y oscuridad, lo que parece un camino de sangre, al final del cual se encuentra una mujer ensangrentada convulsionando en las cuatro pantallas.

Todo esto nos lleva, finalmente, al cuarto acto que se desea analizar con algo más de detenimiento. Después del mismo título de “La partie des crimes”, acompañado de luces de fluorescentes y música electrónica de fondo, se proyecta en pantalla la primera fecha y la primera víctima: “1993: Esperanza Gómez Saldaña (13 años)” (Bolaño, 2004: 443). Efectivamente, en este caso nos encontramos con una adaptación que aspira casi a la literalidad del texto de Bolaño, a la máxima fidelidad de la fábula, pero también, sobre todo, del discurso, tratando de reproducir, al máximo, sus palabras, sin cambiar siquiera los nombres de las víctimas, inventados por Bolaño, por los de la realidad.

De este modo, tras el caso de Silvana Pérez Arjona (Bolaño, 2004: 532), la última víctima de 1994, se presenta el encabezado del programa *reality-show* de Reinaldo, con lo que se vuelve al principio del espectáculo, como si se tratara de un círculo, al inicio de la representación teatral. Y al encuentro con la Santa, retransmitido en la pantalla superior, alternándose con la lista de víctimas, que se va desplegando cronológicamente, mientras Florita Almada entra en trance y cuenta a cámara sus visiones, los asesinatos en Santa Teresa de esas mujeres que identifica como “mis hijas” (Bolaño, 2004: 547). Incluso se incluye la discusión entre los policías sobre el posible límite de una violación, por siete u ocho “conductos” (Bolaño, 2004: 577), escena velada en una caja con cortinas que apenas esconde lo que pretende ocultar.

La lista sigue con Estrella Ruiz Sandoval, mientras surge la voz deformada del sospechoso Klaus Haas, en una imagen de colores estridentes, en una charla telefónica en inglés, relatando un sueño, para el periódico *La Razón*. A partir de este momento, se añadirá, en la alternancia de imágenes, en contraste de naranja y azul, los parlamentos de este personaje, en inglés, negando los crímenes, atribuyéndolos a otros (Ayala, Gómez, Farfán) y teniendo sexo con su abogada, la lista de víctimas (Adela García Estrada, una víctima tarahumara, Erica Mendoza, Estefanía Rivas, Herminia Noriega, Guadalupe Guzmán Prieto, Michele Sánchez Castillo, Adela García Ceballos, Aurora Ibáñez Medel, Ana Muñoz Sanjuan, María Estela Ramos, Leticia Borrego García, Lucía Domínguez Roa, Rosa Gutiérrez Centeno, La Asunción, Angélica Ochoa...) que va creciendo a medida que pasa el tiempo y las llamadas de la Santa. En esta búsqueda de culpables desde la cárcel, Haas llama a Sergio González Rodríguez para contarle la historia de los Bisontes, de nuevo en inglés. Mientras tanto, en la comisaría, los policías contribuyen con su violencia verbal, en forma de los ya famosos chistes misóginos.

Tras otra conversación telefónica de Haas con Sergio González Rodríguez, se mueven las cajas y el escenario se transforma en la casa de los Esquivel Plata, en México

D.F., donde el periodista entrevista a Azucena Esquivel Plata, quien no le responde directamente, sino que dirige su monólogo al público, traspasando, de nuevo, la cuarta pared (“La realidad es como un padrote drogado”, Bolaño, 2004: 762). La presencia de Sergio González Rodríguez pasa a un segundo plano, sentado en el sofá, anotando, supuestamente, el soliloquio crispado, hasta que lo acompañan a la puerta y se va, oscureciéndose la escena, mientras siguen los nombres y las fechas en la pantalla del fondo.

Sin embargo, a pesar de querer representar la totalidad de tramas presentes en esta parte, conservando también al máximo el texto correspondiente, hay que reconocer que, en lugar de producir un efecto de mayor fidelidad y cercanía a la obra que en la versión de Rigola, en la que casi todo era, de algún modo, pérdida, la sensación que produce es de acumulación, confusión y descentramiento. Es decir, tratando de conservar al máximo, paradójicamente, se pierde, el sentido se dispersa: en la historia de la vidente, la Santa, y del programa de Rolando, en la de los policías y sus disquisiciones machistas, en las imágenes de Klaus Haas –y su abogada– en la cárcel, en el resumen de los cuerpos hallados, en la investigación de Sergio González Rodríguez... Como si una fuerza centrífuga lanzara en distintas direcciones cada uno de los temas al espectador, en lugar de concentrarse en la fuerza centrípeta que emana de Rigola. Sorprende, por tanto, esta paradoja, pero, a veces, sobre el escenario, menos es más.

Por último, el quinto acto comienza como al final de la primera parte, con los críticos en escena –un detalle más importante de lo que parece, como se comentará más adelante–, proyectándose en la pantalla el título: “La partie d’Archiboldi”, mientras la escena se llena de humo en el que desaparecen los personajes y comienza un juego de tres cajas en movimiento, que se adelantan y retroceden sobre las tablas, que se iluminan y se oscurecen, que se transparentan y se opacan todo el tiempo. A su vez, cada una de las cajas cuenta con cristales que pueden volverse translúcidos, y que velan a los personajes de su interior a voluntad, para destacar presencias o mostrar ausencias.

De este modo, un cuerpo que se descubrirá como Hans Reiter cae desnudo del techo de la caja central, sugiriendo un nacimiento simbólico, y comienza su parlamento en alemán, con un ruido de fondo como de tormenta o de mar, para seguir luego en francés. Una voz en off femenina cuenta el origen del personaje, a la vez que se van proyectando fechas en pantalla, para contextualizar el paso del tiempo con la historia, desde 1920; así, por ejemplo, en 1933, aparecen en la caja iluminada Hitler, la baronesa von Zumpe, el barón von Zumpe y el personaje desnudo (Reiter) contra el cristal, sugiriendo la subida al poder del nazismo, y en 1939, un abrigo militar apunta hacia el inicio de la guerra.

El escenario se halla dividido, una vez más, en un nivel inferior, donde se mueven las cajas, y otro superior, fijo, dominado por una pantalla, donde se siguen proyectando imágenes significativas (fechas, una cruz gamada, la hoz y el martillo, la proyección de lo que ocurre, de forma velada, en las cajas translúcidas –las escenas de sexo entre Reiter e Ingeborg, por ejemplo) y donde se sitúa también algún personaje que interactúa con los que se hallan en la parte inferior. Dentro de las cajas iluminadas, aparecen personajes que, en ocasiones, cobran especial importancia, por el protagonismo de sus

intervenciones, como es el caso de la “Histoire de Leo Sammer”, monólogo interpretado totalmente en alemán, o la presencia-ausencia de personajes representativos como su hermana Lotte, la historia de Ingeborg o la de la señora Bubisbaronesa von Zumpe, en relación a Reiter. Por ejemplo, así se explica el encuentro de Lotte con Werner Haas, el nacimiento de su hijo Klaus y su viaje a América; entre sombras y oscuridad se mostrará a Klaus Haas en Santa Teresa desde 1995 y el aviso a los familiares de su encarcelamiento mientras se suceden los años en pantalla, hasta llegar a 2001, mientras luchan las tinieblas, que se apoderan del escenario y del público, con la luz cenital que ilumina, en contraste con los fluorescentes, y la música va subiendo de volumen, para dar paso, al final, a los personajes iluminados, once actores adelantados sobre las tablas, que cerrarán el acto y la representación con la historia, aparentemente sin sentido, de Fürst-Pückler.

ALGUNAS CONCLUSIONES

Entre la versión de Rigola y la de Gosselin median ya casi diez años, una década. Con esto quiero decir, sencillamente, que cada una de las adaptaciones, llevadas a cabo por dramaturgos de primera línea, de vanguardia, rompedores y creadores de tendencia, responde a dos momentos distintos que se hacen eco de la evolución de la representación teatral en los últimos años. En este sentido, la obra de Álex Rigola ha llamado la atención desde un principio por su ruptura con la tradición más inmediata y acomodaticia y su provocación visual, apostando por el impacto de la imagen, tendencia importante –aunque no única– dentro de lo que Lehmann bautizó como “teatro posdramático”. Algo muy presente, desde luego, en la solución que va a tomar a la hora de llevar a escena la cuarta parte de *2666*, “La parte de los crímenes”, en la que pesa, sobre todo ese giro visual escénico de finales del siglo XX y la primera década del XXI, aunque también el elemento auditivo cause un impacto decisivo, con el grito, casi sostenido, de la actriz, a lo largo de todo el acto. Por lo tanto, como se ha intentado mostrar, nos encontraríamos ante una “narraturgia mixta”, a caballo entre la historia y el discurso.

En Rigola, cobra importancia la presencia de elementos extratextuales, que invocan o convocan elementos del mundo extraliterario, real, entre los que destacan las fotografías de Ciudad Juárez¹¹, la carta a los herederos, la imagen del propio autor, el fragmento de entrevista incluido de Mónica Maristain, el listado con los nombres verdaderos de las víctimas del femicidio de Ciudad Juárez. En el caso de Gosselin, su también personal y reconocible estilo obedece, asimismo, hasta cierto punto, a un modo de proceder más generalizado en teatro en los últimos tiempos que se corresponde con el llamado giro lingüístico, en el que el texto teatral cobra mayor fuerza, hasta casi la saturación, en ocasiones. Efectivamente, la presencia del texto en escena llega, prácticamente, al límite de lo representable y, por tanto, se respeta la fábula –apenas forzada en el inicio de la representación, adelantando la cuarta parte con el personaje de

¹¹ En total, la exposición estaba formada por dieciocho fotografías, sin contar la de la portada del programa de mano, aunque no se han publicado hasta el día de hoy.

la vidente, anticipando uno de los agujeros negros y núcleos tensionales de la obra—, pero, sobre todo, el discurso narrativo domina la escena, por lo que, aunque también podríamos hablar de una narraturgia mixta, aunque el peso del texto adaptado nos lleva hacia lo que podríamos considerar ya una narraturgia discursiva —sin llegar, no obstante, al extremo de espectáculos como *Void Story* (2013) de la compañía Forced Entertainment, en el que los actores parecen limitarse a la lectura de textos, sentados detrás de sus mesas, solo con sus anotaciones y el libreto.

Por otro lado, lo que en la versión de Rigola parecía un recurso para apoyar algunas situaciones representadas en escena, a modo de ilustración —algo que algunos críticos, incluso, rechazarán, por considerarlo redundante y reiterativo—, o como resumen o refuerzo, en la de Gosselin constituye el medio fundamental de expresión, el lenguaje dramático elegido, hasta el punto que, además de hablar de narraturgia, quizás habría que sumar el término de *mediaturgia*, acuñado en 2006, para referirse a la incorporación de “los medios audiovisuales en la representación, más que utilizarlos simplemente como ilustración o decoración” (Marranca, 2011: 199), de tal modo que:

exige del espectador la comprensión de un acontecimiento que sucede tanto en el espacio físico como en el virtual, sin ofrecer ninguna perspectiva fija —solamente modos alterados de percibir el espacio y el tiempo, la imagen y el texto, los cuerpos y su desaparición. Efectivamente, se recurre a la simple noción de presencia para que ésta se afirme en el proceso de imágenes que están siempre a punto de desvanecerse. [...] un retrato del *homo media*, una ontología del personaje ‘mediado’: cómo el ser humano existe lingüística, visual, espacial y digitalmente en nuestra era global. (Marranca, 2011: 207-208)

En ambas versiones, se subrayan, principalmente, dos cuestiones que, gracias al formato teatral, resultan más evidentes que en la novela y que, además, puede decirse que se entrelazan: por un lado, el paralelismo entre el genocidio judío y el de género en la frontera entre México y EEUU —lo que contribuye a aclarar el título, ahora simbólico, que haría referencia a dos números de la bestia¹², es decir, a 2-666, como reflejo uno del otro— y, por otro, la simultaneidad marcada, sobre todo, por la versión de Gosselin, al enlazar el último acto con el final del primero, subrayando así que, en realidad, cada una de las partes está transcurriendo, prácticamente, al mismo tiempo. Es decir, la cohesión final de la obra viene dada no solo por la relación, algunas veces inadvertida, entre los personajes, sino también por la coincidencia temporal y espacial: al final de “La parte de los críticos”, estos se encuentran en Santa Teresa e intuyen que nunca podrán estar más cerca de Archiboldi, en su búsqueda, quizás incluso ese mismo día que Amalfitano reflexiona sobre su pasado, es consciente del peligro y se despide de su hija Rosa, quien, tras el terror ante la posible desaparición y asesinato de su amiga —y casi doble en el espejo— Rosita Méndez, una víctima más de la violencia en la noche de Santa Teresa, huye con el periodista Fate, posiblemente el mismo día en que los policías llevan a cabo

¹² En esta dirección apunta Jorge Herralde, en su fragmento de entrevista que aparece en la tercera parte de la trilogía documental realizada por Ricardo House, *La batalla futura. Chile* (2017), más allá de la clave de la referencia al conocido fragmento de *Amuleto*, que suele citarse y que también sirvió de epígrafe inicial al guion dramático de Rigola y Ley, como ya se mencionó.

el levantamiento de un cuerpo más –quizás el de Rosita Méndez–, en otro lote baldío, mientras Archimboldi trata de ayudar a su sobrino Klaus Haas, consciente de la injusticia, tras recordar ese otro horror en el que le tocó participar y que nutrió su literatura, el Holocausto.

De este modo, gracias a la puesta en escena, a la narraturgia, en la que el espectador –y el crítico– puede ver con distancia y perspectiva el texto representado en su totalidad, como si ese mundo de ficción se tratara de una maqueta poblada de personajes, que se despliega durante un tiempo más corto que el de la lectura, es posible ir más allá y divisar la unidad de cada una de las partes como un todo.

BIBLIOGRAFÍA

- BAHAMONDES, PEDRO (2016): “Bolaño bajo las luces: sus novelas pisan las tablas”, *La Tercera*, 14 de febrero, <http://www.latercera.com/noticia/bolano-bajo-las-luces-sus-novelas-pisan-las-tablas/>
- BELLISCO, MANUEL; CIFUENTES, MARÍA JOSÉ; ÉCIJA, AMPARO (eds.) (2011): *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia: CENDEAC-Centro Párraga.
- BOLAÑO, ROBERTO (1999): *Amuleto*, Barcelona: Anagrama.
- BOLAÑO, ROBERTO (2004): *2666*, Barcelona: Anagrama.
- CANELAS, MARION: “*Les particules Élémentaires, 2666*, défis littéraires et scéniques. Entretien avec Julien Gosselin”, <http://www.theatre-contemporain.net/spectacles/2666-16253/ensavoirplus/idcontent/68945>
- DIDI-HUBEMAN, GEORGES (1992): *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris: Minuit.
- DIDI-HUBEMAN, GEORGES (2004): *Images malgré tout*, Paris: Minuit.
- DOMÍNGUEZ, JUAN (2011): “De la... a la...”, en Bellisco, Manuel; Cifuentes, María José; Écija, Amparo (eds.): *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, pp. 117- 137.
- GÓMEZ RUIZ, SOLEDAD (2015): *La adaptación teatral de textos narrativos en España, 1972-2012*, Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- DORIA, SERGI (2007): “El secreto del mundo”, *ABC*, 29 de junio.
- FONTDEVILA, SANTI (2007): “La plácida levedad del mal”, *La Vanguardia*, 29 de junio.
- GRAS, DUNIA (2010): “Sergio González y Roberto Bolaño: un diálogo hipertextual”, en Ette, O.; Nitschack, H. (eds.): *Trans*Chile. Cultura. Historia. Itinerarios. Literatura. Educación*, Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, pp. 169-180.
- GRAS, DUNIA (2012): “De Sergio González Rodríguez a Álex Rigola, pasando por Roberto Bolaño: cortesías y transtextualidades. A propósito de *2666*”, en López

- Bernasocchi, Augusta; López de Abiada, José Manuel (eds.): *Roberto Bolaño. Estrella cercana. Ensayos sobre su obra*, Madrid: Verbum, pp. 107-125.
- GRAS, DUNIA; MEYER-KRENTLER, LEONIE; SÁNCHEZ, SIQUI (2010): *El viaje imposible. En México con Roberto Bolaño*, Zaragoza: Tropo.
- HEATHFIELD, ADRIAN (2011): “Dramaturgia sin dramaturgo”, en Bellisco, Manuel; Cifuentes, María José; Écija, Amparo (eds.): *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, pp. 91-103.
- LEY, PABLO; RIGOLA, ÁLEX (2007): *2666. Roberto Bolaño*, Barcelona: Teatre Lliure.
- LEY, PABLO (2007): “2666 – una aproximació a la posada en escena”, en Ley, Pablo; Rigola, Álex: *2666. Roberto Bolaño*, Barcelona: Teatre Lliure, pp. 16-19, s/n.
- MANCEL, YANNICK (2014): “Élémentaire mon cher Julien... à propos des *Particules élémentaires* par le collectif ‘Si vous pouviez lécher mon coeur’”, *Alternatives théâtrales*, 120, pp. 24-29.
- MARISTAIN, MÓNICA (2006): “El mundo está vivo y nada vivo tiene remedio”, en Braithwaite, Andrés (ed.): *Bolaño por sí mismo*, Santiago de Chile: Ediciones de la Universidad Diego Portales, pp. 62-72.
- MARRANCA, BONNIE (2011): “La escena como diseño. La mediaturgia de *Firefall* de John Jesurun”, en Bellisco, Manuel; Cifuentes, María José; Écija, Amparo (eds.): *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, pp. 199-208.
- ORDÓÑEZ, MARCOS (2007): “Cinco horas con Bolaño”, *El País*, 14 de julio.
- PÉREZ DE OLEGUER, GONZALO (2007): “El testamento de Roberto Bolaño”, *El Periódico*, 29 de junio.
- PRIETO NADAL, ANA (2016): “La narrativa de Roberto Bolaño a escena: 2666”, *Revista de Literatura*, julio-diciembre, vol. LXXVIII, n. 156, pp. 543-567.
- QUEZADA, JAIME (2007): *Bolaño antes de Bolaño. Diario de una residencia en México (1971-1972)*, Santiago de Chile: Catalonia.
- QUEZADA, JAIME: “Tanto Bolaño y nunca ser Bolaño”, <http://letras.mysite.com/rbol150713.html>
- RAGUÉ, MARÍA JOSÉ (2007): “Tragedia contemporánea”, *El Mundo*, 29 de junio.
- RIGOLA, ÁLEX (2007): “Benvolguts Alexandra i Lautaro Bolaño”, en Ley, Pablo; Rigola, Álex: *2666. Roberto Bolaño*, Barcelona: Teatre Lliure, p. 10, s/n.
- SALINO, BRIGITTE (2016): “J’aime les auteurs qui osent des sujets plus grands qu’eux”, *Le Monde*, 28 de junio.
- SÁNCHEZ, JOSÉ A. (2011): “Dramaturgia en el campo extendido”, en Bellisco, Manuel; Cifuentes, María José; Écija, Amparo (eds.): *Repensar la dramaturgia. Errancia y transformación*, Murcia: CENDEAC-Centro Párraga, pp. 19-37.
- SANCHIS SINISTERRA, JOSÉ (2012): *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real: Ñaque.
- VICENTE, ÁLEX (2016): “Doce horas con Bolaño en las tablas”, *El País*, 10 de julio.