

# teatre lliure



© àlex rigola

# 2666

de **roberto bolaño**

adaptació **pablo ley** i **àlex rigola**

direcció **àlex rigola**

Teatre Lliure: Montjuïc – Temporada 2007-2008

## **2666**

de **Roberto Bolaño** adaptació **Pablo Ley i Àlex Rigola**  
direcció **Àlex Rigola**

---

escenografia	<b>Max Glaenzel i Estel Cristià</b>
vestuari	<b>Berta Riera i Georgina Viñolo</b>
caracterització	<b>Mariona Trias</b>
il·luminació	<b>Maria Domènech (a.a.i.)</b>
moviment	<b>Ferran Carvajal</b>
vídeo	<b>David Vericat</b>
espai sonor	<b>Sila</b>
disseny de so	<b>Ramon Ciércoles</b>

---

intèrprets per ordre d'aparició

### ***La parte de los críticos***

Espinoza **Julio Manrique** / Morini **Andreu Benito** / Pelletier **Joan Carreras** / Liz Norton **Chantal Aimée** / Sra. Bubis **Àlícia Pérez** / Amalfitano **Andreu Benito**

pausa 10'

### ***La parte de Amalfitano***

Amalfitano **Andreu Benito** / Rosa Amalfitano **Cristina Brondo** / Lola **Àlícia Pérez** / Decano Guerra **Manuel Carlos Lillo** / Joven Guerra **Ferran Carvajal** / Boris Yeltsin **Fèlix Pons**

pausa 10'

### ***La parte de Fate***

Fate **Julio Manrique** / Barry Seaman **Pere Arquillué** (vídeo) / Charly Cruz **Víctor Pi** / Rosita Méndez **Alba Pujol** / Chucho Flores **Fèlix Pons** / Joven Guerra **Ferran Carvajal** / Guadalupe Roncal **Chantal Aimée** / Rosa Amalfitano **Cristina Brondo** / Omar Abdul **Joan Carreras** / Cap de secció, Amalfitano **Andreu Benito** / Albert Kessler **Manuel Carlos Lillo**

pausa 20'

### ***La parte de los crímenes***

Rosita Méndez **Alba Pujol** / Epifanio Galindo **Andreu Benito** / Lalo Cura **Ferran Carvajal** / Pedro Negrete **Manuel Carlos Lillo** / Juan de Dios Martínez **Julio Manrique** / Lino Rivera **Fèlix Pons** / Klaus Haas **Joan Carreras**

pausa 10'

### ***La parte de Archiboldi***

Sra. Bubis **Àlícia Pérez** / Hans Reiter **Joan Carreras** / Lotte Reiter **Cristina Brondo** / Hugo Halder **Fèlix Pons** / Soldat alemany **Julio Manrique** / SS **Ferran Carvajal** / Leo Summer **Manuel Carlos Lillo** / Ingeborg **Chantal Aimée** / Endequina **Alba Pujol** / Jacob Bubis **Andreu Benito** / Alexander Fürst Pükler **Víctor Pi**

ajudant de direcció **Pau Carrió** / documentació i localitzacions a Ciudad Juárez  
**Ignacio Alvarado** / alumna en pràctiques de direcció de l'Institut del Teatre de la  
Diputació de Barcelona **Eleonora Herder** / alumnes en pràctiques de vestuari de  
l'Institut Superior de Disseny **Lluc Fiol** i **Lorena Granado**

---

construcció d'escenografia **Castells Planas de Cardedeu** / màscara **La Columna  
Curvada**

---

i els equips del **Teatre Lliure**

---

coproducció **Teatre Lliure, Festival de Barcelona Grec 2007 i Teatro Cuyás del  
Cabildo de Gran Canaria**

---

agraïments **Carolina López, Trànsit Projectes, La Cantina Mexicana, Bar  
Bonobo**

---

**espectacle en 5 parts amb 4 intermedis**

**durada aproximada: 5 h.**

**espectacle en castellà**

---

la novel·la 2666 va rebre el **Premi Salambó 2004**

---

contacte **Narcís Puig** / [npuig@teatrel·liure.com](mailto:npuig@teatrel·liure.com)

---

**funcions:**

Festival de Barcelona Grec 2007	27, 28, 29 i 30 de Juny
Teatre Lliure	del 8 al 25 de novembre
Teatro Cuyás	7,8 i 9 de març 2008

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 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 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 ens quedaríem 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 acuosidades 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.

**àlex rigola**

## **entrevista a àlex rigola**

**al cafè de l'òpera de barcelona, el 27 de febrer del 2006**

### ***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 et 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 dóna 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 hi estigui.

### ***l'estructura del relat és arbòria, fins i tot la manera de narrar les 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 fils 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 estàs 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 amb el 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 conferencians 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 entre 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 que 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 dona 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 darrera. 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 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 realitats. Bolaño defineix la ciutat en una altra novel·la, *Avenida Guerrero*, 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 al 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 amb diferents parts, sinó perquè també és una història que passa en diferents períodes temporals i en diferents espais.

***i amb diferents llenguatges...***

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 escènicament, jo també. A veure si en sóc capaç.

## **2666**

### **una aproximació a la posada en escena**

#### **una obra insòlita**

**2666** és, sens dubte, una novel·la insòlita.

Insòlita primer de tot per la seva gènesi, perquè ha acabat sent l'obra pòstuma d'un dels novel·listes en llengua castellana de més renom dels últims anys. Nascut a Xile, mexicà d'adopció i de formació literària, instal·lat a Catalunya, la circumstància vital de Roberto Bolaño fa que la seva obra adquireixi una mirada universal capaç de sobrevolar els espais més amplis i de fer que els seus protagonistes saltin d'un país a un altre sense un esforç aparent.

Insòlita, en segon lloc, perquè és l'obra d'un autor mort massa d'hora, amb cinquanta anys, d'una mort anunciada. Roberto Bolaño era, en aquest sentit, un autor que vivia amb la perillosa proximitat d'una mort possible, i és veritat que a **2666** batega la consciència que aquesta novel·la *pot ser* el seu testament literari. El testament literari d'un gran autor la grandesa del qual es mesura, sobretot, per l'ambició dels objectius intel·lectuals que s'imposa.

Insòlita, en tercer lloc, perquè **2666** és una novel·la que conté moltes novel·les en una de sola. Amb una desimboltura i una enorme capacitat inventiva, Bolaño estava construint, quan li va arribar la mort, cinc novel·les alhora, vagament vinculades per un argument entrelaçat i per alguns personatges que van passant d'una novel·la a una altra, tot i que retratats des de diverses perspectives (i que fins i tot podrien coincidir en algun dels passatges de la novel·la sense arribar-ho a saber). Un cop mort, les cinc novel·les, que Bolaño volia que es publicuessin de forma independent, van quedar parcialment inacabades. Publicar les juntes va ser una opció encertada en la mesura que ens donen notícia de l'ambiciosa voluntat d'abastar un temps i una geografia d'una extensió més que considerable: des de l'URSS a Amèrica Llatina, des de la II Guerra Mundial fins al present (el futur va quedar reduït al títol, aquest any **2666** que hauria de ser el de l'arribada d'uns extraterrestres que es presenten durant les cinc novel·les precedents).

Insòlita, en quart i últim lloc, per la seva extensió: més de 1100 pàgines durant les quals s'acumula una infinitat d'episodis que acaben mostrant, en un bigarrat fresc, una imatge de la nostra contemporaneïtat des d'una mirada postmoderna, és a dir, feta de retalls de cultures, de temps, de llocs, d'esdeveniments diferents. Realitats que conviuen en un mateix llibre no per una indemostrable necessitat causal, sinó per una simple coincidència casual d'espai i de temps. La relació de l'enigmàtic novel·lista alemany Benno von Archimboldi amb els assassinats de Santa Teresa (còpia dels que encara passen avui a Ciudad Juárez), i que, a partir de la segona part s'apoderen plenament de la novel·la, resulta del tot un misteri fins que una casualitat de cap manera imaginable la fa plenament plausible.

## **el tema de 2666**

De què parla, però, **2666**?

En una obra d'aquestes proporcions, resulta fàcil perdre's en la recerca d'un tema que es va fent més i més complex a mesura que vas passant pàgines. Resulta fins i tot temptador deixar-se endur per la luxuriant arborescència d'un entramat completament impossible de reduir a un esquema senzill. Resulta en definitiva aconsellable no perdre de vista que **2666** són, en realitat, cinc novel·les: amb cinc arguments ben diferenciats, amb cinc esquemes de personatges completament diferents tot i la coincidència d'alguns entre unes i altres novel·les; i amb cinc temes perfectament definits en cada una de les parts.

La primera història, "La part dels crítics", narra els encontres i desencontres de quatre crítics del tan famós com desconegut Benno von Archimboldi. L'estudi erudit d'una obra literària s'acaba convertint en una persecució gairebé policíaca que porta els quatre crítics, a conseqüència d'una pista probablement falsa, fins a Santa Teresa, a la frontera de Mèxic amb els EEUU: un lloc on s'està produint una lamentable cadena d'assassinats en sèrie. El recorregut vital dels protagonistes mostra, essencialment, la buidor de les seves vides que es veuen obligats a omplir amb l'interès per vides alienes (incloses aquí les vides literàries).

La segona història (segurament la més incompleta), "La part d'Amalfitano", narra les peripècies d'un professor de filosofia a la Universitat de Santa Teresa. Sembla la història, a estones amb tints surrealistes, d'un personatge atrapat a la sala d'estar de casa seva i, sobretot, atrapat al seu propi cap, entre la realitat i la bogeria, el record i la fantasmagoria. La seva filla Rosa passa per la saleta una cop i un altre, de l'habitació al lavabo, del lavabo al carrer on plana l'amenaça perillosa dels assassinats.

La tercera història, "La part de Fate", narra el viatge traumàtic d'un periodista polític negre (a qui, quan comença el llibre, acaben de comunicar les morts gairebé simultànies de la seva mare i del periodista de la secció esportiva de la seva revista) a la ciutat mexicana de Santa Teresa, amb l'objectiu de cobrir un combat de boxa. Un cop a Santa Teresa, Fate coneixerà Rosa i es veurà involucrat en un estrany esdeveniment relacionat, potser, amb els assassinats de dones.

La quarta història, "La part dels crims", desgrana per una banda, com una lletania esfereïdora, el relat policial de totes les morts de dones que es produeixen a partir de 1993, descrites amb una objectivitat forense descarnada. A la successió dels aixecaments de cadàvers se sumen les històries, sovint simples anècdotes, de personatges que amb prou feines es poden definir com a protagonistes: policies, narcotraficants, criminals d'un sadisme estremidor, històries de presó, un presumpte *serial killer*, un superpolicia de l'FBI, la directora d'un psiquiàtric, un periodista, etcètera. Les històries, tot just apuntades, s'interrompen i deixen pas a noves històries abandonant el protagonista de la història anterior.

La cinquena i última història, “La part d’Archiboldi”, és justament la biografia inexistent d’un autor que es fa fonedís –un prussià nascut el 1920 que combat al front rus durant la II Guerra Mundial i que després viatja per Europa en una fugida inacabable– de qui es desconeix gairebé tot i que, a la primera part, la dels crítics, Bolaño converteix en un autèntic enigma. Queda, és clar, per revelar l’enigma que fa que Archiboldi i els assassinats de dones de Santa Teresa tinguin alguna relació que permeti unir-los.

Amb tot, al mateix moment que “La part d’Archiboldi” tanca el cercle, es perceben immediatament i amb absoluta claredat els dos pols que tensen l’eix temàtic de la novel·la de Bolaño. Per una banda hi ha, justament, la figura de Benno von Archiboldi com a enigma de la creació. Per l’altra, els assassinats de Santa Teresa, centenars de dones mortes (retrat policial d’una realitat que Bolaño segueix de prop) convertides, aquí, en una metàfora esgarrifosa de l’altre enigma, l’enigma de la destrucció. Probablement els dos extrems d’una mateixa pulsio mental, d’una mateixa necessitat específicament humana, el deliri d’abastar la capacitat divina de creació i de destrucció.

Els personatges que travessen la novel·la també tenen algunes qualitats en comú. Filòlegs, filòsofs, científics, periodistes, poetes, bojos, editors, policies, narcotraficants, sàdics, novel·listes... Si pensem que els narcotraficants es defineixen justament per les substàncies amb què trafiquen i que, precisament, són substàncies que alteren la percepció de la realitat, immediatament es completa el quadre; si pensem que qualsevol sàdic obté plaer de la realització de les seves fantasies perverses; llavors resulta evident que, d’alguna manera, tots els personatges de la novel·la contribueixen a aportar punts de vista en el que es podria plantejar com a definició de la realitat que ens envolta, una realitat que definim captant-la amb paraules o reinventant-la a les nostres fantasies, o mostrant realitats alternatives. És evident que tots ells contribueixen en la creació de la realitat: una realitat que acaba resultant tan esquiva com l’assassí –o assassins (aquesta espècie de cosa en si kantiana davant la qual fracassen inevitablement els filòsofs)– que causen tantíssimes morts.

Bolaño, a més de llançar una mirada profundament crítica sobre la realitat que està a punt de deixar enrera a causa de la seva salut, reflexiona també sobre l’ofici d’escriptor. Un ofici que és, en el fons, el del creador de mites. Mites o, el que és el mateix, narracions meravelloses que amb freqüència interpreten l’origen del món.

### **una aproximació a una posada en escena**

Inevitablement, l’adaptació d’una novel·la d’aquestes característiques a la 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 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 successives a través de les quals aniran sorgint els personatges, els objectes, les paraules, les músiques, les imatges, l'espai, l'estètica, el *tempo*. No hi ha, en aquest cas, una línia argumental on aferrar-se. Hi ha els pols de tensió (Archimboldi-els assassinats), hi ha el tema comú (la fantasia davant de la realitat), tota la resta ha de girar al voltant d'aquests conceptes.

Personatges, històries, anècdotes... la novel·la de Bolaño és, en bona part, un banquet literari enorme on una prosa de gran qualitat construeix un món que teixeix indistintament realitat amb ficció, fantasia i mentida, coneixement i ocultació (entesa com a aquell espai incògnit on passen altres realitats, terribles o indiferents). I és aquest món el que, sens dubte, ha de viure a l'escenari.

Trobar la fórmula que permeti portar a escena aquest univers és feina de la dramaturgia que, en aquests moments, estem preparant. L'objectiu és mantenir les cinc parts ben diferenciades. retenir la major part de personatges possible. 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, dels impulsos dels seus personatges, del tema que plana durant les 1100 pàgines.

L'objectiu també és adaptar-la a una forma d'entendre el teatre, a una mirada personal des de l'escena que és la del seu director, Àlex Rigola, que beu dels diversos corrents d'avantguarda del teatre del segle xx i la visió del qual està compromesa amb el teatre progressista europeu de les últimes dècades. Tot això desemboca, inevitablement, en una posada en escena de tall inequívocament contemporani, on la teatralitat s'allunya de les convencions de l'argument per convertir-se en l'epicentre de la percepció de l'espectador.

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. On comença la realitat i s'acaba la ficció, com s'origina la fantasia i quan comença a adquirir la qualitat de la mistificació o de la mentida, quan podem parlar de coneixement i quan l'ocultació és criminal o irrellevant? En quina mesura els nostres fantasmes són més poderosos que la realitat que ens envolta?

El teatre, com la novel·la, té les seves lleis pròpies. Tot apunta que, en la seva novel·la pòstuma, Bolaño va voler jugar a revelar el funcionament de la fantasia, revelar fins a quin punt la fantasia conforma part de la realitat. Aquest és, doncs, el joc que haurà de jugar tot intent d'adaptació teatral, si es vol fer del muntatge de **2666** una joguina ala mesura de Bolaño.

**pablo ley**

Barcelona, 13 de setembre de 2006

## roberto bolaño

(Santiago de Xile, 1953 - Barcelona, 2003)

Escriptor i poeta xilè. El 1968 la seva família es trasllada a Mèxic i allà, Bolaño comença els estudis. Amb quinze anys ingressa a l'escola, però l'abandona un any després i decideix no tornar a cap institució educativa.

Gran lector, no es considerava autodidacta. Els poetes Efraín Huerta o Enrique Lihn, que no va conèixer, els considerava com alguns dels seus mestres.

A Mèxic va treballar d'articulista en diversos mitjans. El 1973 va decidir tornar a Xile amb el propòsit de donar suport al procés de reformes socialistes impulsat per Salvador Allende. Després d'un llarg viatge en autocar per l'Amèrica del Sud, l'arribada a Xile va ser uns quants dies després del cop d'estat protagonitzat per Augusto Pinochet, i llavors va decidir unir-se a la resistència contra el nou ordre dictatorial. Dies més tard va ser detingut a prop de Concepció i el van alliberar passats vuit dies gràcies a l'ajut d'un antic company d'estudis a Cauenques, que era entre els policies que l'havien de custodiar, i llavors abandona el país.

Torna a Mèxic, on funda amb un grup de poetes mexicans un moviment d'avantguarda denominat l'Infrarealisme, i a partir de 1975 comença a publicar els seus primers escrits, com ara l'antologia poètica *Poetas infrarrealistas mexicanos*.

El 1977 decideix traslladar-se a Espanya, on es casarà amb una espanyola, Carolina López, amb qui tindrà un fill, Lautaro. Des de llavors viu a la vila de Blanes, on al principi s'ocupa en diverses feines eventuais, des de comerciant a vigilant nocturn.

Autor de cinc volums de poesia, publica la seva primera novel·la el 1984, *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce*, escrita en col·laboració amb Antoni García Porta, que va obtenir el Premi Àmbito Literario.

Roberto Bolaño també és l'autor de: *La pista de hielo* (1993), *La senda de los elefantes* (1994), *La literatura nazi en América* (1996), *Estrella distante* (1996) y els relats de *Llamadas telefónicas*, que van rebre el 1997 el Premi Municipal de Santiago de Xile, el més important que atorga el país. Anteriorment, la seva obra *Los perros románticos* ja l'havia guanyat el 1995 en la modalitat de poesia.

Considerat com un dels escriptors iberoamericans més apreciats a Espanya, Roberto Bolaño va rebre el 1997 el Premi Literari Internacional Ciudad de San Sebastián en la modalitat de contes en castellà, per *Sensini*. Un any després, el 2 de novembre de 1998, va rebre el Premi Herralde de novel·la XVI edició per

*Los detectives salvajes* (1998), que també va guanyar el Premi Rómulo Gallegos el 1999.

El gener de 1999 va ser membre del jurat de la V Mostra de Cinema Iberoamericà de Lleida. El mes de juny es van presentar a Barcelona les novel·les *Monsieur Pain* i *Amuleto*, una "obra menor, narrada en primera persona por su personaje principal". L'any següent va aparèixer una altra novel·la, *Nocturno de Chile*, i el 2001 va treballar en els contes *Putas asesinas* (2003). El 2002 va publicar *Amberes* i *Una novelita lumpen*.

Bolaño mor el dimarts 14 de juliol a l'Hospital de la Vall d'Hebron de Barcelona després de deu dies en coma a causa d'una insuficiència hepàtica. Va deixar inacabada la novel·la *2666*, on va portar al límit la seva capacitat fabuladora, aquesta vegada al voltant d'un personatge que reprèn la figura de l'escriptor desaparegut, en aquest cas, Benno von Archimboldi.

En 2004 rep pòstumament el premi Salambó a la millor novel·la escrita en castellà amb *2666*. El jurat del premi va destacar el nivell i la diversitat dels cinc finalistes, tots ells "*libros nobles, respetables y muy notables*". I es va referir a la novel·la guanyadora, com "*el resumen de una obra de mucho peso, donde se decanta lo mejor de la narrativa de Roberto Bolaño*". Una novel·la que "*contiene mucha literatura, que supone un gran riesgo y lleva al extremo el lenguaje literario*" del seu autor.

Bolaño es presenta en algunes de les seves obres, com *Los detectives salvajes*, *Amuleto*, *Estrella distante* o a l'esborrany de *2666*, amb el seu alter ego Arturo Belano. També surt retratat a les novel·les *Soldados de Salamina* de Javier Cercas i a *Mantra* de Rodrigo Fresán.

**més informació:**

<http://sololiteratura.com/bol/bolanoprincipal.htm>

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/robertobolano/home.htm>

<http://www.letras.s5.com/archivobolano.htm>

<http://lepisma.libril.com/2007/05/31/entrevistas-a-roberto-bolano>

**obra de roberto bolaño**

- 1975** *Poetas infrarrealistas mexicanos.*
- 1984** *Consejos de un discípulo de Morrison a un fanático de Joyce.* Amb Antoni García Porta.
- 1993** *Fragmentos de la Universidad desconocida*  
*La pista de hielo*
- 1994** *La senda de los elefantes*
- 1995** *Los perros románticos*
- 1996** *Estrella distante*  
*La literatura nazi en América*
- 1997** *Llamadas telefónicas.* Premi Municipal de Santiago de Xile.  
*Sensini.* Premi Literari internacional Ciudad de San Sebastián.
- 1998** *Los detectives salvajes.* Premi Herralde de Novel·la. Premi Rómulo Gallegos 1999.
- 1999** *Monsieur Pain*  
*Amuleto*
- 2000** *Tres*  
*Nocturno de Chile*
- 2002** *Una novelita lumpen*  
*Amberes*
- 2003** *Putas asesinas*  
*El gaucho insufrible*
- 2004** *Entre paréntesis*  
2666. Premi Salambó (ed. pòst.)

**àlex rigola**

Barcelona, 1969

Director de escena. Director del Teatre Lliure desde 2003.

**Direcciones de escena y adaptaciones**

- 2007** *L'holandès errant*, de R. Wagner. Gran Teatre del Liceu.
- 2006** *La nit just abans dels boscos*, de B-M. Koltès. Temporada Alta.  
*Arbusht*, de Paco Zarzoso. Teatre Lliure – Festival de Barcelona Grec 2006.  
*Largo viaje hacia la noche*, de Eugene O'Neill. Teatro de La Abadía 2005-06.  
Premio Notodo 2006 al Mejor Montaje de Artes Escénicas.
- 2005** *European House (prólogo a un Hamlet sin palabras)*. Festival Temporada Alta.  
*Ricardo 3º*, de William Shakespeare. Festival de Teatro Clásico de Almagro y Teatre Lliure 2005-06.
- 2004** *Santa Juana de los Mataderos*, de Bertolt Brecht. Festival Grec 2004 y Teatre Lliure 2004-2005.  Young Directors Award Festival de Salzburg 2004
- 2003** *Glengarry Glen Ross*, de David Mamet. Teatre Lliure.  
*Cançons d'amor i droga (Pla es fa el Sales)*. Teatre Lliure.  
*Cancionero de palacio*, XVII Festival Castell de Peralada. Dirección musical Carles Magraner.
- 2002** *Julio César* de W. Shakespeare. Teatre Lliure.  
*Ubú* de Alfred Jarry. Teatro de la Abadía de Madrid.
- 2001** *Woyzeck* de G. Büchner. Festival Grec y Teatre Romea.  
*Titus Andrónico* de W. Shakespeare. Festival Grec 2000 y Temporada Teatre Lliure 2000-2001. Premio José Luis Alonso para jóvenes directores de l'ADE (Asociación de Directores de Escena) 2000 y Premio Butaca 2001 al mejor director de teatro y al mejor montaje teatral. Premio de la Crítica a la Mejor Dirección.  
*Suzuki I i II* de Alexei Chipenko. Teatre Lliure.  
*Les variacions Goldberg* de George Tabori. Teatre Nacional de Catalunya (Sala Tallers).
- 2000** *Un cop baix* de Richard Dresser. Sitges Teatre Internacional (STI) y Sala Beckett. Premio de la Crítica a la Mejor Dirección.
- 1999** *La màquina d'aigua* de David Mamet. STI y Sala Beckett. Premio de la Crítica a la Mejor Dirección.
- 1998** *Troians* de Eurípides. STI.
- 1997** *Kafka: El Proceso* de Franz Kafka. STI y Teatre Adrià Gual.
- 1996** *Camí de Wolokolamsk (I)* de Heiner Müller en el homenaje a Heiner Müller celebrado en el Teatre Artenbrut.

**pablo ley fancelli**

(Barcelona, 1961)

Llicenciat en Història de l'Art per la UB. Ha estat crític teatral d'ABC (1990-1992) i d'El País (1995-2004). Ha fet classes de Periodisme Cultural a la Facultat de Ciències de la Informació de la UAB (1999-2001). És cap del Departament de Dramatúrgia de l'escola Eòlia des del curso 2003-2004. Autor, entre d'altres, de peces com *Se está haciendo muy tarde* (Premi Sant Martí de Teatre, Mercat de les Flors, 1988); *Paisaje sin casas* (Premi Marqués de Bradamín 1990); o *Pequeños detalles del horror* (finalista del Premi Caja España 1991). Ha elaborat dramatúrgies d'obres com *F@ust versió 3.0* (La Fura dels Baus, Teatre Nacional de Catalunya, 1998); *La ópera de cuatro cuartos* (dir. Calixto Bieito, Teatre Grec, 2002); *Comedias Bárbaras* (dir. Bigas Luna, La Nau de Sagunt, 2003); *Homage to Catalonia* (dir. Josep Galindo, Teatre Romea, West Yorkshire Playhouse de Leeds, Northern Stage de Newcastle i MC93 Bobigny, 2004), *La Celestina* (dir. Calixto Bieito, Edinburgh International Festival i The REP de Birmingham, 2004), *Celebració* (dir. Josep Galindo, Teatre Romea, 2005). Actualment prepara les dramatúrgies de *Don Quixote* (dir. Josep Galindo, West Yorkshire Playhouse de Leeds, 2007) i *2666* (dir. Àlex Rigola, Teatre Lliure, 2007).

## **els intèrprets**

### **chantal aimée**

Actriu llicenciada en Art Dramàtic per l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ha fet *stages* amb Carol Rosenfeld al HB Studio de Nova York, Núria Espert, Stuart Hopps a la Lambda School de Londres i Franco di Francescantonio. Ha treballat, entre d'altres, sota la direcció de Núria Espert, Xavier Albertí, Pere Sagristà, Manel Dueso i Joan Castells. Els seus darrers muntatges han estat *Criatures*, dir. David Plana; *Macbeth*, dir. Calixto Bieito; *El sopar dels idiotes*, dir. Paco Mir; *L'oficiant del dol*, dir. Carlota Subirós; *La ópera de cuatro cuartos*, dir. Calixto Bieito; *J.R.S. (de dotze anys)*, dir. Manuel Dueso; *Homenatge a Catalunya*, dir. Josep Galindo; *Hombres*, dir. Sergi Belbel. En televisió ha participat en diverses sèries com *La Grand Battré* (TV3 i TF1), *Laberint d'ombres*, *Jet Lag* i *Majoria absoluta* (TV3) i *Hospital Central* (Videomedia). I en cinema ha treballat sota la direcció de Francesc Bellmunt (*Rateta rateta*), Siegfried Monleón (*L'illa de l'holandès*), Cesc Gay (*En la ciudad*) i Patxi Barco (*El final de la noche*). El 2005 entra a formar part de la companyia Teatre Lliure on ha participat en *Ricard 3r* i *Otel·lo*, i en l'explotació en gira de *Santa Joana dels escorxadors*. També va formar part del repartiment d'*Arbusht*, dir. Àlex Rigola. Aquest any ha format part també del repartiment d'*El dúo de la Africana*, de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé.

### **pere arquillué**

Debuta als escenaris professionals el 1990 amb *Tàlem*, de Sergi Belbel. Des de llavors ha participat en nombrosos muntatges del mateix Belbel (*Qui compra maduixes?*, *La filla del mar* – amb què obté el premi de l'Associació d'actors i Directors al Millor Actor Protagonista -, *Colometa la gitana*, *Morir* i *L'habitació del nen*). Ha treballat també amb Calixto Bieito (*El somni d'una nit d'estiu*), Domènec Reixach (*Lo desengany*), Rafel Duran (*El mercat de les delícies*), Lluís Homar (*Els bandits*), Penny Cherns (*Tant x tant Shakespeare*), Georges Lavaudant (*Els gegants de la muntanya*), Rosa M. Sardà (*El visitant*) i Xavier Albertí (*Orgia*). Destaca especialment la seva participació en diversos muntatges de J.M. Flotats (*Àngels a Amèrica* – amb què obté el premi de la Crítica de Barcelona 1997 a la Millor Interpretació - i *La Gavina*), Ariel García Valdés (*La corona d'espines* i *Galatea*) i Joan Ollé (*Así que pasen cinco años*, *De poble en poble* i *Fedra*). Des del 2003 ha treballat amb Àlex Rigola a *Juli César*, *Santa Joana dels escorxadors*, *Ricard 3r*, *Arbusht* i *La nit just abans dels boscos*, i aquesta temporada ha protagonitzat *Otel·lo*, dir. Carlota Subirós. En cinema, ha rodat una desena de pel·lícules amb directors com Ventura

Pons, Carlos Saura, Cesc Gay, Fernando León de Aranoa o Manuel Martín Cuenca. En televisió ha participat en sèries (*Secrets de família*, *Estació d'enllaç*, *Jet Lag* o *Mar de Fons*) i també en telefilms (*L'estratègia del cucut*, *Mónica* o *El concursazo*). Aquest any ha format part també del repartiment d'*El dúo de la Africana*, de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé, i ha restrenat un espectacle sobre el poeta Gabriel Ferrater a la Sala Fabià Puigserver.

### **andreu benito**

Actor de teatre, cinema i televisió. La seva carrera abraça més d'una vintena de produccions. Durant els últims anys ha treballat amb Joan Ollé (*Apocalipsi*, 1998; *L'oncle Vània*, 2004), Sergi Belbel (*El criptograma*, 1999), Manel Dueso (*La presa*, 2000), Mario Gas (*La Mare Coratge i els seus fills*, 2001), Antonio Simón (*Vindrà algú*, 2002), Lluís Pasqual (*Edipo XXI*, 2002), Magda Puyo (*Excès*, 2003), Georges Lavaudant (*Començaments sense fi*, 2003), Àlex Rigola (*Glengarry Glen Ross*, 2003), Ramon Simó (*Calígula*, 2004), Xicu Masó (*El fantàstic Francis Hardy*, 2005) i Rafel Duran (*Casa de nines*, 2004; *Panorama des del pont*, 2006). En cinema destaca la seva participació a *El Pont de Varsòvia* (dir. Pere Portabella, 1990). En televisió, ha participat a les sèries *Quin curs el meu tercer!* (dir. Ignasi P. Ferrer, 1994) i *Valèria* (dir. Sílvia Quer, 2000). La temporada passada va estrenar *Els estiuejants*, de Maksim Gorki, dir. Carlota Subirós, a la Sala Fabià Puigserver, i aquest any ha presentat també *La cantant calba & La cantant calba al Mc Donald's*, dir. Joan Ollé, a l'Espai Lliure. Aquesta temporada també ha format part dels repartiments d'*Una còpia*, de Caryl Churchill, dir. Jordi Prat i Coll, i de *La cantant calba & la cantant calba al Mc Donald's*, d'Eugène Ionesco i Lluïsa Cunillé, dir. Joan Ollé.

### **crístina brondo**

Actriu de teatre, cinema i televisió. Ha treballat sota la direcció de Joan Anton Sánchez, Jordi Mesalles, Josep Galindo, entre d'altres. En cinema ha treballat en diverses produccions de Cédric Klapisch, Josechu San Mateo, David Carreras, Darío Argento o Antonio Mercero. Destaca especialment la seva participació a *Lola vende cá*, de Llorenç Soler, per la qual va rebre el premi del Festival de Cine de Alcalá de Henares i el premi Túrria a la millor actiu protagonista. Com a actriu de televisió ha participat en les sèries *Vida de família*, de Llorenç Soler; *Body Armor*, de Gerry Lively; *Divinos*, de Mario Montero; *Maneras de sobreviure*, d'Alberto Ruiz Rojo; *16 dobles*, d'Enric Baqué; *Sincopado*, de Miguel Milena, i *Abogados*, de Jesús Font.

## joan carreras

Format a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Ha treballat amb diversos directors, com Moisès Maicas (*Quan serà pintada una escena de fons sense fi*, de J. Brossa), Ferran Madico (*Molt soroll per no res*, de W. Shakespeare), Rosa Novell (*Les dones sàvies*, de Molière), Magda Puyo (*L'excés*, de Neil Labute), Ariel García Valdés (*Galatea*, de J.M. de Sagarra), Toni Caffiero (*Els dos bessons venecians*, de C. Goldoni), David Plana (*Mala Sang*) o Víctor Conde (*La tienda de los horrores*, d'Alan Menken i Howard Ashman). Ha participat també a *La filla del mar*, dir. Josep Maria Mestres, *El coronel ocell*, dir. Rafel Duran, *El somni d'una nit d'estiu*, dir. Àngel Llàcer, *L'escola de dones*, dir. Carles Alfaro, *Electra*, dir. P. A. Angelopoulos, *Nits blanques*, dir. Carlota Subirós. Amb Àlex Rigola ha treballat a *Titus Andrònic*, *Suzuki I i II*, *Woyzeck*, *Glengarry Glen Ross*, *Santa Joana dels escorxadors*, *Ricard 3r.* i *Arbusht*, i a la segona temporada de *Juli Cèsar*. Aquest any ha participat també en *Otel·lo*, dir. Carlota Subirós. En televisió ha participat en sèries com *Porca Misèria* i també en diverses telemovies. Aquest any també ha format part del repartiment d'*El dúo de la Africana*, de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé.

## ferran carvajal

Compta amb una completa formació en interpretació i moviment que abasta des de la *commedia dell'arte* a la dansa contemporània passant pel ioga, el cant i el *xikung*. Destaca la seva participació en diversos workshops amb Àngels Margarit i amb Lloyd Newson, de la companyia DV8 Physical Theatre. Com a actor, ha treballat en cinema sota les ordres de directors tan destacats com Josep Ma. Forn (*El coronel Macià*) o Frederic Amat (*Viaje a la Luna*), i en televisió ha participat al les sèries *Génesis (en la mente del asesino)*, *Hospital Central*, *El cor de la ciutat* i *Nissaga, l'herència*. En teatre, des del 2000 ha practipat a *Paradise*, de la Cia. General Elèctrica d'Espectacles; *Desvínculos*, de La Vuelta Teatro; *Unes polaroids explícites*, de Mark Ravenhill i *Romeo y Julieta*, de W. Shakespeare, dir. Josep M. Mestres; *Calígula*, d'Albert Camus, dir. Ramon Simó; *El beso de la mujer araña*, dir. Manuel Dueso i *Who is p?*, dir. David Selvas, dins el cicle d'Assaigs Oberts del Lliure. Actualment fa gira també amb *Otel·lo*, de W. Shakespeare, dir. per Carlota Subirós. Ha dirigit i coreografiat diversos espectacles, com *Desideràtum*, *Backlott Sessions* i *Vesalii Icones*, i ha treballat com a ballarí a *Atlàntida*, de La Fura dels Baus; *Nº 2*, dins el Festival Grec 97; *Tèrbola*, de la Cia. Mudances, i també a *Vesalii Icones*. Amb Àlex Rigola ha treballat també a *Juli Cèsar*, de W. Shakespeare, i en col·laboracions coreogràfiques a *Cancionero de Palacio*; *Santa Joana dels*

escorxadors, de Bertolt Brecht (on també ballava), i *L'holandès errant*, de Richard Wagner.

### **manuel carlos lillo**

Actor, director de escena i director cinematogràfic, inicia la seva carrera professional a Buenos Aires, on intervé en diversos muntatges teatrals i en produccions per al cinema. Com a actor de teatre ha estat vinculat a El teatro fronterizo, amb José Sanchis Sinisterra. D'aquest període cal remarcar la seva participació als espectacles *Informe sobre ciegos*, de E. Sábato, i *Veus familiars*, de Harold Pinter, que també va dirigir. La seva activitat pedagògica és reconeguda en l'àmbit de la formació d'actors. D'entre els seus últims espectacles destaquen *Así que pasen cinco años*, de F. García Lorca, dir. Joan Ollé; *Más extraño que el paraíso*, de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé a partir de la figura de Jaime Gil de Biedma; *Cartas de amor a Stalin*, de Juan Mayorga, dir. José Sanchis Sinisterra, *Troilus i Cressida*, de W. Shakespeare, versió de Lluïsa Cunillé; i *La controversia de Valladolid*, de Jean-Claude Carrière, dir. Carles Alfaro.

### **julio manrique**

Llicenciat en dret per la Universitat Pompeu Fabra de Barcelona, cursa els tres cursos oficials d'Interpretació a l'Institut del Teatre de Barcelona, després de quatre anys de formació a l'Aula de Teatre de la Universitat Pompeu Fabra i el Col·legi del Teatre de Barcelona. Fa un curs de treball sobre l'obra de William Shakespeare organitzat per la Unió de Teatres d'Europa, a càrrec de Bruce Mayers. S'estrena professionalment el 1994 sota la direcció de Josep Maria Mestres (*Enemigo de clase*), amb qui ha treballat en diversos muntatges (*Klowns*, *Salvats!*, *Fashion Feeling Music*, *Romeo y Julieta*). Des d'aleshores Ha treballat també amb Rafel Duran (*L'alfabet de l'aigua*, *Perifèria Koltès*), Tamzin Townsend (*Macbeth*), Pep Anton Sánchez (*Bunyols de quaresma*), Joan Ollé (*Así que pasen cinco años*) i Calixto Bieito (*Mesura per mesura*). Els seus darrers muntatges han estat *Terra Baixa*, dir. Ferran Madico; *Ànsia* (Premi de la Crítica de Barcelona) i *El pes de la palla*, dir. Xavier Albertí; *Far Away*, dir. Peter Brook; *The bug (el virus)*, dir. David Selvas i *Salamandra*, dir. Toni Casares. El 2004 va estrenar una peça seva, *El miedo y la música*, al STI-CC. També ha participat en les sèries televisives *Nissaga: l'herència*, *Temps de silenci* i *Porca Misèria*, i a les telemovies *Valèria* i *L'estratègia del cucut*, de Sílvia Quer; *Delta*, d'Oriol Ferrer i *Coses que passen*, de Sílvia Munt. En cinema destaca la seva participació a *Soldados de Salamina*, de David Trueba i a *Febrero*, de Sílvia Quer. Amb Rigola ha treballat anteriorment a *Titus Andrònic* (Premi de la Crítica de Barcelona) i *Juli Cèsar*. Els seus darrers

muntatges han estat *En Pólvora*, d'Àngel Guimerà, dir. Sergi Belbel i, com a director, *Els boscos*, de David Mamet.

### **alícia pérez borràs**

Formada principalment a l'estudi Festino Barocco amb Txiki Berraondo i Manuel Lillo, ha seguit nombrosos cursos monogràfics d'interpretació, dansa, tècnica vocal, cant, manipulació d'objectes i doblatge amb alguns dels especialistes més destacats del país. Ha treballat, entre d'altres, sota la direcció de Xavier Albertí (*Troilus i Cressida*, de W. Shakespeare; *Orgia*, de Pier Paolo Pasolini; *Más extraño que el Paraíso*, de Jaime Gil de Biedma i Lluïsa Cunillé; *El gat negre*, de Lluïsa Cunillé), Carles Salas (*Hamlet*, de W. Shakespeare; *Dies de dansa*), Carlota Subirós (*I mai no ens separarem*, de Jon Fosse; *Ària del diumenge*, *Líliom*, de Ferenc Mòlnar), Ramon Simó (*Antígona*, versió de Jordi Coca), Xicu Masó i Pep Tosar (*El Mestre i Margarita*, de M. Bulgàkov). També ha participat en diversos espots i curtmetratges. Amb Rigola ha treballat *Juli Cèsar*, *Santa Joana dels escorxadors*, *Ricard 3r* i *Arbusht*. Aquesta temporada també ha participat en *Otel·lo*, dir. Carlota Subirós. En televisió ha participat també a la sèrie *Mar de fons* de TVC. Aquest any ha format part també del repartiment d'*El dúo de la Africana*, de Xavier Albertí i Lluïsa Cunillé.

### **víctor pi**

Des del 2001 ha participat en els següents muntatges: *The bug (el virus)*, de R. Strand, dir. David Selvas, *La xarxa*, de Joan Brossa, dir. Josep M. Mestres; *A Little Night Music (Música per a una nit d'estiu)*, de S. Sondheim, i *La Mare Coratge i els seus fills*, de B. Brecht, dir. Mario Gas (2001); *L'escola de dones*, de Molière, dir. Carles Alfaro, i *Glengarry Glen Ross*, de D. Mamet, dir. Àlex Rigola (2003); *Al vostre gust*, de W. Shakespeare, dir. Xicu Masó (2005); *Vells temps*, de H. Pinter, dir. Rosa Novell i *Aigües encantades*, de J. Puig i Ferrater, dir. Ramon Simó (2006). Aquesta temporada també ha format part del repartiment de *La cantant calba & la cantant calba al Mc Donald's*, d'Eugène Ionesco i Lluïsa Cunillé, dir. Joan Ollé.

### **fèlix pons**

Fomat en interpretació a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona, ha seguit diversos cursos també amb Nancy Tuñón, Teodoros Terzopoulos, Alla Demidova, Roerbtó Cerdán, Leonid Robermann i Augusto Boal, entre d'altres. També ha seguit cursos de dansa i moviment amb Miguel Camarero, Mal Pelo, Andrés Corchero i Mònica Extremiana; de clown, amb Hernan Gené, i d'escriptura dramàtica, amb José Sanchis Sinisterra. En teatre destaca la seva

participació a *Aigües encantades*, de Joan Puig i Ferrer, dir. Ramon Simó; *Primera Plana* de Ben Hecht i Charles MacArthur, dir. Sergi Belbel; *Refugiats* de Sergi Pompermayer, dir. David Plana; *Dissabte, diumenge i dilluns* d'Eduardo De Filippo, dir. Sergi Belbel; *La barca nova* d'Ignasi Iglésias, dir. Joan Castells; *El pati* d'Emili Vilanova, dir. Pep Anton Gómez. En televisió ha treballat a les sèries *Ventdelplà*, *El cor de la ciutat*, *Sitges*, *La Lloï*, *Des del balcó* i *Valèria*. Amb Àlex Rigola ha treballat a *La màquina d'aigua* de David Mamet.

### **alba pujol**

Actriu formada a l'Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. En la seva curta carrera s'hi compten dos muntatges destacats: *Nausica*, de Joan Maragall, dir. Hermann Bonnín, i *Autorretrat III*, de Tennessee Williams. Actualment interpreta Desdèmona a la gira d'*Otel·lo*, de W. Shakespeare, dir. Carlota Subirós.

## sobre l'edició de la novel·la

### nota dels hereus de l'autor

Davant de la possibilitat d'una mort pròxima, Roberto va deixar instruccions perquè la seva novel·la **2666** es publicués dividida en cinc llibres que es corresponen a les cinc parts de la novel·la, especificant-ne l'ordre i la periodicitat de les publicacions (una per any) i fins i tot el preu a negociar amb l'editor. Amb aquesta decisió, comunicada dies abans de morir per ell mateix a Jorge Herralde, creia que deixava solucionat el futur econòmic dels seus fills.

Un cop mort, i després de la lectura i l'estudi de l'obra i del material de treball deixat per Roberto que va fer Ignacio Echevarría (l'amic que va designar com a persona referent per sol·licitar consell sobre els seus assumptes literaris), va sorgir una altra consideració de caràcter menys pràctic: el respecte pel valor literari de l'obra, que fa que , de manera conjunta amb Jorge Herralde, canviem la decisió de Roberto i que **2666** es publiqui primer en tota l'extensió en un sol volum, tal com ell hauria fet si no s'hagués complert la pitjor de les possibilitats que oferia el procés de la seva malaltia.

### primeres pàgines de 2666

La primera vez que Jean-Claude Pelletier leyó a Benno von Archimboldi fue en la Navidad de 1980, en París, en donde cursaba estudios universitarios de literatura alemana, a la edad de diecinueve años. El libro en cuestión era *D'Arsonval*. El joven Pelletier ignoraba entonces que esa novela era parte de una trilogía (compuesta por *El jardín*, de tema inglés, *La máscara de cuero*, de tema polaco, así como *D'Arsonval* era, evidentemente, de tema francés), pero esa ignorancia o ese vacío o esa dejadez bibliográfica, que sólo podía ser achacada a su extrema juventud, no restó un ápice del deslumbramiento y de la admiración que le produjo la novela. A partir de ese día (o de las altas horas nocturnas en que dio por finalizada aquella lectura inaugural) se convirtió en un archimboldiano entusiasta y dio comienzo su peregrinaje en busca de más obras de dicho autor. No fue tarea fácil. Conseguir, aunque fuera en París, libros de Benno von Archimboldi en los años ochenta del siglo XX no era en modo alguno una labor que no entrañara múltiples dificultades. En la biblioteca del departamento de literatura alemana de su universidad no se hallaba casi ninguna referencia sobre Archimboldi. Sus profesores no habían oído hablar de él. Uno de ellos le dijo que su nombre le sonaba de algo. Con

furor (con espanto) Pelletier descubrió al cabo de diez minutos que lo que le sonaba a su profesor era el pintor italiano, hacia el cual, por otra parte, su ignorancia también se extendía de forma olímpica. Escribió a la editorial de Hamburgo que había publicado *D'Arsonval* y jamás recibió respuesta. Recorrió, asimismo, las pocas librerías alemanas que pudo encontrar en París. El nombre de Archimboldi parecía en un diccionario sobre literatura alemana y en una revista belga dedicada, nunca supo si en roma o en serio, a la literatura prusiana. En 1981 viajó, junto con tres amigos de facultad, por Baviera y allí, en una pequeña librería de Munich, en Voralmsstrasse, encontró otros dos libros, el delgado tomo de menos de cien páginas titulado *El tesoro de Mitzi* y el ya mencionado *El jardín*, la novela inglesa. La lectura de estos dos nuevos libros contribuyó a fortalecer la opinión que ya tenía de Archimboldi. En 1983, a los veintidós años, dio comienzo a la tarea de traducir *D'Arsonval*. Nadie le pidió que lo hiciera. No había entonces ninguna editorial francesa interesada en publicar a ese alemán de nombre extraño. Pelletier empezó a traducirlo básicamente porque le gustaba, porque era feliz haciéndolo, aunque también pensó que podía presentar esa traducción, precedida por un estudio sobre la obra archimboldiana, como tesis y, quién sabe, como primera piedra de su futuro doctorado.

Acabó la versión definitiva de la traducción en 1984 y una editorial parisina, tras algunas vacilantes y contradictorias lecturas, la aceptó y publicaron a Archimboldi, cuya novela, destinada a priori a no superar la cifra de mil ejemplares vendidos, agotó tras un par de reseñas contradictorias, positivas, incluso excesivas, los tres mil ejemplares de tirada abriendo las puertas de una segunda y tercera y cuarta edición.

Para entonces Pelletier ya había leído quince libros del autor alemán, había traducido otros dos, y era considerado, casi unánimemente, el mayor especialista sobre Benno von Archimboldi que había a lo largo y ancho de Francia.

Entonces Pelletier pudo recordar el día en que leyó por primera vez a Archimboldi y se vio a sí mismo, joven y pobre, viviendo en una *chambre de bonne*, compartiendo el lavamanos, en donde se lavaba la cara y los dientes, con otras quince personas que habitaban la oscura buhardilla, cagando en un horrible y poco higiénico baño que nada tenía de baño sino más bien de retrete o pozo séptico, compartido igualmente con los quince residentes de la buhardilla, algunos de los cuales ya habían retornado a provincias, provistos de su correspondiente título universitario, o bien se habían mudado a lugares un poco más confortables en el mismo París, o

bien, unos pocos, seguían allí, vegetando o muriéndose lentamente de asco.

Se vio, como queda dicho, a sí mismo, ascético e inclinado sobre sus diccionarios alemanes, iluminado por una débil bombilla, flaco y recalcitrante, como si todo él fuera voluntad hecha carne, huesos y músculos, nada de grasa, fanático y decidido a llegar a buen puerto, en fin, una imagen bastante normal de estudiante en la capital pero que obró en él como una droga, una droga que lo hizo llorar, una droga que abrió, como dijo un cursi poeta holandés del siglo XIX, las esclusas de la emoción y de algo que a primera vista parecía autoconmiseración pero que no lo era (¿qué era, entonces?, ¿rabia?, probablemente), y que lo llevó a pensar y a repensar, pero no con palabras sino con imágenes dolientes, su período de aprendizaje juvenil, y que tras una larga noche tal vez inútil forzó en su mente dos conclusiones: la primera, que la vida tal como la había vivido hasta entonces se había acabado; la segunda, que una brillante carrera se abría delante de él y que para que ésta no perdiera el brillo debía conservar, como único recuerdo de aquella buhardilla, su voluntad. La tarea no le pareció difícil.

Jean-Claude Pelletier nació en 1961 y en 1986 era ya catedrático de alemán en París. Piero Morini nació en 1956, en un pueblo cercano a Nápoles, y aunque leyó por primera vez a Benno von Archimboldi en 1976, es decir cuatro años antes que Pelletier, no sería sino hasta 1988 cuando tradujo su primera novela del autor alemán, *Bifurcaria bifurcata*, que pasó por las librerías italianas con más pena que gloria.

La situación de Archimboldi en Italia, esto hay que remarcarlo, era bien distinta que en Francia. De hecho, Morini no fue el primer traductor que tuvo. Es más, la primera novela de Archimboldi que cayó en manos de Morini fue una traducción de *La máscara de cuero* hecha por un tal Colossimo para Einaudi en el año 1969. Después de *La máscara de cuero* en Italia se publicó *Ríos de Europa*, en 1971, *Herencia*, en 1973, y *La perfección ferroviaria* en 1975, y antes se había publicado, en una editorial romana, en 1964, una selección de cuentos en donde no escaseaban las historias de guerra, titulada *Los bajos fondos de Berlín*. De modo que podría decirse que Archimboldi no era un completo desconocido en Italia, aunque tampoco podía decirse que fuera un autor de éxito o de mediano éxito o de escaso éxito sino más bien de nulo éxito, cuyos libros envejecían en los anaqueles más mohosos de las librerías o se saldaban o eran olvidados en los almacenes de las editoriales antes de ser guillotizados.

Morini, por supuesto, no se arredró ante las pocas expectativas que provocaba en el público italiano la obra de Archimboldi y después de traducir *Bifurcaria bifurcata* dio a una revista de Milán y a otra de Palermo sendos estudios archimboldianos, uno sobre el destino en *La perfección ferroviaria* y otro sobre los múltiples disfraces de la conciencia y la culpa en *Letea*, una novela de apariencia erótica, y en *Bitzius*, una novelita de menos de cien páginas, similar en cierto modo a *El tesoro de Mitzi*, el libro que Pelletier encontró en una vieja librería múniquesa, y cuyo argumento se centraba en la vida de Albert Bitzius, pastor de Lützelflüh, en el cantón de Berna, y autor de sermones, además de escritor bajo el seudónimo de Jeremias Gotthelf. Ambos ensayos fueron publicados y la elocuencia o el poder de seducción desplegado por Morini al presentar la figura de Archimboldi derribaron los obstáculos y en 1991 una segunda traducción de Piero Morini, esta vez de *Santo Tomás*, vio la luz en Italia. Por aquella época Morini trabajaba dando clases de literatura alemana en la Universidad de Turín y ya los médicos le habían detectado una esclerosis múltiple y ya había sufrido un aparatoso y extraño accidente que lo había atado para siempre a una silla de ruedas.

Manuel Espinoza llegó a Archimboldi por otros caminos. Más joven que Morini y que Pelletier, Espinoza no estudió, al menos durante los dos primeros años de su carrera universitaria, filología alemana sino filología española, entre otras tristes razones porque Espinoza soñaba con ser escritor. De la literatura alemana sólo conocía (y mal) a tres clásicos, Hölderlin, porque a los dieciséis años creyó que su destino estaba en la poesía y devoraba todos los libros de poesía a su alcance, Goethe, porque en el último año del instituto un profesor humorista le recomendó que leyera *Werther*, en donde encontraría un alma gemela, y Schiller, del que había leído una obra de teatro. Después frecuentaría la obra de un autor moderno, Jünger, más que nada por simbiosis, pues los escritores madrileños a los que admiraba y, en el fondo, odiaba con toda su alma hablaban de Jünger sin parar. Así que se puede decir que Espinoza sólo conocía a un autor alemán y ese autor era Jünger. Al principio, la obra de éste le pareció magnífica, y como gran parte de sus libros estaban traducidos al español, Espinoza no tuvo problemas en encontrarlos y leerlos todos. A él le hubiera gustado que no fuera tan fácil. La gente a la que frecuentaba, por otra parte, no sólo eran devotos de Jünger sino que algunos de ellos también eran sus traductores, algo que a Espinoza le traía sin cuidado, pues el brillo que él codiciaba no era el del traductor sino el del escritor.

El paso de los meses y de los años, que suele ser callado y cruel, le trajo algunas desgracias que hicieron variar sus opiniones. No

tardó, por ejemplo, en descubrir que el grupo de jungerianos no era tan jungeriano como él había creído sino que, como todo grupo literario, estaba sujeto al cambio de las estaciones, y en otoño, efectivamente, eran jungerianos, pero en invierno se transformaban abruptamente en barojianos, y en primavera en orteguianos, y en verano incluso abandonaban el bar donde se reunían para salir a la calle a entonar versos bucólicos en honor de Camilo José Cela, algo que el joven Espinoza, que en el fondo era un patriota, hubiera estado dispuesto a aceptar sin reservas de haber habido un espíritu más jovial, más carnavalesco en tales manifestaciones, pero que en modo alguno podía tomarse tan en serio como se lo tomaban los jungerianos espurios.

Más grave fue descubrir la opinión que sus propios ensayos narrativos suscitaban en el grupo, una opinión tan mala que en alguna ocasión, durante una noche en vela, por ejemplo, se llegó a preguntar seriamente si esa gente no le estaba pidiendo entre líneas que se fuera, que dejara de molestarlos, que no volviera más.

Y aún más grave fue cuando Jünger en persona apareció por Madrid y el grupo de los jungerianos le organizó una visita a El Escorial, extraño capricho del maestro, visitar El Escorial, y cuando Espinoza quiso sumarse a la expedición, en el rol que fuera, este honor le fue denegado, como si los jungerianos simuladores no le consideraran con méritos suficientes como para formar parte de la guardia de corps del alemán o como si temieran que él, Espinoza, pudiera dejarlos mal parados con alguna salida de jovenzuelo abstruso, aunque la explicación oficial que se le dio (puede que dictada por un impulso piadoso) fue que él no sabía alemán y todos los que se iban de picnic con Jünger sí lo sabían.

Ahí se acabó la historia de Espinoza con los jungerianos. Y ahí empezó la soledad y la lluvia (o el temporal) de propósitos a menudo contradictorios o imposibles de realizar. No fueron noches cómodas ni mucho menos placenteras, pero Espinoza descubrió dos cosas que lo ayudaron mucho en los primeros días: jamás sería un narrador y, a su manera, era un joven valiente.

También descubrió que era un joven rencoroso y que estaba lleno de resentimiento, que supuraba resentimiento, y que no le hubiera costado nada matar a alguien, a quien fuera, con tal de aliviar la soledad y la lluvia y el frío de Madrid, pero este descubrimiento prefirió dejarlo en la oscuridad y centrarse en su aceptación de que jamás sería un escritor y sacarle todo el partido del mundo a su recién exhumado valor.