

2666 en escena: relato, imagen y mestizaje artístico

Gabriela Cordone (Universidad de Toulouse)

Un texte ne devrait être justiciable de l'opération théâtrale qu'en cas d'extrême urgence ou nécessité

Jean-François Peyret

No es 2666 (Bolaño, 2004) una novela que responda a las características de la corriente de la última narratividad. Por el contrario: 2666 es un mastodonte literario, cinco novelas en una que, con sus más de 1200 páginas, se ubica en las antípodas de la brevedad, de la fragmentación, del zapping, de internet, del blog y del ciberespacio. Cabe preguntarse, pues, qué hace una novela así en un sitio como éste.

En 2007, Álex Rigola y Pablo Ley adaptan para la escena la obra póstuma de Roberto Bolaño. Gesto audaz –por no calificarlo de delirante– el resultado mereció el aplauso de la crítica especializada. Sin detenernos en la cuestión de la adaptación de la novela a la obra teatral –asunto que merecería un artículo aparte– los párrafos siguientes proponen un acercamiento a algunos recursos tecnológicos que acoge la escena –concretamente, el vídeo y las imágenes proyectadas– para examinar la incidencia de estos medios digitales en la recepción del tejido ficcional en escena.

De factura más bien convencional en el empleo de las tecnologías de la información y de la comunicación, el trabajo escénico de Rigola y Ley contiene, sin embargo, una rica variedad de géneros y de prácticas artísticas que justifican, a mi parecer, la inclusión en el contexto de estudio de la creación y las nuevas tecnologías.

La versión teatral de 2666 se apoya en una singular interacción de géneros – narrativa, dramaturgia, performance, danza, vídeo y música, un «zapping estético» en el que la pantalla, la imagen y el texto se articulan en un sugestivo mestizaje artístico¹. La adaptación, distinguida con el Premio Qwerty 2008 a la Mejor Adaptación de una novela a otro formato, descansa en un texto de una fuerza arrolladora que, a mi entender, lo habilita a acoger con naturalidad una cantidad de expresiones escénicas heterogéneas.

El texto dicho en escena es una selección de fragmentos de la novela de Bolaño. La voz del narrador está distribuida entre los distintos personajes que asumen el relato polifónico de la narración. De esta manera, la tercera persona del texto original («él» – «ellos») se transforma en una primera

¹ 2666 se estrenó el 8 de noviembre de 2008 en el Teatre Lliure de Barcelona por la Compañía del Teatre Lliure, bajo la dirección de Álex Rigola. Hemos trabajado, en la elaboración de este artículo, con el vídeo de la obra –aprovecho esta mención para agradecer a Alicia Gorina, secretaria de comunicación del Teatre Lliure, que me facilitó el acceso a dicha grabación– y con el texto de la adaptación (Bolaño/Ley/Rigola 2007).

persona del singular o del plural en la versión teatral («yo» – «nosotros»)². Los diálogos indirectos –los más frecuentes en la novela– adquieren un estatuto fronterizo: en la versión teatral los personajes no parecen dirigirse los unos a los otros, en diálogos directos, sino que enuncian su texto hacia (o para) el público.

La novela de Bolaño es un texto arborescente, desbordante, infinito. Los medios de expresión empleados en la puesta en escena dan cuenta de su complejidad textual, de su poesía y de sus realidades paralelas, potenciando las aristas inquietantes, luminosas y a menudo insoportables.

La versión teatral respeta la estructura de la novela, dividida en cinco partes –*La parte de los críticos*, *La parte de Amalfitano*, *La parte de Fate*, *La parte de los crímenes* y *La parte de Archimboldi*. Los adaptadores han privilegiado la cercanía con el texto de Bolaño: como dijimos, la versión teatral conserva el texto del autor y la adaptación consiste en la selección de fragmentos de la novela y en el ajuste gramatical del enunciado. Sin embargo, los diálogos simulados en escena entre los personajes son extremadamente vulnerables; con frecuencia, se desglosan y se fragmentan en las voces de varios personajes, hasta desarticular por completo el sujeto de la enunciación³.

En su voluntad de permanecer fiel al texto –¿al gesto creador?– original, la versión teatral predispone, desde el inicio, con la proyección del

² A modo de ejemplo, sirva este pasaje de la novela y, a continuación, su adaptación teatral : “A la mañana siguiente Espinoza y Pelletier se presentaron en el domicilio de la editora [...]. Mientras esperaban se dedicaron a observar las fotos enmarcadas [...]. En las otras dos paredes había un lienzo de Soutine y otro de Kandisky, y varios dibujos de Grosz, de Kokoshka y de Ensor. Pero Espinoza y Pelletier parecían mucho más interesados en las fotos, en donde casi siempre había alguien a quien ellos despreciaban o admiraban, pero que en cualquier caso habían leído: Thomas Mann con Bubis, Heinrich Mann con Bubis, Klaus Mann con Bubis, Alfred Döblin con Bubis, Hermann Hesse con Bubis, Walter Benjamin con Bubis, Anna Seghers con Bubis, Stefan Zweig con Bubis [...], cuerpos y rostros y vagas escenografías perfectamente enmarcadas. [...] Cuando apareció la señora Bubis ambos estaban con las cabezas pegadas intentando descifrar si aquel que aparecía junto a Bubis era Fallada o no. En efecto, era Fallada, les dijo la señora Bubis [...]” (Bolaño, 2004 : 43-44).

Espinoza.– A la mañana siguiente nos presentamos en el domicilio de la señora Bubis, la editora. Mientras esperábamos nos dedicamos a observar las fotos enmarcadas. En las paredes había un lienzo de Soutine y otro de Kandisky, y varios dibujos de Grosz, de Kokoshka y de Ensor. Pero estábamos mucho más interesados en las fotos, en donde casi siempre había alguien a quien nosotros despreciábamos o admirábamos, pero que en cualquier caso habíamos leído : Thomas Mann con Bubis, Heinrich Mann con Bubis,
Pelletier.– Klaus Mann con Bubis, Alfred Döblin con Bubis,
Espinoza.– Hermann Hesse con Bubis, Walter Benjamin con Bubis,
Pelletier.– Anna Seghers con Bubis, Bertolt Brecht con Bubis,
Espinoza.– Stefan Zweig con Bubis.
Pelletier.– cuerpos y rostros y vagas escenografías perfectamente enmarcadas.
Espinoza.– Cuando apareció la señora Bubis ambos estábamos intentando descifrar si aquel que aparecía junto a Bubis era Graf o no.
Sra. Bubis.– En efecto, es Oskar Maria Graf.
Espinoza.– Dijo la Sra. Bubis.
(Bolaño/Ley/Rigola, 2007 : s.n.).

³ Se consigue así, a mi entender, la presencia de la voz del narrador omnisciente, ya que la narración « circula » de manera homogénea y sin jerarquización, a través de los personajes.

título 2666 en letras blancas sobre fondo negro y con los títulos de las diferentes partes proyectados en escena al comienzo de cada capítulo, a la recepción de la obra entendida como homenaje a la gran novela. En este contexto de ósmosis creativa, Álex Rigola se sirve de diferentes medios escénicos que van de la simple escritura en una pizarra a la multiplicación infinita de la imagen escénica⁴. En los párrafos que siguen, y sin pretensión de exhaustividad ni de sistematización, trataremos de definir el empleo y el alcance de los medios tecnológicos en la construcción del significado y su articulación con el texto de la obra póstuma de Roberto Bolaño.

El principio del fin: *La parte de los críticos*

Es sin duda, de las cinco, la parte más « narrativa » o dramáticamente « estática ». Junto con la segunda parte, *La parte de Amalfitano*⁵, es también la que acude a menos medios tecnológicos. La entrada en materia de la obra es, en este sentido, lo más alejado de las tendencias dinámicas de imagen y sonido a las que, de un tiempo a esta parte, los directores y escenógrafos nos tienen acostumbrados. Al contrario, *La parte de los críticos* parece tener el firme propósito de vaciar nuestra mirada para atender a las palabras y al enunciado de los personajes. El escenario, austero y poco profundo, acoge una mesa, cuatro sillas y una pizarra blanca en la que los diferentes personajes van anotando datos en torno al nombre del misterioso escritor Benno von Archimboldi, palabras sueltas como los títulos de sus obras, nombres de objetos y lugares relacionados con el supuesto escritor de origen prusiano. Cabe señalar que la obra se abre con un escenario a oscuras en el que resalta únicamente la luminosidad blanca de la pizarra, efecto que sugiere, de entrada, el territorio de la escritura – la página en blanco – y de la creación literaria. Por otro lado, no hay banda sonora ni llamativos efectos de iluminación. El encerado, ubicado a una cierta distancia de la mesa y las sillas, desde donde hablan los personajes, es una suerte de *lugar común* al que acuden, uno tras otro, los personajes –Pelletier, Espinoza, Morini y Norton–, para inscribir palabras relacionadas con Archimboldi. De hecho, esa superficie blanca que se va poblando de vocablos, es el mundo que comparten los cuatro profesores universitarios, venidos de cuatro culturas diferentes de Europa pero unidos por la pasión literaria y la lectura de la obra de un autor de cuya vida lo ignoran todo.

El gesto de la escritura en escena, recurriendo a medios tan primarios como un encerado y un marcador, no es fortuito: por un lado, a través de las palabras *escritas*, no solamente *dichas* en escena, los personajes invocan la presencia del insondable escritor alemán; por el otro, la escritura

⁴ Consúltese la galería de imágenes (fotografías de Ros Ribas) en http://www.teatrelleure.com/cat/programa/tempo708/06_2666_1.htm (consultado el 30 de diciembre de 2012). La edición de la adaptación teatral (Bolaño/Rigola/Ley, 2007) contiene asimismo una importante documentación fotográfica.

⁵ No nos detendremos en esta parte de la obra –quizás la más *teatral* de todas– ya que no presenta ningún artificio tecnológico.

en escena asienta el carácter eminentemente narrativo –novelístico– de la pieza teatral, haciéndola transitar por los cauces de la frontera de géneros. Las anotaciones en el encerado parecen sugerir, por último, un telón de fondo común de las vidas dedicadas al claustro universitario y a la investigación en torno a unas cuantas palabras anotadas que, poco después, tomarán un rumbo imprevisible.

En efecto, del prolijo, intelectual y aburguesado medio académico europeo, los cuatro críticos dan un salto a México: se introducen así en los asuntos de Santa Teresa, una Ciudad Juárez de ficción. La pizarra se muda en pantalla sobre la que se proyecta un vídeo que acompaña la narración de los personajes, descripción polifónica de una ciudad monstruosa. Las imágenes están tomadas desde un coche en movimiento que recorre las calles de Ciudad Juárez⁶.

La sobreimpresión de las imágenes proyectadas se adapta perfectamente a las dimensiones del encerado que, de mostrar palabras, pasa a mostrar imágenes. En un primer momento, el recurso de mostrar en imágenes lo que se está contando en escena puede resultar redundante –lo que Vinaver llama la « mise en trop »⁷. Sin embargo, la proyección, de un par de minutos, permite poner en escena la irrupción del exterior: hasta aquí, la obra se desarrolla en un *huis clos* universitario, vacío, protegido y hasta asfixiante para el espectador. Discretamente, la proyección del recorrido en coche por calles pobres e infinitas dinamiza y abre el espacio a una dimensión diferente, la dimensión angustiante de Santa Teresa, ciudad lindante, lo comprenderemos más tarde, con el abismo y la nada.

La parte de Fate: la mirada desdoblada, la mirada doble

La tercera parte de las cinco que forman esta obra descomunal –de casi cinco horas de representación– es la que, a nuestro entender, saca un excelente partido estético de la utilización del vídeo en escena.

La parte de Fate propone una disposición escénica bipartita: dos rectángulos de idénticas dimensiones. El espacio superior es una pantalla en la que se proyectan las diferentes imágenes de vídeo, mientras que el inferior representa una *caja* exigua en la que se van introduciendo los personajes por los costados. Ambos espacios están delimitados por la oscuridad, de manera que aparecen, ante el espectador, como dos pantallas –por la proporción y por la naturaleza de la imagen correspondería a una imagen de televisor. De esta manera, el espacio escénico se desdobra en una pantalla superior, estándar, y una inferior, más inquietante e imprevisible, una suerte de pantalla *viviente*. La estructura del espacio se ve así

⁶ El espectáculo 2666 estuvo acompañado por una exposición de fotografías que Álex Rigola, durante el proceso de adaptación de la novela al teatro, realizó en diciembre de 2006 en Ciudad Juárez para captar paisajes, ambientes y personajes de la ciudad que inspiró la Santa Teresa de Bolaño (véase dossier en http://www.teatrelivre.com/documents/tempo708/2666_cas.pdf (consultado el 30 de diciembre de 2012).

⁷ Rigola aclara, en la entrevista publicada en el dossier de prensa citado en la nota anterior, que « una parte del material de viaje estará en el espectáculo para recordar que la novela se basa en parte en hechos reales ».

profundamente transformada por la interacción creada por el encuentro de estas dos imágenes en escena.

El tratamiento icónico de la parte inferior descansa en el concepto de *encuadre*. Los personajes se mueven en una escena casi sin profundidad, de dos dimensiones. Además, el empleo de un fondo luminoso y de color uniforme –verde, en este caso– agudiza más aún la semejanza de este espacio con el generado por la pantalla chica. Las sombras de los personajes, por otro lado, se proyectan nítidamente en el fondo verde, creando así otro desdoblamiento que intensifica la sensación de ahogo e inquietud de este lugar reducido⁸. En el espacio así conformado se manipula la velocidad de la acción, haciendo eco a las imágenes « enlatadas », gracias a la sucesión de secuencias rápidas y movimientos sacudidos, pero también pasajes de danza en los que se simula el efecto visual conocido como cámara lenta, con el que se retrasa artificialmente una acción para aumentar su importancia o su impacto visual.

El espacio superior, destinado a la proyección de imágenes, explota el primer plano de los personajes –en este caso, rostros agrandados y las miradas de dos personajes que dialogan⁹– logrando así un efecto de proximidad entre los personajes y de éstos con el público¹⁰. Al mismo tiempo, el espacio inferior, con la presencia de uno o varios personajes y sus respectivas sombras proyectadas en sobre el fondo verde, crean una suerte de contraste no solamente visual (detalles de rostros y monocromía en la pantalla superior vs. cuerpos enteros y colores contrastados en el espacio inferior) sino también temporal y contextual (hechos ocurridos en los años setenta en la comunidad negra estadounidense vs. unos personajes que corresponden a nuestra actualidad). Los actores/personajes no hacen referencia al espacio visual superior: encerrados en el asfixiante cuadro verde y exíguo, las imágenes superiores son más bien un catalizador de la violencia y del desquicio de sus actos. La cesura, sin embargo, es aparente, ya que el personaje principal de esta parte, Oscar Fate, se implicará, por un lado, en los hechos de Santa Teresa, sucesos mencionados en la primera parte, y donde encontrará a Rosa Amalfitano y a su padre, ambos protagonistas de la segunda parte de la novela (*La parte de Amalfitano*). Así, como en la novela, se van enhebrando, unas con otras, las diferentes partes que componen la obra, procedimiento emparentado, a mi entender, con la figura retórica de la anadiplosis¹¹.

⁸ « Fate se apoyó en la pared como si le faltara el aire. Es el color verde, pensó » (Bolaño, 2004 : 401).

⁹ Consúltese el interesante material fotográfico del espectáculo 2666 en el blog « Archivo Bolaño », en http://garciamadero.blogspot.ch/2008/07/2666-en-santiago_o8.html (consultado el 30 de diciembre de 2012).

¹⁰ Este pasaje inicial de *La parte de Fate* se concentra en el diálogo, a manera de confesión, de dos personajes falsamente negros, Oscar Fate y Barry Seaman (personaje que encarnaría a Robert George «Bobby» Seale, uno de los fundadores de *Black Panthers*). La secuencia lleva el subtítulo *Entrevista de O. Fate a B. Seaman*.

¹¹ La concatenación de términos –aquí, de personajes– otorgan unidad y coherencia a la masa de episodios que giran en torno al personaje principal, Benno von Archimboldi.

Entre los dos espacios visuales se instaura, a lo largo de esta *Parte de Fate*, un fructífero diálogo de imágenes que funcionan retóricamente como un texto, es decir, que establecen entre ellas contrastes, símiles, paralelos y redundancias, generando de esta manera una tercera imagen en la imaginación del espectador. Las diferentes secuencias del relato teatral, más que en otras partes que componen el espectáculo 2666, se apoya en esta doble pantalla y en el sentido que se desprende de la interacción entre ambas. La proyección se incorpora y forma parte de la ficción: los dos espacios interaccionan sin rupturas. La intermedialidad del espectáculo –el intercambio y el diálogo, incluso la contaminación (Mariniello, 2003) entre los diferentes medios de comunicación– propone al espectador una sugerente manera de percepción que multiplica y amplía su significado.

Señalemos, a modo de ilustración, algunos pasajes particularmente interesantes.

El efecto de redundancia o de ilustración en imágenes del relato escénico se aplica a la descripción de una pelea de boxeo que todos los personajes estarían presenciando. Como en *La parte de los críticos*, los personajes, aun si establecen un diálogo entre ellos, hablan hacia el público, único interlocutor *real* –a la manera de un lector *ideal*–, por lo que la pelea, en definitiva, parece tener lugar en el patio de butacas. Las imágenes de una pelea de box proyectadas en la pantalla no tienen carácter realista; se trata de unas tomas construidas de manera artificial y minuciosa –cámara lenta y coloración azul monocromática– que, conjugadas con los diálogos descentrados, la descripción de la pelea y del rotundo K.O. final, contribuye a crear en el espectador la sensación de *extrañamiento* que se apodera, poco a poco, del personaje principal de esta *Parte*, el periodista norteamericano Fate.

La pantalla superior reproduce, en algunas ocasiones, el espacio inferior: los cuerpos de los personajes se duplican y el espectador está confrontado a dos escenas paralelas levemente discontinuas que, por su similitud perturbadora y la desmaterialización física propia de la imagen proyectada en la pantalla, solicitan la atención de su mirada.

Otro fragmento sin texto que trabaja sobre la intensidad de los dos campos visuales ilustra el pasaje irónicamente costumbrista en el que los personajes salen a comer y luego de copas y discoteca por Santa Teresa. Al ritmo de una música pegadiza, en el espacio inferior, los ocho personajes desarrollan una perfecta coreografía, mientras que, en el espacio superior, se proyecta un clip en cámara rápida, con imágenes sacudidas, a menudo deformadas y de colores chillones, que evoca la salida del grupo por bares y restaurantes, con comida típica, sombreros mexicanos y mucha bebida. La independencia semántica de los dos espacios, presentados de manera simultánea y aparentemente caótica, obliga al espectador a tomar partido acerca del espacio visual que quiere mirar, recurso emparentado con el *zapping*, ya que su percepción se hará discontinua y entrecortada. Este efecto está íntimamente ligado con el texto que describe el ambiente de descontrol de la noche mexicana, dominada por el alcohol, la droga y el sexo, y más particularmente, con la impresión de irrealidad que va ganando

do al protagonista¹². El clímax de este pasaje tiene lugar poco después: la pantalla superior reproduce primeramente en instantáneas (una suerte de fotograma) los movimientos de los personajes que narran, dirigiéndose al público, a la manera de un reportaje televisivo en *vivo*, micrófono en mano y por turnos, según el momento de su intervención en la acción, la desesperada búsqueda de Rosa Amalfitano por Fate, a través de un espacio desconocido y angustiante. La pantalla superior reproduce luego, en directo, las imágenes captadas en el escenario, en primer plano, cuya angulación en contrapicado, la pigmentación azulina y la deformación a la que son sometidas, intensifican el desasosiego de la narración. La captación de las imágenes escénicas en directo crea un efecto de desfase, de retraso y de ruptura del flujo normal de las acciones. Esta segunda percepción, fuera de control, adentra al espectador en el paisaje mental del protagonista. Además, el ulular de una sirena de alarma (de las tonalidades catástrofe nuclear) y un juego de luces rojas llevan el clima de deshumanización a su punto máximo. Sin embargo, es en el espacio inferior donde las imágenes más violentas, procaces y crudas tendrán lugar: los cuerpos se convulsionan al desesperante ritmo de la sirena, en una danza descontrolada y convulsa, mientras que en la pantalla superior, la forma de las imágenes se disuelve y quedan reducidas a manchas simétricas y alucinadas, hasta llegar a un punto culminante de tensión y de agitación que termina con el grito desesperado del protagonista. En definitiva, las imágenes escénicas se liberan del texto pero al mismo tiempo son perfectamente absorbidas por la ficción.

La parte de los crímenes: el texto, la imagen y la náusea

La cuarta parte –o cuarta novela– de 2666 incursiona en los límites de lo soportable. El misterio de los crímenes de mujeres de Ciudad Juárez –la Santa Teresa bolañana–, junto con la figura enigmática de Benno von Archimboldi, son los motivos centrales de la novela. En su lúcida lectura de la obra, Pablo Ley reconoce dos polos temáticos: « la figura de Benno von Archimboldi como [...] el enigma de la creación. Por el otro, los asesinatos de Santa Teresa, centenares de mujeres muertas (retrato policial de una realidad que Bolaño sigue de cerca) convertidas aquí en una metáfora escalofriante de otro enigma, el enigma de la destrucción » (Ley: 18). Roberto Bolaño describe, de manera minuciosa y letal, la crónica de más de cien crímenes, pasaje que « se lee como una letanía escalofriante que Bolaño recita con una precisión pavorosa, usando fórmulas homéricas de repetición » (Lago: s.p.). La lectura acumulativa de las descripciones de cuerpos violados, vejados y mutilados provoca un malestar creciente en el lector. Sin duda, estamos ante un pasaje central del proyecto de Bolaño. Álex Rigola, con medios simples, resuelve brillantemente este texto, en primera instancia, imposible de llevar a escena.

La puesta en escena, asombrosamente realista, recurre a un elemento técnico que ya habíamos mencionado en la primera parte, la presencia del

¹² « La sensación de irrealidad que le perseguía aquella noche se acentuó » (Bolaño, 2004: 407).

texto en escena. *La parte de los crímenes* proyecta un fragmento del texto de Bolaño en el telón de fondo:

Tengo visiones. Lo veo. Es un desierto muy grande, una ciudad muy grande, en el norte del estado, niñas asesinadas, mujeres asesinadas. ¡Mis hijas! ¡Mis hijas! La policía no hace nada. Algunas se van en un carro negro, pero las matan en cualquier lugar. Tengo visiones que le cortarían el aliento al más macho de los machos. En sueño veo los crímenes y es como si un aparato de televisor explotara y siguiera viendo, en los trocitos de pantallas esparcidos por mi dormitorio, escenas horribles, llantos que no acaban nunca. Después de estas visiones no puedo dormir. 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.

La proyección del texto tiene unas funciones precisas. La escena está ya impregnada del texto de Bolaño, no solamente por el tipo de adaptación de la novela –selección de fragmentos–, sino además por el tipo de enunciación del texto en escena. Coexisten, aquí, las dos dimensiones de lo textual: lo escrito y lo enunciado, la palabra impresa y la interpretación escénica. El horror es tan grande que el escenario se ha quedado sin voz: el fragmento desfila y se ofrece a la lectura del espectador en total silencio. No hay interacción física directa de los personajes con el texto, pero tan pronto como finaliza la proyección, su esencia vuelve bajo la forma de una *performance* individual. El personaje que yace en escena –cuerpo desnudo de una mujer asesinada, cubierto de sangre– pone voz, durante más de ocho interminables minutos, al llanto, los gemidos, los gritos y las súplicas de todas las niñas y las mujeres violadas y salvajemente asesinadas en Santa Teresa. El sonido es producido en directo y el micrófono amplifica y trabaja la voz, confiriéndole, como si fuera necesario, una amplísima dimensión emocional. El pasaje es sencillamente insostenible. Al mismo tiempo, desfilan nombres, apellidos, edad y fecha de muerte de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez desde 1993¹³, una lista que parece no acabar nunca y que intensifica la sensación de angustia¹⁴. La novela de Bolaño no incluye este documento, que responde, en la puesta en escena, a la necesidad, para Álex Rigola, de un anclaje en la realidad¹⁵. Esta escena –durante la *performance* del llanto, varios personajes van clavando cruces rosadas en el desierto– fue musicalizada con una versión orquestal de *Der Tod*

¹³ Documentación real de mujeres muertas en Ciudad Juárez desde 1993. A la interminable lista se le suman dos mil mujeres desaparecidas desde 1993 a 2003, según el informe de la Comisión Nacional de Derechos Humanos de México del 25 de noviembre de 2003.

¹⁴ El mismo procedimiento fue empleado, unos años antes, en la puesta en escena de *Pared*, de Itziar Pascual. El texto incluye la lista de las mujeres muertas, víctimas de la violencia de género en España.

¹⁵ Véase la fotografía del espectáculo en <http://tierraliteraria.blogspot.ch/2010/04/la-dramaturgia-de-2666.html>

und das Mädchen, de Franz Schubert. A mi entender, la versión sinfónica de esta obra –original para cuarteto de cuerdas– otorga al pasaje un matiz más dramático –¿patético?– y sugiere, al mismo tiempo, la desmesura de los hechos que se están denunciando, a años luz de la lánguida y romántica « muerte de la muchacha » que pudo imaginar Schubert¹⁶. Como en la lectura, la representación teatral traduce y quizás supere, debido a la percepción directa de la experiencia *vivida*, lo absolutamente abominable.

La parte de Archimboldi: final y fuga

Las imágenes y las interacciones creadas por la palabra y la presencia física son, en la parte final de la obra, menos interesantes desde el punto de vista de la innovación que los efectos producidos, por ejemplo, en *La Parte de Fate*. Sin embargo, la calidad del impacto en el espectador es importante. El contexto histórico de la última novela que compone 2666 parece justificar esta elección, más bien sobria, que determina el diálogo entablado entre la escena, el texto y la imagen.

Las imágenes grabadas y proyectadas tienen una función especular e introspectiva, ya que acompañan la narración de Archimboldi, el personaje principal. En efecto, las imágenes van ilustrando los estados de ánimo del protagonista o sus contextos inmediatos. Así, la infancia de Hans Reiter (Archimboldi), de quien se dice que « más que un niño, parecía un alga », está acompañada por imágenes en movimiento de fondos marinos, de evolución lenta, ambientes acuáticos verdes y azules. La aparición de su hermana Lotte (« Mi hermana Lotte era lo mejor que me había sucedido nunca ») se relaciona con un disco incandescente que aparece en sobreimpresión en las imágenes proyectadas, una suerte de círculo solar que interviene en los pasajes en los que aparece o en los que se alude a la niña Lotte, imagen con una evidente función ilustrativa.

¹⁶ El tema proviene de un *Lied* (D 531) de Schubert sobre un poema de Matthias Claudius: *Das Mädchen*

Vorüber! Ach, vorüber!

Geh, wilder Knochenmann!

Ich bin noch jung, geh Lieber!

Und rühre mich nicht an.

Der Tod

Gib deine Hand, du schön und zart Gebild!

Bin Freund, und komme nicht, zu strafen.

Sei gutes Muts! ich bin nicht wild,
Sollst sanft in meinen Armen schlafen!

A pesar del lugar y de la fuerza que tiene la música en este pasaje, no se plantea, a nuestro entender, como un hilo conductor. Rigola desarrolla un verdadero *paisaje sonoro* en *La parte de Amalfitano*, que, por las razones ya expuestas, no analizamos en este trabajo.

Una mayor parte del relato de Archimboldi hace referencia a un contexto bien preciso: la Alemania de antes de la Segunda Guerra Mundial y la inmediatamente posterior. Rigola echa mano, en esta ocasión, a documentos filmicos de archivo y a imágenes distorsionadas, como las alusiones al Cabaret Eclipse de Berlín y la proyección de una danza improbable de bailarinas de cabaret de época, imágenes entrecortadas, deformadas y fuera de cuadro. El texto, creemos, justifica la alteración, ya que supone el Berlín nauseabundo de 1933 y prefigura el desastre de la guerra.

Si en un primer momento las imágenes de archivo empleadas podrían resultar redundantes –en el sentido que ilustran lo que el texto ya dice–, consideradas con un poco más de distancia crítica, ponen en relación un texto particular –el de Archimboldi– con unas imágenes de dominio público. El texto de Bolaño cambia el polo –si se nos permite la expresión– de las imágenes de los tanques alemanes, de la línea de fuego, de los cuerpos deshechos y de los campos diezmados. El relato en primera persona logra reactualizar aquellas películas que pertenecen a la Historia, arrancándolas de su contexto e insertándolas en el ámbito acotado de una historia individual y, como tal, olvidada e insignificante.

Por otro lado, las imágenes de archivo del Holocausto¹⁷ que acompañan el relato espeluznante y casi ingenuo del personaje Leo Sammer tienen una peculiar función de reemplazo y sustitución. La imagen proyectada, en principio, puede mostrar aquello que no se puede mostrar directamente en el escenario, es decir, sustituirse a la representación directa. El relato pormenorizado –particular, individual– del responsable de la matanza *artesanal* de ochocientos judíos, contrasta con las imágenes de a pala mecánica arrastrando los cuerpos. La imagen actúa como una lente que amplifica al infinito el horror, así como en *La Parte de los crímenes* el listado interminable de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez aumentaba hasta la saturación el cuerpo ensangrentado presente en escena. Una vez más, el espectador se encuentra ante la desmesura de lo inconcebible y lo abominable.

La última parte de 2666 se apoya en el carácter inapresable de su protagonista, Hans Reiter (Archimboldi), un personaje aparentemente sin lazos y en constante movimiento. En la puesta en escena se recurre a una cinta sin fin ubicada en medio del escenario. Así, el protagonista emprende un largo recorrido a pie –el camino de su narración–, movimiento incesante en el que le acompañan ocasionalmente otros personajes. El espectáculo se cierra con un doble protagonista, que ha iniciado una carrera sin término hacia ninguna parte y con su propia imagen agrandada y reproducida en tiempo real en el telón de fondo, imagen que, en dimensiones más pequeñas, se triplica primero, se cuadruplica y se multiplica luego al infinito. Su cuerpo, estallado y fragmentado en mil cuerpos idénticos, se ofrece al espectador como un enigma final.

¹⁷ Remitimos a la galería de imágenes (fotografías de Ros Ribas) disponible en http://www.teatrelliure.com/cat/programa/tempo708/06_2666_1.htm (consultado el 30 de diciembre de 2012).

A modo de conclusión

Hasta aquí algunas consideraciones con respecto al empleo de los medios audiovisuales en la escena en la adaptación teatral de *2666*. No vamos a insistir en la validez y la calidad artística de la puesta en escena¹⁸, sino en la articulación del texto de Bolaño y las imágenes propuestas por Rigola.

El mestizaje artístico del espectáculo –diálogo del texto de Bolaño con cuerpos e imágenes, en un tiempo y espacio fuera de lo común– se revela vital y emparentado con el mestizaje textual de la novela¹⁹. La escritura implacable y desquiciada de Bolaño requiere un tratamiento escénico semejante, así como la lectura de la novela póstuma del escritor chileno necesita una visión descentrada y múltiple. Se encadenan las instantáneas de una realidad poliédrica y desviada, realidades unidas por una realidad superior abominable –los crímenes de Santa Teresa. Más que de hilo conductor, se podría hablar de episodios unidos por surcos oscuros labrados por gusanos.

La versión teatral, sin duda, aporta una nueva dimensión a la novela, un enriquecimiento y una extensión de sus imágenes. La pantalla y los medios audiovisuales empleados han servido a este propósito. La imagen permite, en este caso, ampliar, volver a contextualizar, mezclar lo real con lo imaginario, superar los límites del espacio teatral –y literario– y dar un salto hacia la imaginación del espectador. Por ello, creemos no exagerar si decimos que Rigola ofrece imágenes abiertas en el escenario, que permiten pensar y repensar el texto, volver a sentirlo, a descubrir sus ritmos y desarrollar sus (otras) imágenes.

El trabajo de los adaptadores de *2666* parece apoyarse en las nociones de visibilidad e invisibilidad, ideas que articulan las imágenes escénicas y el texto. Es innegable que la escena presenta una visibilidad parcial, acotada y hasta limitada. En este sentido, los medios audiovisuales empleados han tenido varias funciones, desde la superación de los límites físicos, hasta la multiplicación y fragmentación de ese mismo espacio escénico que, como vimos, tienden a ampliar el significado. Paralelamente a este desvelamiento contundente pero incompleto, la palabra –el texto de Bolaño–, en su invisibilidad, es presencia y revelación total.

Hoy, a pesar de la plena incorporación al teatro de los medios audiovisuales, el empleo del video y de las imágenes « enlatadas » suscita, a menudo, desconfianza. Por citar un ejemplo, la crítica a la edición 2011 del célebre Festival d'Avignon redundó en este sentido: en ciertas obras, « la vidéo [...] prend une importance démesurée, [...] elle s'avère mal employée et esthétiquement dérisoire, [...] phagocytant toute possibilité de scénographie » (Barrière). ¿Hasta qué punto la imagen del escenario y la

¹⁸ Véanse a este propósito los numerosos artículos críticos en el dossier de prensa del espectáculo, http://www.teatrelliure.com/cat/programa/tempo708/06_2666_1.htm (consultado el 30 de diciembre de 2012).

¹⁹ Por cuestiones de temática y de espacio, no hemos entrado en materia en el aspecto musical y coreográfico del espectáculo de Álex Rigola.

proyectada entran en competencia *visual*? Para Pavis, la mirada del espectador es atraída por la imagen más grande, que no cesa de evolucionar, en movimiento, y su atención se centra en los cambios de escala y en los planos. En este sentido el desafío del teatro sería, para el investigador francés, « redonner [au théâtre] malgré tout sa présence vivante et sa force d'attraction » (Pavis, 2010:138). La adaptación y la puesta en escena de 2666 combinan los dos aspectos de la imagen de manera singular y productiva, generando así la constante permutación de la novela y el teatro, del discurso y la enunciación, de la presencia real y la imagen fílmica.

En conclusión, parecería ser que, teatro, texto e imagen están condenados irremediabilmente a convivir y a compartir el espacio. No sin razón el dramaturgo Juan Mayorga considera que « una imagen vale más que mil palabras, sobre todo si esa imagen es de Valle-Inclán o de Beaudelaire » (Barrera Benítez, 17). El gran acierto de la versión teatral de 2666 se debe, a mi entender, a que por encima de la imagen y del texto, se impone en escena la presencia viva de palabra poética de Roberto Bolaño.

Bibliografía

Barrera Benítez, Manuel. « El teatro de Juan Mayorga ». Disponible en <http://www.resad.es/acotaciones/acotaciones7/7barrera.pdf>, consultado el 30 de diciembre de 2012.

Barrière, Jean-Baptiste et Barrière. Aleksy, « A Avignon, la vidéo parasite le théâtre », *Libération*, 29 juillet 2011, en <http://www.liberation.fr/theatre/01012351553-a-avignon-la-video-parasite-le-theatre>, consultado el 30 de diciembre de 2012.

Bolaño, Roberto (2004). *2666*. Barcelona: Anagrama.

Bolaño, Roberto, Alex Rigola, Pablo Ley (2007). *2666*, adaptación de Pablo Ley y Álex Rigola. Barcelona: Fundació Teatre Lliure.

Lago, Eduardo (2005). « Sed de mal (sobre 2666, de Roberto Bolaño) », en *Revista de Libros No. 100, abril 2005*. Disponible en <http://www.revistadelibros.com/articulos/sed-de-mal>, consultado el 14 de diciembre de 2012.

Ley, Pablo (2006). « 2666. Una aproximación a la puesta en escena ». Disponible en http://www.teatrelivre.com/documents/tempo708/2666_cas.pdf, consultado el 15 de diciembre de 2012.

Mariniello, Silvestra (2003). « Commencements », en *Intermedialités*, No 1 (printemps), 47-62.

Pavis, Patrice (2010). *La mise en scène contemporaine*. Paris: Armand Colin.

Picon-Vallin, Béatrice (dir.) (1998) *Les écrans sur la scène*. Lausanne: L'Âge d'Homme.

Ryngaert, Jean-Pierre et Martínez, Ariane (dir.) (2011). *Graphies en scène*. Montreuil: Editions Théâtrales.

Teatre Lliure (2007). Dossier *2666*. Disponible en http://www.teatrelivre.com/documents/tempo708/2666_cat.pdf, consultado el 5 de enero de 2013.