BIBLIOTECA
SANCHIS SINISTERRA

I

Teatro original

Obras dramáticas originales

II

Dramatizaciones de textos narrativos

De la narrativa a la escena

III

Relecturas de clásicos y versiones

Adaptaciones e intervenciones sobre la tradición teatral

IV

Teatro breve y experimental

Piezas breves, monólogos y formas de investigación escénica

V

Teoría teatral y escritos sobre dramaturgia

Ensayos, conferencias, materiales pedagógicos y reflexión teatral

VI

Miscelánea

Textos de otros géneros, escritos inéditos o dispersos
y otros materiales

PUNTO DE VISTA EDITORES

José Sanchis Sinisterra

Ñaque o de piojos y actores
El retablo de Eldorado
Lope de Aguirre, traidor
¡Ay, Carmela!
Los figurantes

BIBLIOTECA SANCHIS SINISTERRA

I. Teatro original. Vol. 1

ÓmnibusTeatro, 32

PUNTO DE VISTA EDITORES

Colección ÓmnibusTeatro, 32
Biblioteca Sanchis Sinisterra
I. Teatro original. Volumen 1

© De los textos, José Sanchis Sinisterra: *Ñaque o de piojos y actores*, 1980; *El retablo de Eldorado*, 1985; *Lope de Aguirre, traidor*, 1986; *¡Ay, Carmela!*, 1986; *Los figurantes*, 1988
© De esta edición, Festina Lente Ediciones, SLU, 2026
Todos los derechos reservados.

Esta obra ha recibido una ayuda a la edición del Ministerio de Cultura

MINISTERIO DE CULTURA
DIRECCIÓN GENERAL DEL LIBRO, DEL CÓMIC Y DE LA LECTURA
Lectura infinita
#pactoporlalectura

Primera edición: octubre, 2026

Publicado por Punto de Vista Editores
C/ Mesón de Paredes, 73
28012 (Madrid, España)

info@puntodevistaeditores.com
puntodevistaeditores.com
@puntodevistaed

Edición al cuidado de Alberto Vicente
Director de la colección: Felipe Díez
Coordinación editorial: Miguel S. Salas
Corrección: Luis Porras Vila
Diseño de colección y de cubierta: Joaquín Gallego
Fotografía del autor: Viviana Porras

ISBN: 979-13-87624-63-7
Thema: DD
Depósito legal: M-23901-2026

Impreso en España

Artes Gráficas Cofás, Móstoles (Madrid)

Este libro ha sido impreso en papel ecológico, cuya materia prima proviene de una gestión forestal sostenible.

Cualquier forma de reproducción, distribución, comunicación pública o transformación de esta obra solo puede ser efectuada con la autorización de los titulares, con excepción prevista por la ley. Diríjase a CEDRO (Centro Español de Derechos Reprográficos) si necesita fotocopiar o escanear algún fragmento de esta obra. www.conlicencia.com

Sumario

Una biblioteca abierta 9

Mi única patria es la literatura. José Sanchis Sinisterra en primera persona 17

Obras

Ñaque o de piojos y actores 55

El retablo de Eldorado 103

Lope de Aguirre, traidor 191

¡Ay, Carmela! 245

Los figurantes 315

Notas editoriales 395

Una biblioteca abierta

El trabajo empezó con un inventario. Había que localizar ediciones, cotejar fechas, ordenar manuscritos y decidir criterios. Muy pronto el recuento se quedó corto. Aparecieron obras de circulación escasa, versiones intermedias, cuadernos, papeles de taller. Cada hallazgo obligaba a volver sobre lo ya ordenado y a aceptar que el conjunto todavía estaba formándose. De ahí el nombre de Biblioteca. La palabra no alude únicamente a una colección de libros bajo una misma cubierta. Sugiere una manera de disponer la obra para que puedan seguirse cronologías, reconocerse familias de textos, detenerse en una etapa o pasar de una pieza a un ensayo. Un lector empezará por una obra; otro llegará desde una conferencia o un cuaderno. Las relaciones entre los títulos importarán tanto como cada título aislado.

En José Sanchis Sinisterra la obra se ha ido haciendo en relación con otras prácticas. La escritura dramática conversa con la dirección de escena. Un taller cambia una pregunta; la lectura de un narrador o de un clásico abre una forma que antes no estaba disponible. La reflexión teórica suele nacer de una dificultad concreta. Él mismo ha explicado que sus trabajos como dramaturgo, director, profesor e investigador se han desarrollado siempre en contacto.[1] La palabra *fronterizo* ofrece una primera pista. En 1977, el Teatro Fronterizo se definió como un lugar de encuentro, investigación y creación. Desde allí se revisaban los códigos de la representación y se tanteaban esas zonas de contacto entre narración y escena, texto y cuerpo, teatro y otras prácticas culturales.[2] La idea de frontera siguió evolucionando después, en las dramatizaciones, en

1 Juan Antonio Ríos Carratalá, «Entrevista a José Sanchis Sinisterra (11-11-2005)», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*, Alicante, 2005, https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/entrevista-a-jose-sanchis-sinisterra-11112005--0/html/009d23e2-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html (consulta: 9 de septiembre de 2026).

2 Sala Beckett, *Memòria històrica*, Barcelona, 2021, pp. 4-5, https://www.salabeckett.cat/wp-content/uploads/2021/03/memoria-historica-maquetada.pdf (consulta: 9 de septiembre de 2026).

las piezas breves y en la pedagogía. El rigor no está reñido con la provisionalidad. El conjunto podrá incorporar hallazgos, rectificaciones y nuevas lecturas. Una edición estable no es una edición inmóvil: permite volver sobre lo estudiado y dejar constancia de las decisiones, también de las dudas que no hayan podido resolverse.

Toda representación termina. Permanece, a veces, en la memoria de quienes estuvieron allí: unos cuerpos, un espacio, una noche, un público concreto. La obra puede volver a montarse, pero aquella combinación de circunstancias no regresará nunca con exactitud. La pérdida forma parte de la experiencia teatral.

Después quedan materiales de naturaleza muy distinta: el texto, los cuadernos de dirección, los programas, las fotografías, los diseños, las grabaciones, las reseñas y los recuerdos de quienes participaron. Ninguno sustituye la función ni permite recuperarla tal como ocurrió. En conjunto, ayudan a tomar decisiones, reconstruir itinerarios y comprender cómo una obra fue entendida en momentos y lugares diferentes. El archivo conserva esas huellas, no el acontecimiento mismo. Entre esos vestigios, el texto dramático ocupa un lugar singular. Tiene una entidad verbal propia y conserva una potencia escénica. Puede leerse a solas, discutirse en un aula o ponerse en manos de un equipo que todavía no sabe qué forma tendrá el montaje. Sanchis ha insistido en esa doble naturaleza de la escritura teatral: objeto verbal autónomo y partitura disponible para otros.[3] El libro mantiene abierta esa posibilidad.

La historia de *¡Ay, Carmela!* lo hace visible. La pieza nació del trabajo sobre la guerra civil española y la memoria de los vencidos y, sin embargo, en Sarajevo adquirió una resonancia imposible de prever.[4] El texto era el mismo, pero la experiencia de aquel público fue distinta. El libro cambia la escala temporal de la obra y permite volver sobre una réplica, detenerse en una acotación, comparar dos estados de un pasaje. Lo que en escena ocurre en pocos segundos puede ocupar aquí varias páginas. Esa lentitud deja oír el ritmo de una frase; no reemplaza la representación, la acompaña desde otro ángulo.

3 José Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites. Fragmentos de un discurso teatral*, edición de Manuel Aznar Soler, Ciudad Real, Ñaque, 2002; Ríos Carratalá, «Entrevista a José Sanchis Sinisterra (11-11-2005)», cit.

4 Ríos Carratalá, «Entrevista a José Sanchis Sinisterra (11-11-2005)», cit. Sanchis Sinisterra se refiere allí a la recepción de *¡Ay, Carmela!* en Sarajevo.

Leer una obra dramática es ponerla en movimiento. Una novela puede describir una estancia; el teatro quizá solo la nombre y confíe a un silencio entre dos personajes el cambio de temperatura. El lector decide cuánto dura, qué hacen los cuerpos mientras tanto, qué relación guardan con el espacio. La escena aparece poco a poco, mientras se lee. En Sanchis Sinisterra esa actividad pertenece al principio mismo de la escritura. Su «dramaturgia de la recepción» estudia cómo el texto reparte información, expectativas, vacíos y contradicciones para activar a quien lo recibe.[5] No hay una solución que el público deba encontrar. Hay indicios, resistencias y cambios de rumbo. Cada espectador formula hipótesis, las abandona y comprueba que su manera de mirar también interviene en lo que sucede.

Los libros sirven para cosas distintas porque en una mesa de ensayo ofrecen una materia que habrá de probarse con cuerpos, voces y espacios, mientras que en una investigación permiten volver sobre una decisión; en una clase, discutirla; en una lectura privada, imaginar un escenario. La página soporta esos usos sin agotarse en ninguno. Esa amplitud justifica que la Biblioteca reúna materiales de procedencia tan diversa.

Buena parte de la trayectoria de Sanchis Sinisterra procede de su trato con libros ajenos. Joyce, Sábato, Kafka, Melville, Cortázar, Elena Garro, Lispector, Saramago o Chéjov forman una conversación prolongada con otras escrituras. Sanchis no los toma como un almacén de argumentos. Los lee para averiguar quién habla, desde dónde se cuenta y qué puede llegar a escena. A veces la respuesta consiste en dejar algo fuera de campo.

Con los clásicos sucede algo parecido. Volver a Cervantes, Calderón o Lope no significa reproducir un pasado intacto. Importa saber qué conflicto sigue activo, qué zonas quedaron ocultas por la tradición escénica y qué distancia separa nuestra escucha de la que recibieron originalmente esas obras, y la versión trabaja precisamente con esa distancia. Dramatizaciones y versiones ocupan un lugar propio dentro de la Biblioteca porque en ellas se ve una práctica que atraviesa la obra de Sanchis: leer supone escoger, desplazar el punto de vista,

5 José Sanchis Sinisterra, «Por una dramaturgia de la recepción», *ADE Teatro*, núms. 41-42, enero de 1995, pp. 64-69, https://prensahistorica.mcu.es/es/consulta/registro.do?id=1024870 (consulta: 9 de septiembre de 2026).

probar una forma. Reunir estas piezas junto al teatro original permitirá comprobar cómo se contaminan y se fecundan ambos recorridos.

La enseñanza forma parte del trabajo dramatúrgico de Sanchis Sinisterra. Los talleres, seminarios y laboratorios impartidos por medio mundo han servido para probar intuiciones y medirlas contra la práctica. En sus talleres no hay recetas para fabricar una obra reconocible. El ejercicio sirve para observar: permite advertir lo que cada autor hace sin saberlo, desacomodar un hábito y ampliar las decisiones disponibles. Quien coordina aporta experiencia y método, pero deja que el texto encuentre su propia respuesta. La autoridad se ejerce leyendo con atención. María Velasco recogió esta actitud en el título de una entrevista: «Compartir el no saber es tan bonito y estimulante como compartir el saber». En esa conversación, Sanchis admite que la parte artesanal de la escritura puede sistematizarse y transmitirse siempre que no se convierta en canon.[6] El material pedagógico tiene más fuerza cuando conserva la situación para la que nació. El recorrido de *Dramaturgia de textos narrativos* reúne creación, enseñanza y edición. El material procede de un seminario impartido en Villa de Leyva, Colombia, en 1996. Víctor Viviescas preparó una primera transcripción, publicada después en *Gestus*, y Sanchis revisó y amplió aquel trabajo.[7] Una experiencia oral pasó al papel. El documento conserva las marcas de ese tránsito: precisiones añadidas, énfasis corregidos, preguntas que quedaron abiertas.

De ahí que *La escena sin límites*, *Dramaturgia de textos narrativos*, *Prohibido escribir obras maestras*, *El texto insumiso* y los escritos que ahora se recuperen deban mantener las circunstancias de las que proceden. Unos nacieron de cursos; otros, de conferencias, prólogos, entrevistas o apuntes revisados con el tiempo. Las notas indicarán, cuando haga falta, sus versiones previas, fechas, lugares y contextos

6 María Velasco, «Entrevista a Sanchis Sinisterra: "Compartir el no saber es tan bonito y estimulante como compartir el saber"», *Las Puertas del Drama*, n.º 43, 2012, https://elkioscoteatral.aat.es/las-puertas-del-drama/drama-43/entrevista-a-sanchis-sinisterra-compartir-el-no-saber-es-tan-bonito-y-estimulante-como-compartir-el-saber/ (consulta: 9 de septiembre de 2026).

7 Xavier Puchades, «Dramaturgia de textos narrativos, de José Sanchis Sinisterra. Un lector con muchas horas de lectura», *Stichomythia*, n.º 2, 2004, pp. 118-136, https://parnaseo.uv.es/Ars/ESTICOMITIA/numero02/estudios/sinisterra.pdf (consulta: 9 de septiembre de 2026).

de publicación.[8] Así podrá seguirse el movimiento de un pensamiento que nunca se separa del trabajo escénico. De esa práctica surgieron también instituciones ya célebres en el panorama teatral español como el Teatro Fronterizo, la Sala Beckett y, más tarde, el Nuevo Teatro Fronterizo y La Corsetería que fueron espacios de investigación, creación y transmisión.[9] A finales de los años ochenta y durante la década siguiente, la Sala Beckett reunió laboratorios, cursos, lecturas, publicaciones y ciclos de nuevos autores. En el contexto bilingüe de Barcelona ayudó a renovar las dramaturgias catalana y española. Las obras necesitaban un lugar donde probarse; aquellos espacios se lo dieron.

América Latina ocupa un lugar central en la trayectoria de Sanchis Sinisterra. Sus estancias y sus conversaciones con autores, actores, directores y estudiantes cambiaron su manera de pensar la dramaturgia, la formación y las instituciones teatrales. No fueron un apéndice de su trabajo. Formaron parte de él y dejaron efectos en proyectos posteriores. América es también materia de escritura. *El retablo de Eldorado*, *Lope de Aguirre, traidor* y *Naufragios de Álvar Núñez* vuelven sobre los relatos de la conquista, sus lenguajes y sus zonas de violencia. *La culpa es de los Tlaxcaltecas* nace del encuentro con Elena Garro. *Bartolomé encadenado* examina el pensamiento colonial y sus persistencias. En estas obras, la relación americana no puede separarse de la lectura y de la transformación que recorren la Biblioteca.

El intercambio fue sostenido y recíproco. Las obras circularon en contextos distintos y los procedimientos pedagógicos continuaron su camino sin depender de la presencia de Sanchis. El seminario de Villa de Leyva, la estancia en Medellín y las colaboraciones con dramaturgos e investigadores dejaron textos, vínculos y proyectos.

La experiencia de Medellín también ayudó a imaginar un espacio estable de encuentro y experimentación en Barcelona. La Sala Beckett

8 Sanchis Sinisterra, *La escena sin límites*, cit.; *Dramaturgia de textos narrativos*, Ciudad Real, Ñaque, 2003; *Prohibido escribir obras maestras. Taller de dramaturgia textual*, Ciudad Real, Institut del Teatre y Ñaque, 2017; *El texto insumiso. Nuevos fragmentos de un discurso teatral*, edición de Esther Lázaro, Ciudad Real, Ñaque, 2018.

9 Sala Beckett, *Memòria històrica*, cit.; Centro Dramático Nacional, *Naufragios de Álvar Núñez. Cuaderno pedagógico*, temporada 2019-2020, https://cdn.inaem.gob.es/wp-content/uploads/N%C2%BA125-Naufragios-19-20.pdf (consulta: 9 de septiembre de 2026).

no nació de una causa única. En su formación se cruzaron el aprendizaje americano, el éxito de *¡Ay, Carmela!*, el trabajo previo del Teatro Fronterizo y los apoyos institucionales disponibles.[10] Medellín ocupa un lugar preciso dentro de esa historia compartida. La dimensión latinoamericana de la Biblioteca está hecha de redes surgidas en momentos y condiciones distintas.

La organización de la Biblioteca que ahora presenta Punto de Vista Editores responde a seis grandes territorios que nos servirán como orientación, aunque no son compartimentos cerrados. Una obra puede pertenecer editorialmente a una serie y, al mismo tiempo, iluminar problemas desarrollados en otra. La clasificación atiende a la naturaleza y a la historia de los textos.

1. Teatro original. Aquí se reúne el arco central de la escritura dramática: desde *Ñaque o de piojos y actores*, *El retablo de Eldorado*, *¡Ay, Carmela!* o *Lope de Aguirre, traidor* hasta *Monsieur Goya*, *Furor matemático* y *Correr tras un ciervo herido*.
2. Dramatizaciones de textos narrativos. Reúne obras nacidas de una intervención declarada sobre relatos, novelas u otras formas narrativas como *La noche de Molly Bloom*, *Moby Dick*, *Bartleby, el escribiente* y *Ensayo sobre la ceguera*.
3. Relecturas de clásicos y versiones. Este territorio acoge intervenciones sobre textos nacidos para el teatro y versiones realizadas a partir de obras dramáticas anteriores. La tradición aparece como una relación activa. La lengua y las condiciones históricas del texto heredado se encuentran con las preguntas de una nueva puesta en escena.
4. Teatro breve y experimental. La pertenencia a esta área dependerá de la escala, la forma y la función investigadora de cada pieza. Ejercicios, monólogos, variaciones y formas fronterizas concentran búsquedas que a veces reaparecen en textos más amplios.
5. Teoría teatral y escritos sobre dramaturgia. Ensayos, conferencias, materiales pedagógicos, entrevistas y reflexiones sobre la práctica teatral.

10 Ríos Carratalá, «Entrevista a José Sanchis Sinisterra (11-11-2005)», cit.; Sala Beckett, *Memòria històrica*, cit.

6. Miscelánea. Reúne textos y materiales que, por su género, su función o las circunstancias en que fueron concebidos, no pertenecen de manera natural a los ámbitos anteriores: poesía, prólogos, discursos, conversaciones, escritos inéditos o dispersos y, cuando resulte pertinente, materiales gráficos y documentales. Este territorio permitirá incorporar piezas singulares de la obra y la trayectoria de Sanchis Sinisterra sin forzar su adscripción a categorías que no les corresponden.

La oralidad ha sido una de las formas habituales del pensamiento y la enseñanza de Sanchis Sinisterra. Muchas de sus ideas se han formulado mientras conversaba, respondía a una pregunta, recordaba un proceso de escritura o corregía una afirmación anterior. Por eso decidimos transcribir las conversaciones mantenidas con él durante la preparación de este volumen e incluirlas como prólogo del primer libro. Hemos querido conservar, en la medida de lo posible, el movimiento de su voz: sus rodeos, sus precisiones y esa manera de pensar que avanza mientras habla. Antes de entrar en las obras, el lector podrá escuchar al propio autor recorrer su trayectoria y señalar algunas de las preguntas que todavía la mantienen abierta.

Una empresa de estas características se sostiene sobre trabajos previos y ayudas muy concretas. Nuestro agradecimiento alcanza ya a Eduardo Pérez-Rasilla, por su lectura y su conocimiento de la trayectoria de José Sanchis Sinisterra; a Estíbaliz Latxaga, por su ayuda en la localización y organización de la documentación; y a los antiguos editores que cuidaron estos textos y sostuvieron su circulación a lo largo de los años.

A José Sanchis Sinisterra le agradecemos la confianza, la conversación y la generosidad con que ha acompañado el proyecto. Que esta Biblioteca permanezca abierta será también una manera de corresponder a una obra que nunca ha dejado de revisar sus preguntas.

Los editores

MI ÚNICA PATRIA ES LA LITERATURA

José Sanchis Sinisterra en primera persona

(A partir de conversaciones* dirigidas por Eduardo Pérez-Rasilla)

Nací en Valencia el 28 de junio de 1940, todavía oliendo a pólvora las calles de la ciudad. Mi padre era republicano. Estuvo en la cárcel durante un tiempo, no sé si llegó a un año o año y medio, porque la familia de mi madre era de derechas... El hermano de mi padre, Joaquín, era periodista, formaba parte del gabinete de prensa de Azaña y se marchó a México, al final de la guerra estaba ya allí. Mi padre era muy prudente. En mi casa mi padre se mordía la lengua, ya no solo porque mi madre era católica, de familia de derechas, yo creo que gracias a eso salió de la cárcel pronto, probablemente. Cuando mi hermano y yo nos fuimos más o menos decantando políticamente, a los 14, 15, 16, 17 años... yo recuerdo la frase de mi padre: ¡con cuidado, vosotros no sabéis esta gente cómo es! O sea, trataba como de alguna manera de inocularnos el miedo a esto. Y también de protegernos. Mi padre había sido represaliado, le quitaron la cátedra de instituto, que había ganado durante la República. Él era catedrático de física y química, no sé si también de matemáticas. No sé por qué, nunca le he preguntado, ya de mayor, papá, cuéntame. Luego me paso buscando bibliografía... y parece ser que la gente del Partido Comunista hacía colectas para apoyar a las viudas de gente muerta, o gente que estaba en la cárcel, que las mujeres no tenían apenas posibilidad de ganar dinero, y entonces

* El texto que sigue procede de cinco sesiones de conversación con José Sanchis Sinisterra, organizadas por Felipe Díez y dirigidas por Eduardo Pérez-Rasilla, celebradas en la casa editorial de Punto de Vista Editores los días 7 de marzo, 30 de abril, 28 de mayo y 18 y 19 de junio de 2025. Las conversaciones fueron grabadas y transcritas por la editorial, que realizó también una primera ordenación del material. A partir de esa transcripción, Pérez-Rasilla trabajó en su selección y articulación, suprimiendo reiteraciones y pasajes circunstanciales, reordenando algunos fragmentos y preservando, en lo posible, la oralidad y la espontaneidad del discurso. En la versión finalmente publicada se ha optado por prescindir de las preguntas y conservar únicamente la voz de Sanchis Sinisterra y el curso de sus recuerdos, reflexiones y asociaciones.

se ve que mi padre dio algún dinero a una de esas causas, se llamaba el Socorro Rojo, y el que recolectaba aquello hacía una lista anotando los que le habían dado dinero; lo pescaron, y ahí estaba mi padre en la lista, entonces estuvo en la cárcel un año o año y medio, y ni él nos habló nunca, así de alguna forma, no sé, franca o abierta, ni nosotros tampoco le preguntamos. Siempre me he arrepentido, tenía que haberle preguntado, en lugar de andar leyendo bibliografía...

Mi madre era maestra. Bueno, ella se hizo maestra para «conquistar» a mi padre. Ella era sombrerera. Y mi abuelo, que también era maestro, se opuso al noviazgo de mi padre. Y entonces ella se puso a estudiar magisterio. Y cuando mi padre terminó la carrera y cumplió la mayoría de edad, le dijo a su padre que lo sentía mucho, pero él amaba a Amparo. Y eso le sentó fatal a mi abuelo paterno, que era muy severo, pero al final tuvo que tragar.

Yo empecé escribiendo novelas a los diez años, tengo el recuerdo de cuando decidí ser escritor. Un profesor de francés, don Tulio, el sábado por la mañana nos leía novelas. Y un fin de semana, con la mente excitada, llegué a casa, cogí un cuaderno y me puse a escribir una novela de vaqueros. Tengo imágenes incluso, curiosísimo. Y el sábado siguiente la llevé a la clase de francés y, cuando iba a empezar don Tulio a leer la novela, le dije a don Tulio: yo también escribo novelas. Y entonces se quedó así,.. a ver, ve, tráela. Me acerqué, tembloroso, le pasé el cuaderno, era un cuaderno de geografía, al que le arranqué varias páginas. Y entonces el profesor dijo: hoy vamos a leer la novela de José. Y empezó a leer la novela con una voz que tenía, que para mí era un órgano de catedral, vamos. Estaba yo ahí en estado de trance. Yo seré escritor, yo lo formulé, así. Esa novela no la terminé, era de vaqueros, pero luego empecé una de piratas, otra de hombres prehistóricos, *Krug, el desterrado,* se llamaba, todavía me acuerdo, y ya eso me daba como una especie de marco identitario, yo era escritor, iba a ser escritor, sería escritor. En género novelesco.

A la academia donde nos llevó mi padre, donde estaba ese don Tulio, era una academia muy grande, por donde todavía paso, a veces, cuando voy a Valencia, ahora es un hotel. De esa academia no recuerdo nada, no recuerdo compañeros, y el único profesor al que recuerdo es a don Tulio, ahí estuve creo que dos años, y en tercero nos llevó a una academia que se llamaba Academia Oller. Era una familia, don Salvador Oller, su mujer, su hijo Julián Oller, y varios profesores, y allí

entré en tercero, pero era una academia que yo he sospechado, ya de mayor, que podía ser un reducto de la Institución Libre de Enseñanza, porque, primero, era mixta, Valencia, 1953-1954, una academia mixta, era absolutamente insólita, o sea que estábamos conviviendo y a veces frotándonos un poquito, chicos y chicas, sobre todo porque era pequeña, y cuando la Paqui salía a decir la lección, pues inevitablemente te rozaba la rodilla, muy estimulante, pero no solo eso, sino que a la segunda o tercera semana, llegaba la gente y decía: a ver, voluntarios para la revista. Y me presenté: yo soy escritor, yo soy novelista, tengo una obra... y entonces empecé a escribir artículos, vamos a llamarles así, no eran ficción, eran artículos. La revista se llamaba *Huella.* Verte editado era muy estimulante. Y en ese mismo curso: voluntarios para comprar libros de lance... entonces les daban dinero y compraban en varias librerías libros para la biblioteca, luego no sé qué... y una de las veces, yo creo que en el primer año o el siguiente, a ver, voluntarios para el teatro. El teatro no sabía yo muy bien lo que era, pero yo levantaba la mano a todo. El director del cuadro de actores de la Academia de Oller era alguien del barrio, que se llamaba Rufete, de apellido. Y yo, como me apuntaba a todas, empecé a ensayar, una obra de Muñoz Seca. Hice un papelito de la obra y descubrí el teatro, hice los ensayos, y el día de la función, en un teatrito también del barrio, allí cerca de donde está la Estación del Norte, cerca de las vías, me sucedió algo que todavía recuerdo. Mi papel era pequeño, pero tenía una escena que era una joyita: es una escena en que mi personaje no podía pronunciar, creo, la letra R, con lo cual hablaba de formas muy sofisticadas para evitar palabras con R, y mi escena cumbre, la escena del lucimiento del personaje era cuando el jefe de la oficina, o no sé qué, donde trabajábamos algunos personajes, a mí me odiaba, no sé por qué, y entonces la escena triunfal es: a ver, fulanito, siéntese y escriba, y entonces me dictaba una carta llena de erres, de palabras con R, además el actor, que era el protagonista, pues también se recreó, y yo escribía máquina, y entonces al terminar el dictado la gente se reía, imaginando lo que iba a ser, y entonces, a ver, fulanito, lea lo que le he dictado, y leía mi versión, diciendo lo mismo, pero cambiando todas las palabras, y fue un éxito apoteósico, yo ya había cumplido mi tarea dramatúrgica, que era esa lectura de la carta, suprimiendo las erres y cambiándolas. Entre bastidores, mientras el protagonista hacía su escena final, le digo a mi compañero, que estaba ya mirando entre bastidores: se me ha

ocurrido una cosa, voy a hacer un chiste, al final, que tenía que ver con eso. Entonces termina la obra, el protagonista hace su monólogo final, aplausos, estábamos en escena todos, termina el monólogo, me adelanto yo, para hacer mi chistecito y me cayó un telón en la cabeza... En la foto que conservo, están todos saludando, sonrientes, y yo estoy, con el telón en la cabeza, ahí me doy cuenta de que como actor quizás no tenía mucho porvenir. Así todo, todavía hice una de Víctor Ruiz Iriarte, *El pobrecito embustero*, en donde también tenía un papelito de galán.

Ya debía yo de tener 14 o 15 años y, por las tardes, iba dos o tres días a la semana al Instituto Francés. Mi padre nos metió allí a mi hermano y a mí, y fue una suerte porque, de pronto, en la biblioteca encontré libros que, como yo ya era escritor, debía leer y, como tenía la experiencia, por cierto frustrada, como actor, fui al director del Instituto Francés y le dije, en francés supongo, quiero montar un grupo de teatro en el instituto, y me dijo, adelante, y metí en el grupo a cuatro o cinco compañeros e hicimos una cosa de Ferenc Molnár y yo me nombré director, claro, y ahí empecé a dirigir. Y me imagino que ahí debió de empezar a decrecer mi actividad como novelista, entre comillas, y como cuentista, porque también publicaba cuentos en la revista de la academia... Empezamos a hacer obras de Cocteau, obritas cortas, monólogos. Yo tenía 15, 16 años y ya me consideraba escritor, y director de teatro, y autor, y todo lo que hiciera falta; no es que fuera presumiendo, pero me daba un perfil. Como podía leer el francés, traduje una obra de Claudel, nada menos... Entonces empecé a ir al Club Universitario que estaba al lado de la antigua Facultad de Filosofía y Letras y Derecho, calle Comedias, precisamente, era el club del SEU, que tenía unos sótanos, como un salón de actos, arriba era la cafetería y abajo había un salón de actos, sala de proyección de películas, y había un grupo de teatro que hacía obras, yo recuerdo haber visto cosas de Priestley. Y durante una época larga el Club lo dirigió Miguel Signes. Yo me sentaba en la última fila a ver cómo ensayaban, cómo dirigían, cómo montaban las obras, y eran obras de un cierto nivel. Eso ya me dio absoluta, digamos, identidad de gente de teatro. Por cierto, yo participé en el rescate de muebles, altavoces y demás del Club universitario cuando la riada del 57. Era el principio del curso y a las dos o tres semanas la universidad vieja, donde estábamos todos, inundada, y el Club Universitario, la parte de abajo, anegada. Y allí nos metíamos

con el agua hasta aquí a sacar *bafles*, a sacar muebles, a llevarnos a la escalera... Total, que al año siguiente entro ya a la universidad, al Club Universitario. De milagro, porque yo había hecho el bachillerato de ciencias. Entré, cuando mi padre aceptó, que evidentemente lo mío no eran las ciencias. Precisamente se esforzaba en ayudarme a preparar los exámenes de matemáticas y de física y química, pero cuando terminé el sexto [de bachillerato] le dije, papá, yo es que no me veo en Ciencias... Y entonces me dijo mi padre, mira, haz los dos PREUS, de Ciencias y Letras, y luego ya veremos. Pues yo hice los dos, seguía cultivando mi lado teatral y al terminar, mi padre mismo vio que yo lo que tenía que hacer era Filosofía y Letras. A los pocos meses me nombraron a mí, y a una compañera y a un compañero, directores del TEU de Filosofía y Letras. Me acuerdo de los nombres, Pilar Jerez y Daniel, no sé qué, un tipo que tenía una buena voz y era un alumno de tercero. Con lo cual, en la facultad, yo ya me instalé como director o codirector del TEU de Filosofía. La primera cosa que hice fue una lectura dramatizada de una obra de Alejandro Casona. Luego, Lorca. Yo trataba también de hacer autores que de alguna manera marcaban un perfil.

Dejé de ir ya por las tardes al Instituto Francés. La Facultad y el teatro se me comían todo el tiempo. Entonces un día me llama el director del Instituto Francés, o me llama alguien de secretaría, para decirme: el director quiere hablar con usted. Voy al Instituto Francés y el director me dijo, ¿querría usted aceptar una beca para estudiar en verano en París? Y yo, ¿París? ¿Qué es eso? Y entonces le dije que sí, naturalmente. Mis padres, contentos. Me llevé la guitarra y aterricé en París. Iba muy concienciado del teatro francés, que era lo que yo leía en el Instituto Francés por las tardes, de manera que ya al llegar a París empecé a ir a todas las librerías, a Saint-Michel, a la *rive gauche*... y empecé a ver autores teóricos del teatro, eso también lo he contado alguna vez, ahí descubrí la teoría teatral, los libros de Jouvet, de Barrault... A las dos semanas me di cuenta de que me había gastado casi todo el dinero de la beca y no podía llegar al final de ese mes. Así que cuando no tuve más remedio, me ponía a cantar en la plaza del teatro, y allí pues mi situación económica empezó a mejorar. Le alquilé el sombrero a un pintor canario que estaba por allí haciendo retratos a los turistas, y yo llegaba por la noche, buscaba la puesta en escena, con la luz de

este farol..., ponía el sombrero y empezaba a cantar el repertorio de canciones mexicanas que me mandaba mi tío Joaquín, que nos enviaba discos de Lola Beltrán, de Aceves Mejía..., canciones italianas, algunas francesas, y de pronto, cuando empezaban los aplausos después de la primera canción y empezaban a echar monedas, se me abrió el cielo, y eso me permitió vivir sin problemas lo que faltaba del curso, y además recoger una cantidad bastante significativa de dinero, y el último día de estancia en París abría una librería de teatro que había estado cerrada por el verano, y allí me planto yo con mi bolsita al hombro llena de dinero y, bueno, compré como quince o no sé cuántos libros que yo había visto en los escaparates y, cuando llegó la hora de pagar, le digo: ¿no le importa que le pagué monedas? «Ah, non, au contraire, au contraire», y yo, ¡ras!, no sé cuántos centenares de monedas eché encima del mostrador, nos pasamos media hora contando. Ahí ya descubrí ya la teoría teatral, y al año siguiente en la Facultad monté el Aula de teatro, que era lo que yo aprendía por las mañanas o los fines de semana. Los libros que me había traído, los explicaba, y ahí se juntó con la dirección, la escritura, la actuación, ya me di cuenta de que no, pero ahí se unió lo de organizar, digamos, actividades en torno al teatro, en todo los sitios. Edité una especie de programa, sacado de los libros que yo iba leyendo, y luego empecé a embarcar a algunos profesores, un profesor de griego, al que le pedí que diera un par de charlas en el Aula de teatro sobre la tragedia y la comedia en Grecia. Al profesor de medieval si podía... pues quedó un curso, bueno, un ciclo, bastante interesante, con lo cual, aparte de que el teatro empezó a configurarse en la Facultad como algo que tenía que ver con la propia universidad, para mí fue fundamental. Eso lo digo siempre, no se puede separar el estudio, la investigación, de la actividad teatral.

Ahí es cuando me decido a escribir. Es muy curioso lo de la memoria, es como archipiélago, y yo me veo enseñándole o prestándole el cuaderno, a mano, a uno de los, digamos, más conocidos y profesionales, un director de teatro de Valencia, José María Morera. Muy pronto conectamos, tuvimos buena relación y un día le pasé un texto, *La luna, la gente, las cosas*, que no sé ni de qué trataba... Le pasé el texto y entonces me hizo, por lo visto, elogios, y no sé, incluso, si consideró la posibilidad de montarlo, cosa que no ocurrió. En cambio, había un compañero, de Filosofía y Letras, Manolo Bayo, con quien formé una

especie de tándem. Él era el autor, yo era el director. No solo yo, otros jóvenes directores de la Facultad de Ciencias o de Derecho, que estaba en el mismo edificio, dirigían también obras suyas, pero yo monté varias obras de Manuel Bayo. Creo que tenía un estilo muy insólito para la época, como áspero, muy enjuto, muy condensado y, si encuentro sus obras, me encantaría encontrarlas, porque murió muy joven... Y, por ejemplo, uno de los montajes más exitosos se llamaba *Isla*, que era sobre una prostituta, más o menos poético, pero las obras no tenían nada que ver con lo que se escribía entonces. Incluso empezamos juntos, yo creo que la escribimos los dos, una obra larga que se llamaba *Ahora en Tebas*, que era una metáfora de la dictadura, de Creonte..., un poco como la *Antígona* de Anouilh, que fue mi primer éxito a nivel nacional. Me dieron un premio, nos invitaron a ir con *Antígona* a una pequeña gira, cosa rarísima, en aquella época, alguna cosa de teatro universitario. Yo debía de estar ya en segundo o tercero, sería el año 62 o 63, no era mucho más. Por cierto, Raimon actuó conmigo, me hizo de Hemón, en la *Antígona* de Anhouil, teníamos mucha relación. Él estuvo viviendo, yo le conseguí una habitación, encima de mi casa, de mis padres, donde yo vivía. Ya cantaba. Lo que pasa es que él cantaba canciones de Frank Sinatra... Pero yo entonces le dije Raimon: ¿has oído a Jacques Brel, oye, has oído a...? Y entonces empezó a componer con mi guitarra, por cierto, que él no tenía, *Al vent*. Tengo una foto en la que estamos los dos de Arlequines, porque uno de los montajes que hice fue los *Pasos* de Lope de Rueda. Hice incluso *Cinco siglos de humor español*, un espectáculo que cogía desde una pantomima medieval hasta un sainete de los Quintero; me inventé una dramaturgia con los mismos actores y actrices que atravesaba cinco siglos del teatro

Paralelamente a la parte teórica del Aula del teatro, me inventé el Seminario de teatro, que era algo que se acercaba más a la actuación. Y pienso: ¿tendrá algo que ver con el Colaboratorio? De Francia me traje, entre otras cosas, un volumen de textos teóricos de Brecht. Y, cuando me traje el libro ese de París, de Bertolt Brecht, vi que había un teatro político que podía combatir el capitalismo dominante... Tenía también un... interés hacia la filosofía. Había tenido en el Preuniversitario un profesor muy bueno que nos hablaba de una cosa que se llamaba el existencialismo... Claro que a los 16, 17 años te hablan de... *El hombre rebelde*, *El extranjero*, todas las obras de los existencialistas

franceses, pues a mí me marcó mucho. De manera que yo creo que lo que debía escribir por esa época tendrían que ser también como plagios u homenajes, o como quieras llamarlo. Y a esos autores los daba a conocer o en el Aula de teatro o haciendo algún montajito en el seminario de teatro que tenía en la rama práctica. No recuerdo si llegué a montar algo de *La excepción y la regla*, de Brecht. No sé, creo recordar... Yo me imagino que a Manolo Bayo debí contaminarlo yo, porque me parece recordar que sus primeras obras eran más bien de carácter existencialista, pero luego ya pasó a ser brechtiano. Hay una obrita que se llamaba *El Jornal*, ya el título lo dice todo. Yo hice un montajito que se llamaba *Teatro épico* donde estaba una obra de Manolo Bayo, otra mía y la otra no sé quién era, igual era de Brecht. De ahí salió Ángel Sánchez Gijón, que se pasó de la Falange al Partido Comunista. Creo, no sé si era de la Falange, pero casi. Y esa fue la deriva clarísima hacia un teatro que iba a cambiar el mundo. No es que llegara a tener problemas, pero ya empecé a estar un poquito fichado. Y mi padre, que no era tonto, cuando veía eso me venía con el consejo de ser muy prudente, no sabéis cómo es esta gente, se enteran de todo...

Cuando terminé quinto, el catedrático de literatura española, don Francisco Sánchez Cañé, que era el decano, me dijo si quería entrar de profesor ayudante de clases prácticas. Pero en realidad tenía que hacerme cargo del programa teórico, el programa de Literatura española. Y ahí me tuve que poner a estudiar. Por otro lado, eso me daba, supongo yo, una especie de estatus que me permitía usar las aulas para enseñar o para hacer teatro. Podíamos usar el Paraninfo, por ejemplo... Ese estatus ambiguo, yo creo que me favoreció mucho. Por una parte era profesor ayudante. Y al mismo tiempo era director, hacía cosas en el club universitario, en la propia Facultad. No solo en el Paraninfo, sino también en no sé qué otra aula de estas grandes. Monté dos autos sacramentales de Joan de Timoneda que me encargó el decano para hacerlo en el claustro de Santo Domingo, en el edificio que estaba al lado de la universidad antigua, donde yo estudié, y ahí me ves a mí pechando con los versitos de Joan de Timoneda. Traté de meter alguna cosita, pero no había manera, pero sí que me interesó el teatro prelopista, todo lo que fue anterior a Lope.

Por entonces conocí a Magüi [Mira] en el aula de teatro. Con ella hice *Los de la mesa diez*, de Osvaldo Dragún. Y otra, no sé si también, de Dragún. El padre de Magüi era militar, no militar-militar, sino...

aparejador del ejército, pero iba con uniforme, el primer día que me lo encontré. Y era una familia bien situada económicamente. Tenía conmigo una relación muy contradictoria porque Magüi era la hija mayor y la perla de la familia. Tiene un hermano que fue director de cine, muy joven, dos gemelos... Y, bueno, el padre un día, no sé cómo, me concertó una cita, pasamos toda una tarde paseando por Valencia y hablando, y se ve que lo empezó a creer, que era una persona decente y que tenía ambición de futuro, algo de eso. El caso es que no puso inconveniente, pero es verdad que económicamente me hacía falta un sueldo un poco más... Con el sueldo de la Facultad y las clases de francés que daba en una academia, yo creo que era privada, donde enseñaba mi padre, que daba la matemáticas, física y química, no me llegaba. Y entonces mi padre me insistió en que me presentara a oposición en la cátedra. Y dije, bueno, pues voy a ponerme a prepararlo, que todos me están de alguna manera incitando a eso. Yo de literatura sabía bastante porque había estado explicando Siglo de Oro, Contemporánea..., pero me tuve que poner a estudiar lengua durante el verano. En aquel tiempo, las oposiciones se hacían aquí en Madrid, había que venir a Madrid, o estar yendo y viniendo porque tenías un ejercicio un lunes y hasta el jueves siguiente... Y, como resulta que los tíos de Magüi tenían una casa en Madrid, yo me instalé en casa de los tíos, donde nos metieron y por milagro saqué la oposición. Lo digo porque si en lugar de sacar en la última bola del último ejercicio la generación del 27 me llega a salir la preposición hasta el siglo XII, ¿qué puedes decir de la preposición hasta el siglo XII? Y entonces, bueno, milagrosamente, supongo que ahí me ha servido el teatro. Porque yo iba muy a menudo a oír cómo leían mis compañeros los ejercicios. Éramos como doscientos y pico candidatos, y yo iba a ver cómo funcionaba la cosa. Entonces me di cuenta de que todos, la mayoría, salían allí y leían a toda velocidad, para que no se aburrieran, sus 22 páginas que habían hecho allí o las que fueran. Y yo, que había hecho seis o siete páginas del mismo tema, salía allí. Bla, bla, bla. Bla, bla, bla. Y entonces veía que los cabezones del tribunal que estaban allí empezaban a prestarme atención. Usé el teatro, que era mi arma predilecta. El caso es que el último ejercicio, saco la bolita, la preposición otra vez, o una cosa de esas, obscena. Y entonces me dice el presidente, que era Lázaro Carreter, bueno, ya ha hecho el anterior ejercicio, que era también de lengua, saque otra bola. A ver si le sale... Meto la mano... La generación del 27. Ahí, claro, lo

había explicado... Y lo saqué, una puntuación media, pero suficiente para la plaza. Escogimos Jávea, que estaba cerca de Valencia... Después de tres o cuatro años enseñando Literatura en la Facultad, empecé a enseñar literatura en un instituto.

Y sigo sintiéndome más, digamos, arraigado en los libros que en las patrias, en los países, los territorios... Por ejemplo, ahora tengo un problema en mi casa, necesito que alguien me haga estanterías, porque ya no caben los libros. Sigo cultivando un fetichismo absurdo, porque aunque viviera 150 años, no podría leer ni siquiera lo que tengo en Madrid o, digamos, lo que tengo en Barcelona, que tengo que hacer un cobertizo. Aquí también lo hice. Pero es un vicio por eso, porque yo me compro un libro y, aunque no lo haya leído, ese libro ya tiene una vibración, porque yo me había enterado de que el autor, de que el tema... Entonces, sí que es verdad que mi única patria es la literatura. Vamos a decirlo así. Mi única patria.

Más tarde me traslado a Teruel. En 1968, estando en Teruel, y habiendo nacido ya Helena y Clara, mi obra *Tú, no importa quién* obtiene el premio Arniches. Había escrito la obra en 1962. Yo no sé por qué la mandé. Una obra tan antigua. El jurado estaba formado por José Monleón, Ricard Salvat y Enrique Lovet. Claro, era un jurado inequívoco.

En Teruel conocí a Labordeta. Entonces él cantaba jotas. Era también poeta. Yo le pregunté: ¿has oído a Gilbert Bécaud? Empecé a pasarle discos... Labordeta me descubrió, en cierto modo, la novela latinoamericana, que estaba empezando a llegar. Me puse a leer a Rulfo, a toda esta gente que para mí era nueva. Yo estaba todavía tan metido en un teatro político, brechtiano, que ya estaba contaminado con el teatro grupal, el teatro del cuerpo, el teatro del Living Theater, de Barba, incluso. Pero entonces descubrí a Cortázar, del que no había leído casi nada. Y yo creo que eso también me afectó. Yo simplemente leía obras que me fascinaban, que me movían el piso.

Aparte de prepararme las clases y tal, hacer actividades con los alumnos, aparte de estudiar, ¿cuándo vivía? Todos los fines de semana íbamos a conocer pueblos y lugares...

Entonces yo tenía una actividad secreta de escribir poesía. Que supongo que también me permitía salir un poco del lenguaje, excesivamente logocéntrico, o bien muy predicativo. Pero, bueno, luego me gasté la broma de utilizar uno de esos poemas al final de *Correr tras un ciervo herido*. Cuando ella, la hermana, abomina de la narrativa,

imagina y, cuando finalmente se queda sola, lee un poema que es así como el principio de esa obra. Es una novela que yo escribí, que yo intenté escribir. Era muy rara, ¿no? Sí, eso es, escribe, escríbeme, no te pares, no te pierdas. Una tentativa de algo que está más cerca de la narrativa que de otra cosa. Entonces se me ocurrió hacer, bueno, ya no sabía cómo terminar, para qué nos vamos a engañar, ya podía hacer un bucle autobiográfico y hacer que esta mujer, de alguna manera, se desencante de la narrativa y se adentre en el mundo de la poesía.

En Teruel me sucedió algo anecdótico, fue una insignificancia, pero puede servir un poco como índice de lo que era la España de esos años. Lo que ocurrió fue que me llamó alguien que me dijo: José, soy Fulanito de tal, el padre de su alumno, me gustaría, si me lo permite, ir a su casa para hablar con usted. Era un alumno bueno. Entonces llegó ese hombre por la tarde y me echó un elogio, me dijo: mi hijo está entusiasmado con usted. Pero yo le quiero hacer, dijo, yo quiero hacerle una advertencia, soy policía. Soy policía. Me lo dice así sin ningún pudor. Soy policía. Y tengo constancia de que hay una denuncia contra usted en la mesa del gobernador. Le puedo decir el contenido de la denuncia. Y se me quedó grabado. Debió de ser, para mí, bastante inquietante, porque me dijo: «Dirige una célula materialista y atea que corrompe a la juventud turolense desde el instituto». Perfectamente. Explícita, gramaticalmente correcta. Y además que ponía el dedo en la llaga. Yo, disimulando, me hubiera gustado que me filmaran. Qué caritas ponía yo. Y entonces me añadió: debe tener cuidado, porque aquí se le respeta mucho, pero, claro, el aspecto de la política... Que si quiere le puedo yo decir quién ha presentado la denuncia. Y entonces me dijo: la profesora tal, de la Normal, que era la profesora de Magisterio de Literatura, que yo tenía una relación, la había conocido en un acto de principio de curso. Tenía niños o niñas de la edad de Clara, alguna de mis hijas iban a su casa. No sé si ellas venían también. No se lo comenté.

Poco después ocurrió lo del Festival de San Sebastián. Era el año 70. Yo había tenido relación con Monleón, cuando todavía vivía en Valencia y escribía algunas crónicas de teatro para *Primer Acto*. Monleón me apoyó y fue para mí una persona absolutamente determinante de lo que pasó en el teatro español. Tengo en San Cugat los 20 o 30 primeros números de *Primer Acto* y, cuando voy allí, los toco, y mira, esto me parecía el no va más de la vanguardia, recuerdo en el primer número que llevaba el texto de *Esperando a Godot*, que además yo

lo tengo, tengo el ejemplar bastante deshojado, pero con anotaciones en los márgenes. En el Festival hubo un amago de contestación tipo mayo del 68, más o menos. La gente empezó a vociferar en no sé qué espectáculo de unos ingleses. El caso es que el público se soliviantó, la empezó a liar y, finalmente, mimaron lo que había pasado en París y un grupo, entre los que estaba Ángel Facio, no sé si hasta Guillermo Heras, muy jovencito, que eran la punta de lanza de la provocación teatral, que arrastraron a un grupo numeroso, subieron al escenario e impidieron a los pobres bailarines ingleses que hicieran la obra. Fue un festival contestatario, yo creo que debió de ser el primero y el único que hubo en España del que tengo noticia.

Y en ese Festival de San Sebastián me presentaron a Federico Roda, padre, que era... En ese momento acababan de nombrarlo no sé si vicedirector o qué del Institut del Teatre. El Institut del Teatre, en aquella época de los 60, por lo que supe luego, era un conservatorio muy muy carca y, claro, estaban pasando muchas cosas ya en el mundo del teatro que para nada se filtraban allí. Hermann Bonnín, que era el director, tenía el propósito de remozar el Institut del Teatre. Y entonces Federico me dijo: estaría bien que tú vinieras a Barcelona.

Ya estamos en Barcelona. Me ponen la etiqueta de teórico y el programa que llevaba era algo así como historia del teatro y pude hacer unas calas en la historia del teatro europeo. No sé si fue ya el segundo o el tercero, al menos allí me inventé una asignatura que llamé Raíces del teatro, y yo me inventé un programa porque ya me interesaba la antropología y todas las formas no convencionales del teatro: el ritual, la ceremonia, una de las raíces, las matrices del teatro que además coincidían con las nuevas tendencias del teatro que se estaba haciendo y curiosamente en el siglo XX los movimientos de vanguardia están recuperando las raíces del teatro. El rito, la fiesta carnavalesca, el libro de Bajtín que fue mi Biblia durante mucho tiempo, y la juglaría, los artistas populares, vendedores callejeros..., entonces, claro, me enfrenté con un panorama histórico, pero al mismo tiempo contemporáneo que yo creo que me sirvió de mucho, para mí el teatro era un autor que escribía una obra, una compañía que lo montaba más o menos vanguardista, pero, para rellenar ese programa que yo había hecho con mucha alegría, pues me tuve que poner a estudiar antropología, psicoanálisis... Bueno, y entonces en ese proceso de quitarme un poco la etiqueta de teórico o al menos tratar de complementarla con la del

director que estaba muy reprimido, pues no tenía medios, ahí en Barcelona, ya el catalán empezaba a ser un factor, no mucho, pero ya empezaba a ser un factor de selección biológica, pero bueno, no quiero decir que me sintiera discriminado, que yo trataba de, bueno, de chapurrear el catalán. Lo que quería decir es que eso me llevó a explorar esas formas por una parte arcaicas y por otras absolutamente contemporáneas de la fiesta, el ritual y la juglaría. Con la fiesta carnavalesca pasó una cosa también curiosa que a mí me motivó mucho; yo trataba de hablar de los aspectos antropológicos de lo que era la fiesta en culturas de todo tipo, tanto las fiestas cristianas como las fiestas del pueblo llamado primitivo e ir poniendo ejemplos de teatro, por ejemplo, Ariane Mnouchkine y *1789*, el primer montaje que era como una gran fiesta que montó con su compañía Théàtre du Soleil y que resonó por todas partes. Total, que yo empezaba por el rito, luego la fiesta y después la juglaría.

En el segundo trimestre empezaba la fiesta del carnaval y explicaba que la fiesta de carnaval había prácticamente eclipsado en Occidente, pero que quedaba un vestigio y en España había un carnavalito que era pintarse la cara y yo dije: interesante, porque esto es arqueología, pero en la medida en que hay muchos movimientos de teatro avanzado que están volviendo a las raíces, podíamos investigar: ¿en algún pueblo de Cataluña queda algo de carnaval? Un alumno contestó que en su pueblo había una fiesta de carnaval. Y le dije: ¿qué tal si nos proporcionas documentación y empezamos a fabricar un espectáculo o una fiesta contemporánea basándonos en el carnaval de Santa Coloma de Queralt que, por cierto, si no me acuerdo mal, escribí un ensayo, creo que fue en *Primer Acto*, que se llama «El retorno del carnaval»; ahí expliqué esa experiencia que fue muy impresionante. Eso lo hice, ponerlo en marcha, darles materiales, bibliografía, y organizar un poco. Fui al pueblo con el chaval este y bastantes alumnos estuvimos haciendo un estudio de esta calle que va a la plaza... hizo una especie de diseño laberíntico de manera que las comparsas del carnaval recorrieran zonas del pueblo y en determinados puntos de ese recorrido hubiera algo de los componentes de la fiesta carnavalesca y ya dejé que lo hicieran ellos, porque yo no podía estar yendo al pueblo ese abandonando más a mis hijas. Y fue interesante porque quien participó en él fue Joan Font, que acababa de fundar Comediants. Muchos de los profesores del Institut del Teatre ya estaban prácticamente creando

los grandes focos del Teatro Catalán Fabià Puigserver, que fue el padre del Teatro Lliure, Lluís Pascual...

Por las mañanas era profesor de instituto en Sabadell, donde también tuve un grupo de teatro y daba mi asignatura de Literatura española. San Cugat está justo en la misma línea de tren que une Sabadell con Barcelona yo me iba por la mañana a Sabadell, comía en casa, y por las tardes en el mismo tren a Barcelona. Ahí, a través del Institut del Teatre, es cuando empecé a notar que tenía que comprometerme con el trabajo teatral en modo serio y algunos talleres que hice ya eran una especie de esbozo de este objeto teatral. Y de pronto llega el verano del 76 cuando hubo la gran eclosión en toda España, pero sobre todo en Madrid y Barcelona. La profesión teatral se hizo con las herramientas, me imagino que con el presupuesto de los Ayuntamientos. En Barcelona se celebró el Festival del Grec ese año por primera vez. Lo impulsó y lo realizó la asamblea de actores y directores; escogían obras que tuvieran muchos personajes para dar el máximo de actuación. Entonces misteriosamente Salvat se acordó de mí y me propuso formar un trío con Sergi Schaaf, que trabajaba en televisión, y un tercero de quien ahora no me acuerdo para montar una obra de Rodríguez Méndez: *Bodas que fueron famosas del Pingajo y la Fandanga*, una obra que tenía como veintitantos personajes, porque se trataba de eso, de que hubiera el máximo de actores y actrices en activo. El tercer director lo abandonó relativamente pronto, por no sé qué motivo, y continuamos Sergi Schaaf y yo, pero, claro, Sergi ya estaba en la televisión y estaba más cerca del mundo audiovisual, lo cual no quiere decir que no lo hiciera también, pero yo me sentí con mucha autonomía para montar esa obra que luego hizo algo de gira y cuando pasó el verano todavía hubo una tentativa de aprovechar digamos esa unión artística que se había producido y participé en un montaje de textos breves con un textito que se llama *La edad media no ha empezado*, no sé dónde estará, no sé dónde lo tengo. Estuve cerca de la asamblea y después, cuando dije yo no me vuelvo al ostracismo, nace el Teatro Fronterizo. Con Magüi, con un alumno mío del instituto, Víctor Martínez de la Hidalga, y Fernando Zarráis que había sido alumno mío en Sabadell y que era originario de Teruel pusimos en marcha el Teatro Fronterizo. Nuestro primer montaje fue *La leyenda de Gilgamesh*. Durante bastante tiempo me escudaba en textos que no eran originalmente dramáticos, pero en los que iba descubriendo una teatralidad.