

ESCENA/CEMENTERIO: SOBRE **2666** (DE ROBERTO BOLAÑO)
EN LA VERSIÓN TEATRAL DE ÁLEX RIGOLA

Aarón Rodríguez Serrano
Universidad Europea de Madrid (España)
aaron_stauff@hotmail.com / aaron.rodriguez@uem.es

Resumen

Tomando como punto de partida la adaptación teatral que Álex Rigola realizó de *2666*, la obra póstuma de Carlos Bolaño, se proponen una serie de reflexiones en torno a las fronteras de la expresión teatral, sus relaciones con la historia reciente y sus posibilidades como medio de pensamiento social. Tomando como eje principal el cuarto acto de la obra (un acercamiento al feminicidio que sigue teniendo lugar en Ciudad Juárez) se realiza un estudio sobre la re-presentación de los cadáveres, los distintos usos del nivel y la eficacia del símbolo y las connotaciones morales que entraña cada caso.

Palabras clave: teatro – símbolo – Ciudad Juárez – representación.

“Juego del vacío, de cualquier cosa, de lo no importante.
De lo indigno de ser representado”
(Tadeusz Kantor)

1. Introito

El reto de la dirección escénica en los inicios del siglo XXI entraña el pacto tácito entre ese conjunto de signos cada vez más vinculados a la nueva realidad tecnológica (1) y el horror del cadáver/animal sacrificado antes del comienzo de la tragedia griega original. Decía Jean-Pierre Vernant a propósito de los motivos que hacían de *Edipo Rey* una obra universal:

“...el modo de dar forma a ese material para representar el sentimiento de las contradicciones que desgarran el mundo divino, el universo social y político, el dominio de los valores, y hacer aparecer así al hombre mismo como un *thauma*, un *deinón*, una especie de monstruo incompresible y desconcertante, a la vez agente y paciente, culpable e inocente (...) lúcido y cegado por un delirio enviado por los dioses” (VERNANT, 1987, 84).

El primer paso que realizamos es, sin duda, intentar comprender *2666* en tanto proceso de comunicación teatral (rico, desmesurado, hipertrofiado en su poderosísimo uso del símbolo) pero también como algo más, como una lápida escénica, como un terreno de combate en el que se cruzan el propio cadáver testamentario de la obra (el libro póstumo original de Bolaño en el que se apoya Rigola) con su propia naturaleza como tragedia: ese intento desesperado de llegar más-allá-del-texto en la conexión imposible con los dioses que no escuchan, no juzgan, no aparecen en escena.

2. Teatro/Ouija

2666 resulta, por cierto, una obra excesiva desde casi todos los puntos de vista. Excesiva en su duración (cinco horas), excesiva en la diversidad de los códigos expresivos que maneja (desde el boxeo mexicano hasta la clase magistral, de la videoproyección vanguardista a la cita literaria pura y dura pasando por los chistes machistas); excesiva también en sus exigencias para con unos receptores del texto que deben escoger con rapidez qué juicios y qué *saber* extraen de su interior. Excesiva, también, en cuanto hacía años que el teatro español no se apartaba con más fiereza de la búsqueda de un Lector-Ideal para construir otra cosa, un lector en minúscula pero capaz de despeñarse en el universo propuesto por Bolaño/Rigola. No caeremos en la tentación de delimitar qué territorio corresponde al texto literario seminal y dónde se desplaza la acción creadora de los miembros del *Teatre Lliure*. Lo importante, en cierto sentido, es comprender (lo que resulta tarea titánica) *2666* como un discurso teatral inacabable, desplegado hacia la imposibilidad de una comprensión razonable, al menos en una primera función. Rigola confía en el recuerdo, en la re-visita a la obra, sabiendo quizá que el texto al que nos vemos obligados a volver (y esta es la tortura del teatro) ya ha desaparecido, se ha desvanecido, se ha convertido en cadáver.

Y, es el momento de decirlo: *2666* es un discurso que se articula precisamente en el corazón del cadáver. Del muerto.

No hay otra presencia ni otra voz que mueva el interior del relato que la voz de todos y cada uno de los muertos. En primer lugar, por supuesto, de las más de trescientas mujeres asesinadas y violadas en Ciudad Juárez cuyos nombres y fechas de defunción estamos obligados a contemplar durante varios minutos. Después, y con menos espectacularidad: del propio cadáver desnudo y

ensangrentado que invade la escena y que en un momento de la narración decide levantarse para gritar, para re-presentar frente al público su propia violación y su propia muerte. También, por supuesto, por el gran desfile de personajes muertos (cadáveres descomponiéndose en los campos de exterminio nazis, el padre y la mujer de Amalfitano, el editor de von Archiboldi...) que regresan por obra y gracia del artificio teatral a escena (2), se manifiestan, se comunican *en* el interior del relato pero también *hacia* el exterior, hacia el público que contempla la obra en silencio. Pensemos incluso en la cita del propio Bolaño que fue elegida por Álex Rigola para presentar la obra y para aparecer en los programas de mano:

“[Una ciudad como un cementerio] que no es del 74, ni del 68, ni del 75, sino del 2666. Un cementerio olvidado debajo de un párpado muerto, o no nato. Las acuosidades desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo” (3).

Y esta es una clave que debemos recordar para entender el horror que subyace en todo el trabajo de Rigola: su intención de convertir todo el espacio escénico en un cementerio, su voluntad de que el gran peso de la narración recaiga precisamente en los muertos. Ellos deben ser los portadores del *saber* encerrado en el texto, los garantes de la verdad que subyace en el espejismo de la escena. Y por eso, 2666 debe ser un inmenso tablero de ouija, una elocuente manera de dar voz y voto a los cadáveres.

3. El símbolo insuficiente

Pensemos en esto: durante muchos años se ha considerado el cuerpo del actor como un constante emisor de signos (MARTÍNEZ PARAMIO, 2006, 142-152) cuya “lectura” por parte del público permite una determinada interpretación de la escena, una construcción del acto representativo. Sin querer objetar absolutamente nada a esta definición, nos parece necesario realizar una parada para reflexionar sobre cómo los actores de Rigola intentan emitir la ausencia, la muerte, el cuerpo ausente. Dicho de otra manera: cómo la representación intenta de manera inconsciente tranquilizar la conciencia del espectador mediante la adopción de un código teatral lógico y comprensible

3.1 El cuerpo presente y lo Real

Y es que parece lógico pensar que la presencia de un actor en escena (aunque sea dando cuerpo a un fantasma que ha regresado de la tumba con intenciones más o menos aviesas) es algo tranquilizador y que forma parte del espectáculo teatral en sí mismo. Nosotros contemplamos al actor (ya sea un Comendador vengativo al final de un Tenorio o un infatigable padre de Hamlet) y por ello mismo maquillamos la idea de la muerte. En el interior del texto, en la coherencia interna de su ordenamiento simbólico se permite que un actor “encarne” (en un sentido literal) a un muerto. Eso permite, por ejemplo, que en el segundo acto de 2666, la esposa de Amalfitano se pasee impunemente por la escena pese a haber muerto bajo los efectos del virus del SIDA. Rigola juega con la narración que el propio fantasma realiza de las cartas dirigidas a su esposo como un código tranquilizador: ella no está, y sin embargo, la vemos. Es decir: es posible que pese a “no estar” (esto es, no existir) continúe una narración truncada hace ya varios años. Lo importante (el texto, la narración, la vida misma) se mantiene y sigue retumbando, se revela contra el olvido, contra la nada.

La presencia de una actriz en escena (aunque no hiciera nada, aunque ni siquiera narrara, aunque se mantuviera elocuentemente en silencio y con la mirada tranquila) no sólo nos reconforta y nos permite leer el texto escénico desde una óptica más distendida (no tenemos que preocuparnos ante el vacío de la muerte: la muerte no es real y la presencia de la actriz así lo manifiesta sobre el escenario) sino que convierte la narración de sus anécdotas en algo más cercano al monólogo humorístico que a una letanía tanática.

Rigola se decanta así por el discurso “al uso”, por la reflexión sobre lo que la mujer de Amalfitano tiene que decir (su búsqueda de un poeta, su nuevo hijo, sus amores pasajeros) disimulando la verdadera presencia de la muerte, escapando del agujero negro que supondría plantar cara a Lo Real hasta anular el propio saber de la representación. Dicho de otra manera, si seguimos los pasos de Lacan para intentar escuchar con más claridad la voz de los muertos que se filtra en 2666 podemos pensar que el acto teatral mismo se apoya en las dimensiones de lo imaginario y de lo simbólico. Intentar mostrar el horror que late en lo real (que sería sin duda alguna el sueño último de todo autor trágico, el límite extremo de una representación) es una voluntad condenada al fracaso. Y esto es así porque lo real es, entre otras muchas cosas, lo no-delimitable-en-el-lenguaje, y quizá también aquello que no puede componer jamás una narración o una representación, sino simplemente ser sugerido con mayor o menor fortuna. Los muertos de 2666 utilizan el lenguaje (el fantasma/delirio del padre de Amalfitano es una *voz en off* distorsionada) y al hacerlo, se convierten en imagen, en símbolo, y por lo tanto, en placebo tranquilizante ante la idea de la muerte.

La única huella patente (y lacerante) de un muerto es su propia ausencia. Rigola busca la alternativa narrativa: llena el espacio hueco, la nada misma, con el cuerpo definido de una actriz. E incluso, podríamos decir: una actriz que (al final del cuarto acto) se nos expone desnuda y ensangrentada, un objeto de deseo destrozado y cruel que muestra su sexo en la re-presentación de una

violación. Pero volveremos a esto más adelante.

3.2 Icono inefable: Los campos de exterminio en **2666**

Una de las decisiones más controvertidas de Álex Rigola ha sido, como era de esperar, la proyección en plena representación de varias imágenes recogidas por las tropas aliadas durante la liberación de los campos de concentración y exterminio de la Alemania Nazi. Sin querer ahondar excesivamente en el debate sobre la imposibilidad de la representación del Exterminio, si que queremos recordar la sugerencia que Annette Wieviorka dibujó en sus reflexiones sobre el relato holocáustico:

“Por demás, nada hay que decir y casi nada que escribir. Y ello no por una dificultad o por una falta de talento literario o una insuficiencia de las palabras. No hay más que masas de seres humanos que llegan y mueren gaseadas (...) Todo relato, literario o histórico, requiere una temporalidad. Aquí el tiempo no existe, se trata de la repetición de gestos casi industriales que el relato no puede transmitir, pues narrar implica el sentimiento del paso del tiempo” (4).

La primera justificación de la incursión de estas imágenes podría venir precisamente de la idea cada vez más extendida que nos señala la imposibilidad de entender la Historia de Europa en el siglo XX sin pasar por el correspondiente repaso al Exterminio (5). Parece lógico que Bolaño/Rigola decidan afrontar la narración (pero también la reflexión escondida detrás de lo-contado) al trasluz del cadáver-Auschwitz, indivisible e inseparable.

La segunda justificación, por supuesto, es la comparación implícita que se trenza entre las víctimas de las cámaras de gas y las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Podría pensarse que una de las grandes fuerzas que recorren el teatro social de Álex Rigola es precisamente su capacidad para dar voz y presencia a las víctimas. Pero también para unificarlas e igualarlas sin caer en los tópicos del sistema ideológico que las genera. Pensemos, por ejemplo, en el montaje de *Santa Juana de los Mataderos* de Bertolt Brecht que realizó en 2005, en el que fusionaba la imagen de la Juana de Arco de Carl Theodor Dreyer con los logotipos de las marcas más representativas del capitalismo neoliberal que nos rodea. Imágenes corporativas pertenecientes a empresas que, avanzando en la enorme coherencia del trabajo de Rigola, tienen en muchos casos una relación mercantil directa con las grandes corporaciones situadas en Ciudad Juárez, aprovechando las ventajas del tratado NAFTA para ofrecer unas características económicas y laborales paupérrimas a sus trabajadores, y lamentablemente, sirviendo de telón de fondo para el feminicidio.

Uno de los grandes aciertos de 2666 es, en concreto, esa línea simbólica (una línea de la muerte) que pende desde Auschwitz hasta Ciudad Juárez, esa exploración sistemática de las víctimas que, además, cuenta con el refuerzo básico de la narración. En Rigola (también en la obra inicial de Bolaño, pero en menor medida) se niega en cualquier momento la posibilidad de que lo que nosotros contemplemos sea una simple narración detectivesca, un “whudunit” hollywoodiense en el que el único valor posible sea contemplar el descubrimiento y catártico castigo del asesino al final de la cinta (6). La construcción del discurso que trata sobre la masacre no puede plegarse a la simple narración tradicional, tiene que exigir sus propias huellas de construcción (=de comunicación) para buscar una voz propia que pueda hacer justicia al hecho. Sin embargo, es necesario cederle la palabra a Claude Lanzmann cuando afirmaba:

“Siempre he dicho que las imágenes de archivo son imágenes sin imaginación. Petrifican el pensamiento y aniquilan todo poder de evocación. Es preferible hacer un inmenso trabajo de elaboración, de creación de la memoria del acontecimiento” (7).

El montaje de 2666 propuesto por Rigola es rico en material de archivo: no sólo por las propias imágenes de los campos de exterminio, sino también por la lista con los nombres de las víctimas, los extractos de las entrevistas... Hay una sensación de que más que “petrificar el pensamiento”, lo que realmente se propone el director es empujarlo con furia más allá de la cuarta pared, no darle tregua, conseguir que la obra de teatro sea un documento vivo, latente, que no se agote en el hecho escénico sino que se entronque con la mayor precisión en lo que ocurre fuera del escenario. Podemos señalar que lo que vemos es un auténtico “inmenso trabajo de elaboración” en el que el material archivístico no es un fin en sí mismo, sino antes bien uno de los muchos códigos posibles que acaban conformando el significado final. La crítica de Lanzmann es inexacta, poco acertada. Lo importante es comprender que el significado de los campos de la muerte en 2666 no es un ejercicio de lo que Didi-Huberman definió como “pedantería interpretativa” (8), sino el trabajo de búsqueda de un significado final (la identidad de Europa, pero también la reflexión sobre los asesinatos en Ciudad Juárez) que cristaliza en un montaje teatral. Es una operación de construcción de pensamiento, y como tal, elige sus propios códigos en el interior de la Historia.

3.3 El cuerpo ausente y la presencia de lo Real

El cuarto fragmento de la obra (titulado elocuentemente “la parte de los crímenes”) se desarrolla en lo que Rigola traza como el descubrimiento de un cadáver en el desierto de Sonora/Ciudad Juárez. Lo que Bolaño construye como una sucesión implacable de la descripción de más de cien crímenes en la novela original es traducido a nivel escénico mediante un ejercicio de limpieza y

compresión en un único cadáver, una muesca femenina en mitad del paisaje. Todos los actores giran a su alrededor y se distribuyen en la escena en torno a la presencia funeral, al cadáver fingido (=simbólico).

Lo más interesante de esta decisión escénica consiste, principalmente, en asumir el propio fracaso ante lo que se pretende mostrar. Es una cuestión casi de humildad narrativa, de comprensión ante la imposibilidad de mostrar los trescientos cadáveres y los trescientos asesinatos. Lo que se nos otorga es muy distinto, y sin embargo, absolutamente funcional en el nivel de entendimiento de los hechos: una lista interminable de nombres que desfilan por la pantalla mientras los actores depositan una colección de cruces interminable sobre la escena. La repetición de un acto (proyectar un nombre, colocar una cruz) no sólo nos otorga un papel privilegiado como *constructores del horror*, sino que además nos hace partícipes de la cadencia asesina con la que se construye la historia.

Cruces y más cruces que acompañan a los gritos de la actriz/cadáver que intenta recrear, cosa a todas luces imposibles, el fingimiento de la violación y el asesinato en manos de personajes invisibles. De igual modo que nos es dado a contemplar a los muertos (hemos visto a la mujer de Amalfitano, vemos el cadáver en escena) se nos prohíbe terminantemente la contemplación de los culpables, de los asesinos. Son aquellos que no pueden tomar parte de la ficción y que, quizá, no pueden ser representados. Son el límite mismo de la narración, la figura fantasmática que espera en el borde del escenario.

Lo que no puede ser mostrado (y volvemos otra vez a la inefabilidad del exterminio nazi) precisamente porque no puede ser explicado. En primer lugar porque, en la fecha en la que se redactan estas líneas, los asesinatos de Ciudad Juárez siguen sin quedar resueltos. En segundo lugar (y esto es mucho más interesante a efectos finales de nuestra reflexión) porque la conducta del asesino(s) es incapaz de ser sometido a las leyes de la representación teatral. No hay un artificio, no hay un código escénico que sea capaz de aprehender lo que Rigola se siente obligado a ofrecer al público. De nada hubiera servido generar una simulación más o menos perfecta del hecho en sí (de manera similar a lo que ocurre en la cinta *Irreversible* [Noé, Gaspar; 2002] con la que la obra *2666* guarda no pocas similitudes) porque los códigos expresivos con los que Rigola dibuja la tragedia desgarran con la efectividad simbólica, con la verdad que subyace tras el símbolo y que genera el horror no del re-conocimiento, sino de la sugerencia. No se trata tanto del viejo tópico “sugerir” antes que “mostrar” (porque, después de todo, ya se nos ha ofrecido el cadáver desnudo) sino de la obligación casi brechtiana de obligar al espectador a construir la verdad del texto. Una labor imposible (también por esto es justo hablar de fracaso teatral previamente asumido) porque el horror y el vacío que señala el fragmento de los crímenes es tan imposible de delimitar por nuestra experiencia como por la propia naturaleza del acto teatral.

4. Conclusiones

En *European House* (*pròleg d'un hamlet sense paraules*), uno de los montajes más conmovedores del teatro contemporáneo, Àlex Rigola afirmaba:

“¿Por qué muere la gente? Para recordarnos el sentido que tiene seguir viviendo (...) La necesidad de actuar, de ser, de estar vivo entre los muertos. Entre aquellos muertos que ya están muertos y aquellos muertos que aún están vivos. Ésta es la cuestión. Elegir si queremos vivir y por tanto producir cambios, o simplemente morir en vida” (9).

En *2666* se puede apreciar cómo la exploración a la pregunta inicial (“¿por qué muere la gente?”) se articula todavía con más desesperación, con la necesidad terrorífica de no dejar a los muertos descansar sin justicia, o al menos, sin convertirlos en símbolo teatral. La verdad del texto es necesariamente tanática, dolorosa, pero a su vez es lo suficientemente intensa como para que no se apague detrás del formalismo puro y duro. La estructura espacial crece durante las cinco horas de *2666*: se aleja cada vez más del público, se amplía en cada acto, empuja el fondo como si con cada minuto de representación fuera más y más difícil para la propia sala retener el terrible horror que se está manifestando en su interior. Crece también el cementerio que dormita escondido en el subtexto de la obra, crecen sus lápidas desde Ciudad Juárez hasta Auschwitz, desde el terror postmoderno hasta el punto cero del pensamiento universal. El miedo, la muerte, se convierte en una enredadera intolerable que acaba por dominar la representación.

Notas

(1) Recordemos el F@usto 3.0 que La Fura dels Baus estrenó en el Teatre Nacional de Catalunya: Los elementos de la escenografía se convertían en ventanas que flirteaban en el nivel simbólico con las ventanas de Windows. El proceso comunicativo teatral “total” se entroncaba con la idea de una comunicación neotecnológica. Curiosamente, el encargado de la dramaturgia de *2666* fue Pablo Ley Fancelli, uno de los responsables del F@usto 3.0.

(2) Pensemos incluso que lo último que ocurre en escena, una vez que los actores y el equipo técnico han salido a saludar, es la aparición del rostro de Roberto Bolaño en la videoproyección del fondo: un homenaje, pero también, en sentido estricto, una aparición fantasmática extra diegética.

(3) Citado en <http://anterior.teatrelliure.com/document/temp0607/dossier%202666%20cas.pdf> [Consultado en marzo de 2008] aunque también se puede encontrar en el material promocional de la obra de teatro.

(4) Citado en SÁNCHEZ-BIOSCA, 2006, 96).

(5) Baste la comparación entre obras tan distintas como 2666 y El silencio antes de Bach (Portabella, 2007) para entender cómo es imposible pensar Europa (quizá incluso Occidente) al margen de los campos de exterminio.

(6) Nos vemos obligados a recordar que la producción audiovisual más importante hasta la fecha sobre los asesinatos de Ciudad Juárez sigue siendo la muy deficiente Ciudad del silencio (Bordertown; Nava, Gregory, 2006). Además de la nómina de actores latinos a la moda de Hollywood que podían dar cierta visibilidad a la cinta (Jennifer López, Juanes o Antonio Banderas) y cuyo efecto final consiste en una aberración narrativa sobre la identidad de las víctimas, hay que sumarle una incomprensible estructura que acaba convirtiendo la reflexión en un whudunit con técnicas de las buddy movies de toda la vida (esta vez, entre el binomio superviviente-periodista). Huelga decir que al final de la cinta los asesinos principales acaban entre rejas o asesinados. Frente a esto, la opción en 2666 de anular cualquier tipo de relación causal evidente entre las distintas partes de la acción muestra con más efectividad el contacto con lo real, la verdadera naturaleza del cuerpo muerto.

(7) Citado En DIDI-HUBERMAN, 2004, 143.

(8) Esto es: “la facultad de extraer emoción y fragmentos de verdad de una imagen de archivo” (DIDI-HUBERMAN, 2004, 146).

(9) RIGOLA, 2006, 42

Bibliografía

DIDI-HUBERMAN, Georges; *Imágenes pese a todo. Memoria visual del Holocausto*, Barcelona, Paidós, 2004.

MARTÍNEZ PARAMIO, Agapito; *Cuaderno de dirección teatral*, Ciudad Real, ÑAQUE Editora, 2006.

RIGOLA, Àlex, *European House (pròleg d'un hamlet sense paraules)*, Barcelona, Fundació Teatre Lliure, 2006.

SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente; *Cine de historia, cine de memoria. La representación y sus límites*, Madrid, Cátedra, 2006.

VERNANT, Jean-Pierre y VIDAL-NAQUET, Pierre; *Mito y tragedia en la Grecia antigua*, Barcelona, Paidós, 1987.