

2666

de

ROBERTO BOLAÑO

direcció

ÀLEX RIGOLA CIA. TEATRE LLIURE



CARTA A ALEXANDRA I LAUTARO

d'alex rigola

Benvolguts Alexandra i Lautaro Bolaño, no ens coneixem però sóc el boig que ha perpetrat la direcció teatral de la novel·la que el vostre pare us va dedicar conjuntament. Primer, m'agradaria agrair a la vostra mare Carolina el permís per poder adaptar aquesta magnífica novel·la que és *2666*. Amb el Salvador Sunyer vam anar-la a veure a Blanes fa dos anys i encara recordo com li brillaven els ulls parlant de l'obra del vostre pare. En segon lloc, m'he de disculpar per portar a terme aquesta impossible versió teatral de la novel·la. Cada vegada que el Pablo Ley o jo en 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 fragments.

Evidentment sembla impossible resumir en una frase tot l'abast de les 1124 pàgines 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 ens quedàriem curts. Potser el millor serà recórrer a les paraules del vostre pare a *Amuleto*:

"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 acusadas desapasionadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo”.

Algú es deu preguntar per què us escric a vosaltres, però com que el Roberto no hi és, no em queda cap més remei que escriure als qui ell anomenava la seva única pàtria.

Una abraçada de qui, si no ha aconseguit acostar-se teatralment a la seva obra, almenys ho ha intentat amb passió. ■

UNA CONVERSA AMB ÀLEX RIGOLA

Com neix aquest projecte?

Tenia ganes d'explicar una història nova, actual, i la fascinació per l'obra de Bolaño i en concret per aquesta novel·la em van fer decidir, perquè permet fer molta feina escènica. Un espectacle té vida pròpia, no és pròpiament la novel·la, són materials molt diferents. El tipus de poesia que pots fer en una novel·la és totalment diferent de la poesia escènica. En l'adaptació parteixes d'un material, un contingut i una història base, però la manera d'arribar-hi és molt diferent. Crec que el projecte té sentit perquè és una història relativament coneguda. Si fos una novel·la que conegués absolutament tothom ja m'ho plantejaria, però són molt pocs els que se l'han llegida, entre altres coses perquè la seva dimensió espanta molt.

No és *Els germans Karamàzov*, per dir alguna cosa...

Els germans Karamàzov la gent se sap la història però no se l'ha llegida, ja és una llegenda. Se la sap així per sobre... Aquesta és una novel·la nova i si tu la recomanes et diuen: “sí, ja me la vaig comprar, però encara no me l'he llegida”. Per tant, és una història que jo puc tornar a explicar. Una de les sensacions més maques de la novel·la és com quan vas en avió i veus llumetes i dius: aquí hi viu una gent que és igual que nosaltres i en cada una d'aquestes llumetes hi ha una vida contínua. De vegades necessites agafar distància per veure-hi. Aquesta novel·la ho fa per ensenyar el pitjor de nosaltres mateixos, no com a persones sinó com a societat. I per això és molt atractiva per recordar-la a una audiència.

Agafar una història nova et fa canviar la manera de fer lectures contemporànies d'un text?

Sí. Això també em passa quan dirigeixo una obra contemporània, però llavors em dedico a ser bàsicament director d'escena. Normalment el teatre contemporani em serveix per reposar perquè l'esforç que demana la creativitat d'un clàssic, de tornar-lo a posar al dia, no és el mateix que et demana un text contemporani, que només vol que siguis un bon director d'escena. Després ho faràs bé o no, però en tot cas no et demana creativitat. Aquí, el món que s'ha de representar és tan gran que dona molt per a la creació, perquè la novel·la passa en molts espais diferents. Et demana un gran esforç d'invenció per les localitzacions i també per la seva longitud, que fa que t'hagis d'inventar diversos camins per mantenir el públic atent. Tot i que la història és prou potent perquè ho estigui.

L'estructura del relat és arbòria, fins i tot la manera de narrar dels mateixos personatges, i al final tot té a veure amb tot. Com es traspassa això a l'escenari?

La intenció és mantenir-ho. Però crec que hi ha un rerafons que se't va emportant. De fet, dels fills de connexió, n'hi ha un molt potent on el protagonista no és un personatge físic sinó que és una ciutat representació, com diu Bolaño, del pitjor de nosaltres. I és a Sta. Teresa, que és la Ciudad Juárez reinventada per Bolaño, on hi ha una societat que s'està desintegrant i on els personatges també van a caure-hi; d'alguna manera tenen una forma de desintegració.

De totes maneres, hi ha una simplificació de les històries.

Evidentment. La narrativa o la novel·la –aquesta és la gran complicació– et permet obrir i tancar un llibre al teu gust, com a lector. El teatre està obligat a veure'l. Per tant, hi ha una recerca de la tensió dramàtica dels propis personatges però sobretot d'aquells fets que serveixen de punts de connexió en la pròpia novel·la. Per exemple, totes les temàtiques, o subtemàtiques, que hi ha durant tota la peça: la manera de comunicar-nos sobrenatural; el factor aleatori, o les casualitats; la recerca d'informació o del saber; les famoses “maquiladoras”, empreses tecnològiques a la frontera, a la banda mexicana perquè els treballadors els surten molt més barats (mentre que a ells els surt més barat anar a comprar-se els texans a Estats Units); i els assassinats, que només són producte de l'educació que hi ha en aquella ciutat i del valor de la vida, no de la teva pròpia, evidentment, sinó del valor que es dona a la vida dels altres, que evidentment és molt baix.

L'estructuració en cinc parts de la novel·la es mantindrà a l'espectacle?

Sí. Hi ha una manera de fer de cada part. A la primera, la idea és fer una conferència on els conferenciants són els quatre protagonistes d'aquesta història: la comencen explicant d'una manera neutra, però a poc a poc s'hi van implicant més. La segona té alguna cosa de David Lynch, per alguns fets fora de la normalitat, o sobrenaturals o estranys, que succeeixen. Per exemple, el personatge comença a sentir les veus del seu pare mort que

li indiquen un camí per seguir, i sobretot li indiquen que vigili, que les coses van mal dades allà on és. La tercera part, la idea és fer una novel·la negra, com una pel·lícula de cinema negre. La quarta és un oratori. Són dotze veus dient bàsicament els noms dels morts. I la cinquena, la idea tona a ser una narració on tindrà una certa importància el teatre d'objectes. És explicar la història d'Archiboldi com un gran carrusel de la vida.

Treballes amb el Pablo Ley. Com es treballa amb un dramaturg? Tu estàs acostumat a fer-t'ho tu...

I necessito fer-m'ho jo, per la comprensió de la pròpia història. És clar, jo llegeixo la novel·la i m'ho imagino d'una manera, i és molt difícil que una altra persona pugui imaginar-se el mateix. En aquest cas crec que és una obra tan gran, no només per dimensió sinó per tot el que s'ha d'abastar, que convé tenir una altra persona amb qui estar contínuament discutint i trobant les fórmules de com s'ha de fer això. Hem treballat conjuntament i també en paral·lel, buscant què ens interessava a cadascú de cada una de les parts. Després hem compartit la informació i l'hem unificat. I en l'última fase, decidim com volem enfocar cada una d'aquestes parts. El fet és que amb les dues primeres no hi ha hagut cap problema, però fins que no hem tingut les dues primeres no hem pogut atacar les altres, així per ordre. Necessitem un cert ordre per saber per on estem fent passar el públic.

La confecció del text és a quatre mans.

Sí, sí. Depèn de la part: alguna l'he tocat potser més jo i d'altres potser més ell. Hem discutit de com havien d'anar, com ho volíem posar escènica, i després a reduir i a concretar, a la part de dramaturgia. Necessitem saber per què volem fer això i què necessitem perquè el públic segueixi en connexió i tingui ganes de saber què passarà just després del que està passant en aquell moment.

Treballar amb una altra persona t'amplia el que tu veus?

Sí, és clar, segur. Perquè per molt difícil que sigui que ell s'adapti a tu hi ha l'avantatge que també t'ofereix tot un altre món que potser tu no veies. I coses que a mi m'haguessin passat per alt, ell les ha captat. La feina entre dos és molt més complicada i molt més llarga –i molt més pesada–, però és molt més enriquidora i beneficiosa, perquè tu et pots entossudir per una part concreta d'una escena i estar perdent el nord de la globalitat.

Has viatjat a Mèxic...

M'ha servit per veure que els fets que explica la novel·la són veritat i palpables i que la novel·la dóna una visió de la ciutat molt més fosca del que és la realitat. Una part de material del viatge serà a l'espectacle per recordar que part de la novel·la està basada en fets reals. Crec que això és important. No és el mateix si t'explico una història d'un assassinat d'una dona que si te l'explico amb la

foto real d'aquesta dona morta darreta. Per tant, el mateix pot passar si faig sortir una imatge d'espais reals on les coses que s'expliquen hi estan passant. Penso fins i tot en fer com un apèndix del propi espectacle: una exposició de fotografies per als teatres on es faci aquesta obra, al voltant de Ciudad Juárez. Si tu has llegit la novel·la o surts de veure l'obra de teatre i després et mires les fotografies, no podràs deixar de pensar que a aquella noia que veuràs a la foto a aquell pare de família li pot estar succeint, en aquests moments, el mateix que està succeint a la novel·la.

La teva Santa Teresa és l'infern de Bolaño o la Ciudad Juárez de veritat?

És una mescla. És una ciutat on la mort i l'assassinat formen part del dia a dia i tothom ho viu d'una manera normal. Com també el tràfic de gent per travessar la frontera. Només creuen la frontera caminant pel desert els qui no tenen diners, qualsevol que tingui uns mínims ingressos o una feina pot travessar als EUA amb un avió com si anés a passar uns dies de vacances i després quedar-s'hi. Això vol dir, per exemple, que la persona que els fa de guia, si no tenen diners per pagar-li, els demana tenir una relació sexual allà al mig del desert amb la dona o amb la filla. I el desert està ple de calces fetes servir, lligades a petites branques de cactus, de gent que ha pagat sexualment per poder travessar la frontera.

Tenim un món, una societat, on ens neguem a veure segons quines reali-

tats. Bolaño defineix la ciutat en una altra novel·la, *Amuleto*, com un cementiri "*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.*" I en un moment del 2666 diu que tenim la particularitat, la classe mitjana sobretot, de quedar-nos més amb el "Jack el Destripador" que amb els milers de víctimes que morien als vaixells quan creuaven d'Àfrica cap a Amèrica amb tots els esclaus. Ens enganxem de seguida als fets particulars però en canvi ens perdem moltes vegades les coses realment importants que marquen la petjada d'una societat i del que hem fet com a societat.

Aquest treball és molt diferent dels que has fet fins ara i té certes particularitats. Això et marca una altra manera de treballar?

Suposo que els meus fantasmes seran els mateixos. Sí que puc dir que una de les coses més importants en aquesta història és evidentment la paraula. I el fet de la narració marca buscar diferents metodologies, diferents formes de narració dins d'un mateix espectacle; aquest format de conferència o l'ús de la imatge en una part molt concreta, o l'ús dels objectes, o una part molt més dialogada. Cada una tindrà diferents formats teatrals.

Amb l'equip de sempre?

Això sí, perquè jo treballo molt lligat directament amb l'equip, jo formo part

de cada un d'ells, per dir-ho d'alguna manera. No podria viure sense un escenògraf, no podria dir que un espectacle meu –i més concretament aquest– no té escenògraf. Però també sóc incapaç de passar un text i dir: “pensa'm uns espais”. La relació és molt estreta amb cada una de les persones de l'equip, els necessito fins a l'infinit però al mateix temps estan molt lligats a la meva visió de l'espectacle. És la meua manera de fer.

Amb aquest gran muntatge et serveixen de referents muntatges com els de Lupa o Lepage?

Sí que hi pot haver referents, clar. Penso en *Les set branques del riu Ota*, no només perquè passen en diferents parts, sinó perquè també és una història que passa en períodes diferents temporals i en espais diferents.

I amb llenguatges diferents...

Sí, també. El que passa és que em fa molt pudor parlar d'un espectacle com *Les set branques del riu Ota*, per exemple, que és un muntatge mític per a mi. I per tant, treure'l de referència seria enganyar el públic. No és dir: jo faré les meves *Set branques del riu Ota*. Però evidentment estarà allà, és un referent. Crec que tot artista o creador té ganes, un cop a la seva vida com a mínim, d'abastar una bogeria d'aquestes, un gran viatge.

Això et portarà a una manera diferent de treballar amb els actors?

És molt diferent treballar una escena de

diàleg de treballar com fer una conferència, o de treballar a partir de les imatges o del teatre d'objectes. Però tot espectacle va molt acompanyat pels actors que tu tens. Tu pots haver pensat moltes coses però el dia que comences els assaigs allò pot variar moltíssim. Fins i tot pots, segons quin actor tinguis, haver de pensar en una psicologia del personatge totalment diferent. Finalment és un espectacle i l'important és que sigui igualment interessant, que estigui parlant del que tu parles, etc. A l'hora de treballar amb els actors pot arribar a ser molt diferent. En aquest cas, les línies bàsiques crec que no dependran tant de la psicologia d'un personatge com de les formes de narració, que no variaran tant. El que sí que poden fer és ampliar-se molt més quan comencem els assaigs.

Tu vas fer una primera adaptació d'una novel·la, *El procés* de Kafka, ja fa uns anys. Com ho veus ara?

Fa deu anys, o onze, o dotze. Si tornés a adaptar *El procés*... l'adaptació crec que seria bàsicament la mateixa. Es tracta de ser fidels al material original que tens i fer que tinguin el mateix esperit. Les variacions de l'adaptació textual serien mínimes, la posada en escena segurament seria molt diferent. Amb el 2666 estem parlant d'una altra qualitat i d'una altra dimensió. La gent et diu: “però on t'has ficat?”. Tinc ganes de veure com es pot plasmar escènica, jo també. A veure si en sóc capaç. ■

2666

de ROBERTO BOLAÑO
direcció
ÀLEX RIGOLA CIA. TEATRE LLIURE

CARTA A ALEXANDRA Y LAUTARO de àlex rigola

Queridos Alexandra y Lautaro Bolaño: No nos conocemos pero soy el loco que ha perpetrado la dirección teatral de la novela que vuestro padre os dedicó a ambos. En primer lugar, me gustaría agradecer a vuestra madre Carolina el permiso para poder adaptar esta magnífica novela que es *2666*. Con Salvador Sunyé fuimos a verla en Blanes hace dos años y todavía recuerdo cómo le brillaban los ojos al hablar de la obra de vuestro padre. En segundo lugar, 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 removía el estómago. Pero hemos intentado traspasar al espectáculo el espíritu de la novela, lo que no es del todo malo porque si luego alguien quiere leerla, verá que la gran cantidad de información e historias que hemos dejado de lado convierten esta empresa en utópica, y que su espíritu reside en el todo, y no en sus partes o fragmentos.

Evidentemente parece imposible resumir en una frase todo lo que abarcan las 1124 páginas de la novela. También encuentro injusto reducirla a un conjunto de palabras e ideas como la maldad, la dignidad, los paralelismos y coincidencias, la impermeabilidad del ser humano ante las desgracias que él mismo provoca, el mundo de la literatura (autores, editores, estudiosos, críticos), la muerte, el amor, lo que sabemos y desconocemos de las personas, el sufrimiento, el retrato de la sociedad que estamos creando... Siempre nos quedaríamos cortos. Quizá lo mejor será recurrir a las palabras de vuestro padre en *Amuleto*: “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”.

Alguien se preguntará por qué os escribo a vosotros, pero al no estar Roberto no me queda más remedio que escribir a aquellos que él llamaba su única patria. Un abrazo de quien, si no ha conseguido acercarse teatralmente a su obra, al menos lo ha intentado con pasión.

UNA CONVERSACIÓN CON ÀLEX RIGOLA

¿Cómo surge este proyecto?

Me apetecía contar una historia nueva, actual, y la fascinación por la obra de Bolaño y en concreto por esta novela me convencieron, porque también permite trabajar mucho escénicamente. Un espectáculo tiene vida propia, no es exactamente la novela, son materiales muy diferentes. El tipo de poesía que puedes crear en una novela es totalmente diferente de la poesía escénica. En una adaptación partes de un material, de unos contenidos y de una historia base, pero la manera de llegar a él es muy distinta. Creo que el proyecto tiene sentido porque es una historia relativamente conocida. Si se tratase de una novela que conociera todo el mundo, me lo plantearía, pero son muy pocos los que la han leído, entre otras cosas porque su dimensión asusta mucho.

No es *Los hermanos Karamazov*, por decir algo...

Los hermanos Karamazov la gente conoce la historia pero no se la han leído, es ya una leyenda. Se la saben por encima... Y ésta es una novela nueva y si tú la recomiendas te dicen: “sí, ya me la compré”. Por lo tanto, es una historia que puedo volver a contar. Una de las sensaciones más bonitas de la novela es la de cuando vas en avión y ves las luces ahí abajo y dices: ahí vive gente que es como nosotros y en cada una de estas lucecitas existe una vida continua. A veces necesitas tomar distancia para ver las cosas. Esta novela lo hace para mostrar lo peor de nosotros mismos, no como personas sino como sociedad. Y por eso es muy atractiva para recordarla a un público.

¿Tomar una historia nueva te obliga a cambiar tu manera de hacer lecturas contemporáneas de un texto?

Sí. Eso también me ocurre al dirigir una pieza contemporánea, pero entonces me dedico básicamente a ser director de escena. Normalmente el teatro contemporáneo me sirve para descansar, porque el esfuerzo que requiere la creatividad de un clásico, al ponerlo al día, no es el mismo que el de un texto contemporáneo, que sólo quiere que seas un buen director de escena. Luego lo serás o no, pero en cualquier caso no te pide creatividad. En ésta, el mundo que hay que representar es tan amplio que da mucho para la creación, porque la novela sucede en muchos espacios diferentes. Te pide un gran esfuerzo de invención por las localizaciones y también por su longitud, que te obliga a inventar varios caminos para mantener atento al público. Aunque la historia es lo bastante potente para que no pierda detalle.

La estructura del relato es arbórea, incluso en la manera de narrar de los personajes, y al final todo está relacionado. ¿Cómo se traslada al escenario?

La intención es mantenerla. Pero creo que existe un trasfondo que te va llevando. De

hecho, de entre los hilos de conexión hay uno muy potente en el que el protagonista no es un personaje físico sino una ciudad que representa, como dice Bolaño, lo peor de nosotros. Y es en este espacio que es Santa Teresa, la Ciudad Juárez reiventada por Bolaño, donde hay una sociedad que se está desintegrando, y a donde van cayendo los personajes, que de algún modo tienen una forma de desintegración.

De todos modos, se simplifican las historias.

Evidentemente. La narrativa o la novela –ésta es la gran complicación– te permiten abrir y cerrar un libro a tu gusto, como lector. El teatro, estás obligado a verlo. Por lo tanto, hay una búsqueda de la tensión dramática de los propios personajes, pero sobre todo de aquellos hechos que sirven de punto de conexión en la propia novela. Por ejemplo, todas las temáticas, o sub-temáticas, que aparecen a lo largo de la pieza: el modo sobrenatural de comunicarnos; el factor aleatorio, o las casualidades; la búsqueda de información o del saber; las famosas maquiladoras, empresas tecnológicas de la frontera, en el lado mejicano porque los trabajadores son más baratos (mientras para ellos es más barato ir a comprarse unos tejanos en los EUA); y los asesinatos, que sólo son producto de la educación que existe en esa ciudad y con el valor de la vida, no de tu propia vida, evidentemente, sino del valor que se da a la vida de los demás, que evidentemente es muy poco.

¿La estructuración en cinco partes de la novela se mantiene en el espectáculo?

Sí. Existe una manera de trabajar propia de cada parte. En la primera, la idea es montar una conferencia en la que los ponentes son los cuatro protagonistas de esta historia: empiezan contándola de un modo muy neutro, pero lentamente se van implicando más. La segunda tiene algo de David Lynch, por algunos hechos extra normales, o sobrenaturales, o extraños, que van ocurriendo. Por ejemplo, el personaje empieza a oír la voz de su difunto padre que le indican un camino a seguir y, sobre todo, que vaya con cuidado que las cosas están muy peligrosas. La tercera parte, queremos hacer como una novela negra, como un film de cine negro. La cuarta es un oratorio. Son doce veces recitando básicamente los nombres de los fallecidos. Y la quinta, la idea es volver a una narración en la que tendrá cierta importancia el teatro de objetos. Es contar la historia de Archimboldi como un gran carrusel de la vida.

Trabajas con Pablo Ley. ¿Cómo es trabajar con un dramaturgo? Porque tú estás acostumbrado a hacer tus dramaturgias...

Y necesito hacerlas yo, por la comprensión de la propia historia. Claro, yo leo la novela y me la imagino de un modo, y es muy difícil que otra persona pueda imaginarse lo mismo. En este caso creo que es una obra tan grande, no sólo por dimensión sino por todo lo que hay que alcanzar, que conviene trabajar con otra persona con la que puedas discutir continua-

mente hasta encontrar las fórmulas para llevarla a cabo. Hemos trabajado juntos y también en paralelo, buscando lo que nos interesaba a cada uno de cada parte. Después hemos compartido la información y la hemos unificado. Y ahora en la última fase, decidimos cómo queremos enfocar cada una de estas partes. El hecho es que en las dos primeras partes no ha habido ningún problema, pero hasta que no las hemos terminado no hemos podido atacar las otras, y por orden. Necesitamos cierto orden para saber por dónde estamos llevando al público.

La confección del texto es a cuatro manos. Sí, sí. Depende de la parte: alguna la he trabajado más yo, otras él. Hemos discutido cómo tenían que ir, cómo queríamos llevarlas a escena, y después a reducir y a concretar, en la parte de dramaturgia. Necesitamos saber por qué queremos hacer esto y qué necesitamos para que el público siga en conexión y quiera saber qué va a ocurrir después de lo que está viendo en ese momento.

¿Trabajar con otra persona ensancha tu visión?

Sí, claro, seguro. Porque por muy difícil que sea que él se adapte a ti, tiene la ventaja que también te ofrece otro mundo que quizás no has visto. Y cosas que a mí se me hubieran escapado, él las ha captado. El trabajo entre dos es mucho más complicado y mucho más largo –y mucho más pesado–, es mucho más beneficioso y enriquecedor, porque puedes obcecarte en una parte concreta de una escena y haber perdido el norte del conjunto.

Viajaste a México...

Me sirvió para ver que los hechos que cuenta la novela son verdad y palpables, y que la novela da una visión de la ciudad mucho más oscura de lo que es en realidad. Una parte del material del viaje estará en el espectáculo para recordar que la novela se basa en parte en hechos reales. Creo que esto es importante. No es lo mismo contar la historia de un asesinato de una mujer que contarla con la foto real de esa mujer fallecida detrás. Por lo tanto, lo mismo puede ocurrir si aparece una imagen de espacios reales en los que está pasando lo que se cuenta. Pienso incluso en presentar un apéndice al espectáculo: una exposición de fotografías para los teatros en los que la pieza se represente en torno a Ciudad Juárez. Si has leído la novela o sales de ver la obra y miras después las fotografías, no podrás dejar de pensar que a esa chica que verás en la foto, o a ese padre de familia, les puede estar sucediendo, en estos momentos, lo mismo que ocurre en la novela.

¿Tu Santa Teresa es el infierno de Bolaño o la Ciudad Juárez real?

Es una mezcla. Es una ciudad en la que la muerte y el asesinato forman parte del día a día y todos lo viven de una manera normal. Como el tráfico de gente para cruzar la frontera. Sólo cruzan la frontera a través del desierto, andando, los que no tienen dinero. Cualquiera que tenga un mínimo de ingresos o un trabajo puede cruzar a los EUA en avión, como si fuera de vacaciones, y después quedarse allí. Eso quiere decir, por ejemplo, que la persona que los guía por el desierto, si no tienen dinero para pagar, les pide tener una relación sexual allí en medio del desierto, con la esposa o con la hija. Y el desierto está plagado de bragas usadas, atadas a pequeñas ramas de cactus, de gente que pagó sexualmente para poder cruzar la frontera.

Vivimos en un mundo, en una sociedad, en la que nos negamos a ver según qué realidades. Bolaño define la ciudad en otra novela, *Amuleto*, 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 acusaciones desapañadas de un ojo que por querer olvidar algo ha terminado por olvidarlo todo." Y en un momento dado de *2666* habla de nuestra particularidad, de la clase media, sobre todo, para quedarnos más con Jack el Destripador que, con los miles de muertos que morían en los barcos cuando cruzaban de África a América con todos los esclavos. Nos enganchemos enseguida a los hechos particulares y, en cambio, nos perdemos muchas veces las cosas realmente importantes que dejan la huella de una sociedad y de lo que hemos hecho como sociedad.

Este trabajo es muy distinto de los que has realizado hasta ahora y tiene ciertas particularidades. ¿Eso te obliga a trabajar de otro modo?

Supongo que mis fantasmas serán los mismos. Sí puedo decir que una de las cosas más importantes de esta historia es, evidentemente, la palabra. Y el hecho de la narración obliga a buscar diferentes metodologías, diferentes formas de narración en un mismo espectáculo; este formato de conferencia o el uso de la imagen en una parte concreta, o el uso de los objetos, o una parte mucho más dialogada. Cada una tendrá diferentes formatos teatrales.

¿Con tu equipo de siempre?

Eso sí, porque trabajo muy vinculado directamente al equipo, yo formo parte de cada uno de ellos, por decirlo de algún modo. No podría vivir sin un escenógrafo, no podría decir que un espectáculo mío –y éste menos, concretamente– no tiene escenógrafo. Pero también soy incapaz de pasar un texto y decir: "piénsame unos espacios". Nuestra relación es muy estrecha con cada uno de los miembros del equipo, les necesito hasta el infinito pero al mismo tiempo

están muy vinculados con mi visión del espectáculo. Es mi modo de trabajar.

¿Con este gran montaje te sirven de referentes montajes como los de Lupa o Lepage?

Sí puede haber referentes, claro. Pienso en *Los siete brazos del río Ota*, no sólo porque suceden en varias partes, sino porque también es una historia que ocurre en diferentes periodos temporales y en diferentes espacios.

Y usa diferentes lenguajes...

Sí, también. Pero me provoca mucho pudor hablar de un espectáculo como *Los siete brazos del río Ota*, por ejemplo, que es un montaje mítico para mí. Y por lo tanto, sacarlo como referente sería engañar al público. No es decir: yo haré mis *Siete brazos del río Ota*. Pero evidentemente estará allí, es un referente. Creo que a todo artista o creador le apetece, una vez en la vida como mínimo, alcanzar una locura de estas, un gran viaje.

¿Ello te lleva a trabajar de otro modo con los actores?

Es muy diferente trabajar una escena de diálogo de una conferencia, o trabajar a partir de las imágenes o del teatro de objetos. Pero todo espectáculo va acompañado de los actores que tienes. Puedes haber pensado muchas cosas pero el día en que empiezas los ensayos, todo puede variar mucho. Incluso puedes, según qué actor tengas, tener que pensar en una psicología de un personaje totalmente diferente. Finalmente es un espectáculo y lo importante es que sea igual de interesante, que hable de lo mismo que tú, etc. A la hora de trabajar con los actores puede llegar a ser muy diferente. En este caso, las líneas básicas creo que no van a depender tanto de la psicología de un personaje como de las formas de narración, que no variarán tanto. Lo que sí que pueden hacer es ampliarse mucho más al empezar los ensayos.

Tú realizaste una primera adaptación de una novela, *El procés* de Kafka, hace varios años. ¿Cómo lo ves ahora?

Hace diez años, u once, o doce. Si volviera a adaptar *El procés*... la adaptación creo que sería básicamente la misma. Se trata de ser fieles al material original e imprimirle el mismo carácter. Las variaciones de la adaptación textual serían mínimas, la puesta en escena seguramente sería muy diferente. Con *2666* estamos hablando de otra cualidad y de otra dimensión. La gente te dice: "¿pero dónde te has metido?". Tengo ganas de ver cómo se puede plasmar escénicamente, también yo. A ver si soy capaz. ■

Entrevista realizada por María Zaragoza el 27 de febrero de 2006 en el Café de la Ópera de Barcelona.