

## DE CAMINO AL FUTURO

Pablo Ley Fancelli



Fotografía de Maurici Biosca

Siempre que se cae en hablar de uno mismo, termina uno por extenuarse en la dialéctica inagotable entre el querer y el ser. Por eso he decidido recurrir a una frase de Goethe que mi padre siempre repetía, y que dice algo así como «ten cuidado con lo que deseas en tu juventud porque eso será lo que alcanzarás en tu ancianidad». Mi padre me lo decía (en pasado) cuando yo era joven, aunque ahora él, a sus 92 años, se la sigue repitiendo (en presente) a sí mismo, tal vez con la idea de llegar a descubrir algún día qué es lo que realmente quiso en su juventud (¿o piensa aún imperturbable en el futuro?). La próxima vez que lo vea lo interrogaré a fondo sobre el tema.

Si me limito a lo que quise ser (y estoy hablando tanto de mi infancia como de mi juventud) eso fue, sin duda, ser escritor. De hecho, ya antes de saber leer me sentaba ante la máquina de escribir de mi abuelo y llenaba una página tras otra de signos para mí incomprensibles que luego hacía leer a mi madre. El resultado era hilarante, por ejemplo: oenjfchtg ksno3njr '3cuogjdu 9skejñeouixqpe 8rf9, que mi madre leía con paciente precisión, y hacía que yo me retorciera en una risa infantil y feliz. Retengo, de un tiempo algo posterior, un episodio peculiar, con un amigo de siete u ocho años, hijo de la portera de al lado de la mercería de mi madre, con el que aprendí el poder evocador de cada palabra. El juego, que siempre tenía lugar sentados en el agujero de alguno de los plátanos que había en nuestra calle, consistía en decir: «Un coche de... oreja» (por ejemplo)... y el otro contestaba: «un coche de pan...» y el otro: «un coche de zanahoria...» y el juego, entre carcajadas cada vez mayores, se dilataba infinito hasta que nos reclamaban desde los respectivos portales nuestras madres. Salto luego hacia las zozobras de la primera y segunda adolescencias, y me veo viajando solo en tren con mochila y escribiendo versos (existenciales, claro, y amorosos) que apenas nadie leería y que tampoco yo me atrevo ahora a releer.

Lo cierto es que acabé cayendo en la trampa del teatro casi por casualidad. Y fue así: cuando, en cierta ocasión, pasando por las inmediaciones del Insitut d'Experimentació Teatral de la Universitat de Barcelona (que entonces dirigía Ricard Salvat) una voz (que pertenece sin duda a mi conciencia... o una araña en la tela, en forma de Mefisto) me preguntó: «¿Y tú no te quieres apuntar?». No supe decir que no. De hecho, sigo sin saber decir que no a demasiadas cosas. A veces tardo meses en conseguir zafarme de aquello a lo que me he comprometido. A veces años. Con el teatro, por ejemplo, llevo ya más de treinta años de compromiso y sigo ahí, empeñado aún en los principios de aquella institución (IET) de nombre si se quiere algo pomposo (dados sus medios), aunque sincero (si atendemos a la vocación de quienes pasamos por allí). Allí fue donde escribí mis primeros textos –*Angorina o la festa de maig* y un collage a partir de



diversas versiones de la *Antígona* clásica— que dirigí yo mismo (el segundo con Mercè Saumell) y estrené en el marco del teatro universitario (y hasta logramos hacer una modesta gira).

A partir de aquí debería dividir mi ser (ya no mi querer ser) en cuatro campos, a veces irreconciliables, como son 1) la escritura de textos propios, donde alcancé a unirme al colectivo —no sé hasta qué punto generacional— del Premio Marqués de Bradomín; 2) la crítica teatral, que he ejercido en ABC y El País a lo largo de un período de 15 años (1990-2004); 3) la dramaturgia sobre textos ajenos, donde he alcanzado alguno de los mejores éxitos (*2666*, de Roberto Bolaño, sin ir más lejos); y 4) la pedagogía teatral, mi más reciente campo de batalla, en el que aspiro a modelar de alguna manera el teatro futuro.

## I. LA CREACIÓN DEL UNIVERSO: UN MUNDO EVANESCENTE

He de reconocer que, como autor, he sido un creador discontinuo, que solo ha escrito cuando lo ha sentido como una necesidad imperiosa, vitalmente intensa, y que, en cualquier caso, ha preferido guardar silencio (o dejarse seducir por los universos ajenos de las dramaturgias sobre textos de algunos grandes autores como Goethe, Brecht, Orwell, Cervantes, Valle-Inclán, o Bolaño, que comentaré después) antes que llenar cuartillas por el mero horror vacui del oficio de *escribidor*. Sería fastidioso hablar de todos los textos que he escrito<sup>1</sup> (guardo de ellos memoria existencial de cada época, a veces dolorosa), de modo que hablaré solo de tres, que son los que han conformado de forma preeminente mi visión del mundo.

Aunque *Se está haciendo muy tarde*, *Memorias saqueadas* y *No hay*

<sup>1</sup>*Se está haciendo muy tarde*, 1988 (Primer Premi Sant Martí de Teatre, 1989. Estrenada el 1990 en el Mercat de les Flors). *Memorias saqueadas*, 1989. *No hay tren*, 1990 (con música de Eduardo Diago). *Paisaje sin casas*, 1990 (Primer Premio Marqués de Bradomín de Textos Teatrales. Estrenat en 2012 en la sala Plataforma I + D y reestrenada a l’Espai Lliure el 2013). *Díptic d’animals*, 1991 (compuesta por las piezas: *L’eco de les pedres* y *Recorregut*, esta última en colaboración con Carles Gisbert). *Pequeños detalles del horror*, 1991 (finalista del Premio de «Teatro Breve» de Caja España de Valladolid). *El llindar dels estels*, 1991. *La extraña pero verídica confesión de un hombre bueno en su lecho de muerte*, 1994. *L’àngel exterminador*, 1999. *La increíble desaparición de Andrés Zahara*, 2008 (publicada por Editorial Anagnórisis en 2011).



*tren* constituyen los primeros pasos (trompicones) en el desasosiego ante la inmensidad del mundo, es con *Paisaje sin casas* donde descubro definitivamente el mundo sobre el que quiero hablar. *Paisaje sin casas* es, simple y llanamente, la descripción de una ciudad, Barcelona, vista a través de los ojos de dos personajes marginales, delincuentes comunes, que habitan en perpetua fuga el lado peligroso de la vida. La trampa poética está en que la mirada del delincuente es, a la vez, la mirada misma del dramaturgo, una mirada de desconfianza y miedo, de desafío y provocación, de incomprensión y desprecio frente a la sociedad española de los años 80 del siglo XX que era la de mis veintitantos años. Los delincuentes de *Paisaje sin casas* se declaraban incapaces de comprender los mecanismos por los que se rige el mundo. «¿Tantas cosas se venden?», preguntaba uno. «¿Tantas?», preguntaba el otro, y apostillaba: «¡Demasiadas!». Una declaración de principios, un elogio de la honestidad, y, en definitiva, la certeza de que principios y honestidad (como nos lo recuerdan ahora cada día los periódicos) no forman parte de la esencia política del mundo.

*El llindar dels estels* (texto escrito en catalán cuyo título sería, en castellano, *El umbral de las estrellas*) iba un poco más lejos. Fuera ya del mundo, en mitad del bosque, en una noche de tormenta, un personaje extraño, medio loco, aterrorizado en su soledad, se enfrenta a una fuerza fantasmagórica que habita un caserón donde él ha decidido pasar la noche. Con *El umbral de las estrellas* me había propuesto alcanzar un universo trascendente que diera cuenta del cosmos y de sus fuerzas oscuras, esas fuerzas que nos arrastran a lo largo de ese instante fugaz que es la vida (*efímeros* llamaban los griegos a los humanos) y que nosotros vivimos con perentoria intensidad. Gracias a esta pieza, que escribí sumergido en lecturas sobre la visión del cosmos medieval y renacentista contrastadas con la de la moderna astrofísica, entendí que el lenguaje y la literatura son, en efecto, la ya grandiosa Torre de Babel que llevamos milenios construyendo. El pensamiento, y esa fue la puerta que abrí en aquel momento, es una gran construcción colectiva en la que se funden piezas dispares que van



completando, todas juntas, esa visión del todo que compartimos o, en otras palabras, la *Imago Mundi*. Confieso que no fue un descubrimiento agradable: de pronto entendí el porqué de los clásicos, la necesidad de ceñirme a su magisterio y escalar el zigurat que ellos habían construido con sus obras. Mi propio mundo, que había creído descubrir con *Paisaje sin casas*, debía esperar un tiempo antes de manifestarse de nuevo plenamente.

Entre *El Llindar dels Estels* (1991) y la siguiente obra que quiero comentar, *La increíble desaparición de Andrés Zahara* (2008), median más de 15 años durante los cuales prácticamente dejo de escribir obra personal, y eso, fundamentalmente, por dos razones. La primera razón: que entre 1990 y 2004 me dedico, por entero, a la crítica teatral, un ejercicio casi diario de reflexión que, de forma casi inevitable, aleja a quien lo practica de la actividad propiamente escénica. La segunda razón: en septiembre de 1996, La Fura dels Baus me encomienda la realización de la dramaturgia del *Fausto* de Goethe que se estrenaría en el Teatre Nacional de Catalunya con el título de *F@ust 3.0* y sería la primera de una ya larga serie de dramaturgias sobre grandes textos que he tenido la fortuna de poder realizar junto a algunos de los mejores directores del país. De ambos períodos hablaré en los próximos apartados. Solo quería ahora hacer constar que *La increíble desaparición de Andrés Zahara* pertenece a lo que yo considero como mi etapa creativa más reciente, es decir, a mi forma, supongo que debería calificarla de madura, de concebir el teatro, y que lógicamente recoge el hilo de aquellos ya lejanos primeros impulsos creativos, junto con la experiencia de mi tiempo como crítico y todas las horas maravillosas dedicadas a transformar en espectáculo los grandes textos y los grandes autores.

*La desaparición de Andrés Zahara* (un hombre encerrado entre el paréntesis alfabético de su nombre y apellido) viene de hecho a fundir en un solo impulso literario los universos de *Paisaje sin casas* (el desconcierto ante el mundo) y de *El llindar dels estels* (la impotencia ante su inmensidad). Desde la marginalidad del hombre que se sabe escupido de la



falsa apariencia del mundo real, desde la absoluta imposibilidad de dar cuenta cabal del mundo real mismo, enfrentado a una extraña promesa de trascendencia que le ha sido negada al hombre moderno, Andrés Zahara descubrirá en un imprevisto viaje a Tokyo, extraño y providencial, algunas de las respuestas a las grandes enigmas que –como interrogado por la Esfinge– debe afrontar el hombre para penetrar en el recinto amurallado de una ciudad que es la ciudad de los rascacielos que alcanzan, prácticamente, la morada de Dios.

Por pura casualidad (estoy casado desde 1984 con Lourdes Porta, la mujer –extraordinaria– que ha vertido del japonés al castellano muchas de las mejores novelas de Murakami Haruki, entre las cuales *Tokio Blues*, *Crónica del pájaro que da cuerda al mundo*, *Kafka en la orilla*, *El fin del mundo y un despiadado país de las maravillas*), he tenido ocasión de visitar repetida y largamente Japón, donde he podido confrontar dos mundos irreconciliables, Oriente y Occidente, cuya distancia me ha hecho comprender, de forma aún más nítida a como lo sospechaba ya en mis primeros textos, la fragilidad del mundo que habitamos. Crear con la palabra el universo, que es lo que hacemos cada vez que describimos lo que nos rodea con voluntad de darle forma y transmitirlo, es uno de los mayores milagros que soy capaz de imaginar. Ese, el de la creación del mundo, es el desconcierto de mi Andrés Zahara, alguien que verá cómo todo a su alrededor se transforma en un mundo voluble, maleable, de paredes franqueables porque han sido construidas con la leve materialidad de un sueño, un mundo que a fuerza de extrañeza deja de sorprenderlo y una de cuyas puertas de salida logra franquear para... desaparecer: de ahí *La increíble desaparición de Andrés Zahara*.



## II. LA RACIONALIZACIÓN DEL MUNDO: UN TIEMPO CRÍTICO

Vuelvo ahora otra vez atrás, al año 1990, donde un nuevo Mefisto (otra tentación que no supe eludir) vino a proponerme un pacto diabólico. «¿Quieres ser crítico?», y, en mi inocencia, pensé: «¡Podré ir todas las noches gratis al teatro!». Lo que no imaginaba era la esclavitud a la que me encadenaba para los siguientes quince años. Primero ABC (1990-1992), luego El País (1995-2004), con un interludio en el que trabajé como redactor de prensa responsable de las publicaciones del teatro Mercat de les Flors y del Festival Grec (1992-1996). La visión que alcancé a tener de la ciudad de Barcelona y de su diversidad teatral, que incluía la presencia prácticamente constante de muchas de las mejores compañías nacionales e internacionales de teatro y danza en unos años de absoluta brillantez escénica, es uno de los mayores regalos que se le pueden hacer a una persona joven que todo lo que desea es aprender.

Suelo quejarme a menudo del apartamiento de la escritura teatral al que me vi sometido por culpa de la crítica. Y es verdad. De hecho, mi regreso al teatro se produjo, poco a poco, pero no como autor, sino como dramaturgo, un oficio técnico que me ha permitido repensar el teatro de cabo a rabo y del que me ocuparé más adelante. Es verdad que tengo razones para quejarme, pero sería injusto que no reconociera, al mismo tiempos, que aquellos años fueron, seguramente, los años del verdadero aprendizaje que, después de la escritura –aterradora, desoladora, fascinante– de *El llindar dels estels*, supe que debía emprender.

El trabajo de crítico, la disciplina de estar atento a todo lo que pasa en una ciudad, el análisis responsable y honesto de cada pieza, noche tras noche (eso que yo llamaba entonces el *discurso continuo*), la confrontación con las mil versiones posibles del repertorio inagotable de los clásicos, la arrogancia creativa de los creadores consagrados, el descubrimiento de movimientos innovadores sorprendentes, el vitalismo inagotable de los jóvenes valores, la hostilidad a menudo violenta del entorno, la envidia de los más tontos, la banalidad del poder que se supone que ejerces, la



necesidad de comprender la reacción del público, la tensión del silencio cuando una pieza alcanza ese momento mágico de suspensión que se alarga segundo a segundo, sin romperse, los aplausos, la noche del estreno, y luego la noche, a secas, las calles de Barcelona en la soledad de la madrugada, andar de regreso a casa con una emoción suspendida en la caja de resonancia de tu alma, la reverberación de una emoción o de una idea que habrá que ir desvelando poco a poco y, al fin, sentarte frente al ordenador y componer en palabras ese desvelo con la esperanza de retener siquiera una sombra del sueño.

Mirado así, sin el agotamiento de esa Barcelona ruin que acabó apoderándose de muchos de los lugares política y económicamente claves del teatro (son nombres y apellidos que aparecen satisfechos en las hemerotecas y son también pequeños forjadores de esta crisis que casi nos destruye), sin el hastío de los últimos años, sin las mezquindades del día a día de unos periódicos que ya en el 2004, cuando decidí que ya no tenía sentido seguir ejerciendo el periodismo cultural, eran arrinconados en el trastero en que ahora se hallan, los quince años durante los cuales me dediqué de un modo u otro al periodismo quizá sean, al fin y al cabo, algunos de los mejores años de mi vida.

Años, si no de plenitud, de aprendizaje (y son muchos los maestros con los que me siento profundamente en deuda).





### III. EL FESTÍN DRAMATÚRGICO: O EL SUEÑO DE LA RAZÓN

De todas las dramaturgias que he realizado<sup>2</sup> retengo los nombres de algunos autores –Goethe, Brecht, Valle Inclán, Orwell, Mozart, Fernando de Rojas, Puccini, Bolaño, Cervantes, Rusiñol, Esquilo / Heiner Müller, Nothomb– o de los equipos directivos –La Fura dels Baus, Calixto Bieito, Bigas Luna, Josep Galindo, Àlex Rigola, Carme Portaceli o Magda Puyo– y no puedo dejar de sentirme afortunado. Me limito a repasar la lista de los textos y espectáculos en los que he invertido meses y, en ocasiones, años de mi vida y me siento incapaz de calibrar lo mucho que me han aportado cada uno de ellos. He tenido ocasión de trabajar en montajes grandes, con muchos actores, con escenografías a menudo espectaculares, con estéticas atrevidas, en teatros bien equipados, con presupuestos impensables en los tiempos actuales. En todos los casos he tenido ocasión de afrontar nuevos retos. Pero también aquí sería agotador comentar uno a uno los diversos montajes, de modo que me limitaré a tres títulos que son los que siento, de alguna manera, como más representativos de los tres aspectos más

---

<sup>2</sup>En esta nota hago constar solo las más importantes: *F@ust 3.0* (versión libre del Fausto de Goethe; dramaturgia: Pablo Ley, Alex Ollé, Carlos Padriisa y Magda Puyo; La Fura dels Baus. Teatre Nacional de Catalunya, 1997-1998). *La ópera de cuatro cuartos* (de Bertolt Brecht; traducción: Pablo Ley; dramaturgia: Calixto Bieito, Josep Galindo, Pablo Ley i Xavier Zuber; dirección: Calixto Bieito; Teatre Grec - Festival Grec 2002). *Comedias Bárbaras* (de Valle Inclán; dramaturgia de la trilogía formada por *Cara de Plata*, *Águila de Blasón* y *Romance de Lobos*; Pablo Ley; dirección: Bigas Luna; La Nave de Sagunto de la Ciudad de las Artes Escénicas, II Bienal de Valencia «La Ciudad Ideal», 2003). *Homage to Catalonia* (a partir de la obra de George Orwell; dramaturgia: Allan Baker y Pablo Ley; dirección: Josep Galindo. Teatre Romea – Forum 2004 de Barcelona). *Die Entführung aus dem Serail* (de Wolfgang Amadeus Mozart; dramaturgia: Antje Kaiser y Pablo Ley; dirección de escena: Calixto Bieito; dirección musical: Kirill Petrenko; Komische Oper de Berlin, 2004). *La Celestina* (de Fernando de Rojas; traducción al inglés y adaptación: John Clifford; dramaturgia: Calixto Bieito, John Clifford y Pablo Ley; dirección: Calixto Bieito; Edinburgh International Festival - King's Theatre de Edimburgo, 2004). *Madama Butterfly* (de Giacomo Puccini; dramaturgia: Antje Kaiser y Pablo Ley; dirección de escena: Calixto Bieito; dirección musical: Daniel Klajner; Komische Oper de Berlin, 2005). *2666* (de Roberto Bolaño; dramaturgia: Pablo Ley y Àlex Rigola; dirección: Alex Rigola; Teatre Lliure, 2007). *Don Quixote* (de Miguel de Cervantes; dramaturgia: Pablo Ley y Colin Teevan; dirección: Josep Galindo, West Yorkshire Playhouse de Leeds, 2007). *L'auca del senyor Esteve* (de Santiago Rusiñol; dramaturgia: Pablo Ley y Carme Portaceli; dirección: Carme Portaceli. Teatre Nacional de Catalunya, 2010). *Prometeu encadenat* (de Esquilo / Heiner Müller; dramaturgia: Pablo Ley y Carme Portaceli; dirección: Carme Portaceli, Teatre Grec – Festival Grec 2010). *Cosmètica de l'enemic* (de Amelie Nothomb; traducción y dramaturgia: Pablo Ley; direcció de Magda Puyo; Sala Muntaner, 2013).



---

característicos de mi trabajo de dramaturgo: *Homage to Catalonia*, *Don Quixote* y 2666.

*Homage to Catalonia* fue una obsesión de años. Una obsesión –me atrevería a decir contra viento y marea– con la intención de abordar, de forma personal, aquello que los políticos llaman (y que en su boca casi suena a mentira o eufemismo) *memoria histórica*. La guerra civil, la dictadura, el silencio y el odio perdurables, la desconfianza entre los diferentes pueblos de este país (la piel de toro) que me cansa nombrar porque su mismo nombre tiene ya resonancias ideológicas que los partidos políticos –de derechas e izquierdas– siguen utilizando todavía hoy con macabra insensibilidad contra los ciudadanos. Orwell, con un coraje que yo quisiera tener, se sitúa claramente a uno de los lados de la línea de trincheras mentales que él describe de forma precisa, apasionada, radicalmente ética, desde una izquierda que cabría llamar, escuetamente, la izquierda de los hombres que se saben iguales. Una izquierda que se opone al capitalismo prepotente y a los totalitarismos de derechas e izquierdas, que lucha ferozmente contra Franco, Hitler, Mussolini, pero que se ve obligada a defenderse y sobrevivir frente al reiterado intento de aniquilación de Stalin. De sus vivencias en Cataluña, en el frente de Aragón, en la Barcelona de los Sucesos de Mayo de 1937 (cuando se enfrentan anarquistas y trotskistas contra estalinistas en una guerra civil dentro de la guerra civil) nacerán las obras mayores de George Orwell, *Granja animal* y *1984* (aunque yo prefiera, aparte de su *Homage to Catalonia* –que ha habido que publicar en castellano, por pura mezquindad anticatalanista, con el título comercial de *Orwell en España*, con la inclusión de sus otros textos que analizan la guerra civil en nuestro país y que apenas justifican el nuevo título–, alguna de sus obras menores como *Keep the Aspidistra Flying*).

Con *Homage to Catalonia* he vivido algunos de esos momentos extraordinarios que, de vez en cuando, te depara el teatro. Coincidió el estreno en la ciudad de inglesa de Leeds con el 11 M –el atentado de Atocha– y el 14 M –las elecciones– de 2004, el amargo sabor de una



victoria política en el abismo de la catástrofe. Estrenamos en Barcelona, unos meses después, en el marco del Foro de las Culturas 2004. Pero, para el equipo creativo, lo importante fue el descubrimiento de la reacción del público, un público que, en Inglaterra, descubrió una faceta olvidada del viejo Orwell revolucionario, que, en París, abarrotó el teatro de hijos de republicanos y contó con algunos de los viejos militantes del POUM, un público entre el que, en Barcelona, se contaban numerosos testigos directos de la Barcelona en guerra que, a menudo, acudían con sus nietos y a quienes nuestra historia, la historia de Orwell, les servía para desencadenar sus propios recuerdos. Nuestro montaje tenía una estética decididamente moderna, con una dramaturgia fragmentaria y un tratamiento del material orwelliano notablemente libre, una puesta en escena que oscilaba entre la ambientación de época y un cierto surrealismo apto para la locura estalinista, había proyecciones con un material excepcional de filmaciones de la época que nos liberaban de ser estrictos en nuestra fidelidad a la hora de retratar aquellos tiempos. Pero lo que percibíamos en la platea del Teatro Romea era exclusivamente el palpito de la *memoria histórica* auténtica, la memoria histórica de cada uno de los espectadores sentados en las butacas, cada cual con su tragedia familiar, sus propios recuerdos, sus propias lágrimas, su propio duelo.

Esa memoria histórica, la pequeña memoria histórica de los hombres y de las mujeres sin nombre, es la que luego he seguido trabajando en otros montajes siempre con buena respuesta por parte del público (demostración palmaria de que es falso eso que demasiadas veces se repite respecto a que «la guerra no interesa», con la esperanza, tal vez, de que a fuerza de repetirlo acabe siendo cierto). *La Maternitat d'Elna* (a partir de la obra de Assumpta Montellà), *La Ruta Blava* (a partir de la obra de Josep Maria de Sagarra), *La bella dorment del bosc (El malson del segle XX)* (a partir del ballet de Chaikovski), *L'auca del senyor Esteve* (a partir de la novela y de la obra teatro de Santiago Rusiñol que, en una pirueta histórica irreverente, trasladamos con Carme Portaceli del siglo XIX al franquismo con resultados



tan curiosos como interesantes) son algunos ejemplos de una forma de entender el teatro en la que sigo empeñado (de hecho, en la temporada 2014-2015 tengo previsto abordar un nuevo montaje en esta línea sobre la primera postguerra española en Barcelona).

*Don Quixote*, un espectáculo que también se estrenó en el Westyorkshire Playhouse de Leeds y que pasó fugazmente por el Festival de Otoño de Madrid, pertenece a otro de los campos dramaturgicos, el de los grandes textos clásicos, donde más he disfrutado. Hacer una dramaturgia te obliga a leer no una sino muchas veces un mismo texto. Es sencillamente maravilloso leer dos, tres, cuatro, siete veces el Quijote, en una lectura circular que hace que la prodigiosa lengua de Cervantes sea cada vez más transparente, su inteligencia más nítida, su imaginación más clara, su humor más hilarante, su capacidad crítica más sarcástica, su universo filosófico más completo, su talento narrativo más innovador (nada que envidiar al experimentalismo de Joyce). La dramaturgia sobre el Quijote fue sencillamente un placer que se vio compensado, en el escenario, con un montaje plásticamente ingenioso, actoralmente brillante, de un humor fresco, contemporáneo que, sin duda, hubiese agradado a Cervantes.<sup>3</sup> Tengo la esperanza de volver a poner algún día en escena esta versión de la obra cervantina, pero esta vez en castellano.

Los clásicos tienen algo maravilloso. Son inagotables. Lo fue el *F@ust 3.0*, a partir de Goethe, con *La Fura dels Baus*; lo fue *La ópera de cuatro cuartos* –que estuvimos a punto de titular *La ópera de todo a cien*–, de Bertolt Brecht, con Calixto Bieito; lo fueron las *Comedias Bárbaras* –*Cara de Plata*, *Águila de Blasón*, *Romance de Lobos*–, de Valle-Inclán, con Bigas Luna; lo fue *La Celestina*, de Fernando de Rojas, –donde solo colaboré como dramaturgo de escenario, es decir, junto al director, pero sin tocar el texto–, con Calixto Bieito; lo fue *Prometeo encadenado*, de Esquilo

---

<sup>3</sup> De este y otros montajes en los que he participado volverá a haber pronto fotografías en <http://www.projectegalilei.com/>. El servidor donde se guardaba la página web fue atacada por unos hackers que destruyeron todos los archivos de datos que trataremos de reponer en breve.



/ Heiner Müller, con Carme Portaceli. Cada uno a su manera, son textos que he integrado en mi forma de pensar el mundo y que están ahí, luminosos, en el universo de sombras de mi imaginario.

2666, de Roberto Bolaño, es un caso aparte. Literatura contemporánea. Un texto enorme en el que, en una dramaturgia compartida con Àlex Rigola, invertí cerca de un año. Lo fascinante de trabajar el texto de Bolaño fue que se trataba de un texto inacabado, en bruto, donde el autor se presentaba, torrencial, sin el filtro de sus últimas revisiones. En lectura circular (a través de la cual llegas a conocer hasta tal punto un texto que *el texto mismo te habla*), casi acabas teniendo la sensación de que estás entrando en el taller del novelista, de que es posible situarte a su lado y contribuir a corregir sus propias frases guiándote por el impecable estilo de otros textos (como, es solo un ejemplo de impecabilidad literaria, *Los detectives salvajes*). Las 1125 páginas del texto original quedaron reducidas a 150 páginas, pero fue un proceso lento en el que Àlex Rigola y yo no escatimamos relecturas en un intercambio constante de emails. La primera versión, ya en forma teatral (con diálogos y los primeros apuntes de acciones y escenarios), tenía más de 500 páginas. Las siguientes versiones se fueron reduciendo poco a poco. Casi diría frase a frase. A menudo volvíamos sobre nuestros pasos y recuperábamos lo que antes nos había parecido prescindible. Las cinco novelas integradas en 2666 fueron convirtiéndose, así, en cinco piezas teatrales de algo menos de una hora cada una y que, todas juntas, componían una larguísima velada teatral que transcurría, ésa era la sorpresa del público, en un soplo. Sinceramente, fue una sorpresa para todos.

Lo que he aprendido con Bolaño es que al público le gusta la literatura. Le gusta sentarse en la oscuridad y dejarse seducir por un encadenamiento bien construido de palabras. Apenas necesita el anclaje de lo visual (aunque es cierto que el montaje de 2666 tenía momentos plásticos sencillamente fascinantes) si la palabra es capaz de construir con eficacia tensiones, personajes, ambientes, emociones. Recientemente he vuelto sobre



Bolaño (un nuevo texto que aún no puede desvelarse) y he constatado la condición proteica de su literatura, su inagotable capacidad de proponer nuevos escenarios, literalmente, como si pensara, por lo menos, en términos cinematográficos.

Orwell, Cervantes, Bolaño son tres líneas de investigación que permanecen activas en estos momentos. Aunque he de reconocer que, desde 2004 y de forma creciente en los últimos dos o tres años, me he dedicado con cada vez mayor intensidad a la pedagogía de la dramaturgia.

#### **IV. LA TAREA PEDAGÓGICA: LA MAGIA DE PRÓSPERO**

Para bien o para mal, soy autodidacta. En la universidad (licenciado en Historia del Arte en 1984) solíamos ser más de 100 alumnos por clase, y los profesores, cuando no se desentendían directamente de los alumnos, apenas podían dedicarle a cada uno de ellos unos pocos minutos (anuales) en un intercambio casi irrelevante de información. Así las cosas, no es extraño que muchos de nosotros aprendiéramos a pensar sencillamente solos, leyendo ensayos, novelas, poesía, discutiendo a todas horas con los amigos, viendo películas (y anuncios, me encantaban los anuncios), mirando cuadros (recuerdo las interminables horas en el museo románico, donde hubiera podido perderme días enteros; las repetidas visitas a las salas de las Meninas del Museo Picasso o a los maravillosos espacios arquitectónicos de Josep Lluís Sert de la Fundación Miró) y, también, desde luego, escribiendo, en cualquier momento, en cualquier papel, casi sin ton ni son. Siempre estuve convencido de que la pedagogía era imposible. De que el maestro no existe. De que se aprenden las cosas cuando ha llegado el momento, tu momento, el momento de la iluminación.

Para llegar al teatro, me valí de la intuición y el tanteo, y de un sentimiento absolutamente irresponsable de que las cosas se aprenden simplemente haciéndolas. Así escribí los primeros textos –que estrené yo mismo en la misma universidad– y luego seguí escribiendo –fuera de ella, textos con los que, para mi sorpresa, obtuve más de un premio–. Y de pronto



me vi en un diario peleándome para construirme un criterio que me sacara de mi estrecho mundo de los gustos personales y me instalara en una visión del mundo compleja, moderna, ideológicamente coherente (para conmigo mismo), que me permitiera imaginar un mundo futuro mejor, humana, intelectual, estéticamente. Y al fin salté la tapia del teatro y pude empezar a pensar en mi oficio en serio, desde los mismos teatros, en procesos creativos profesionales. No tengo conciencia de haber llamado nunca a ninguna puerta. Sencillamente estaba allí, junto al teléfono, cuando llegaba el momento.

Sinceramente creo que este es uno de los caminos posibles, pero es solitario, duro, plagado de incertezas, sin apoyos de ningún tipo, con errores innecesarios que te obligan a retroceder y te retrasan. Pero es seguro que, pese a mi escepticismo, jamás me hubiese dado cuenta de que otro camino es posible si no me hubiese de pronto dedicado a la pedagogía. Empecé a dar clases como casi todo lo que he hecho en mi vida: alguien me lo propuso (otra voz en mi conciencia, otro Mefisto) y acepté. Estaba seguro de que era una pérdida de tiempo (para los alumnos, quizá no para mí, porque me obligaba a sistematizar mis propios conocimientos). Pero me equivocaba.

Desde que en 2004 empecé a impartir clases en serio (en grupos de nunca más de 15 o 20 alumnos, muchas veces menos, con mucho tiempo para dialogar con todos ellos en clase y fuera de ella, evitando el dogmatismo que, personalmente, me aterra, interviniendo en procesos de crecimiento que sé que, en última instancia, son personales), he tenido que cambiar a la fuerza de opinión. Entiendo la pedagogía como un acompañamiento, como un proceso de apertura de puertas, como un dar alas al pensamiento creativo (tan desatendido en la escuela, a veces castigado) de unos alumnos que sé que están tan perdidos como yo a su edad (y que seguirán tan perdidos como yo ahora cuando tengan la mía... y eso es bueno, porque seguirán buscándose). Entiendo la pedagogía como una forma de dar herramientas y seguridad a quienes emprenden un camino que desconocen y para el que no hay –cuando la creación lo es de verdad– carta de navegación



alguna. En última instancia entiendo la pedagogía como una forma de amistad.

Ando, por otro lado, empeinado en enseñar una forma de dramaturgia que denomino *dramaturgia de la energía* y que se ajusta como un guante a la concepción escénica de Shakespeare (a quien adoro), aunque, seguramente, debería retroceder hasta Aristóteles (a quien solo le reprocho lo chapucero que fue al escribir la *Poética*) y limitarme a devolverle lo que le pertenece para llamar a lo que trato de transmitir a mis alumnos *dramaturgia de la catarsis*. Lo cierto, sin embargo, es que el mismo Aristóteles nos dejó con un palmo de narices al escatimarnos la definición de este concepto y, por otro lado, discrepo de algunas de las aproximaciones teóricas a este término... Así que me quedo con mi pequeño concepto de energía, que yo tampoco trataré de explicar extensamente aquí, porque no viene al caso y alargaría otras tantas páginas este escrito ya demasiado largo. Muy brevemente, el concepto de energía podría definirse como la acumulación de impactos sensoriales y emocionales que el público recibe durante la representación y que transforman su estado de ánimo y lo predisponen a recibir la información intelectual de una manera no exclusivamente racional.<sup>4</sup> Y no digo más...

Porque esa ya es otra historia.

Pablo Ley Fancelli

Barcelona, noviembre de 2013

---

<sup>4</sup>Para quien tenga interés en esta última faceta de mi trabajo, lo invito a acercarse a ESAD Eòlia o al Institut del Teatre de Barcelona donde me dedico al extraño oficio de enseñar.

