

35

CUADERNOS
EL PÚBLICO

LA CUADRA

EN OLOR DE ALHUCEMA



9-510

LA CUADRA

EN OLOR DE ALHUCEMA





2

MADRID, SEPTIEMBRE 1988

Periódico mensual de teatro,
editado por el Centro de
Documentación Teatral.
Instituto Nacional de las Artes
Escénicas y de la Música.
Ministerio de Cultura.

Director:

Moisés Pérez Coterillo.

CENTRO DE DOCUMENTACIÓN TEATRAL

Capitán Haya, 44.
28020 Madrid.

Teléfonos:

Redacción: (91) 270 57 49
y (91) 279 32 96.

Suscripciones: (91) 270 51 99.

Portada:

"Alhucema".
Foto: Chicho.

Imprime:

EGRAF, S. A.
Pol. Ind. de Vallecas.
Luis I, 19.
28035 Madrid.

Depósito legal: M-524-1985.

NIPO: 302-88-005-6.

ISSN: 0213-4918.

Este cuaderno se vende conjunta e inseparablemente con el número 60.

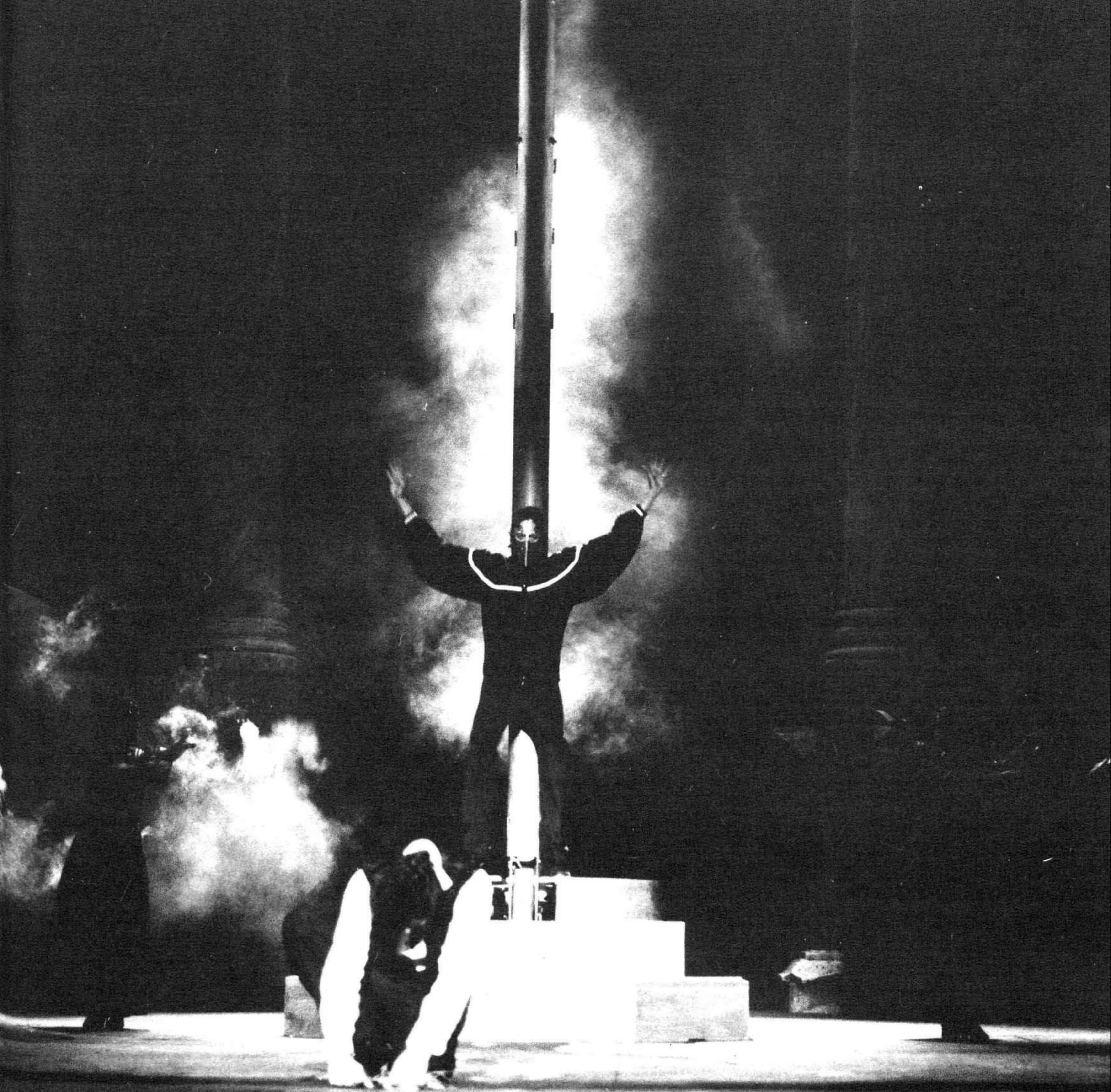
La llegada de La Cuadra a la escena española (José Monleón) ...	7
Tras el rastro de diecisiete años (Rosalía Gómez)	17
La Cuadra en ocho tiempos (Julio Martínez Velasco)	37

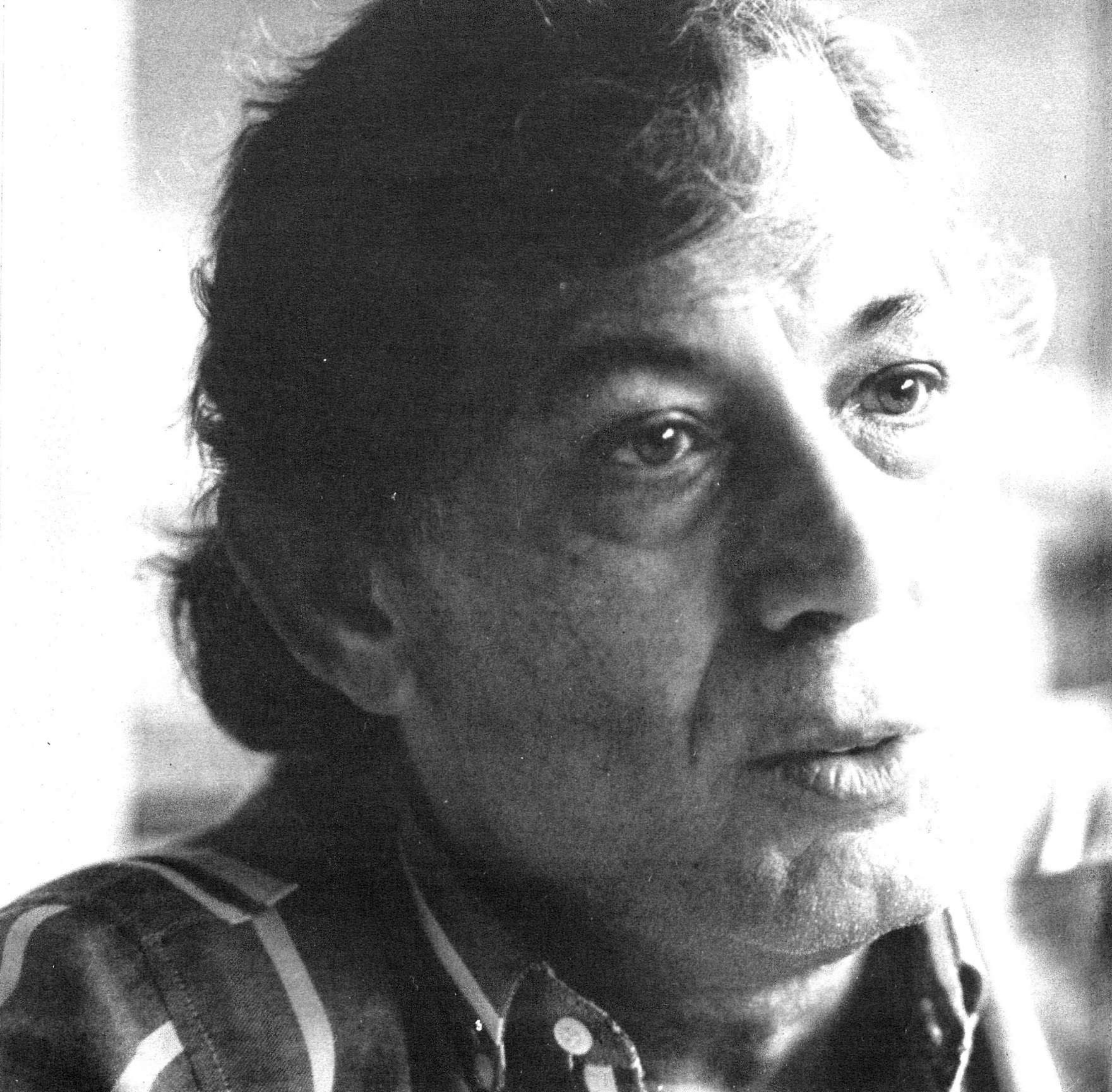
EL FLAMENCO, EL COLOR, LAS MÁQUINAS

Oír las enredaderas del lamento (José Luis Ortiz Nuevo)	56
Távora, del negro al color (Francisco Millán)	58
La saga de las máquinas y la llegada de los animales (Javier Rodríguez Piñero)	68

DE "QUEJÍO" A "ALHUCEMA"

Textos de Salvador Távora	79
---------------------------------	----





Paso a paso, título a título, La Cuadra de Sevilla ha ido destilando a lo largo de diecisiete años una imagen de Andalucía que se dibuja en el envés del tópico feliz y extrovertido. Ha desenterrado la entraña dramática de los cantes, toques y bailes y ha construido para ellos una arquitectura del dolor y la violencia silenciada. Su aparición en el panorama del teatro español, dentro del buque pirata del teatro independiente, en los últimos años del franquismo, tuvo un impacto memorable y congregó en torno suyo un público entregado, ante el desconcierto de la crítica instalada en los cánones de la ortodoxia teatral. La historia de La Cuadra es, antes que nada, la historia de una pasión por el teatro; la de su director, Salvador Távora, la de su voluntad por levantar sobre el escenario un mundo personal, que llevaba incorporadas también muchas otras voces, de las que era solidario. Fiel a muchas de las constantes de aquel primer fogonazo creador que fue *Quejío*, Távora ha recorrido también, en espirales concéntricas sobre su propia esencia, territorios cada vez más ambiciosos. La lectura de los ocho títulos que completan su trayecto permite comprobar hasta dónde permanece fiel a un mismo universo. Pero, por fortuna, se trata de un universo en una infatigable movilidad. De ahí también la dosificada incorporación de nuevos materiales, la transformación de las máquinas, la aparición de los actores, la entrada en otros temas o la reformulación de los antiguos.

Hemos querido hacer una pausa en la trayectoria de La Cuadra cuando han doblado la esquina de sus primeros diecisiete años y ofrecer, en la obligada condensación de las páginas de una monografía, un paisaje visitado desde dentro y desde fuera de esta radical experiencia teatral.

Encontrará así el lector trabajos firmados por personas que han estado o están estrechamente vinculadas a la compañía sevillana, como José Monleón, cuyo testimonio sobre los primeros años es imprescindible; o como Javier Rodríguez Piñero, asesor literario de los últimos espectáculos de Távora, o, en fin, como Francisco Millán, que ha vivido la historia de La Cuadra como propia.

Junto a ellos hemos tratado de reflejar, desde la perspectiva que ofrece la crónica periodística o la memoria de un crítico, la doble vertiente de la biografía y los espectáculos de la compañía sevillana. Otros materiales previstos para este cuaderno han debido quedarse fuera de las páginas, ya ampliadas sobre las dimensiones normales de nuestros Cuadernos. Es un síntoma de la fecunda vitalidad y de la energía que contagia el tratamiento de una aventura teatral difícil de abarcar. No hemos pretendido decir la última y definitiva palabra porque, por fortuna, se trata de un discurso a quien puede augurarse larga vida. Sólo hemos querido hacer un instante de reflexión para celebrar la hoguera teatral que alimentan ya ocho espectáculos.





LA LLEGADA DE LA CUADRA A LA ESCENA ESPAÑOLA

JOSÉ MONLEÓN

Siendo Salvador Távora un creador singularísimo —por las razones que luego se dirán— y La Cuadra un grupo sin parangón, ninguno de los dos podrían explicarse sin la gran década de nuestro Teatro Independiente. No porque Távora y Cuadra encontraran en los grupos que protagonizaron ese movimiento modelos estéticos que seguir, sino porque durante aquella etapa —crepúsculo del régimen franquista— se dieron una serie de circunstancias sociales y políticas excepcionalmente favorables para que cuajara su nacimiento teatral.

El Teatro Independiente era el último eslabón de un largo proceso, del que habían sido parte los Teatros de Facultad —rebelados, política y organizativamente, contra los primitivos TEUS, encuadrados dentro del sindicato oficial universitario, el SEU—, y los nuevos Teatros de Cámara, que se distinguían de los antiguos en haber sustituido la conciencia de montar obras raras, o minoritarias, por la de representar textos cuya programación regular estaba prohibida. Este es un tema, sin duda, clave para entender mucho de lo que sucedió en el período franquista, por lo demás bastante parecido a lo que ha solido y suele ocurrir cada vez que las dictaduras confían en la eficacia de sus censores. TEUS y Teatros de Cámara habían nacido como instrumentos idóneos para enclaustrar la cultura considerada

peligrosa —es decir, cualquier concepción del mundo opuesta o ajena a la establecida por la victoria del 39 y los Principios Generales del Movimiento—, limitándola a especialistas y sectores minoritarios, supuestamente interesados en una información sobre esa producción artística, decididamente marginal a nuestro proclamado ideario colectivo, mucho antes que en la participación activa en sus conflictos, sus interrogaciones y sus propuestas. La premisa era falsa, propia de un sector —los vencedores de nuestra guerra civil—, que veía en el pensamiento y en el arte, cuando son inmóviles, un inocente adorno retórico, al que convenía dedicar cierta atención protocolaria, y, cuando se mueven, cuando asumen una función dialéctica, cuando intentan descubrir y expresar los cambios que se producen en los individuos y en las sociedades, un estorbo y un peligro que se combatía, primero, con el menosprecio y el aislamiento y, luego, si no había más remedio, con la prohibición y la policía. La falsedad conceptual de la premisa está —y así sucedió entonces— en que la cultura, en su acepción viva, sólo puede ser de una manera, y el poder, al querer controlarla y limitar su expresión, se erige, inevitablemente, en su antagonista. De un profesor de Derecho Administrativo, cuando yo estudiaba la carrera en la Facultad de Valencia, guardo el recuerdo de una frase a propósito de Juan Ramón Jiménez, todavía vivo en su exilio de Puerto Rico: "Vigilen lo que leen. Se comienza con "Platero y yo" y no se sabe dón-

de se acaba". Lo cual, claro está, era tanto como decirnos que todos los caminos de la cultura conducían a la misma Roma de la rebelión y el antifranquismo, o, lo que es igual y evidente, que la cultura reclama la libertad y es, por tanto, con independencia de lo que cada dictadura se proponga, enemiga de éstas. Los dictadores y sus partidarios olvidan, a menudo, que lo que para ellos es un ideario o un proyecto político, libremente asumido como la mejor solución para una realidad social, para otros muchos, privados de elección, es una imposición que, como tal, puede ser aceptada o combatida, pero nunca tenida por un compromiso profundo.

El caso es que la oposición entre el poder y la cultura acaba siempre radicalizando a esta última, en tanto que perturba sus deseables niveles de independencia o —lo que es lo mismo— el libre compromiso con una opción política y el debate público de las restantes. Así que el franquismo acabó consiguiendo exactamente lo contrario de lo que se proponía: la politización de la cultura, la evidencia de que toda expresión de la realidad que no se correspondiera con el ideario oficial —y ahí estaban los censores para recordárnoslo— era un acto de subversión política.

El Teatro Independiente fue, entre otras cosas, una manifestación terminal de este proceso. Terminal en su doble sentido, porque, a más de ser la consecuencia de una serie de etapas, correspondía a dos agonías: la del franquismo y a la

de su más evidente consecuencia, el anti-franquismo. Es decir, a un tiempo definido por el choque frontal entre la cultura —en su sentido dialéctico y no arqueológico o programático— y el poder, entre el arte y el estado, entre la dinámica social y los que seguían legitimando su gobierno en la victoria, cada vez más vieja, obtenida en una larga y sangrienta guerra civil.

LA PASIÓN POR LA REALIDAD

Es imposible resumir en unas líneas cuanto hizo del término "realismo" una declaración de principios. Este es un debate —como tantos— a menudo torcido por la equivocidad de las palabras, por su distinto significado según las épocas, lugares y circunstancias históricas.

Centrándome en la experiencia de aquellos años, no debemos olvidar que el Teatro Independiente estuvo precedido en España de lo que se llamó la generación realista, sobre la que se ha escrito mucho y de cuya adjetivación quizá tenga yo —a través de un artículo editorial publicado en la revista "Primer Acto" — no sé si decir parte de culpa. Y es que ni generación implicaba, como alguien podría suponer, uniformidad entre las personalidades de sus componentes, ni realismo hacía alusión al estilo de las obras. Se trataba de analizar un fenómeno teatral cuyos componentes sociopolíticos —como ocurriría, años más tarde, con el Teatro Independiente— eran muy acusados, y con decir generación realista se señalaba la existencia de un grupo de escritores marcados, en su infancia, por la guerra civil; en su juventud, por los tristes años de pobreza y de silencio que siguieron a la victoria, y, en su madurez, por la propuesta de una obra que tenía en común, a través de sus distintos estilos y las acusadas diferencias de personalidad de sus autores, la voluntad de expresar la España omitida, la realidad proscrita por la España oficial, o, como diría Sánchez Bella en su breve y penosa etapa de ministro de Información y Turismo del régimen, cualquier interpretación de esta realidad que recordara a los partidos e ideologías derrotados por las armas en el 39.

El público teatral —por razones socioeconómicas obvias —pertenece, en su inmensa mayoría, al bando vencedor. Era un público que reafirmaba la banalidad de nuestra tradición teatral, sólo turbada hasta entonces —más por la calidad y significación de las obras que por su proyección real desde los escenarios—, ciñendonos al último medio siglo, por lo que bien pudieran definirse como los dos

grandes fracasos de la España conservadora: la resolución de la guerra colonial (1898) y la gozosa llegada de la II República (1936), acontecimientos ambos precedidos de la manifiesta torpeza política del poder. De las llamadas generación del 98 y generación del 27 surgieron una serie de autores que, también desde supuestos ideológicos y estéticos muy diversos, expresando la agonía de la existencia personal (Unamuno), el carácter esperpéntico de nuestra historia moderna (Valle), la represión del instinto por el orden económico (Lorca), o la condición deshabitada, vacía, del español medio de su época (Alberti), aspiraban, fundamentalmente, a "revelar", a descubrir, lo que un sistema ideológico férreo —y, según la famosa expresión de Alberti, tras el estreno de *El hombre deshabitado*, putrefacto, es decir, muerto desde hacía mucho tiempo— negaba o interpretaba a su antojo.

Tras el sobresalto de la II República y los tres años de resistencia al golpe militar, era lógico que la representación dialéctica de la realidad —es decir, de sus conflictos y de sus cambios— fuera, por parte de nuestros sectores tradicionales, menos deseada que nunca. A las razones de siempre se unía el trauma de la violencia reciente, cuyas secuelas se prolongaron, acabada ya la guerra, durante varios años de juicios sumarísimos y revanchas sangrientas. Se volvía a postular, con una desesperación renovada y significativa, el carácter "irreal" de lo poético, su papel de remedio contra la inevitable grosería de la vida cotidiana. El tema es tentador, por sus muchas implicaciones, y a él he dedicado ya muchas líneas en otros trabajos. Pero el juego ideológico, en síntesis, no era otro que el de "justificar" desde el teatro —la más social de las artes, dirigida, además, en este caso, al sector que había apoyado, siquiera en su mayoría, a los vencedores de la guerra y ulteriores detentadores del poder — lo que, de aceptar la racionalidad de la historia, la responsabilidad de quienes la hacen, habría sido difícil de explicar. En el gran público burgués —que no en los protagonistas activos y convencidos del papel "salvador" del franquismo— existía cierto conflicto entre su adhesión al nuevo régimen y el rechazo de la realidad que había envuelto y seguía envolviendo a su victoria. Lo que se traducía en una mala conciencia, cuya expresión más escandalosa era la de saberse comprometidos con una realidad, es decir, responsables históricos de su existencia, y, a la vez, denigrar cualquier intento de analizarla en un escenario.

Con Buero comenzaron a cambiar las

cosas. Pero Buero era un excombatiente republicano, condenado a muerte por el franquismo, y llegado a la escena a través de un premio —el Lope de Vega— y no por la petición de un empresario. Con él, a partir de *Historia de una escalera*, comenzó a hacerse teatralmente visible la España que, por razones de edad, por espíritu crítico, o por la posición tomada durante la guerra civil, no se solidarizaba con la España vencedora. Tras Buero, escalonadamente, fueron llegando los distintos "realistas", poéticamente distintos entre sí, con idearios políticos asimismo diferentes, pero dominados por una misma necesidad de interpretar, trascender, descubrir, imaginar, esperpentizar, fotografiar o denunciar... la realidad. El teatro, en fin, para estos autores, dejaba de ser la fantasía, el consuelo de lo irreal, para transformarse en la mirada aguda, en el ejercicio del imaginario que ensanchaba y profundizaba nuestra conciencia social y personal.

Cuando, avanzados los sesenta, la dictadura fue perdiendo, por razones propias y ajenas, su aura de institución intemporal —aura nada gratuita si consideramos el idealismo radical de sus postulados—, el Teatro Independiente fue ya un movimiento incontenible, dominado por el afán de vivir en la realidad, de andar de un lado para otro descubriéndola, de conectar con públicos hasta entonces sólo potenciales y presentidos, de hacer estallar el país prohibido sobre los escenarios.

PARENTESIS ANDALUZ

No he olvidado ni por un momento que el tema de este trabajo es Salvador Távara y el nacimiento de La Cuadra. Pero me ha parecido oportuno hacer hincapié en lo que significaba por aquellos años el realismo para mejor entender el valor social de *Quejío* en 1971 y las razones por las que muchos, aun sin comprender el alcance poético del espectáculo, lo aplaudieron.

Si antes nos hemos referido a la invención de una España quimérica, donde la pequeña burguesía pudiera ajustar sin dolor lo que no era posible ajustar sin sacrificio en la realidad, no hay duda de que Andalucía fue el ámbito socio-geográfico del experimento. Supongo que se debe a que, durante varias décadas, fue nuestra región más conflictiva, el espacio resonante del hambre, de la emigración, de las luchas anarquistas, del señoritismo y de la mala explotación y distribución de la tierra.



El trabajo de Távora se benefició de una fuerza social que desde la marginalidad pugnaba con un cambio radical.

Quizá a esa imagen real e inquietante se le quiso dar la vuelta, inventando una Andalucía privilegiada y feliz, donde el cante —expresión popular de situaciones generalmente dramáticas, según revela en sí mismo y corrobora cualquier somero estudio de su génesis— es fiesta o excelsa arqueología formalista; el sol una bendición que acompaña a los campesinos, según cuentan los Quintero en una de sus más celebradas comedias, en la hora del Ángelus; el arte de montar a caballo una práctica generalizada, y la gracia y el buen humor un don natural y patriótico. El que, fuera del país o aun en otras regiones espa-

ñolas, muchos aceptaran, en determinadas épocas, esta falsa imagen de Andalucía como una expresión de la totalidad de España —cosa negada por la evidencia—, muestra hasta qué punto estamos ante una operación ideológica, dándole al término el más feo de sus sentidos.

Es éste otro tema socialmente importante en la reciente historia de España. Ciertamente que, dentro del teatro, tenemos a García Lorca y a Alberti como contrapartida de Muñoz Seca y los hermanos Álvarez Quintero. Y, en otro orden, a cantaores, bailaores y guitarristas que se han negado a interpretar el papel de bufones

o el menos indecoroso de réplicas arqueológicas. Pero eso ha sido minoría y excepción en un discurso, no sé si andaluz o sevillano, que sublimó y disfrazó de privilegio cuanto sucedía al sur de Despeñaperros.

Andalucía ha tenido un papel emblemático en el falseamiento de España, con la complicidad —a veces, inconsciente— o el rechazo de los propios andaluces. Por eso, a la hora de reivindicar el “realismo”, tomada la palabra en el sentido que antes señalábamos, el hecho de que La Cuadra fuera un grupo sevillano, formado por gentes del medio popular andaluz,



"Quejío" era un drama sin principio ni final.

dispuestas a expresar su mundo, tuvo una especial importancia. La Cuadra entroncaba, en este sentido, con Lorca y Alberti, como entroncan con los hermanos Álvarez Quintero los que, en cualquier lugar de España, emplean hoy parte de sus noches bailando sevillanas.

Acompañé a *Quejío* en sus primeras giras por España y por varios países de América. En Colombia, Venezuela, México o Puerto Rico, pocos ponían su atención en el tema del andalucismo. Pero en España, sobre todo cuando estábamos en el Sur —recuerdo, por ejemplo, un áspero coloquio en la ciudad extremeña de Fregenal—, era inevitable la acusación política contra *Quejío* por la imagen que ofrecía de

Andalucía. Pequeños burgueses del lugar se empeñaron en convencer a los componentes de La Cuadra —todos ellos avecindados en barriadas sevillanas populares, con una experiencia y una biografía precisas— de que Andalucía era otra cosa y de que cuanto había en *Quejío* de negrura y de denuncia era una manifestación demagógica. La gracia y la felicidad de los andaluces eran, sin duda, parte de lo que se llamaba "la reserva espiritual" de Occidente.

EN BUSCA DEL OTRO PÚBLICO

Otro rasgo importante del Teatro Independiente fue la búsqueda de públicos

populares, históricamente ausentes en la España moderna del hecho teatral. También en este punto cabría hacer una larga reflexión, que yo quiero resumir ahora en la idea, tal vez obvia, de que un teatro estrictamente privado está totalmente subordinado a los contenidos ideológicos de la demanda y, por tanto, que su transformación —cuando esta demanda tiene las características que por entonces imponía la mayor parte de nuestro público —está vinculada a la modificación de la misma. Lo cual plantea, muy lejos de los consabidos y pueriles debates sobre la supuesta "libertad del artista en el teatro privado", la necesidad de alterar, en términos de infraestructura, la relación entre teatro

y sociedad si se quiere modificar el primero, cosa, a su vez, imposible si la segunda no atraviesa por una etapa de transformación.

La aparición de La Cuadra resulta inseparable de ese momento histórico. Grupo hubo, como fue el caso de Tábaro cuando estrenó, con extraordinario éxito, su *Castañuela '70* en el Teatro de la Comedia, de Madrid, que fue cuestionado —e, incluso, se autocuestionó— por trabajar en una “sala comercial” para un “público burgués”. Por pueril que esto pueda parecernos hoy, lo cierto es que la barrera entre el “teatro comercial” y “el teatro independiente”, alzada con el mismo celo por las dos partes, tenía una razón última de ser: la conciencia política de dirigirse a dos tipos de público o de sociedad. Hecho que se reflejaba —y de ello fui testigo y parte en la primera etapa de La Cuadra, cuando formé parte del grupo— en la presencia de un público cálido y numeroso cuando *Quejío* o *Los palos* se ofrecían en el Colegio Mayor San Juan Evangelista, de Madrid, o en el centro cultural de cualquier ciudad, frente a la recepción, fría y a media sala, que esos espectáculos recibían en teatros como el Arlequín y el Benavente, que intentaron, copiando el modelo del Capsa barcelonés —donde sí funcionó el teatro independiente por razones que no eran transferibles a las citadas salas madrileñas, ni al Martín o al Alfil, que también quisieron repetir la feliz experiencia catalana de Pau Garsaball—, y ante la crisis de la producción privada y el descenso del “público tradicional”, acoger a los grupos de mayor prestigio.

Los circuitos del Teatro Independiente, que llegaron a aglutinar un elevado número de salas de características irregulares y funcionamiento circunstancial, implicaron la presencia de un público nuevo y distinto, definido —fuera estudiantil o popular—, tanto en el plano formal como en el ideológico, por un espíritu nada tradicional.

Recordando la proyección española de *Quejío* y la distancia entre la tibia acogida dispensada por los críticos y públicos tradicionales y el entusiasmo que despertó entre los espectadores, estudiosos y aun profesionales —como Buero, Nuria Espert, Marsillach...—, caracterizados por su rechazo de las preceptivas habituales, bien podría decirse que el trabajo de Távora se benefició, quizá decisivamente, de una fuerza social que, desde la marginalidad, pugnaba por un nuevo teatro a la vez que por un cambio radical de nuestra realidad política.

PERO, ¿QUIÉN HACE EL TEATRO?

Hasta aquí, según lo dicho, La Cuadra guardaba muchos puntos de contacto con los demás grupos de Teatro Independiente, a cuyo movimiento pertenecía de pleno derecho, tanto si nos atenemos a su organización interna —cooperativa, aceptación colectiva de los distintos compromisos inherentes al espectáculo, itinerancia, etcétera— como al planteamiento de sus giras y al sentido político de sus trabajos. Lo que distinguía, sin embargo, claramente a La Cuadra de los demás grupos era la extracción social de sus componentes y la decisión de su director, Salvador Távora, también autor de todos sus espectáculos, de trabajar a partir de las experiencias vitales y culturales propias y de sus compañeros en lugar de acogerse a cualquiera de los modelos teatrales que se ofrecían en nuestros escenarios.

La experiencia se había iniciado, precisamente, en el seno de un destacado grupo independiente, el Teatro Lebrijano, que dirigía Juan Bernabé. Compartía yo por entonces con Renzo Casali la responsabilidad de una escuela de investigación teatral, a la que llamamos Centro Dramático 1 de Madrid, situada en un chalet de la calle Macarena, y que nos cerró la policía a los dos años de su funcionamiento —finales de los sesenta— convencida de que, habiendo una Escuela Oficial, céntrica y bien comunicada, con notable profesorado, título a los tres años de carrera y precio de matrícula muy inferior a nuestras mensualidades, los alumnos que venían a la periférica Macarena ocultaban sus verdaderas intenciones, obviamente políticas.

Allí, en ese centro, organizamos, entre otros, un seminario para autores y directores, en el que se inscribieron Alfonso Jiménez y Juan Bernabé. De aquellos días surgió la posibilidad de un nuevo montaje de *Oratorio*, escrita por el primero, y en la que, una vez más, se hablaba de nuestras realidades valiéndose de claves que permitieran llegar al público sin alertar a los censores. El texto hacía referencia a los mitos griegos, pero Bernabé estaba decidido a que todos los personajes recordaran inequívocamente al pueblo andaluz. Me invitaron a un ensayo, celebrado en una antigua panadería de Lebrija, y el espectáculo me pareció extraordinario. Conseguí que me acompañara Michele Kokosowski, que entonces trabajaba para el Festival de Nancy, y aquella misma noche formalizó su invitación a *Oratorio*.

Sin embargo, yo hice una objeción. No mucho antes había estructurado y dirigi-

do para el Teatro de las Naciones, de París, lo que llamé *Antología Dramática del Flamenco* —primera salida escénica de Manuela Vargas, con Enrique el Cojo y una lista de grandes nombres— y escrito un libro —titulado, por imperativos de la colección de que formaba parte, *Lo que sabemos de flamenco*—, cuya razón última era mostrar la relación entre los cantos y las situaciones históricas que habían dado pie a su nacimiento y desarrollo. Me parecía —y así está escrito en el citado libro y, antes, en una serie de reportajes publicados en la revista “Triunfo”— que en el cante había mucho de crónica fragmentada de una vivencia popular, de testimonio de un modo de padecer la historia que, más allá de las palabras —aparte de que existan hermosas letras, antiguas y anónimas, de significación inequívoca—, se expresaba en el lenguaje musical y la organicidad dramática de la voz. Así que, lógicamente, pregunté a Bernabé por qué en *Oratorio*, si quería ser, en la intención del autor y, sobre todo, en su montaje, una expresión inmediata del pueblo andaluz, no figuraba el cante. En principio, una parte del grupo ofreció cierta resistencia a mi pregunta, quizá porque el cante tendía a confundirse con el flamenquismo y nuestros tablaos y escenarios habían banalizado, salvo honrosas excepciones, cuando contase con su presencia. Bernabé, finalmente, aceptó. Pienso yo que más por amistad y por respeto a mis argumentos políticos que por convencimiento estético. Vino entonces mi llamada a Paco Lira, gran sevillano y amigo, que tenía en aquella época un local de nombre La Cuadra —de gran incidencia en la pequeña y mejor historia cultural de la ciudad— y a cuyo asesoramiento ya había yo recurrido para preparar la *Antología*. Paco se trajo a Távora, a quien acompañaban Pepín Suero, otro cantaor y un guitarrista. Nos reunimos un Jueves Santo en Lebrija y, en una nave, estimulados por los improperios nada velados que nos lanzaba el altavoz del campanario, propuse los momentos en los que, a mi modo de ver, existían situaciones dramáticas donde el cante podía trascender la expresión literaria. Távora eligió los cantos precisos y Bernabé ajustó las imágenes escénicas —más integradas en la realidad andaluza, potenciando la iconografía religiosa en perjuicio de las iniciales máscaras griegas— que yo había propuesto. Así se completó el famoso *Oratorio*, que aplaudieron en los Festivales de Nancy y de Madrid, aunque este último éxito fuera seguido de más de una crítica —por ejemplo, la de Alfredo Marquerie— donde se mezclaba el elogio tea-

tral con la denuncia política. Historia ésta que acabó, tras varios incidentes, con la prohibición de *Oratorio* y una multa a Juan Bernabé, por entonces en Italia, de donde vino —Mario Antolín, director general de Teatro, condonó la multa, y Paco Lira y yo fuimos a esperarlo al aeropuerto para internarlo en el Clínico madrileño—, acuciado por un tumor cerebral del que moriría, tras una operación inútil, dos días después. Allí, en aquel *Oratorio*, una de las joyas de nuestro Teatro Independiente de la época, nació también La Cuadra.

Arrinconado *Oratorio*, a Távora se le planteó la gran cuestión. Porque si, de un lado, la experiencia había sido una revelación, en la medida en que le había señalado una vía por donde teatralizar sus experiencias y las demandas de su imaginario, de otro, había supuesto también un choque entre el texto de Alfonso Jiménez, entre su poética literaria y la que él sentía como poética personal y popular, es decir, como lenguaje estético de ese mundo, a la vez profundamente suyo y profundamente compartido, en el que la palabra ocupa un lugar secundario y las cosas se nombran con un ritmo, un sonido, un silencio, una imagen o un compás.

Fue entonces cuando Távora comenzó a pensar en su *Quejío*. Me habló un par de veces del proyecto que, como suele ocurrir con los proyectos de Salvador, era, por su propia naturaleza —y más entonces, cuando carecíamos de los referentes que, después de media docena de espectáculos, tienen ya sus palabras—, difícil de explicar. Luego, unas semanas más tarde, cuando el espectáculo estaba listo, me llamó para que lo viera. El ensayo se hizo en el local —La Cuadra— de Paco Lira, y el espectáculo me pareció extraordinario, por sus características y, sobre todo, porque era la primera vez en la que yo veía a un grupo de personas de extracción popular, sin ningún tipo de experiencia teatral —ni siquiera como espectadores—, intentar, a través de una codificación propia, manteniéndose dentro de su realidad vital y cultural, expresar su drama colectivo y cotidiano, sin eliminar por ello la elaboración poética. No se trataba de sustituir el arte por la confesión, sino de crear un lenguaje artístico preciso —es decir, una alegoría de signos hermosos y expresivos— a través del cual manifestarse, haciendo teatro de la propia vida y no teatro de la imitación o de la aplicación de un oficio.

Quejío no era un producto folclórico, ni un producto populista, ni un producto que pudiera clasificarse dentro de la literatura dramática. Tampoco era un teatro mu-

sical, aunque hubiera música; ni un ballet, aunque hubiera baile; ni un teatro lírico, aunque se cantara. No había personajes ni acción dramática en el sentido usual del término. Era un drama sin principio y sin final, que se completaba con la experiencia histórica de los espectadores, puesto que todos estaban en condiciones de descifrar —no de conceptualizar, que eso es otra cosa, quizá ajena a la naturaleza del arte— el sentido de un lenguaje físico, orgánico, sonoro e iconográfico, que comenzaba por conmoverlos y acababa empujándolos a la reflexión.

Esta era, en definitiva, la gran aportación de *Quejío*. Sobre un escenario, en términos teatrales, el medio popular andaluz se dramatizaba a sí mismo, fiel a su cultura y a su experiencia histórica. Ciertamente, como ocurre en toda obra artis-

tica, había un catalizador de las distintas y valiosas aportaciones, un imaginario personal capaz de alumbrar y ordenar la forma poética; este hombre era Salvador Távora, que daba un giro de 180 grados a la fórmula de los Quintero. Éstos habían sido dos escritores, sin duda llenos de ingenio y de buenos sentimientos, que sirvieron al pueblo andaluz en bandeja de plata y a gusto de toda la pequeña burguesía española; Lorca y Alberti habían dado ya un giro de 90 grados al esforzarse en expresar, sin encubrimientos, con vehemencia poética y afán revelador, la vida de ese pueblo; Távora, al frente de La Cuadra, completaba el giro radical, puesto que, como en los orígenes del cante, era el propio sujeto de la historia el que dejaba oír su voz y su queja, y ello sea dicho sin jerarquizar —¿en función de qué criterios?— el valor estético de las obras de unos y otros, sino señalando el alcance social de esta tremenda subversión teatral: que el pueblo se exprese por sí mismo, que sea parte directa de un debate en el que, desde tiempos remotos, tantos hablan en su nombre y en su ausencia.

Antes de mi viaje a Sevilla para ver el ensayo, Távora, todavía distante del medio teatral, inseguro ante el destino de su *Quejío*, me había hablado de la posibilidad de estrenar el espectáculo en Torres Bermejas, uno de los tablaos de Madrid. Después de ver el trabajo, hablé con José Carlos Plaza, que accedió, fiándose de mi palabra, a presentarlo en el Pequeño Teatro Magallanes, concluida la función regular del TEI. Noche tras noche, a partir de la una de la madrugada, contemplada por los censores como si se tratara de un "flamenco" más para turistas, la representación de *Quejío* se asentó hasta convertirse, durante varios meses, en una de las atracciones de nuestra vida teatral. El paso estaba dado: La Cuadra era ya, con todas sus particularidades, una expresión más de nuestro Teatro Independiente. Rescataba la realidad andaluza, se dirigía a un público "alternativo", expresaba un compromiso grupal —por más que sus espectáculos tuviesen un autor y director—, se sumaba al discurso crítico, distribuía sus ingresos a partes iguales entre sus componentes... y encarnaba ese personaje colectivo, siempre aludido y siempre ausente, de los viejos debates sobre la cultura popular. Nuestros universitarios progresistas soñaban con hacer a Brecht en una barriada popular; mientras, los del Polígono de Sevilla se habían plantado, con su mundo y su lenguaje, en el corazón mismo del Teatro Independiente, en la sala madrileña de uno

“QUEJÍO”

ESTUDIO DRAMÁTICO
SOBRE CANTES Y BAILES
DE ANDALUCÍA

de

Salvador Távora

y

Alfonso Jiménez Romero

pequeño
teatro magallanes | T.E.I.

Programa de estreno de "Quejío" en Madrid. Noche tras noche, a partir de la una de la madrugada, se convirtió el Pequeño Teatro de Magallanes en una de las atracciones de nuestra vida teatral.



Salvador Távora daba un giro de 180 grados a la fórmula de los Quintero.

de los grupos más respetados y responsables de la época.

AMÉRICA LATINA

Tras su temporada en el Pequeño Teatro Magallanes, *Quejío* fue invitado al Festival de las Naciones de París. Luego —y ese fue el momento en que yo me incorporé— la invitación llegó del por entonces polémico Festival de Manizales, expresión teatral de la violencia política que, con unas u otras perspectivas, domina en la vida colombiana desde hace varias décadas.

La tensión en este festival colombiano llegó al punto de que sus patrocinadores decidirían, un par de años más tarde, interrumpirlo. Ahora está de nuevo en pie, pero —por el espíritu de su actual equipo de dirección y porque en Colombia, paradójicamente, se han incrementado a un tiempo la violencia política y la despolitización teatral— su curso tiene poco que ver con el de aquel Manizales de finales de los sesenta y comienzos de los setenta, cuando cada representación era el centro de un tormentoso debate.

Si el paso de La Cuadra por París significó una primera confrontación estética

de Salvador Távora con los grupos más innovadores de Europa y la subsiguiente y necesaria confianza en el camino emprendido, las representaciones de *Quejío* en los Festivales de San Juan de Puerto Rico, Manizales y Caracas, o en lugares tan cualificados como la sala del Teatro de La Candelaria, de Bogotá, o el Parainfo de la caliente Universidad Central de Venezuela —donde, poco antes, habían abroncado a Pablo Neruda por su viaje a los Estados Unidos—, le otorgaron una afinada conciencia política, en la que contaba por igual la solidaridad con sectores sociales profundamente afines de países recién descubiertos y el



MIGUEL GARCÍA

Los componentes de La Cuadra, frente al cartel del I Festival de Caracas, en 1973. Junto a ellos, a la derecha, José Monleón, autor de este trabajo.

rechazo de la demagogia, tantas veces presente en el teatro latinoamericano, y expresada casi siempre a través de una verborrea que no hacía sino renovar la arraigada desconfianza de Távora ante la palabra.

Creo que esta primera experiencia de La Cuadra fue decisiva para el afianzamiento de Salvador Távora. El éxito de *Quejío* en París, Puerto Rico, Colombia, Venezuela y, poco después, en México, sometido el trabajo a continuos debates y análisis, planteados desde muy distintos

ángulos, supuso para Távora la conquista de una seguridad y de una conciencia sobre el valor del camino emprendido que ya no pudo quebrar el tratamiento, un tanto despectivo y paternalista que, habitualmente, le ha dispensado nuestra crítica. La Cuadra debe su supervivencia regular, la continuidad y desarrollo de su proceso creador al decidido apoyo de un mercado internacional —ninguna compañía española, salvando el caso de Nuria Espert, puede, ni remotamente, compararse— que, lejos de considerarla un fenómeno

circunstancial, le ha ofrecido, desde el 71 hasta hoy, la posibilidad de trabajar en los grandes centros teatrales del mundo, desde París a Nueva York, pasando por Berlín, Roma, Belgrado o Buenos Aires.

Aunque, en este punto, sea justo decir que las cosas han cambiado desde la llegada de la administración socialista. Durante este período La Cuadra ha recibido apoyos para producir sus espectáculos y para sus giras, a más de ser seleccionada para formar parte de las muestras oficiales del teatro español. Bien entendido

que la proyección y nivel de su trabajo y de su riesgo excede en mucho —como debiera ser siempre— las líneas de su cobertura administrativa.

DESPUÉS

El examen de los espectáculos de Salvador Távora, desde *Quejío* a *Alhucema*, corresponde a otros trabajos incluidos en este cuaderno monográfico. Quisiera, no obstante, cerrar éste mío con una breve reflexión sobre algunos aspectos de los ya diecisiete años largos de existencia de La Cuadra y de su relación actual con la sociedad española.

En primer lugar, me parece necesario señalar la coherencia de su evolución poética. Si en *Quejío* se reflejaba, tanto en el plano formal como en el de los contenidos ideológicos, la realidad vital de un grupo de personas —siempre bajo la catalización estética de Salvador Távora— que querían expresar su condición marginal, a través de un lenguaje y una estructura dramática indisociables de su cultura, ha sido encomiable que los espectáculos posteriores hayan ido recogiendo, de forma rigurosa, la evolución de Távora y de sus colaboradores habituales. Tras la “queja” inicial, *Los palos* implicó ya el sentimiento de que “su” problema estaba vinculado a la existencia de una confrontación política, en la que García Lorca, pese a pertenecer a una clase económicamente superior, y ser, en términos individuales, un escritor famoso y aclamado, había sido asesinado. La Cuadra asumía en *Los palos* una solidaridad con García Lorca —sin confundir por ello cuanto, formal y culturalmente, los separaba—, que era ya la promesa de no quedarse encerrados en esa queja, oscuramente autocomplaciente, inmovilizadora, que distingue a tantas expresiones del mundo marginal. Significativamente, muchos de los que habían aceptado *Quejío* como un testimonio coyuntural, como la feliz expresión de una realidad popular, se mostraron reticentes ante lo que, obviamente, significaba pasar de la confesión al ejercicio disciplinado del imaginario, del grito a la voluntad de ir ordenando poéticamente las ideas y sentimientos surgidos de la experiencia y del encuentro con nuevos horizontes. Salvador Távora ponía así en marcha un discurso en el que, por corresponder a su situación personal, a lo que él pensaba o sentía en cada momento, en vez de aferrarse a modelos o imitaciones, no se producían esos aplaudidos saltos espectaculares que, tantas veces, son saltos en el vacío y acaban

siendo saltos literalmente mortales. Sus años de obrero en una fábrica —su relación con las herramientas y ese obsesivo recuerdo del cigarrillo de la pausa o el descanso—, su experiencia de torero, su conocimiento profesional del cante, su conciencia andaluza, sus nuevas lecturas —Lorca, Artaud, Eurípides, Valle...—, su reflexión política, su práctica teatral, la confrontación con el mejor experimentalismo internacional, la compra de una nave donde producir regularmente sus montajes, todo ha ido pasando por sus espectáculos, en los que se encierra el desarrollo de una ambición ejemplar: la de querer ampliar al máximo el radio del círculo de los conocimientos, de las situaciones expresables, de los códigos teatrales, sin perder jamás el centro, su centro, en el barrio sevillano del Polígono, cuyo espacio imaginario se ha materializado ya en esa nave industrial donde Távora pone en pie, sin el menor respeto a sus futuros jueces, con la libertad de los poetas, cuanto le dicta su mundo más secreto.



MIGUEL GARCÍA

“*Quejío*”, punto de partida de un trayecto de diecisiete años.

Meses atrás tuve la alegría de que Salvador Távora aceptara la invitación que le hice, como director del Festival de Mérida, para que preparara un espectáculo y lo estrenara en el Teatro Romano. Tentado por el espacio, que conocía bien, y por una de las claves de la programación —el encuentro o relación entre las culturas mediterráneas—, respondí a mi solicitud con una idea, concretada luego en su *Alhucema*, en la que se combina la afirmación de la identidad popular andaluza con el sentimiento, legitimado por la documentación histórica, de que ella es el resultado de un gran mestizaje mediterráneo.

Para satisfacer mi demanda, La Cuadra tuvo que precipitar su regreso desde Buenos Aires, donde participaba en una muestra oficial de teatro español, y renunciar, nada menos, que a la presentación de su versión de *Las bacantes* en el Festival de Delfos.

Era, sin duda, un gesto impagable hacia Mérida. Pues bien, aun así, después de más de diecisiete años de aclamado y generoso trabajo, no faltaron en la capital extremeña quienes, desde las más diversas instancias, se opusieron a la programación de La Cuadra o, después, la criticaron, identificando *Alhucema* con el folclorismo para turistas. En lo que, obviamente, no había mala intención —si así fuera, se trataría de una torpeza personal irrelevante—, sino el reflejo, una vez más, de ese viejo discurso, asumido indistintamente por muchos reaccionarios y progresistas de la pequeña burguesía, según el cual el arte popular ha de hacerse y rehacerse al margen del pueblo, sobre todo, claro, cuando éste es el andaluz, castigado desde tiempo atrás a los más feroces tópicos y trivializaciones. Formas antiguas y hasta clásicas en el teatro musical —por ejemplo, mantener un tema en los saludos, para integrarlos al espectáculo— han parecido a algún crítico extremo un recurso fácil, al tiempo que pasaba frívolamente por encima de cuanto encierra *Alhucema* de esfuerzo apasionado por encontrar las imágenes de nunca sabemos muy bien si una memoria o una utopía.

Y es que, sean cuales sean sus futuros éxitos, hay algo que La Cuadra difícilmente conquistará en nuestro país: el respeto de cuantos sólo admiran la expresión popular cuando emerge de una interpretación pequeño burguesa. Y eso todavía hoy, cuando los profundos cambios operados en la composición y relación de nuestras clases sociales no ha conseguido desterrar insolidarias herencias ideológicas.



TRAS EL RASTRO DE DIECISIETE AÑOS

ROSALÍA GÓMEZ

El punto cero de nuestra historia lo vamos a situar en 1971. Sevilla, como toda España, atravesaba una etapa difícil. En los extremos aparecían la Sevilla del "fandango" y la marginación, la ebullición soterrada de lo que podríamos llamar genéricamente la "iz-

quierda sevillana", que aprovechaba cualquier oportunidad para salir a flote. Entre sus centros estaban: la Universidad, con nombres sobradamente conocidos, y un bar-patio que regentaba un hombre poco común, una especie de filántropo atemporal llamado Paco Lira, ligado desde siempre al mundo del flamenco y de la cultura y al que Sevilla debe, seguramente, un capítulo importante de su historia. A pesar del empeño de Paco en llamar a su establecimiento Mesón-Jardín, éste era conocido por todos en Sevilla como la Cuadra, ya que, en verdad, años antes había sido una huerta con ganado. Pues bien, en la Cuadra —durante las tres etapas que atravesó— se reunían muchos de los círculos artísticos progresistas y entre ellos, cómo no, los "teatros". Por allí pasaron Tabanque, Esperpento, Tábano con Juan Margallo, José Monleón y tantísimos otros, amén de Alfonso Guerra, Amparo Rubiales y otros muchos que, más tarde, cambiarían el teatro por la política.

La policía, por entonces —se decía— la definía como "un jardín de silencio don-

de hasta las paredes hablan". No era extraño, pues, que la Cuadra fuera conocida en toda España y en muchos lugares del extranjero. A nadie extrañó tampoco que el director del Festival Internacional de Teatro de Nancy, Jack Lang, se interesara por nuestra cultura y mandase a su delegada, Michèle Kokosowski, para buscar espectáculos que pudiesen ser presentados en el Festival.

Uno de los espectáculos más impactantes de aquel momento era *Oratorio*, una obra del escritor sevillano Alfonso Jiménez Romero que mereció el Premio Del-fín de Teatro en 1968 y que había montado el Teatro Estudio de Lebrija bajo la dirección de un gran hombre de teatro prematuramente desaparecido, Juan Bernabé. *Oratorio* fue una obra sobre Andalucía, revulsiva en gran medida, y después de una reunión en Lebrija de la señora Kokosowski, acompañada por Monleón y Paco Lira, con el Teatro Lebrijano y Alfonso Jiménez, sería elegida para representar en Nancy. José Monleón, que acudía y protagonizaba frecuentemente la actividad teatral en la Cuadra, había comentado por su parte a Juan Bernabé la posibilidad de introducir elementos del flamenco en *Oratorio*. Por su tipo de lenguaje, muy ritual, pensaba que el espectáculo podría salir enriquecido. Juan dijo sí y pronto se empezaron a barajar nombres. Diego Clavel y Ana Peña eran los candidatos más firmes. Pero por unos u otros motivos ninguno está dispuesto a hacerlo. Llaman entonces a un cantaor del pueblo, que era albañil, y una noche Paco

presentará al resto del equipo a un muchacho que frecuentaba la Cuadra y que cantaba en algunos locales sevillanos de una manera muy especial. Era Salvador Távora. Se decidió pronto que tanto él como Pepe Suero cantarían en Nancy dentro de *Oratorio*.

Llegado el momento, marcharon para Francia los catorce o quince componentes del equipo-*Oratorio* —el Teatro Lebrijano más los flamencos— en un autobús de setenta plazas que Paco llenaría con muchas de las personas anteriormente citadas y otras muchas que se recogen en el camino con el fin de ofrecer una muestra de lo que era la "contestación" a la cultura oficial española. Suben también algunos periodistas de Cataluña y del País Vasco, y Angelines, una amiga de la casa que estaba recién casada con el bailar Juan Romero, futuro miembro de La Cuadra —teatro— y que terminaría tocando el tambor en *Oratorio*, aunque detrás del escenario.

Lo que pensaran los empleados del Hotel La Poste, de Nancy, cuando empezaron a bajarse personas del autobús y a inscribirse muchos de ellos —en una media de tres por cama— como miembros del grupo sevillano, no lo sabremos nunca con certeza, pero lo que sí consta en la historia del Festival es que *Oratorio* causó una verdadera conmoción. Los valores intrínsecos de la obra y del montaje de Bernabé, además del ambiente de antipatía frente al régimen de Franco, hizo que la prensa se ocupara sobremanera del grupo español y desde París surgieran muchas ofertas de



"Oratorio", del Teatro Estudio Lebrijano, causó una verdadera conmoción en el Festival de Nancy de 1971.

trabajo para otros países que el Teatro Lebrijano no acepta por estar integrado casi exclusivamente —excepción hecha de su director— por estudiantes que, en su mayoría, no se habían planteado el teatro como un medio de vida.

En la representación de *Oratorio* en París, según nos cuenta Lilyane (a quien presentaremos dentro de un momento) "al parecer Paco Lira había prometido, sin que ellos supieran nada, la actuación de un grupo de "flamencos" de la Cuadra como presentación de la obra *Oratorio*, así que cuando solicitaron su presencia, improvisadamente, pusieron un cajón de cerveza en el escenario y subieron Salvador, Pepe y Juan Romero". Era la primera vez que Salvador Távora se encon-

traba con el nombre de La Cuadra en el escenario, aunque fuese de una manera tan fortuita.

Y como último capítulo de este Nancy 1971 nos encontramos, curiosamente por la banda francesa, una persona que pronto quedaría ligada al nombre de La Cuadra, permaneciendo en la agrupación sevillana hasta nuestros días. Se trata de Lilyane Drillon, una joven francesa, alta y pelirroja, profesora de literatura francesa en un instituto y miembro entonces de un grupo de teatro independiente surgido del Conservatorio de Nancy, donde Lilyane había obtenido un premio en Arte Dramático. Había llegado al Festival en calidad de colaboradora y su ocupación era la de acompañar a algunas compañías de ha-

bla hispánica. Ese año le "tocó" el Teatro Lebrijano junto con otro grupo latinoamericano. Ella nos confiesa hoy que junto con *La mirada del zorro*, de Bob Wilson, *Oratorio* fue lo que más le gustó del Festival. Confiesa también que era la primera vez que oía hablar de flamenco. No tenía idea aún de cuánto lo iba a oír en el futuro. Desde Nancy los acompaña a París. "Yo estaba alucinada. Admiraba el dominio que tenían los flamencos de su arte y me sorprendía el apego que tenían todos a un punto geográfico, a su ciudad, a Andalucía. Ese era un sentimiento que yo no había conocido nunca porque yo mi cultura la llevo en mi cabeza, no me siento enraizada en ninguna ciudad". De entre toda la delegación sevillana conectó,

más que con ningún otro, con Salvador Távora, y de esa amistad surgiría un trabajo compartido de diecisiete años.

LOS "FLAMENCOS" Y EL TEATRO-VERDAD

En el otoño, *Oratorio* se representaría en el Festival de Teatro en Madrid. Al día siguiente fue prohibida la obra y multado con 500.000 pesetas su director, Juan Bernabé, quien ya había decidido marchar a Italia a profundizar sus estudios teatrales y no volvería sino para morir en Madrid al lado de sus amigos, muy poco tiempo después.

El flamenco, aunque con mala prensa en ciertos sectores, no fue muy atacado por la censura y Salvador está decidido a montar algo por su cuenta. "Yo ya tenía muchas ideas en la cabeza. Desde que cantaba en el Oasis, tenía una manera mía personal de cantar, tirado en el suelo... Pero fue en Nancy, viendo cómo formas tan distintas de expresión eran llamadas teatro, donde me di cuenta de que las cosas que yo llevaba pensando y haciendo desde hacía mucho tiempo podía ser también teatro". Salvador ve claramente que el cante y el baile podrían, por sí solos, constituirse en elemento dramático. Charla de todo ello con Lilyane, que había venido desde Francia para asistir a la representación, y, una vez en Sevilla, habla con Joaquín Campos, Pepe Suero y Juan Romero para empezar a ensayar lo que iba a ser el primer espectáculo de La Cuadra de Sevilla: *Quejío*.

En noviembre de 1971 empiezan a reunirse en el corral de Pepe, situado en el barrio sevillano del Cerro del Águila: Joaquín Campos, guitarrista gitano y vendedor ambulante; Juan Romero, un bailar de familia gitana dedicada a la venta de antigüedades y que poco antes había dejado un tablao en Marbella "porque ya estaba harto", y Pepito Suero, un joven de larga melena que solía recogerse en una coleta, enamorado de Beethoven y que cantaba con su guitarra canción española en el Circo California, después de haber aprendido también en la "mili" a tocar la flauta "como los propios ángeles". De todos ellos era Pepe el más amigo de Salvador. Hoy nos cuenta, riendo: "Conocí a Salvador vestido de torero. Yo era un chiquillo y fui a su casa, también en el barrio, a verlo vestirse un día que tenía una novillada en La Maestranza. Luego coincidí muchas veces con él en los escenarios cuando él iba con los Gitanitos de Oro y Bronce o con los Taranto. Al final acabamos cantando juntos alguna vez y juntos

nos presentamos al Festival de la Paz de Valladolid con una canción que se llamaba 'Campesinos tristes' y que fue descalificada, al parecer, por motivos políticos".

Del corral de Pepe salió el bidón que sería el elemento básico de *Quejío* y que su madre, como buena sevillana, tenía plantado de geranios, y salió también la estructura del espectáculo. Poco después Paco Lira les dijo que podían ir a la Cuadra a ensayar, y allí, con la colaboración de Alfonso Jiménez y de José Monleón, que a partir de ese momento se convertirá en asesor y compañero inseparable de La Cuadra en toda su andadura, y con la incorporación al final de José Domínguez, un campesino cantaor no-profesional que andaba por la Cuadra (hoy muy conocido en el mundo del cante con el nombre de "El Cabrero") para la figura del emigrante, y de Angelines, la mujer de Juan, en la figura de mujer andaluza, se da forma y nombre a *Quejío*: el bidón, los candiles, las hoces, unas cuerdas que fueron a buscar al muelle y un banco de la Cuadra —local— constituían toda la escenografía. Vestuario: la ropa que llevaban puesta todos los días y un delantal para Angelines. Luminotecnia: un "cuadrado de luz" que les hicieron en un taller de motos. Eso y seis jóvenes dispuestos a poner toda la carne en una historia "doliente" —el dolor será una constante desde el principio en el teatro de Távora— que, de algunas maneras, era su propia historia y en la cual no hubo lugar para las técnicas teatrales ni de preparación del actor.

En diciembre, antes de terminarse de montar *Quejío*, Lilyane habla en Francia con Jack Lang y así, sin verlo, éste lo programa en el Festival de Teatro de las Naciones de París, en un apartado denominado "minorías culturales".

En febrero de 1972, con una furgoneta vieja que les había cedido el grupo musical Las Madres del Cordero y con mil duros que aporta cada uno, llega La Cuadra a Madrid, donde el TEI (Teatro Experimental Independiente) los hospedaba —a taquilla— en su Pequeño Teatro de la calle Magallanes, con aforo de cien espectadores.

Quejío se estrena el 15 de febrero y permanece dos meses en cartel. La hora de programación del espectáculo es la una y media de la madrugada, después que han terminado otros espectáculos. Hora atípica para un montaje fuera de lo común. El éxito, sin embargo, fue rotundo y la prensa así da testimonio de ello. En marzo escribía W. Layton en "Primer Acto": "...Lo de *Quejío* es un milagro teatral, porque no hay una técnica... Bueno, hay una técnica antigua, heredada, espontánea, pero

esto es otra cosa, esto es que hay vida orgánica por dentro. La 'cultura de sangre' de que hablaba Lorca".

En Madrid, Lilyane se incorpora definitivamente al grupo en calidad de representante —más tarde se convertiría también en asesora y ayudante de dirección o, como ella suele decir, en abogada del diablo de Salvador— y de allí parten directamente para la Soborna de París, donde representan el 22 de abril, dentro del Festival de las Naciones, a las seis de la tarde, antes de un grupo de México, Mascarrones, y otro de chicanos de California —el Teatro Campesino— que era, sobre el papel, el "plato fuerte". Con un espacio abarrotado de público y de programadores (y cabían 3.000 personas) *Quejío* fue capaz de conmover a tales niveles que de esa representación saldría casi un año entero de trabajo fuera de España.

Después de París, el 10 de mayo, de nuevo Nancy, tan familiar para casi todos y ahora con la confianza de tres meses de éxitos y teatros llenos. Allí estaba Lilyane, en casa, y el resto en el hotel como si lo fuera: Salvador, los dos Pepes, Suero y Monleón —"compañeros del alma" se llamaban—; Alfonso Jiménez, que tenía que dormir entre Joaquín y "El Cabrero" porque la cualidad de "sonámbulo incorregible" de Joaquín acarrearía más de un disgusto, y el resto de personas que siempre se van a dar cita en las actuaciones de La Cuadra y que acaban constituyendo una familia de los más variopinto.

Pero, anécdotas aparte, La Cuadra siguió ofreciendo su sudor y su "verdad" en cada representación y provocando los aplausos más enfervorizados. De Francia fueron a Italia —Roma y Florencia—, siempre con la furgoneta que conducía incansablemente Salvador, entre otras cosas, porque ninguno tenía carné todavía. Y de Italia, de nuevo a Francia y Suiza en una serie de actuaciones para los emigrantes españoles. Vuelven a España una semana —Sevilla y Cádiz—, y de nuevo a Francia. Ya desde los primeros tiempos de *Quejío* las giras de meses por Europa, sobre todo por Francia, se harán habituales, con los problemas de familia y de abandonos que traerán consigo. El primero en arrojar la toalla será "El Cabrero", quien, además de marearse como una peonza en los viajes, añoraba el campo y según nos cuenta su esposa Elena, a la que conocería en Ginebra a lo largo de la gira, "a él no le gustaba mucho el teatro...", eso de cantar todos los días lo mismo y las ciudades que le agobiaban muchísimo. Él sólo pensaba en reunir di-



MIGUEL GARCÍA

Tras su participación en el Festival de Manizales, la gira de La Cuadra se extendió a Puerto Rico, México y Venezuela, en cuya capital aparece fotografiado el grupo sevillano a raíz de su participación en el I Festival Internacional de Caracas.

nero para comprarse una tropa de cabras y volverse a Aznalcóllar, su pueblo". Lo sustituirá Leonardo Rodríguez, cantaor y trabajador eventual aficionado a escribir versos y al que llamaban "El Latiguera".

La Cuadra seguirá viajando imparable e improvisadamente. Tras un mes de "reposo" en el Teatro Capsa de Barcelona, acuden a Yugoslavia, al Festival Mundial BITEF 6, donde recibirían el Segundo Premio de la Crítica, para volver de nuevo al teatro Capsa en noviembre, donde permanecerían hasta enero de 1973.

En Barcelona entrará un nuevo cantaor. Se trata de Miguel López, un andaluz de Villagordo (Jaén) emigrado a Barcelona, donde trabajaba como carpintero y cantaba en algunas peñas. Casi todas las noches Miguel va a ver la representación de *Quejío* con sus compañeros de la Peña de Verdún y vive el espectáculo en su propia piel, sobre todo la figura del emigrante. Entabla relación con el grupo y cuando se marcha "El Latiguera", entra a sustituirlo con todo el brío de sus veintiún años y su experiencia de emigrante desde los dieciséis.

AMÉRICA COMIENZA EN MANIZALES

Tras un nuevo paseo por Francia e Italia, como si fuera lo más natural en un grupo recién nacido, llega América. Con toda la razón afirman hoy los participantes de entonces que un año en La Cuadra es como cuatro pasados fuera de ella.

El motivo del viaje fue la participación en el V Festival de Teatro Latinoamericano de Manizales (Colombia), hacia donde parten, en agosto de 1973, con su gran amigo José Monleón y un billete de avión

para quince días en una aventura que se irá prolongando en la geografía americana —Puerto Rico, Venezuela y México— y en el tiempo hasta que, cinco meses después, cercano ya en la memoria el olor de los mantecados y el aguardientillo navideño de la tierra, el grupo se empeña en volver a casa, aunque casi todos citarán luego estos países latinoamericanos al recordar sus mejores experiencias en La Cuadra de aquellos tiempos. América correspondería en la misma medida. El público está encantado y la crítica se rinde sin prejuicios casi unánimemente: “La España de Goya y Gutiérrez Solana, la de Calderón y García Lorca, la de Valle-Inclán y Buñuel, y también el dolor entero y las cadenas milenarias de España están allí presentes...”, decía una crónica venezolana; mientras, en México, *Quejío* recibía el Premio de la Crítica al mejor espectáculo extranjero del año. El logotipo del grupo fue también obra de un pintor mexicano, otro de los homenajes americanos a La Cuadra de Sevilla.

Dos años de vida, 1972 y 1973, habían bastado para elevarla a categoría de mito del teatro popular. Las 471 representaciones realizadas en nueve países diferentes y su asistencia a doce festivales internacionales lo dicen todo. Cómo reaccionaron las personas del grupo, cómo pudo digerirlo Salvador, es hoy algo difícil de averiguar porque las sensaciones son efímeras. Ellos sólo recuerdan que trabajaban muchísimo y todos a una montaban, desmontaban y “vivían de verdad” cada representación. “Lo vivíamos tanto que si alguien del público se reía o no aceptaba el ofrecimiento de las cuerdas al final —cosa que casi nunca sucedía— íbamos a por él”, dice, un poco metafóricamente, Miguel López. Lilyane, por su parte, llama a toda esta época —hasta *Herramientas*— la época aventurera o “de guerrilla”: “Se improvisaba absolutamente todo —nos dice—, una gira de días podía convertirse en meses fuera de España, y como no existía la angustia de la nómina, íbamos todos a lo que saliera, de La Algaba a París, de Valencia a Colombia... Era una forma de vivir que hoy ya no puede darse, porque ahora las cosas funcionan muy de otro modo...”.

Por aquellos días el contable era Juan Romero y al final de cada gira se repartía lo que hubiera, descontando, naturalmente, los inevitables anticipos. Legalmente el grupo funcionaba adscrito al Sindicato del Espectáculo, en el apartado de “Circo y Variedades”, con la calificación de “Conjunto Artístico”, y las contrataciones se hacían directamente, mediante contratos individuales, con las empresas de los

lugares en donde trabajaban. El “caché” —comenta Salvador— era de lo más variable, desde 10.000 pesetas en los barrios y en algún que otro pueblo, hasta cifras mucho mayores. “Donde sabíamos que había más, pedíamos más, porque no es lo mismo un gran teatro que el polideportivo de un colegio de barrio. Otras veces íbamos a taquilla...”.

ESPAÑA AL FIN Y LA REVOLUCIÓN DE LOS CLAVELES

De febrero a noviembre de 1974 *Quejío* se dedica a recorrer España de arri-

vendedor ambulante cuando se lo permitían los municipales. Se trata de Jaime Burgos, un amigo de Pepe Suero que con sólo unos días de ensayo se adapta perfectamente a la obra, encontrándose, de sopetón, en una de las representaciones más tumultuosas que se han visto en el Teatro Lope de Vega de Sevilla. “Era una de mis primeras actuaciones con La Cuadra y para mí fue tremendo ver tanta gente en los pasillos y fuera, armando una bulla grandísima todos los que no habían podido entrar. Había patrullas por todas partes...”. Esto se llama, aunque algunos digan lo contrario, ser profeta en su tierra.



Pepe Suero, Monleón, Salvador Távora y Lilyan Drillon, invitados por Augusto Benedico en México.

ba a abajo, con alguna que otra paradita en el Teatro Benavente de Madrid. La “cajeta” con chacina del pueblo que se traía a veces Miguel se hizo famosa por aquellos tiempos, de modo que pronto lo imitaron otros regalándose todos con algún bocado de la tierra en las largas horas de furgoneta. A principios del 74 hubo también una sustitución. Se marcha Joaquín Campos —quien, según nos cuentan, se pondría luego a vender telas— y lo va a sustituir, en marzo, concretamente, un sevillano, guitarrista y

En noviembre irán a Lisboa, donde representarán durante casi un mes en el teatro del grupo portugués A Comuna. Entre el público, entregado desde el primer día, como viene siendo habitual, está casi todas las noches una joven española y morenísima que vivía en la capital portuguesa desde los seis meses por ser su padre profesor del Instituto Español de la ciudad. Emilia Jesús había quedado tan impresionada con la obra que pronto entablará amistad con sus protagonistas. No sabía por entonces Emilia que pronto

se iba a convertir en la única participante femenina del siguiente trabajo de Salvador Távora, *Los palos*.

El año 1975 va a empezar para La Cuadra con una experiencia verdaderamente inolvidable. Tras la Revolución de los Claveles, el ejército había iniciado una serie de campañas para llevar información a los pueblos. La Cuadra de Sevilla fue incluida en el Programa de Dinamización Cultural, Operación Nortada, recorriendo catorce pueblos del norte de Portugal en compañía del Batallón de Comandos número 14 de las Fuerzas Armadas portuguesas.

“Fue la experiencia más auténtica de teatro popular —cuenta Lilyane—, hicimos la gira dentro de un batallón, con camiones del ejército y una brigada a nuestro servicio para montar y desmontar. Actuábamos en los lugares más insospechados, el salón de los bomberos, un garaje... El espectáculo era gratuito y venía gente de todos los pueblos de alrededor, con sus sillas y sus niños; los militares hacían fuera de niños para conseguir el clima de silencio necesario para el espectáculo y al final de la representación se organizaban coloquios, primero nosotros y luego los militares, que contaban lo que habían pretendido hacer con la Revolución. Había gente que no había visto nunca teatro y se identificaban tanto con la situación que se representaba en *Quejío*, que al final se acercaban algunos queriendo dar dinero a los participantes. Era extrañísimo, porque dormíamos en los cuarteles o en la enfermería... Recuerdo que en esa gira conocimos a Carvalho, que vino a ver el espectáculo y que iría luego a vernos a Lisboa...”

El 1 de marzo, en Zaragoza, se lleva a cabo la última representación de *Quejío*, la número 745. Más de tres años de éxitos ininterrumpidos de una obra que, quizá sin pretenderlo, se había convertido en el grito dolorido de todas las minorías marginadas en su sentido más universal.

Al finalizar *Quejío* se produce la disolución del “grupo”. “La historia de La Cuadra empieza y termina con cada espectáculo, y si hemos cumplido diecisiete años, es debido a una verdadera y férrea voluntad mía de mantener el nombre de La Cuadra”, nos dirá Salvador.

A pesar de ello, antes de finalizar *Quejío* ya tenía en la cabeza el germen de un nuevo espectáculo, y cuando llega a Sevilla se pone de nuevo en contacto con los demás para plantárselo. Si en *Quejío* el cante y el baile constituían el elemento dramático, en *Los palos* serán otros andaluces (Lorca) y los objetos. Una parrilla de madera se constituirá en el elemento base del nuevo trabajo.

José Monleón les había propuesto un estudio en torno a García Lorca, presentándole a Távora una serie de documentos ordenados por él sobre la vida del poeta granadino. El “dolorido sentir”, siempre presente en la obra de Salvador Távora, hizo que de los últimos días y de la muerte del poeta surgiera la estructura de un espectáculo totalmente a la medida del lenguaje de La Cuadra, es decir, con muy poco que ver con la literatura ni con la historia y mucho con la vida y la muer-

si en su totalidad a los más jóvenes del grupo, Miguel López y Jaime Burgos. Según Jaime, “Miguel y yo éramos los verdaderos mulos de carga de *Los palos* porque, aparte de montar y desmontar la parrilla, en la que intervenían todos, en el espectáculo, Miguel y yo nos situábamos cada uno en un extremo y en un momento determinado cantábamos un cante de trilla con la parrilla sujeta en las ingles. Luego, al alimón, teníamos que levantarla a la altura de los hombros, pero te juro



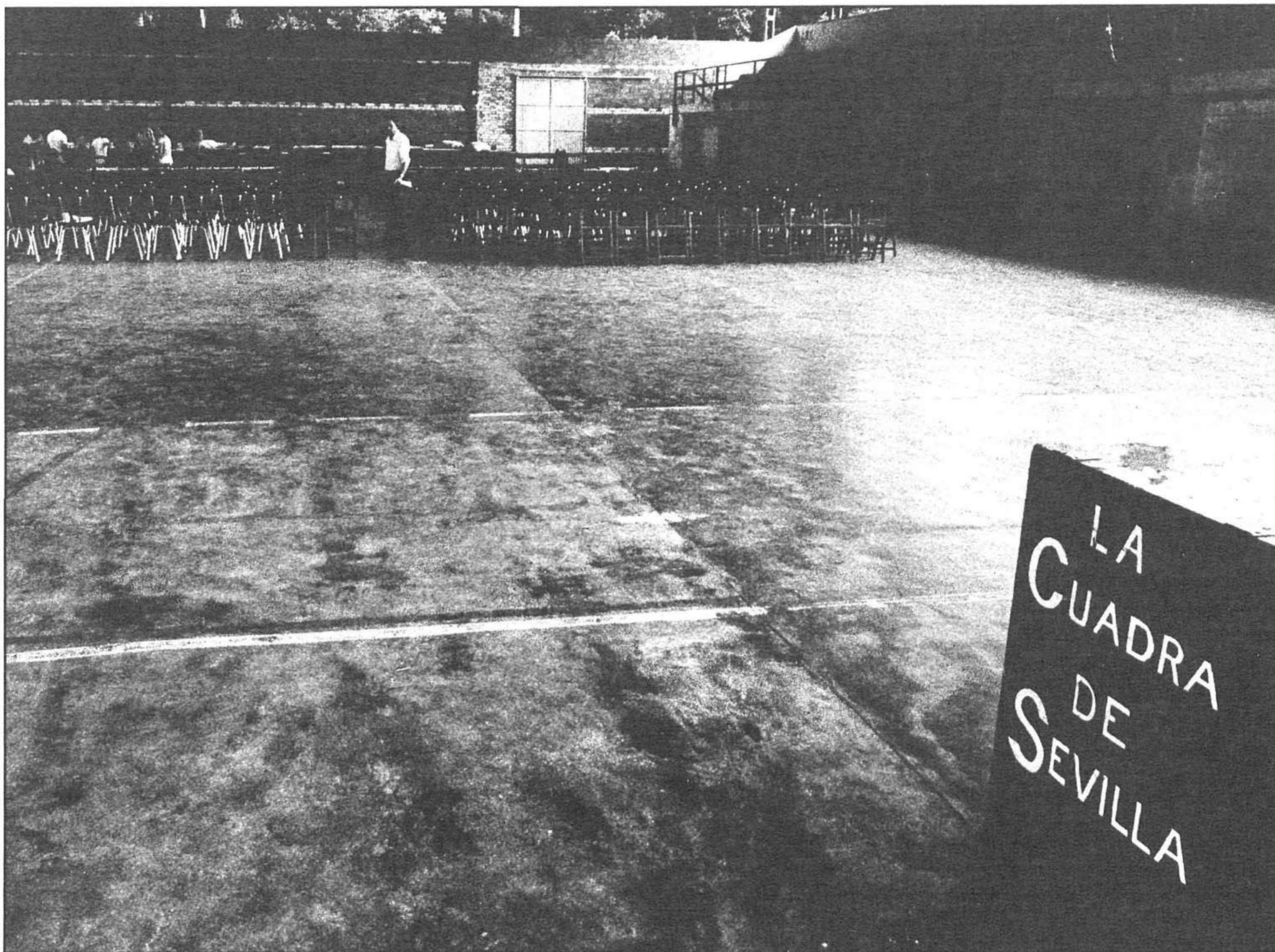
La Cuadra participa en la Operación Nortada de las FF. AA. portuguesas tras el 25 de Abril.

te del hombre. “José Monleón fue siempre un amigo y colaborador estupendo desde el principio —nos dice hoy Salvador— y nuestro entendimiento a la hora de plantear las cosas ha sido total. Yo creo que ha sido porque él no ha pretendido nunca ser Salvador Távora, de la misma manera que yo no he intentado ser Pepe Monleón”.

Como elemento central que motivara el “juego de esfuerzo físico” ideó una parrilla de madera con ocho palos cruzados, y con la ayuda de Miguel, que era carpintero, se realizó materialmente en una carpintería del Cerro del Águila. La parrilla pesaba más de 300 kilos, que tocaban ca-

que, aunque estábamos llenos de maderas, no nos dolía nada. El trabajo físico, el sudor conjunto nos llenaba de energía y, como en *Quejío*, nos entregábamos de verdad en cada representación”.

En *Los palos* había un texto que debía ser dicho por una mujer, el testimonio de Angelina, la criada que le llevaba comida a la cárcel a Federico. Al estar Angelines Jiménez retirada por su reciente maternidad, Salvador recuerda la hermosa voz grave de la chica de Lisboa que luego les sirviera de intérprete en algunos coloquios de la Operación Nortada. La llama y Emilia Jesús pasa a ser la única mujer de *Los palos*. “Yo no había hecho en mi



23

Polideportivos, frontones, colegios de barrio... espacios para la actuación de La Cuadra.

vida nada de teatro y te puedo asegurar que el día del estreno llegué al escenario de Nancy 'a gatas'. El texto, tan fuerte y tan machacón como era, se convirtió para mí en una obsesión, hasta el punto de que no se me podía ni hablar después del espectáculo de los nervios que tenía. A pesar de todo *Los palos* fue una experiencia increíble".

Los ensayos de *Los palos* se hicieron en el local del que había sido cine Rocío, en El Cerro del Águila. La Cuadra de Paco Lira había sido definitivamente cerrada en 1974 por "ataques a la moralidad" y su dueño aún no había abierto el nuevo local de similares características que, con

el nombre de La Carbonería, habría de regentar hasta el día de hoy.

El 7 de mayo de 1975 se estrena la obra en el X Festival Mundial de Teatro de Nancy y, como la primera, recibe el homenaje de público y crítica. Se habla de su autenticidad, de su simplicidad en la expresión de la angustia y se le reconoce un mayor sentido teatral, con lo cual hace que nuevamente sea catapultada a los teatros de Europa y América. Y como quiera que la obra, sin estar prohibida explícitamente, no había sido autorizada en España, el grupo empieza un periplo extranjero —Francia, Venezuela, Brasil, República Federal Alemana, Italia, Polonia,

Suiza— que durará hasta diciembre de aquel año clave para la historia española. Ciento sesenta y nueve representaciones y ocho meses sin pisar suelo español. Esta auténtica "paliza", cuanto menos física —recordemos que La Cuadra había llegado hasta Polonia con la vieja Mercedes conducida siempre por Salvador—, va a provocar uno de los problemas más difíciles de resolver, el del llamado "anti-grupo", es decir, la familia. Uno de los que sufrió más tensiones por esta causa fue sin duda Jaime: "Yo estaba casado desde hacía poco y tenía una niña de meses, por eso mi familia me acompañó a algunos puntos de la gira. Alguna vez mi



Arriba, el hoy presidente francés, F. Mitterrand, saluda a los componentes de La Cuadra tras una representación. Abajo, el entonces director del Festival de Nancy, hoy ministro francés de Cultura, Jack Lang, con Salvador Távara y Lilyane Drillon.

mujer se trajo a Angelines —esposa de Juan— en el coche hasta Francia o Suiza, lo que provocó algunos problemas, sobre todo en los hoteles. Salvador entendía el trabajo como algo completamente separado de la familia y yo no estaba muy de acuerdo, porque utilizábamos nuestro coche y a la hora de trabajar yo estaba como el primero”.

Jaime dejaría La Cuadra “por incompatibilidades” antes de terminar *Los palos*, montando luego un pequeño bar en El Cerro hasta que, al marcharse de nuevo Joaquín Campos, que le había sustituido, Salvador y Juan vinieron a buscarlo “para unas actuaciones”, ante lo cual volvió Jaime, quedándose ya hasta terminar *Los palos* en Sevilla, el 10 de diciembre de 1976.

En 1976, muerto Franco, *Los palos* se representó exclusivamente en territorio español hasta un número de 194 actuaciones.

UN MOMENTO PARA LA REFLEXIÓN POLÍTICA

Antes de seguir adelante, hemos de hacer un alto para examinar con detenimiento la relación entre La Cuadra y la situación política española. Salvador afirma que “en La Cuadra nunca hubo ningún tipo de afiliación, sino una cierta afinidad de ideología”. Lilyane, por su parte, precisa que “las circunstancias políticas no fueron nunca un factor determinante para La Cuadra. *Quejío* sobrepasa la situación política española. Fue una obra que conectó tanto en Yugoslavia como en Portugal, porque es un grito de libertad de las minorías marginadas. La compañía se ha negado siempre a la manipulación política. En primer lugar, porque todos querían volver a España y Salvador tenía muy presente el ejemplo de *Oratorio*, y en segundo, porque no quería que se utilizara el nombre de La Cuadra como bandera partidista”.

A pesar de estas palabras, era muy difícil, sin duda, para un español cualquiera de esos años mantenerse al margen de la convulsión y mucho más los que andaban por el mundo con obras de las características de *Quejío* o *Los palos*. En primer lugar estaba el tema de la censura. De ella se libraron sin duda porque además de “teatros” y por encima de eso eran “flamencos”. El flamenco, hasta ese momento, no había sido excesivamente perseguido. Por otro lado, lo que le daba validez al flamenco es su vida orgánica, su energía, así que para pasar la censura bastaba hacer el espectáculo al 20 por 100 o, lo que es lo mismo, desca-

feinado; la cosa cambiaba una barbaridad. De todas maneras, no faltaron las visitas policiales ya desde los últimos días del Pequeño Teatro de Madrid hasta la época de *Los palos* en Barcelona, donde más de una vez fueron a leer los textos antes del espectáculo, ni las ocasiones en que para pasar la censura con *Los palos* Miguel tuvo que cantar eso de "qué bonita está Triana, cuando le ponen al puente bandera republicana", cambiando gitana por republicana. La cuestión se complica mucho más fuera de España, sobre todo en Italia y en Francia, donde se había desencadenado una verdadera campaña contra la España de Franco, teniendo que discutir fuertemente a veces para que quitaran los carteles de "¡Abajo Franco!" o "¡Abajo el yugo franquista!" que adornaban las paredes de algunos teatros y que, sin duda, les hubiera costado la prohibición. Monleón, por su parte, al teléfono desde Madrid, les informaba de la situación y les aconsejaba prudencia.

Con todo, en Parma aparecieron por las calles cientos de octavillas anunciando a La Cuadra como grupo antifranquista.

Lilyane nos comentaba que los hombres que trabajaron en *Quejío* y *Los palos* no tenían una conciencia política clara, sino más bien una conciencia de marginación social. Tal vez el más comprometido, el más guerrillero, fuera Miguel: "Yo no es que fuera político, pero era muy joven y con muchísima fuerza y no podía salir cada noche cantando lo de la bandera republicana, creyéndomelo, y luego pasar por alto muchas cosas. Por eso, aunque después me recriminaran por haber usado el nombre de La Cuadra, yo firmé por mi propia iniciativa en Venezuela un documento de protesta por la muerte de Víctor Jara. Y cuando mataron a los etarras, propuse, aunque se quedara entre nosotros, salir de luto al escenario, así que cambié mi camiseta roja de todos los días por una camiseta negra, y lo mismo hicieron Juan y Jaime".

De aquellas muertes también guarda un recuerdo especial Emilia Jesús: "Fue horroroso, no se me olvidará aquel viaje. Íbamos en la furgoneta y como no tenía radio, nos parábamos de cuando en cuando a escuchar las noticias. Decían cosas contradictorias y además Lilyane nos tenía que ir traduciendo. Tampoco olvidaré la enfermedad de Franco. Cuando estábamos en Polonia, a finales de octubre, dieron una noticia falsa de su muerte. Si vieras a los grupos polacos brindando con wodka y queriendo que nos emborráramos con ellos".

Con todo, y a pesar de que en La Cuadra siempre ha habido un lenguaje teatral

por encima de todo mensaje, su situación mejorará bastante a partir de 1976. Al menos ya no tendrá que pasar censuras extra-teatrales.

Los últimos meses de *Los palos* fueron bastante duros. En Barcelona, "El Abuelo" —así llamaban cariñosamente sus compañeros a Pepe Suero— empieza a tener los primeros síntomas de lo que sería una gran crisis depresiva que le iba a costar el alejamiento de los escenarios. Hoy, con algunos kilos más que entonces, Pepe trabaja de nuevo en la música y junto con Jaime Burgos se dedica a dar recitales y a preparar las canciones de su próximo disco. De aquella experiencia recuerda: "Fue maravilloso. Yo disfruté tan-

un tiempo, tuvieron que traerme de Barcelona en avión, Paco Lira y otros amigos, fíjate, con el pánico que me ha dado siempre volar.... Pero aquellos cinco años fueron lo mejor. Nos queríamos todos como hermanos y Salvador ha sido mi maestro; es un monstruo del teatro".

Con un total de 363 actuaciones se cierra el ciclo de *Los palos* el 10 de diciembre de 1976 en el teatro Lope de Vega de Sevilla. Se habían hecho 1.085 desde que se estrenara *Quejío*. Todos vuelven a sus casas y parecía que todo había terminado. Salvador, sin embargo, empezó pronto a "maquinar" —nunca más exacta la expresión— lo que sería su nuevo espectáculo, y en un garaje de camio-



La Cuadra y José Monleón durante la gira americana con "Los Palos".

to en las dos obras que todavía sueño muchas noches que estoy viajando y actuando con Salvador en La Cuadra. Yo bebía lo mío en aquella época, pero a la hora de actuar creo que he dado lo mejor que tenía. Luego en Barcelona tuve el problema, ya sabes,... Además, Salvador eliminó uno de los cantes y un solo de flauta que yo tenía y que me encantaba, dejándome sólo la serrana final. Él pensaba que hacía falta en el espectáculo una guitarra más gitana que la mía y me mandó a mí a buscar a Joaquín Campos con un libreto donde venía su foto para convencer a la familia de que lo dejara... Eso me acabó de hundir moralmente y, al cabo de

nes en El Cerro que le presta un amigo suyo, empieza los nuevos ensayos, a principio de 1977. La preocupación base de la que partirá será la de la incorporación del mundo laboral, de todo lo que sirve al hombre para la subsistencia. Por primera vez una soldadora se convertía en elemento dramático —debemos recordar, por si sirve de explicación, que Salvador había trabajado algún tiempo como soldador en Hytasa, una fábrica sevillana—; las historias humanas pasaban ahora a un segundo plano, ante las sensaciones visuales y sonoras, ante la capacidad de comunicación que arrancaba de aquellos elementos.

Miguel, que se había venido de Barcelona, no entra en este espectáculo y comienza otra etapa de cantaor que continúa hasta hoy. Tampoco Pepe, ni Emilia, ni Jaime volverán a participar en un montaje de Távora.

Sólo tres hombres: Salvador, Juan Romero y Joaquín Campos compartían su protagonismo en el escenario con una hormigonera, una polea de engrane, una amoladora y muchos artilugios más.

LA LLEGADA DE LAS MÁQUINAS

Se estrenó *Herramientas* el 28 de abril de 1977 en el ya familiarísimo Festival de Nancy. La crítica le fue de nuevo favorable, siendo alabados en un coloquio por el propio director del Festival, Jack Lang, quien ponía de relieve la novedad que, en cuanto al lenguaje, presentaba este tercer espectáculo de La Cuadra e invitaba a una reflexión sobre el campo social del arte. Por su parte, "L'Est Republicain" diría en su crónica: "El espectáculo es hermoso como un cuadro de Goya, aún y, sobre todo, en el sufrimiento".

De nuevo sudor y sufrimiento, esta vez en un espectáculo muy simple de planteamiento pero más susceptible de interpretaciones, si pensamos que entra de lleno en el campo del "obrero" industrial, y en la España de 1977 las palabras "obrero", "lucha de clases" o "libertad" tenían aún fuertes connotaciones. En casi todo el país el éxito de público y crítica fue indiscutible, centrándose principalmente en el carácter revolucionario de su contenido y de su lenguaje expresivo. No faltaron tampoco algunas puntualizaciones de carácter negativo. Hemos elegido una de ellas, una crítica que apareció en el "CAL-DIR", el órgano central del Partido Comunista del País Valenciá, en su número 27, para dar una idea de cómo fue analizada *Herramientas* en los distintos sectores de la sociedad: "... Por encima de la pura valoración musical, en *Herramientas* es la palabra, el gesto del actor, lo que hace que aquello sea reconocible, y más desde un punto de vista progresista. Un ejemplo: es el gesto de dolor del trabajador el que hace insufrible y alienante el trabajo, no el ritmo de la hormigonera.

Estas experiencias ya fueron realizadas, si bien con diferentes intenciones; por una parte, el vanguardismo pequeño burgués con sus conciertos de yunque y máquina de escribir. Por otra, las experiencias del teatro proletario alemán y del teatro revolucionario ruso, en donde los temas proletarios se unían a la voluntad de introducir el mundo "la forma de vida"

proletaria en sus especiales formas de desenvolverse (fábrica, instrumental...); irónicamente, estas experiencias acabaron por ser cortadas en la Unión Soviética acusadas de estetizantes y contrarrevolucionarias".

Un poco ajenos a estas elucubraciones de tipo teórico, los hombres de La Cuadra y las máquinas que ellos mismos habían fabricado en un taller alquilado (excepto la hormigonera, que fue cedida por una empresa de Zaragoza a cambio de publicidad), recorrieron en casi dos años Francia, España (en donde actuaron tanto en grandes teatros como en peñas o institutos de bachillerato como el de Algeciras, Azuaga, etcétera), Bélgica, Suiza y Portugal, alcanzando un número total de 176 representaciones.

Datos destacables de este período fueron, por un lado, algunas actuaciones, como la de Zakinthos (Grecia), donde participaron en el V Encuentro de Teatro Popular y Medieval en septiembre de 1979.

Las actuaciones —cuenta Lilyane— se hacían gratuitamente en la plaza del pueblo. "Nosotros actuamos en un almacén y en los coloquios nos dimos cuenta, con sorpresa, cómo la gente había captado la historia de *Herramientas* y cómo la asimilaban a su situación política". Importante también había sido su participación en el I Festival Kaaitheater de Bruselas, ya que esta participación dio lugar a que el siguiente espectáculo de Salvador, *Andalucía amarga*, fuera producido por el citado festival.

El otro hecho destacable de *Herramientas* fue el cambio de participantes —así le gustaba y le gusta llamarlos a Salvador, dado que hasta el momento que relatamos no ha habido en La Cuadra personas con formación teatral previa—. Juan, el bailar altísimo, aunque él no recuerde o no quiera recordar cuánto mide y que tan acostumbrado tenía al público de La Cuadra a verlo bailar maniatado o con el ruido de los elementos detrás, abandona el espectáculo, según él, por diferencias de opinión con Salvador, marchándose a trabajar con un organismo extranjero. También se marcha el guitarrista Joaquín Campos, entrando tres nuevos hombres en la segunda fase: Manuel Carrión, como guitarrista; Jesús Jiménez, tío de Angelines, y El Latiguera, que ya había participado en algunas actuaciones en *Quejío*. Y no será éste el conjunto definitivo.

La Cuadra montó una versión especial de *Herramientas* que representaría durante todo el mes de diciembre de 1978 en el Gayo Vallecana, la sala abierta por Juan Margallo en la periferia madrileña, contó para ello con la participación, ade-

más de Salvador y las máquinas, que estuvieron en las tres fases, con Juan Antonio Muñoz, celador de un hospital y que en *Herramientas* va a tocar la guitarra; Julián Rodríguez, cantaor y trabajador de la construcción; Paco Moyano, cantaor granadino, y Pedro Ojeto, un músico madrileño que tocaba el órgano.

Tras la temporada madrileña, ocho actuaciones en el Lope de Vega de Sevilla, en enero de 1979, cerraba el ciclo vital del espectáculo.

DE LA EMIGRACIÓN

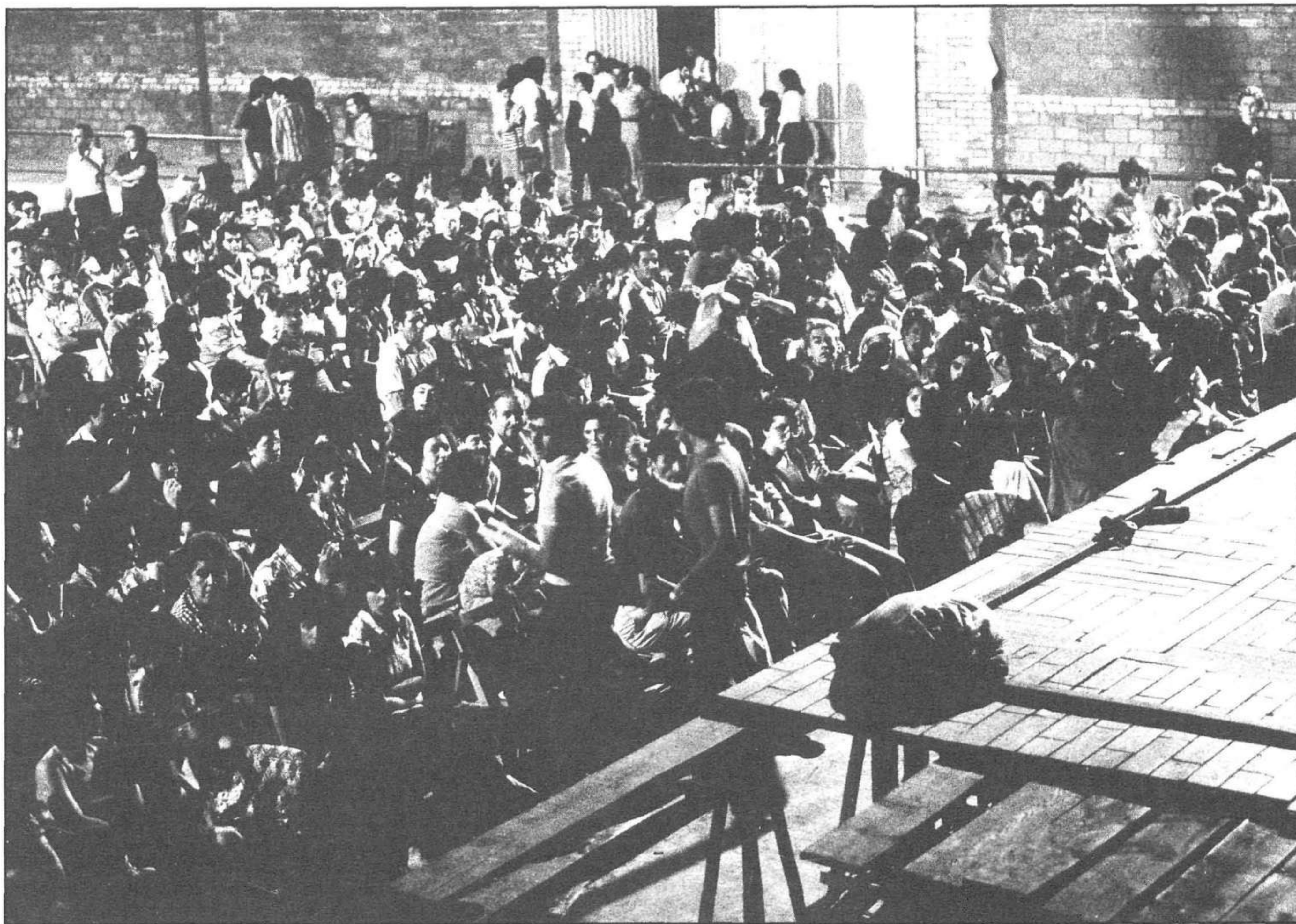
Salvador Távora, prácticamente solo, debe empezar de nuevo. A sus espaldas tres espectáculos distintos pero con un fondo común: el grito, el dolor de los marginados. En su siguiente espectáculo, *Andalucía amarga*, profundizará sobre el tema de la emigración —ya presente en *Quejío*— y curiosamente será montado en un país que contaba con un número elevadísimo de emigrantes españoles: Bélgica.

Andalucía amarga será producido por el Kaaitheater de Bruselas, que cedió a Salvador y a Lilyane la Chapelle des Brigittines para su realización.

Estrenaron el espectáculo en el II Festival Internacional de Kaaitheater, el 25 de abril de 1979, Salvador Távora, Lilyane Drillon, que por primera vez desde que estaba en La Cuadra subía al escenario a los mandos de la pala mecánica; Nicole Debarre, una actriz belga que había vivido en Uruguay y hablaba español; Pierre Golde, pianista belga que interpretaba la música al órgano; Manuel López, andaluz emigrado a Bruselas igual que el guitarrista Juanito Martín, y Manolo Montes, emigrante también desde los doce años y que bailó todo un año en *Andalucía amarga*.

Andalucía amarga va a representar, en cierta medida, la conclusión de un ciclo. Salvador, que había sido tachado de autodidacta por muchos críticos, recoge aquí la experiencia de los tres montajes anteriores uniendo los cantos, los objetos y las máquinas en lo que llamó "poema físico y sonoro".

En *Andalucía amarga* sigue teniendo una importancia fundamental el contraste luz-sombra y se potencia enormemente el aspecto musical, entrando por primera vez en sus obras una marcha profesional —"Estrella Sublime"—. "Távora ha querido presentarnos esa emigración desde el interior, a lo largo de un extraño ceremonial, doloroso, lleno de gestos de alienación, pero como sublimado por el cante y el baile, aunque transmitan antiguos temo-



Un público entregado y entusiasta, la constante de diecisiete años de historia.

res el necesario exilio, el pan duramente ganado". Así definía la obra Francis Che-not en un periódico de Bruselas. Por el espectáculo, interpretado por ocho personas, llegaron a pasar una veintena sin que cambiara para nada su esencia.

A la vuelta de Bruselas, algunos decidieron quedarse allí. Nicole, que se había venido de Bruselas, tuvo que abandonar por un accidente de automóvil, así que de nuevo tuvo que empezar el montaje Salvador, esta vez en la Sala San Hermenegildo, de Sevilla, y bajo el patrocinio del Ayuntamiento de la ciudad. Muchos nombres nuevos en *La Cuadra* aparecen en este momento: Mariana Cordero, actriz sevillana; Antonio González, al órgano; José Morillo, Manuel Alcántara y Rafael

Fernández. También un "viejo", Juan Romero, que se une de nuevo y definitivamente, al menos hasta hoy, al nombre de *La Cuadra*. Más tarde, en otras etapas el elenco se irá renovando, por unas u otras causas, con nombres como Concha Távara —hija de Salvador y procedente del teatro universitario sevillano—, Pepa López, J. José del Pozo —que se incorporaría como técnico de sonido—, Julián Rodríguez, José Rodríguez y Francisco Carrillo.

Una situación muy especial realmente se produjo cuando la obra, al cabo de un tiempo, volvió a Bruselas con distintos intérpretes. Concha nos contaba cómo los participantes primitivos, sentados entre el público, vieron la obra emocionados y có-

mo al final vinieron a abrazarlos confesándoles su envidia por no estar en el escenario.

Con todos sus avatares y hasta que en junio de 1982 se cumpliera su 384 representación, el periodo de *Andalucía amarga* fue uno de los más "movidos" de *La Cuadra*. Por un lado, en el plano artístico, va a ser la primera vez que trabajan actores junto a los "flamencos" o, a veces, haciendo de "flamencos", como en el caso de Manuel Alcántara, un actor de Sevilla que tocaba un poco la guitarra y se presentó con su amigo cantautor Pepe Murillo cuando se enteró de que Salvador necesitaba un guitarrista para la obra.

"Cuando empecé a trabajar en *La Cuadra*, en *Andalucía amarga*, fue como si de

alguna manera traicionara mi ambiente natural, el del teatro, y me pasara al otro bando, es decir, el del flamenco —hasta entonces en La Cuadra no había trabajado nadie procedente del teatro y el grupo era considerado como un punto y aparte por la formación flamenca de sus componentes—. Luego me daría cuenta de que el trabajo que se me pedía era mucho más complejo...”.

De todas maneras, no era solamente “tocar” o cantar lo que hacía la gente en *Andalucía amarga*. Casi todas las personas que vivieron esa obra la recuerdan como algo fortísimo, una química que empezaba a generarse con los primeros compases y que se iba contagiando de cuerpo a cuerpo para terminar en un esfuerzo común, de nuevo el “sudor común”.

“El conocer cada vez más profundamente el trabajo de La Cuadra, esas determinadas propuestas físicas escénicas de Salvador —sigue diciendo Manuel Alcántara—, me exigió una concentración siempre más amplia que para nada se limitaba al flamenquismo. En escena, entonces, fui aprendiendo a sentir el espacio, los tiempos, a vivir la música, los colores, el sudor de mis compañeros, mi propio sudor, los diferentes olores, el contacto físico con las máquinas, con el fuego... Así un espectáculo concebido por otra persona era vivido, sentido y defendido como propio”.

Ese lenguaje físico del esfuerzo compartido, del sudor dolorido que ha sido una constante en los trabajos de Salvador y que han hecho a algunos recordar el “teatro de la crueldad” o el concepto de lo “físico” en A. Artaud funcionó de maravilla en *Andalucía amarga*. El público entraba rápidamente en el juego y se hacían unos silencios impresionantes. Quizá fuese en este momento cuando Távora empezó a curarse de su anterior y confesada alergia por los actores.

Por otro lado, también fueron años fundamentales en lo que respecta a la parte legal y administrativa. A principios de 1981 el conjunto Artístico La Cuadra pasa a registrarse como Agrupación Teatral de carácter no profesional, con su licencia para ejercer la profesión, sus estatutos, firmados ante notario, y un fondo de 214.420 pesetas que quedaron de Bruselas, más un dinero mínimo que tuvo que aportar cada socio. También en ese año les fue concedido por el Ayuntamiento un espacio en el antiguo Matadero Municipal para que pudieran guardar sus “cacharros”.

“Por aquel tiempo —comenta Salvador— se empieza a valorar nuestro espec-

táculo. Empresas como Anexa o algunos organizadores franceses, como André Gintzburger, nos ofrecen ya cosas muy buenas”.

Fue ésta una época en que se trabajó muy duro —todos lo han dicho— pero también se ganó mucho dinero en las giras. Se hablaba mucho de grupo y, por primera vez, va a existir por parte de algunos una voluntad clara de crear una estructura de “grupo”. Naturalmente, surgió el desacuerdo con otras personas, que veían en cierto modo transitorio su papel en La Cuadra y que no compartían los mismos objetivos. Surge entonces un período de reuniones y discusiones. El problema más debatido era el reparto de los beneficios, ya que un “grupo” necesita una serie de inversiones, en este caso la compra de una furgoneta nueva, por ejemplo —la vieja Mercedes andaba ya algo esclerótica—, y esto pertenecía a un proyecto de futuro que no todos estaban dispuestos a sufragar.

Ante la imposibilidad de un acuerdo, se planteó como única solución la constitución de una sociedad en la que cada uno estuviese proporcionalmente representado, reflejando claramente la participación real de todos en el patrimonio común. El criterio que se iba a seguir era el del tiempo que cada persona llevara en La Cuadra.

En resumen, todas estas reuniones sirvieron para aclarar el tema económico y Manolo dice que fue él uno de los que más “guerra” dio en ese sentido.

El mismo Salvador reconoce que “con Alcántara llegó la conciencia de justicia. Fue él el que dijo, basta, a la autoexplotación a la que estábamos sometidos. Hasta ahora la gente pasaba por unos montajes o por otros, según yo los fuera necesitando, pero al final de cada montaje La Cuadra quedaba disuelta y para poder montar el siguiente espectáculo yo tenía que utilizar dinero mio no cobrado, como tantas veces, el porcentaje como director o el sueldo por la furgoneta que durante muchos años la he conducido siempre yo”.

No todos, sin embargo, estuvieron conformes con los acuerdos económicos ni con el reparto que se proponía. Con la creación de la sociedad La Cuadra da, en cuanto a gestión, un gran paso adelante hacía lo que terminaría siendo la empresa S. A. que es hoy y de la que hablaremos en su momento.

TIEMPO DE TRANSICIÓN

La transición política española que había comenzado también se iba a reflejar,

como es lógico, en los usos administrativos y en la regulación del mundo de la cultura. Salvador Távora comenzaba a preparar un nuevo espectáculo que bien pudiera considerarse como la transición entre dos grandes etapas.

Por primera vez Salvador se va a enfrentar a un texto teatral, y ese texto, fatalmente, tenía que ser de Lorca. Ya desde *Los palos* la figura del andaluz asesinado había provocado un acercamiento no tanto a la anécdota histórica como a lo que tiene en común el hombre andaluz respecto al “sentir”, respecto al modo de reaccionar frente a la opresión. Ahora su acercamiento a *Bodas de sangre* tampoco va a ser literario. En el texto previo que escribió para el espectáculo, dice Salvador que *Nanas de espinas* no nació de un argumento, sino asentado en argumentaciones del subconsciente, que se concretan después...”. Salvador, que ha afirmado en múltiples ocasiones haber aprendido de la vida todo lo que sabe de teatro, a pesar de conocer casi todas las técnicas que se han descrito, se va a fijar en lo que de vida había en *Bodas*, y como para él vida y dolor son dos conceptos que caminan juntos, lo que va a quedarle siempre va a ser lo más dolido; por ejemplo, “ese niño que está ahí y del que nadie se acuerda al final. *Nanas de espinas* va a ser eso —dice él—, un canto a lo más ‘dolido’ de la obra de Lorca”.

Por primera vez también aparece una creación de “personajes” como son: La Novia, El Novio, Leonardo, La Madre..., y no Juan Romero o Manuel Alcántara. Pero estos personajes se movían envueltos en los demás elementos expresivos usados desde siempre en La Cuadra, sin que se estableciera ningún tipo de jerarquía, como explica muy bien Manolo Alcántara: “La coherencia, la falta de frivolidad de los espectáculos creo que consistía en esto: nada, absolutamente nada, era vivido como ‘marco’, como adorno, como música de fondo. Ninguno de nosotros se sintió nunca personaje secundario”.

Para el trabajo —que se ensayó íntegramente en un local que había sido del grupo Esperpento, cerca del Parque de Bomberos—, La Cuadra recibió la primera subvención de su historia, 500.000 pesetas, concedidas por el Ministerio de Cultura a través de la Dirección General de Teatro. Era director general Alberto de la Hera. Junto a ello, unos préstamos de Anexa, por un lado (1.140.000 pesetas), y de algunos municipios franceses, por otro, “porque son organismos franceses, —cuenta Salvador— los que han permitido vivir a La Cuadra muchas veces. Uno de ellos es el ONDA (Organismo Nacional

de Difusión Artística). Estos organismos distribuían una relación de espectáculos que se consideraban de gran interés artístico y a los que no se podía dejar morir. *Nanas* se montó realmente con una programación ya hecha en Francia y en Bélgica y en concepto de adelanto sobre los 'cachés' recibimos dinero de las ciudades belgas de Mons y de Tournai (239.000 pesetas) o la francesa de Bourges (341.000 pesetas)".

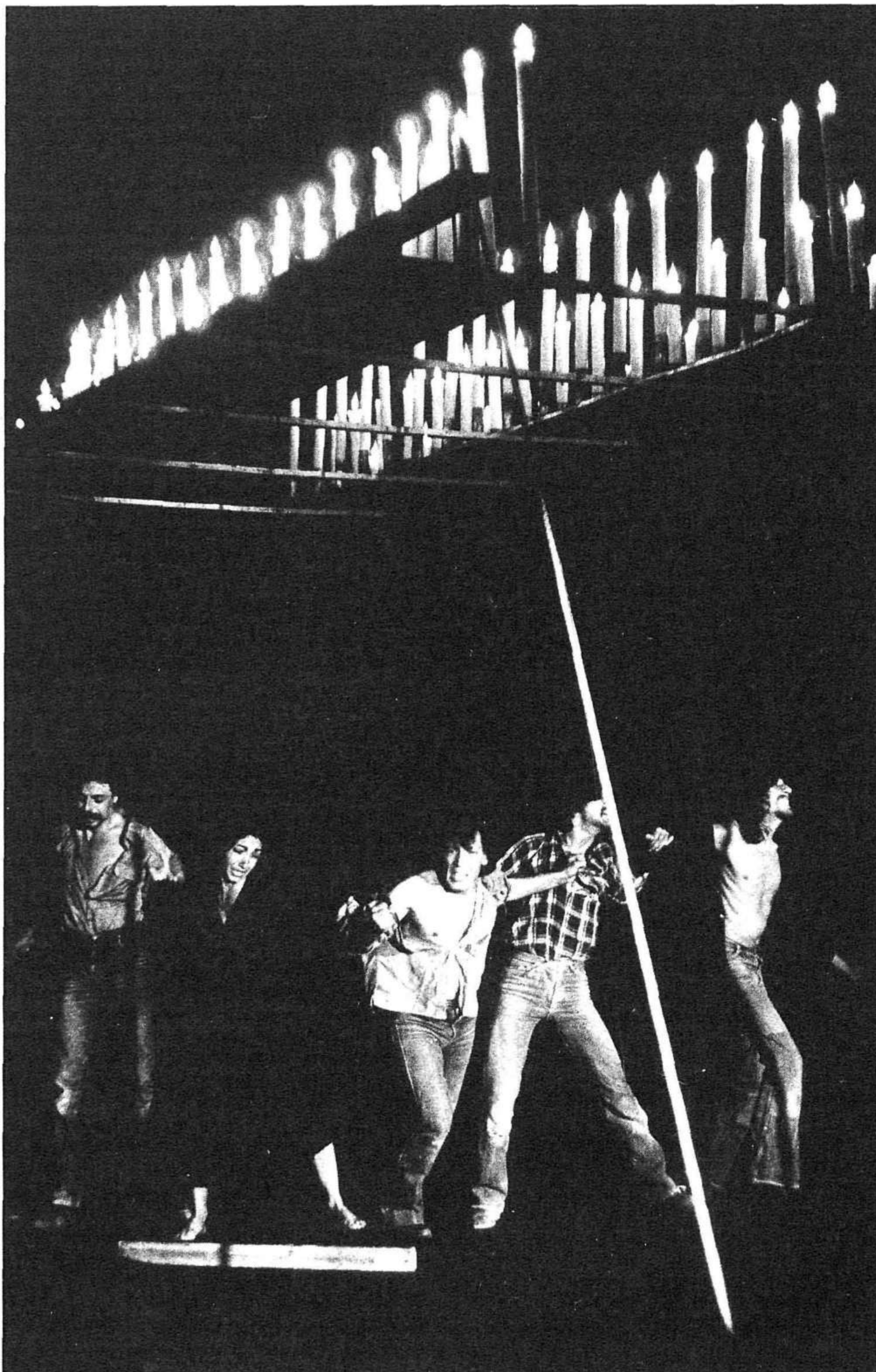
Realmente las cosas funcionan ahora a otro nivel y Lilyane nos comenta hoy "lo difícil que fue, sobre todo, convencer a Salvador de que había que programar con mucho más tiempo y de una manera más organizada. Él estaba acostumbrado a tratar con los 'flamencos' y a veces lo dejaban plantado el día antes de un espectáculo, por eso le daba un poco de miedo...".

Respecto a los "cachés", sin embargo, y aunque la producción y distribución de un espectáculo empezaba a tomar una mayor importancia, en el plano burocrático al menos, no hay criterios fijos aún. *Nanas de espinas*, al igual que los cuatro anteriores montajes, va a fluctuar desde las 900.000 pesetas por tres funciones en Zaragoza a las 100.000 pesetas por una sola en Lebrija.

Como intérpretes, en *Nanas* van a aparecer también algunos nombres nuevos, como el de la actriz valenciana Pepa López, Chema Espinoza o Ana Malaver, una actriz sevillana y morenísima también ella, que se convirtió con su papel de La Novia en la benjamina del grupo.

"Mi experiencia en La Cuadra fue muy bonita y muy tremenda, las dos cosas. Por un lado, la tragedia que se 'vivía' realmente en el escenario y que nos hacía entregarnos totalmente, y por otro, el ritmo de viajes ininterrumpidos que muchas veces incluso te hacía no saber dónde estabas. Yo al principio me sentía bastante sola en las giras, pero Salvador es muy padre, es como una gallina con sus pollitos, queriéndonos llevar a la cama temprano y esas cosas...".

Respecto a las "salidas nocturnas", como ha podido intuirse hasta ahora, Salvador no ha tenido gran cosa que hacer con sus "chicos". Desde *Quejío*, mientras él se quedaba siempre en los coloquios —cuando los había— y luego en la habitación del hotel leyendo o recibiendo periodistas, los demás que han pasado por La Cuadra, en su gran mayoría, sobre todo los que iban "solteros", han vivido las giras al máximo en todos los sentidos; lo de que un año en La Cuadra es como tres o cuatro fuera, se lo llevamos oído ya a más de uno.



BARCELÓ

"Andalucía amarga", una química que comenzaba a generarse en los primeros compases.

“Es que con La Cuadra pasa una cosa curiosísima —sigue contándonos Manuel Alcántara—, sobre todo si estás cuatro o cinco años, y es que tiene un circuito ya hecho, de modo que cada año o cada equis tiempo vuelves a los mismos sitios y ves a los amigos, a las novias que dejastes, a la gente que está haciendo cosas nuevas —o las mismas—; es como llegar a tu casa muchas veces.

Siempre viene a verte gente conocida que te obliga a retomar historias. Pero de nuevo te tienes que ir y eso puede crearte muchas neuras si no lo gestionas bien”.

Salvador, a este respecto, comenta que “en La Cuadra siempre ha habido un individualismo total. A cada uno se le da su dieta para que coma y duerma como quiera y donde quiera. Nunca ha habido ningún tipo de comunidad, ni de grupo, con una ideología común. Lo que sí exige es que todos cumplan en el trabajo, porque yo vivo por y para el teatro”.

Nanas de espinas, desde el 5 de octubre de 1982 en que se estrenó en la Sala Municipal de Cultura San Hermenegildo, de Sevilla, hasta el 31 de octubre en 1984 en que cumplió su 246 y última actuación, recorrió Francia, Bélgica, España (en donde la Asociación Independiente de Teatro de Alicante premió *Nanas de espinas* como el mejor espectáculo teatral de la temporada 82-83), la RFA, Italia, Portugal (ya con furgoneta nueva), más Cuba, Canadá e Israel.

El viaje a Cuba es recordado por casi todos como algo muy entrañable, y respecto al prestigio de La Cuadra y a la acogida del público en los distintos países, estamos ya, a estas alturas, tan acostumbrados al éxito y a ver los llenos que parece “normal”. Lula (María Luisa Muñoz, actriz sevillana que sustituyó a Pepa López en el papel de La Madre), nos decía: “Ay, no sé, nena, los públicos son distintos, es evidente. Los alemanes, por ejemplo, se manifiestan más, a lo mejor porque están reprimidos. En Sudamérica son muy cálidos, pero en todas partes he tenido escenas increíbles. Mujeres que entraban después de la función en el camerino a decirme que me comprendían, que ellas también habían perdido un hijo, y cosas así. Yo tenía que decirles que era de mentira, pero durante una época lo pasé fatal porque el personaje de La Madre me tenía completamente absorbida”.

La presencia de *Nanas* en los Festivales Internacionales de La Habana, Jerusalén y Quebec, en 1984, abre sin duda nuevos horizontes para la agrupación teatral que en uno de sus cortos períodos de

descanso en Sevilla aprovechó para formalizarse como empresa.

LA CUADRA DE SEVILLA, SOCIEDAD ANÓNIMA

Como resultado lógico del proceso de profesionalización y por los niveles en que se venía moviendo desde hacía tiempo, Salvador, que siempre tuvo claro —creemos haberlo dicho ya— que el teatro era su proyecto de vida, decide legalizar definitivamente su situación, constituyendo en marzo de 1984 una Sociedad Anónima con el nombre de Agrupación Teatral La Cuadra de Sevilla, y con un capital inicial de 1.000.000 pesetas repartido en 200 acciones ordinarias de un valor nominal de 5.000 pesetas cada una.

Se decidió repartir esas acciones entre la gente que estaba trabajando en La Cuadra y que quería participar, pero teniendo en cuenta la antigüedad, es decir, los años que se habían pasado en la compañía. Hay que señalar un sistema de funcionamiento muy curioso en La Cuadra, y es que a partir de este momento todos los actores —suponemos que ya puede llamárseles de esta manera— son contratados con nómina, la misma para todos, incluido Salvador. Al final de cada espectáculo, todos de la misma manera, se dan de baja, incluso Salvador, Lilyane y Juan, que son —podríamos decir— los empresarios mayores. Salvador nos lo explicaba diciendo: “¿Cómo crees que he podido montar estos espectáculos? Yo siempre he pensado que no quería cobrar por director, ni por la furgoneta, ni por nada, porque ese dinero mío no cobrado enriquecía la empresa y me daría la oportunidad de un nuevo montaje sin tener que contraer deudas, porque no te creas que las subvenciones, cuando las hay, llegan antes del montaje...”.

Esta nueva configuración empresarial será uno de los elementos que se ha transformado en La Cuadra, pero no será el único ni el más importante.

Después de *Nanas* desaparecerán de la compañía algunas personas que habían pertenecido a La Cuadra, como Manolo Alcántara (hoy en Roma trabajando en teatro como ayudante de dirección), o Concha Távora, que se aleja circunstancialmente de ella pero que volverá dos años más tarde.

Y Salvador cree que ha llegado el momento de saldar una deuda con algo que forma parte de su vida: el toreo. Empieza a gestar un nuevo espectáculo donde aparecerán todos los rituales de la corri-

da, con lo que tiene de colores y de belleza plástica, por un lado, y con un sentido trágico y metafórico, por otro.

Para dar vida a este nuevo espectáculo ya no tendrá que ir a ninguna casa prestada. El largo peregrinar de La Cuadra había terminado con la compra, por 5.000.000 pesetas (tres en versión oficial), a finales de 1984, de una nave situada en el Polígono Industrial Navisa, c/c. número 27, y que ya habían alquilado meses atrás. La nueva casa, y sede definitiva de La Cuadra, es una gran nave de 259 metros cuadrados, hoy pintada de negro en el interior, con una parte utilizada como espacio escénico —al fondo— y con dos grandes camerinos a la derecha, separados del primero por columnas y cortinas también negras. Sobre estas columnas, y en la parte derecha, está situado, a modo de “cazuela” de los antiguos corrales, un espacio que hoy ocupa la secretaría y los archivos, muy bien ordenados, por cierto. Junto con un vídeo, una fotocopiadora, algunas máquinas de escribir y un par de ventiladores, imprescindibles para no morir en el verano de Sevilla, constituyen el patrimonio de la compañía (amén de las dos furgonetas Mercedes Benz).

Fuera del espacio escénico, también revestido de negro, algunas sillas de enea y el sillón verde (también de enea), desde el que Salvador le gusta dirigir los ensayos. Grandes carteles de Nancy, Carcassonne, etcétera, una máquina elevadora, más el equipo de iluminación y de sonido conforman un espacio que uno siente, al entrar, muy en consonancia con la estética Cuadra.

Con la nueva casa ya en orden y para el nuevo espectáculo, Salvador plantea el espacio escénico como un ruedo, con sus tablas y burladeros, y a los actores como elementos participantes de la corrida: alguaciles, toreros, banderilleros, majas..., que se van a mover al ritmo preciso de la música del pasodoble sin abandonar por ello su sentido trágico ni hacer concesiones al folclorismo.

El teatro de Távora, hasta ahora lleno de tintes negros, de ropa de andar por la calle y de sombras en contraposición a las luces, se va a convertir en una fiesta para los sentidos. Unos preciosos y auténticos trajes de torero confeccionados por Justo Algaba (tabaco y oro, negro y rosa, morado y oro...) y un imaginativo vestuario encargado al colectivo de moda sevillano Frídor lograron un contraste de forma y contenido que sorprendió a los asistentes al estreno, provocando comentarios, un poco en broma, sobre si



Con "Nanas de espinas" se inicia una nueva etapa en la transformación de La Cuadra.

se debía a una intervención del Vogue, sabiendo lo reacio que había sido siempre Salvador a estas cosas en sus anteriores montajes.

Entre los actores llamados a esta "corrida" estará Evaristo Romero, un español que había vivido muchos años en Chile y que, tras el golpe de estado de Pinochet, vuelve a Sevilla pasando del teatro —en algunos grupos como Esperpento— al mundo de la imagen y de la moda, en los inicios del colectivo Frídor: "Yo entré en La Cuadra porque me enteré que Salvador buscaba un bailarín, y como yo había hecho un poco de danza clásica de pequeño y también contemporánea, me presenté de la mano de Lula. La verdad es que vestirme de torero había sido siempre la ilusión de mi vida. Cuando llegué, sólo me dijo que hiciera el paseillo... y

hasta hoy. La obra fue una maravilla. Conecté enseguida con Salvador porque a mí me interesa mucho todo lo relacionado con la imagen y él tiene una intuición alucinante para las imágenes y los ritmos".

En efecto, el ritmo, que es la espina dorsal de los espectáculos de Salvador Távora, es fundamental en *Piel de toro*. Entra ahora también, por primera vez en La Cuadra, la danza contemporánea de la mano de Manuela Rodríguez. Vuelve otra vez Angelines, lejanos ya los tiempos de su delantalito en *Quejío*, que comenta: "Era mi primer trabajo como actriz-actriz y fue un reto enorme porque todo el trabajo lo teníamos que hacer a compás. Luego podías jugar con él si querías, pero siempre a compás". Joaquín Criado y Antonio Inchausti fueron los alguaciles,

mientras que J. Luis Castaño primero y más tarde Nicomedes Barroso interpretaron los papeles de torero y demonio.

Muchas novedades: vestuario colorista, danza contemporánea, actores... y una nueva situación respecto al Ministerio de Cultura. La Dirección General de Teatro (en 1984 habían tenido una de 2.000.000 de pesetas para giras) entra en "concertación" con la compañía sevillana. El importe de la operación está dividido en dos partes: 5.000.000 para el montaje y 2.000.000 por giras. Al frente de la política teatral está José Manuel Garrido, que manifiesta un gran aprecio por el trabajo de Salvador Távora.

Pero no podemos seguir adelante sin contar lo que fue la primera incursión animal en La Cuadra, la historia de "Carbonero".

“Carbonero” fue —no sabemos si se lo habrán comido ya— un novillo que, después de muchas pesquisas, fichó Salvador para su plaza de toros particular y al que tras unos días de ensayo y pensión completa en el local, tuvo que despedir porque, según cuentan todos, era “un indisciplinado y un pasota”. El alivio de las actrices que tenían que trabajar delante de él, y de Antonio Inchausti que, al parecer, lo cuidaba más que otros, fue evidente. Al final, sería el propio Salvador Távora el que, además de los otros personajes que interpretaba, tuvo que poner su espalda, como toro, para recibir las banderillas que le ponía Juan Romero.

Piel de toro se estrenó en Sevilla el 13 de mayo de 1985 en la sala San Hermenegildo, único espacio que permitía la disposición no convencional de la obra y, a partir de ahí, empezó a viajar por Europa y América, por muchos países donde los toros era algo completamente extraño o eran considerados como un barbarismo de pueblos primitivos. Pero *Piel de toro* no contenía sólo los ritos de una corrida, es evidente, por eso fue seleccionada como exponente del teatro español contemporáneo para la Muestra Internacional de Europalia —octubre de 1975—. De su paso por estas ciudades de Bélgica hemos recogido la siguiente crítica, aparecida en “Le Journal de Mons”: “... Ver a los actores de La Cuadra de Sevilla representa una aventura más loca que el más fascinante de los viajes. Os agarran el corazón y las tripas; os abrazan y se baila con ellos. Se reduce el mundo a las dimensiones del anillo de arena amarilla... ¿Debe España cerrar sus ruedos, cantar con los poetas en lugar de gritar a la muerte? Reflexión del realizador”.

En su gira de 1986 por Iberoamérica también recogen grandes elogios, como los que aparecieron en “La Nación”, de Buenos Aires: “... El público en el espectáculo de Távora se identifica con el toro, lo mira como si observase a un pueblo encerrado entre las trampas de un rito sangriento... con los colores del circo...”; o en “La Hora”, de Montevideo: “... No estamos ante una estampa española, estamos ante las vísceras desnudas de gente que expresa sus vivencias más profundas, que descubre sus ancestros, que desnuda sus angustias vitales”.

Sin embargo, era un tema, el de los toros, demasiado “peligroso” en nuestro país como para no suscitar la polémica. Así, dentro de su indudable éxito, no faltaron las críticas que acusaban al montaje de folclorista, como la aparecida en “Cinco Días” o la del “El País” del 6 de abril del 86, que decía, entre otras cosas:

“La propuesta de Távora es asimilable a un prolijo “Ligh and Sound” que transita por encima de la tauromaquia y de la historia de España... Su montaje apela, por encima de toda intención, a la búsqueda del efecto, al impacto visual, al aturdimiento sonoro y al riesgo físico... Su labor se emparenta así con un buen número circense. Dentro de ese esquema funciona sin tropiezos”.

Con todo, 16 festivales internacionales aplaudieron el ruído de La Cuadra y lo que ello suponía de cambio de rumbo en el “hacer” de Salvador Távora.

“Yo creo que no ha habido ningún cambio fundamental —dice Salvador—, nada que no estuviera ya apuntado. Quizá aparece el color en este momento, porque la sociedad en la que estamos viviendo hay también más color, más libertad”.

Sin embargo, cada uno da su visión de las cosas, como Evaristo: “Yo creo que sí, que ha habido un cambio en La Cuadra, aunque yo no estuve en otros montajes. Pero creo que, aparte del color, también es un cambio el hecho de que haya más actores ahora, incluso una bailarina de contemporáneo y, aunque se ha dicho lo contrario, a mí me parece que a Salvador sí le gusta dirigir actores. Los actores necesitan otro trabajo, otro tipo de concentración que los flamencos. Yo, que no tengo nada de “flamenco”, nunca he tenido problemas en La Cuadra, es más, dentro y fuera del trabajo tengo una relación superafectiva con la gente, sobre todo con Lilyane y Salvador, al que considero un amigo. No sé, eso siempre te ayuda...”.

Que ha habido trabajos, sudor y dedicación en La Cuadra es algo que nadie duda, pero también es verdad que pocos grupos españoles han obtenido el éxito y el reconocimiento público del que goza esta compañía. El otoño de 1986 constituirá una de las etapas más gratificantes y más fructíferas. Por un lado, el 27 de octubre, días antes de la última representación de *Piel de toro*, Salvador Távora tiene el honor de recibir de manos de S. M. el Rey la Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes. Ahí es nada. En el álbum de La Cuadra quedará la satisfacción que se traslucía en los rostros en la ceremonia de la entrega. Realmente, no era para menos. “Medalla, no a una producción teatral, fíjate, sino a un producto artístico —comentaba, feliz, Salvador—. Éste ha sido uno de los mayores estímulos que he recibido. Pensar que productos considerados extrateatrales, un retroexcavadora en el escenario, por ejemplo, sean reconocidos oficialmente como objetos ar-

tísticos, es una batalla en la que he estado luchando toda mi vida”.

Además del reconocimiento público a su labor, Salvador va a tener también propuestas muy concretas de trabajo. Miguel Narros con el Teatro Español de Madrid quiere producir una obra dirigida por Távora. Primero le propuso un texto que había sido Premio Lope de Vega y aún no se había estrenado. Pero como Salvador no conectaba demasiado con ella, le propuso más tarde la puesta en escena de *Las bacantes*, de Eurípides, para lo cual podría contar con la bailaora y actriz Manuela Vargas.

Como podemos imaginar, el reto de la tragedia atrajo inmediatamente a Távora, que se puso a trabajar de inmediato, de modo que cuando empezaron oficialmente los ensayos, el 15 de noviembre, ya tenía la obra prácticamente planteada y los participantes apareciendo casi todos los días por el local.

No nos toca comentar aquí la feliz asociación Tebas-Sevilla, ni en cómo fue absorbiendo la obra de Eurípides todas las conexiones con un pueblo andaluz lleno de mitos, de paganismo religioso y —según Salvador— de sentido trágico de la vida. Sólo decir que fue un equipo de 15 personas, más Manuela Vargas que se incorporaría a principios de 1987, a las órdenes de Távora, y con un conjunto de buenos técnicos, el que hizo posible el estreno, en abril de 1987, primero en el Teatro Álvarez Quintero de Sevilla y luego en el Teatro Español de Madrid, de una de las versiones más particulares que se hayan visto de la obra de Eurípides. Las máquinas de reminiscencias operarias fueron sustituidas por una noria en la que las bacantes giraban confundiendo el presente con el pasado de la Antigua Grecia. Por último, la presencia de los animales en escena. Tras el intento frustrado de *Piel de toro*, dos perros de raza acompañarían a *Las bacantes* en casi toda su andadura, enloquecidos como ellas ante el olor de la sangre de las vísceras. Manuela Vargas como Ágave; Juan y Evaristo, enfrentados como Dionisio y Penteo; Paco Moyano encarnaría a Cadmo; Paco Piñero, un actor sevillano de la antigua formación de Esperpento, a Tiresias, y Concha Távora, que vuelve a La Cuadra para ponerse al mando de las bacantes: Fany Murillo, Macarena Béjar, Helena Pachón, Leonor Álvarez-Ossorio, Rosario Santiago, Ángeles Jiménez y Ángeles Neira, más los guitarristas José Acebo, Diego Amador y J. Castro.

Fany, también antigua actriz del grupo Esperpento y ex profesora de danza en la Escuela de Teatro de Huelva, nos cuen-



El 27 de octubre de 1986, Su Majestad el Rey hace entrega a Salvador Távora de la Medalla al Mérito en las Bellas Artes.

ta: "Para todas nosotras ha sido un trabajo físico tremendo. Teníamos que bailar agachadas y hubo gente que no lo aguantó porque las piernas dolían luego muchísimo, pero a mí ha sido uno de los trabajos que más me han gustado. Yo le pedí a Salvador que me dejara entrar en todos los ensayos, desde que entraban los guitarristas, que eran los primeros, hasta que se marchaba la última persona, porque me interesaba mucho el proceso. Es muy bonito ver hacerse poco a poco un espectáculo... ¿Cosas gratificantes?... no sé, muchas; por ejemplo, el hecho de tener allí a Manuela, de verla entregarse día a día a su personaje con una energía increíble, ver cómo entraba en el escenario... Yo creo que ha sido un estímulo muy fuer-

te. Y luego, el mes y pico que estuvimos actuando en Madrid, con toda la gente que iba a verte, amigos, personalidades... Recuerdo cuando vino a vernos Camarón con Tomatito. Fue emocionante ver a toda la gente aplaudiendo y luego, cuando entrábamos dentro, ver a los actores japoneses de las otras *Bacantes* que se representaba después de nuestra obra maquillándose y haciendo sus ejercicios..."

Los aplausos y las críticas estimulantes se suceden, así como las personalidades que acudían a verlos, y Salvador, que era la primera vez que veía los toros desde la barrera, no pudo resistir más y buscó su sitio con el tambor en el escenario, hasta completar con todos las 166 actuaciones que se realizaron.

Con *Las bacantes* La Cuadra va a superar otro de los retos míticos del mundo del espectáculo: triunfar en Nueva York y San Francisco. El viaje a los Estados Unidos será recordado por sus protagonistas como algo "de locura" en uno u otro sentido. Ver las largas colas a la puerta de un teatro de más de tres mil localidades desde la ventana del hotel, ver cómo entraban en los camerinos conocidos actores norteamericanos para felicitarles y decirles que lo que estaban haciendo es lo que siempre habían querido hacer ellos. Sí, realmente "fuerte". Luego, naturalmente, cada uno lo vivió a su modo. Evaristo, por ejemplo, estaba encantado cuando se encontró con que David Byrne estaba viendo el espectáculo y que acu-

día a felicitarlos. Otros se impresionaron de otra manera, como Angelines: "En el teatro todo era maravilloso, pero fuera... un mundo de locos, algo inhumano, la miseria al lado de la opulencia, la gente sola comiendo en las esquinas..."

En Barcelona, en el Teatro Romea, también habrá una serie de sustituciones por distintos motivos, entrando tres nuevas "bacantes" que permanecerán luego en el último montaje, *Alhucema*. Son Yolanda Lorenzo, Inma Tellón y Lourdes Rocio. "El tema de las sustituciones es normal en cualquier compañía —comenta Concha Távora—, fíjate en Madrid, por ejemplo. La gente que hace allí las obras no es casi nunca la misma que sale luego a provincias..."

De todas maneras, no creemos que vayan a faltar actores ni flamencos en La Cuadra ya que, calidad y prestigio aparte, es la compañía más sólida que existe hoy en Andalucía. Exceptuando *Las bacantes*, cuyos presupuestos de sueldos, montaje, etcétera, correspondían al Español, hoy todos los miembros del equipo Cuadra cobran una nómina de 95.000 pesetas (brutas) más la dieta y un plus de 4.750 pesetas por actuación que sobrepase el número de diez al mes (en 1985 se pagaban 7.000 pesetas por actuación con un mínimo de siete garantizadas, mientras que en 1986 hay ya una nómina fija de 65.000 pesetas, aproximadamente).

También ha ido aumentando un poco el apoyo oficial desde aquellas primeras 500.000 pesetas con que contó *Nanas de espinas*. Frente a los dos millones de 1984, siete en 1985 y tres en 1986 para viajes al extranjero, en el año 1988 La Cuadra cuenta con una subvención de 15.000.000 de pesetas repartidos a tercios entre el Ministerio de Cultura, la Junta de Andalucía y el Festival de Mérida.

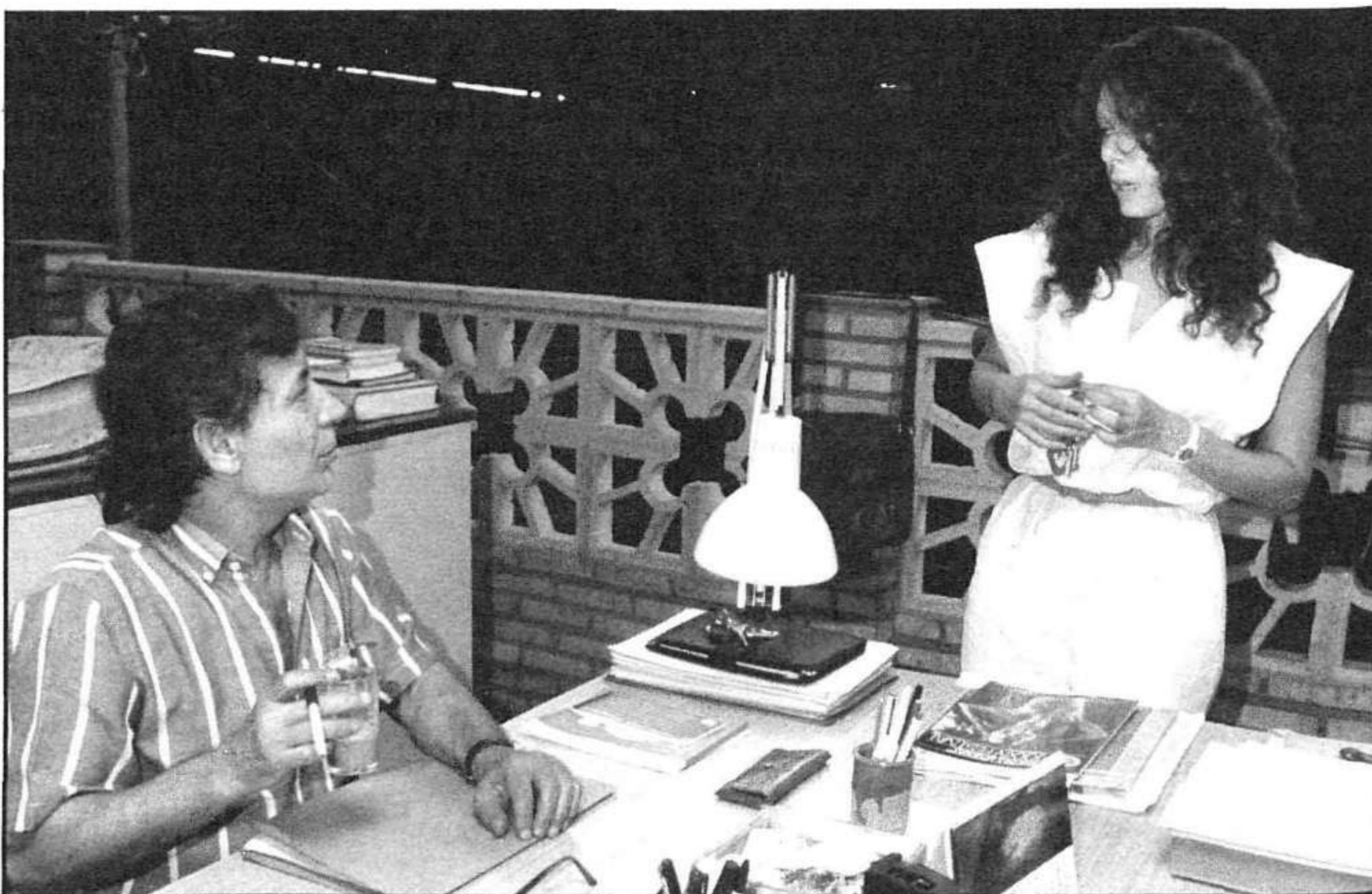
El montaje actual, *Alhucema*, que ha tenido un coste total muy cercano a los 20.000.000 pesetas, está ya en buena marcha, desde que se estrenara el 21 de julio en el Teatro Romano de Mérida. Pero eso es el presente y no vamos a entrar en él. Lo que sí queremos hacer, para terminar esta larga historia, es una reflexión sobre algunos puntos que han ido apareciendo, como una constante, en todas las épocas. Las respuestas vendrán de las dos mujeres más fuertes del grupo. Ellas junto a Juan Romero forman hoy los pilares de La Cuadra (aparte de Salvador, naturalmente). Son Lilyane Drillon, que ha estado siempre dentro, y Concha Távora, dentro y fuera de La Cuadra en su historia, pero siempre cerca por su condición de hija de Salvador.

LA CONSTANTE DEL ÉXITO

Si damos una ojeada rápida a su trayectoria, una de las cosas más sorprendentes de La Cuadra es su éxito, su capacidad de conectar con todos los públicos, de mantenerlos pegados a sus asientos como sucediera en las ceremonias litúrgicas del Barroco —y no olvidemos que en Sevilla ese barroquismo está aún presente mezclado con los aromas árabes— en las que, luego, uno puede razonar... o no, pero en el momento quedas absolutamente atrapado por los sentidos: música, olores a incienso, luces y sombras..., grandilocuencia legítima, ¿por qué no?

"El problema del éxito es uno de los problemas no resueltos de La Cuadra —dice Lilyane— desde el principio. La gente que ha pasado por ella, algunas veces, todo hay que decirlo, para utilizarla como trampolín, para darse a conocer o para hacer otras cosas, creía que eso era así, que era normal ver las salas llenas aplaudiendo. Algunos llegaron a creérselo, pero eso nunca ha sido así. Los trabajos de La Cuadra no pueden enjuiciarse viendo a las personas que están ahí, individualmente. Es el conjunto, más la música, más..."

"Sí, el de los aplausos es un problema grave —comenta Concha—, y no es que en La Cuadra no se considere a la perso-



Salvador Távora y Lilyane Drillon en la nave-sede de La Cuadra.

Por otra parte, nos damos cuenta de que han sido sesenta y cinco las personas que han subido al escenario con el nombre de La Cuadra y que en ellas nos encontramos a menudo gente "de la calle" que se ha ido sucediendo sin que el aplauso variara. Algunos actores nos han comentado que han tenido días bajos, individualmente, y da lo mismo. El aplauso está hoy asegurado en La Cuadra.

¿Por qué? ¿La Cuadra es sólo Salvador Távora? ¿Por qué creéis que sucede esto si todos sus participantes han recalado el gran esfuerzo físico que supone trabajar en los espectáculos, de ese entregarse "de verdad" que se ha convertido casi en un lugar común de nuestra historia?

na, al actor. Es importante, pero no tomado individualmente. Es el estar todos en un punto concreto del escenario en el momento preciso. Es un punto mágico de ordenación que tiene Salvador. Parece que él transmite ese orden cósmico en el escenario. Yo estoy segura de que podría hacer una obra, comunicar cosas, incluso sin personas, y sería lo mismo. Sí, es un problema de ordenación de los elementos y pocas personas tienen esa capacidad. Por eso me aburro normalmente cuando voy a otros teatros".

Y respecto a los participantes, como él los llama, ¿qué pensáis de esa mezcla de flamencos, actores, jinetes, etcétera? Porque, aunque él diga que los conside-

ra a todos como personas, no debe ser fácil el trabajo con gente de medios tan distintos.

“Sigo diciendo que lo que importa es el conjunto —dice Lilyane—. Por otra parte, Salvador tiene mucha intuición con las personas y sabe tratar a cada uno sabiendo lo que puede dar. Tiene una gran habilidad para adaptar las escenas a las personas que tiene delante. De todos modos, yo creo que hoy se encuentra más a gusto con los actores. Los flamencos, al menos al principio, han tenido siempre menos disciplina, han dado más problemas, aunque Salvador los conoce muy bien porque él procede de ese mundo”.

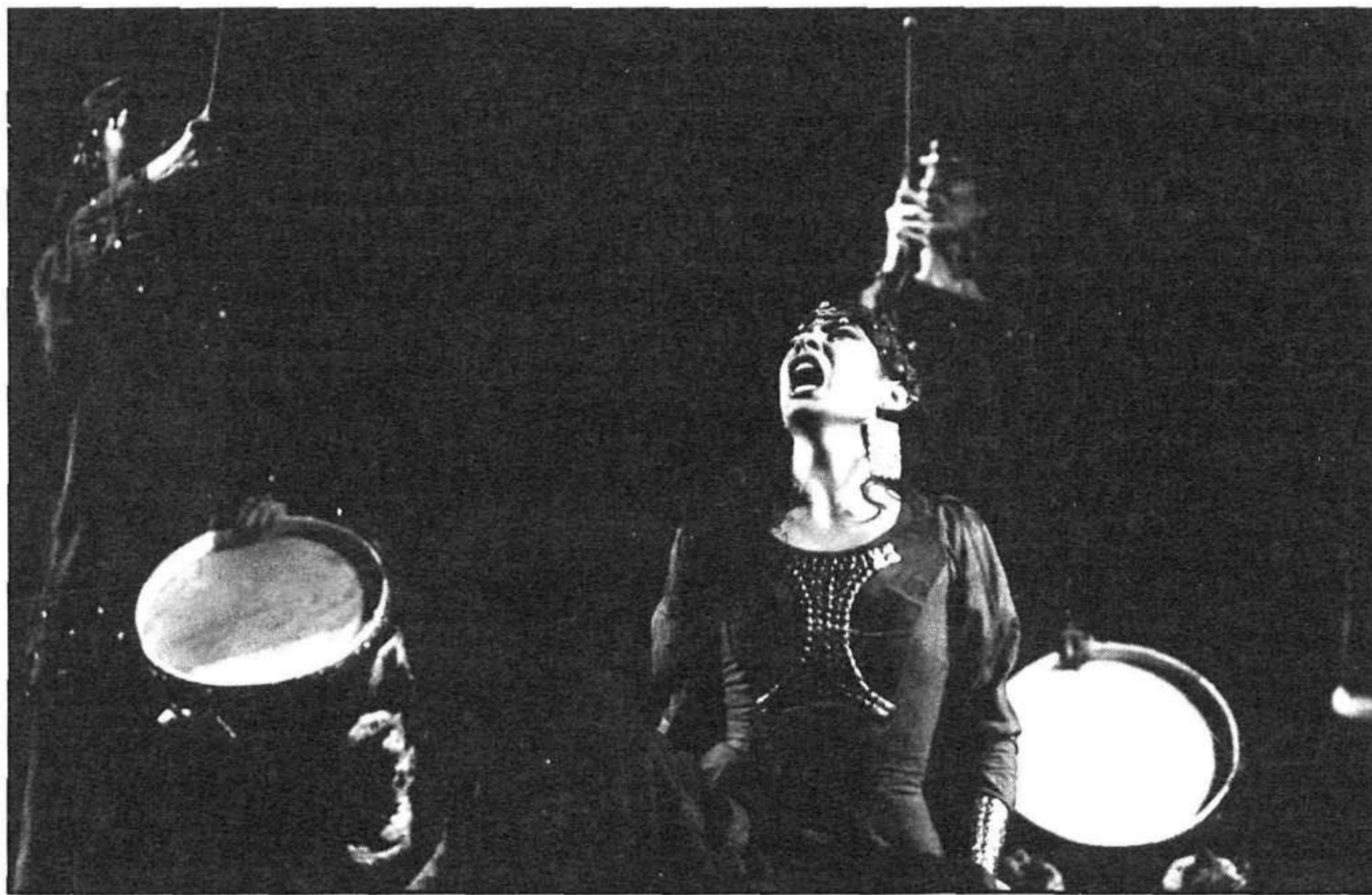
“No sé —dice, por su parte, Concha—,

es que mucha gente tiene puesto un cliché, le cuesta traslucir su verdad, su intimidad, que es lo que pide Salvador”.

Y para terminar con un tópico, ¿cómo veis vuestro futuro y el de La Cuadra?

“No tengo ni idea. Yo siempre vivo de manera provisional —dice Lilyane—. Entré aquí hace diecisiete años y sigo porque aún me sigue sorprendiendo el trabajo de Salvador, porque creo en lo que estamos haciendo, aunque ya te he dicho que yo no considero nunca el futuro como algo definitivo. No sé, es mi forma de ser”.

“Yo he entrado y salido de La Cuadra siempre por circunstancias. También he hecho cosas con otros directores —dice



CHICHO

“Alhucema”, una evocación de la historia de Andalucía.

Salvador tiene su propio método para dirigir, que no es un método en concreto. Él utiliza un método u otro según la persona que tiene delante. Cualquier persona puede funcionar en La Cuadra porque es un trabajo de presencia... Yo no creo que los actores de escuela sean mejores, ni que en La Cuadra toda la gente haya dado el ciento por ciento, como dice. Yo he vivido de cerca su historia y sé que mucha gente estaba porque en aquellos tiempos estar en una teatro revolucionario, de izquierdas y popular, servía muchísimo, incluso para ‘ligar’. En cuanto al trabajo en el escenario, yo creo que el actor debe ‘vivir’ lo que está haciendo siempre, porque si finge no transmite nada. Lo que pasa

Concha—, pero hoy por hoy es aquí donde quiero estar. Éste es el teatro que me gusta, el trabajo de presencia, dar la esencia de un personaje, no su literatura. A mí las palabras no me gustan mucho y Salvador sabe condensar en los textos que escribe toda la esencia de las cosas. En cuanto al futuro de La Cuadra, yo creo —aunque esté feo que sea yo quien lo diga— que mientras Salvador tenga esa cabeza, esa imaginación y esa sensibilidad que tiene, La Cuadra seguirá comunicando cosas”.

Este es el presente de La Cuadra. La opinión y la historia de los recién llegados esperemos conocerla antes de que pasen otros diecisiete años.

SETENTA Y CINCO PARTICIPANTES

Salvador Távora, Ángeles Jiménez, José Domínguez “El Cabrero”, Juan Romero, José Suero, Jaime Burgos, Conchi Suárez, Leonardo Rodríguez “Latiguera”, Miguel López, Lilyane Drillon, Emilia Jesús, Manuel Carrión, Jesús Jiménez, J. Antonio Muñoz, Julián Rodríguez, Paco Moyano, Pedro Ojesto, Nicole Debarre, Mariana Cordero, Concha Távora, Pepa López, Pierre Golde, Antonio González, Juan José del Pozo, José Morillo, José Rodríguez, Juanito Martín, Manuel Alcántara, Francisco Carrillo, Manolo Montes, Rafael Fernández, Mariano Fraile, Chema Espinoza, Manolo Saravia, David Arjona, Antonio Inchausti, Luisa María Muñoz, Ana Malaver, Joaquín Criado, Evaristo Romero, J. Luis Castaño, Nicomedes Barroso, Manuela Rodríguez, Paco Piñer, Fany Murillo, Macarena Béjar, Helena Pachón, Leonor Álvarez-Ossorio, Rosario Santiago, Ángeles Neira, José Acedo, Diego Amador, Joaquín Castro, Yolanda Lorenzo, Inma Tello, Lourdes Recio, Joaquín Amaya, Eduardo Rebollar, Manuel Vera, Ángel Monteseirín, Manuel Berraquero, Rafael Gutiérrez, Francisco Yáñez y Manuela Vargas.

MÁS DE DOS MIL ACTUACIONES

Total de actuaciones de La Cuadra hasta el final de *Las bacantes*: 2.188.

En España: 1.356. Francia: 316. Venezuela: 68. Portugal: 64. México: 67.

Y otras en Brasil, Bélgica, Italia, RFA, Suiza, Puerto Rico, Colombia, Argentina, Canadá, Yugoslavia, Polonia, Israel, Uruguay, Cuba, Grecia, Dinamarca y Estados Unidos.



LA CUADRA EN OCHO TIEMPOS

JULIO MARTÍNEZ VELASCO

Para tratar de hallar una justificación al hecho del nacimiento de La Cuadra de Sevilla como grupo teatral es obligado retroceder al período de gestación y contemplar la coyuntura en que se encontraba el pueblo sevillano. Hay que situarse en 1968, año en el que el ciudadano español, entonces aún silencioso, contemplaba atónito los acontecimientos ocurridos dentro y fuera de sus fronteras. Todavía no se había colmado su capacidad de asombro, pues no se habían desorbitado sus ojos con la visión del hombre sobre el suelo selenita. Advertía que todo cambiaba allende sus fronteras y, encerrado en su mutismo, esperaba, mirando de soslayo a cuanto se agitaba, la voz de alguien que le despertara, que le abriera la puerta de una esperanza de libertad. Era el Año Universal de los Derechos Humanos y los españoles lo contemplábamos como algo ajeno, utópico, pues, según una estadística publicada por Selecciones del Reader's Digest, España, junto a Suráfrica, era el país que menos convenios sobre derechos humanos había firmado o ratificado. Así, el españolito de la calle contemplaba un mundo, el del más allá de nuestras fronteras, y otro, caminante en opuesta dirección, emitiendo en distinta onda, encerrado en sí mismo y abrumado por su propio peso: el de fronteras para dentro. Si se asomaba el exterior contemplaba hechos inau-

ditos, como la guerra del Vietnam, que ruborizaba y avergonzaba a la humanidad. En abril, era asesinado en Memphis Martin Luther King y, en consecuencia, se desataba el "terror negro" que obligó a que en Washington fuera declarado el estado de sitio. Un mes después, París iba a ser escenario del suceso que más impresionó y espoleó a los españoles: el que protagonizaron estudiantes y obreros en sus calles, pidiendo la declaración de una huelga general a raíz del cierre de las universidades de La Sorbona y Nanterre, levantando barricadas en el Barrio Latino y generando una revolución que obligó al general De Gaulle a regresar precipitadamente a Francia desde Rumanía, donde estaba en viaje oficial, ante la ocupación de diversas universidades —La Sorbona entre entre ellas— por los revolucionarios, así como el Teatro Odéon. De Gaulle anunció la celebración de elecciones. El impacto que aquello causó entre los españoles era indismulable: nuestros vecinos de allende los Pirineos mostraban una estrategia popular eficaz para conseguir que un general al frente de su gobierno convocara elecciones libres.

Uno de los que contemplaban perplejos aquella realidad ajena, próxima en el espacio y que podría aproximarse en el tiempo, era un cantaor que se quitaba el hambre a guantazos, actuando en los tablaos, por los escenarios de los pueblos o en las juergas de los señoritos, harto de presenciar abusos de poder, de experimentar injusticias y de sufrir humillacio-

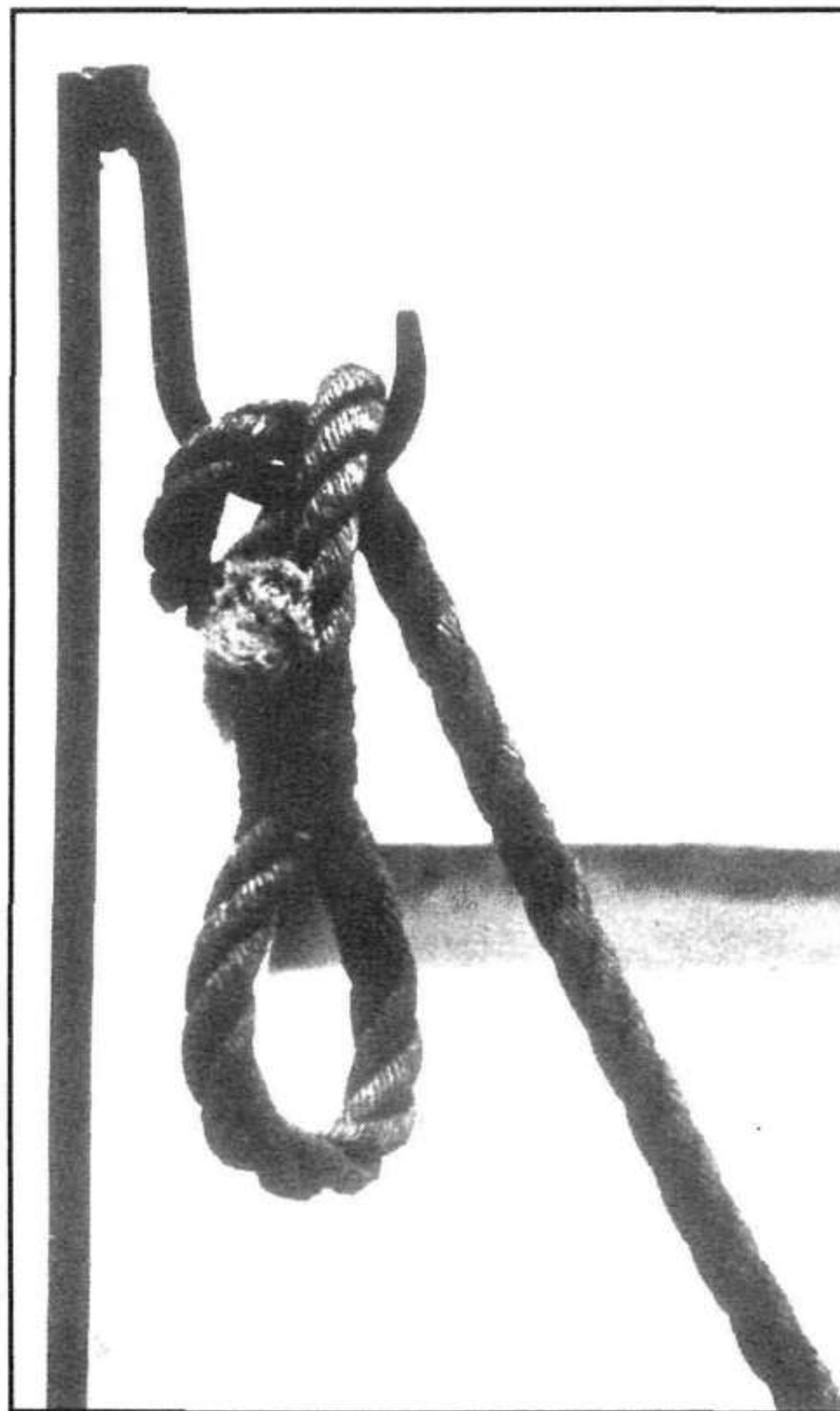
nes: Salvador, "Salvador Távora Triano, para servir a Dios y a usted, que tiene la sartén por el mango y que ordena y manda que los nacidos en un suburbio de Sevilla hemos nacido para servir". En los años de la postguerra, aquellos que hasta los ricos llamaron "del hambre" (porque para los pobres, ¿qué año no fue de hambre?), calzado con alpargatas, pelado al uno, con incipiente flequillo, daba patadas con mucho arte a una pelota de trapo, adquirida por una perra gorda en el puestecillo de chucherías del Cerro del Águila, barrio sevillano, entonces suburbial. En la escuela le enseñaron a rezar, a que se conformara con la miseria y a saludar a la romana, y se aprendió las cuatro reglas, salmodiando las tablas con cansino sonsonete. A los catorce años, tan pronto como dejaba de ser niño, tuvo que entrar como aprendiz en los talleres mecánicos de la fábrica de tejidos del barrio. Allí aprendió el oficio de soldador eléctrico. Adolescente aún, se saltaba, como otros mozalbetes —como lo había hecho, pocos años antes, uno, rubillo, llamado Pepe Luis Vázquez— las tapias del Matadero Municipal, ebrio del sublime sueño de vestirse de oro para enfrentarse a la muerte (grandeza trágica del toreo), impulsado por el hechizo irresistible de jugar a la ruleta española de la gloria y la muerte. La primera no llegaba, la segunda la vio un día muy cerca, cuando la ruleta se paró en el corazón de Salvador Guardiola y no en el suyo. Dejó la cosa del toro y se asomó al mundo del espectáculo, creyendo ingenuamente que iba a

poder expresar cuantas voces le clamaban en el pozo de sus entrañas. Pero el castillo de la canción española al uso le pareció de cartón piedra y, desengañado, lo abandonó, hasta que un día Pepe Monleón y Paco Lira, que creían en él, lo rescatan y se lo llevan a que cante en un espectáculo que montaba el Teatro Lebrijano y que dirigía Juan Bernabé sobre una obra de Alfonso Jiménez Romero. Allí descubre que es posible llegar a expresar la autenticidad de la tragedia popular andaluza, que está al alcance de poder transmitir sus vivencias a un pueblo adormecido, drogado por cuplés alienantes, alejados de la realidad popular. Por supuesto, que aquel espectáculo, que se hacía sobre las bateas de los remolques de los tractores, en los campos de Lebrija, al borde de las marismas, por y para los campesinos, murió pronto, ahogado por la censura, pero no tan pronto como para ser reconocido y laureado fuera de España.

Tal experiencia la madura Salvador en un establecimiento de bebidas que existía en la popular Puerta de la Carne sevillana y que se llamaba La Cuadra. Allí, calladamente, Távora medita en la creación de una alternativa válida al teatro burgués imperante y llega a la conclusión de que para combatirlo no basta con denostarlo, porque, por su carácter mercantil, siempre se pliega a las sucesivas coyunturas y se adapta, camaleónicamente, a todas las nuevas circunstancias posibles, manteniendo su artificiosa vacuidad junto a su poder de supervivencia; se hace necesario oponerle un teatro nuevo, sincero, auténtico a ultranza, ligado íntimamente al pueblo.

El Teatro Campesino californiano que fundara Luis Miguel Valdez expresaba así su filosofía: "Si se desea un teatro no burgués, debe buscarse gente no burguesa que lo haga". Probablemente sin conocer este lema, Salvador Távora intuyó lo mismo en Sevilla cinco años después que Valdez y, al crear La Cuadra de Sevilla, forjó el auténtico teatro no burgués sevillano, el genuino teatro andaluz de, por y para trabajadores, pues la mayoría de los diversos grupos que se autotitulaban progres en los años siguientes al Mayo francés estaban constituidos por jóvenes universitarios, nacidos en burguesa cuna, que adoptaban posturas marxistoides las más de las veces simplemente por llevar la contraria a sus orondas familias o por mero snobismo. A Távora no le llegaba ese nuevo teatro al uso de la progresía a la violeta; se le antojaba elitista y formalmente inadecuado para transmitir eficazmente al pueblo. Pensaba que no basta

con montar piezas de autores antiburgueses, de forma y aún de fondo distintos y distantes de la mentalidad y sensibilidad del trabajador español. Que de poco podría servir empapuzarse de la progresía extranjera, aprendida de las aulas con apresuramiento, no habiendo digerido la mayoría más que la espuma de tales tendencias —como todo discípulo que no imita del maestro más que los defectos, pues los aciertos suelen estar a una altura inalcanzable para la mediocridad del imitador— con el fin de lograr la ansiada meta de hacer una alternativa válida al teatro burgués. Porque la burguesía es una forma de vida, no una apariencia; una vivencia, no una imagen y, en consecuencia, merece ser tildado de burgués todo aquel que vive o aspira a vivir dentro de las coordenadas clasistas, egoístas, hedonistas y antisociales que configuran la ideología y la filosofía propias. Vivir como tal burgués y predicar progresía es vano intento, innoble actitud y pasajero engaño, pues con el tiempo se descubre la falsedad, como así se ha operado, durante el transcurrido desde entonces, en numerosos casos en los que aquel exaltado militante integérrimo, idealista "a prueba de



ALBERTO FORTUNY

Lenguaje de los objetos.

grises", vive hoy, veinte años después, en bochornosa laxitud burguesa, aunque intente conservar aparentes formas tartufescas. Távora, en cambio, antiburgués por nacimiento y por cultura, y su teatro, en responsable y lógica consecuencia, aspira a ser el legítimo, el genuino teatro popular —que no populachero—, sin mácula de lastre burgués, que debe considerarse como la más válida de las alternativas.

"QUEJÍO"

La anterior exposición de Salvador y su entorno, quizá prolija, posiblemente apasionada, no tiene más objeto que justificar el nacimiento de ese fenómeno escénico titulado *Quejío*, bellissimo monstruo cuyo padre es Salvador Távora y cuya madre son las circunstancias expuestas. Por eso, el fruto se parece al padre y a la madre.

Al concebir *Quejío*, Távora aún no está helenizado. Para la libre creación artística, Aristóteles, durante siglos norma insustituible, puede constituir hoy un lastre. Távora posee una cultura popular, ancestral, rica, un cuarterón gitana —una abuela—, pero sin prejuicios estéticos. A nadie que haya pasado por la Universidad se le habría ocurrido sustituir en un drama la palabra por el cante, porque se hubiera interpuesto en él el prejuicio de la ópera, el obstáculo de las formas clasificadas, el fantasma de los géneros inalterables. Al pretender crear el drama del bracero tipo, Távora no podía utilizar otro lenguaje escénico que el del propio bracero como emisor (actor) y como receptor (público), sin que el resultado recuerde en nada a ningún espectáculo precedente, y eso que a su primer contacto con un espectáculo popular, no burgués —*Oratorio*— se le quisieron hallar reminiscencias de Weiss. Pero allí Távora sólo actuaba, cantaba; no era una creación suya el espectáculo.

Al estrenarse *Quejío* en Sevilla, en el comentario crítico que me correspondió hacer (pues venía ejerciendo la crítica teatral en el diario "Abc" desde el 68, aunque firmaba "Arjona" en recuerdo de un gran asistente de Sevilla, del tiempo progresista de Carlos III y porque, al no haber garantías de libertad de expresión y sí una censura previa que podía mutilarme el texto con la consiguiente desvirtuación del contenido, no me responsabilizaba de lo que saliera publicado tras ser censurado), señalé que *Quejío* me había parecido una síntesis, llevada a los últimos extremos dramáticos, de donde se



"Quejío" era una síntesis dramática de Andalucía llevada hasta las últimas consecuencias.

QUEJÍO

Personajes:

Joaquín Campos / Jaime Burgos, Angelines Jiménez / Conchi Suárez, José Domínguez / Leonardo Rodríguez / Miguel López, Juan Romero, José Suero, Salvador Távora. (*)

Dirección:

Salvador Távora.

Letras:

S. Távora y A. Jiménez Romero.

Estreno:

Día 15 de febrero de 1972, en el Pequeño Teatro del TEI, de Madrid.

Última representación:

Día 1 de marzo de 1975, en el Colegio Mayor La Salle, de Zaragoza. Reposición en el mes de septiembre, junto con *Los palos*, en el Festival de Berlín.

Actuaciones por países y años:

Año 1972: 227 representaciones en España, Francia, Italia, Francia, Suiza, Francia, España, Francia, España, Yugoslavia y España. (**)

Año 1973: 194 representaciones en España, Italia, España, Francia, España, Colombia, Puerto Rico, Venezuela y México.

Año 1974: 251 representaciones en España y Portugal.

Año 1975: 23 representaciones en Portugal, España y RFA.

Total: 745 actuaciones.

Trece festivales internacionales:

París (Francia), Nancy (Francia), Roma (Italia), Florencia (Italia), Avignon (Francia), Beigrado (Yugoslavia), Parma (Italia), Manizales (Colombia), Bogotá (Colombia), San Juan (Puerto Rico), Caracas (Venezuela), Monterrey (México) y Berlín Occidental (RFA).

Quejío se ha presentado en once países diferentes de Europa y América (España incluida).

(*) El guión transversal que figura entre los nombres indica las sustituciones ocurridas en los montajes.

(**) Las repeticiones de los países indican nuevas giras o actuaciones en su territorio.

había eliminado todo elemento superfluo —verborrea, dulcedumbre, tópicos y sólo había quedado el hombre capaz de expresar sus sentimientos y situado en el espacio andaluz y en un tiempo tan actual como, desgraciadamente, con visos de eternidad. “No es de extrañar —escribía entonces y ratifico hoy— que al pretender la recreación escénica de una Andalucía un tanto orteguiana, sin resquicios almibarados ni concesiones turísticas, surja un espectáculo desgarrador, en el que la urdimbre ancestral de los cantos quede al descubierto con una brutalidad que, lejos de repeler, hace vibrar hasta las más recónditas fibras de la sensibilidad popular”; de allí estaba “quintaesenciado el

concepto Andalucía, sin mixtificaciones, sin la menor concesión a la baratija pseudofolclórica” y que si *Quejío* se hubiera representado en “la soledad cósmica de un cortijo perdido en los horizontes de la marisma, los braceros, sin duda, habrían roto en llanto”.

“LOS PALOS”

El asombroso trabajo de *Quejío*, con el descubrimiento del cante no como tal, sino como elemento dramático de primer orden expresivo, podía ser el descubrimiento de un talento creador o quedarse en un acierto aislado, un fognazo tan

deslumbrante como fugaz. Recuerdo que, después de haber visto elementos plásticos tan definitivos como el simbólico bidón inamovible en el que se estrellan todos los esfuerzos humanos, pensé que aquel novillero que se asustó de ver la muerte a su lado, no daría mucho más de sí. Tal temor se esfumó en seguida, tan pronto como lidió su segundo toro escénico: *Los palos*. Aquel simbolismo plástico del bidón quedaba ampliamente superado por la imagen de la opresión ancestralmente padecida por el pueblo andaluz, expresada por la dinámica concluyente de un entramado de vigas, cuyo plural simbolismo penduleaba desde la insostenible gravitación, hasta el enrejado



Un entramado de vigas se convertía en imagen de la opresión en “Los palos”.

negador de la libertad, pasando por las sombras crucificantes del trabajador irredento.

Távora dejaba de ser el cantaor que se mete a autor, o el actor que juega a escenógrafo, o el regidor que se inmiscuye en la coreografía, y se vislumbraba, con claridad, el futuro de un talento creador de extraordinaria calidad y de un hombre de teatro, de sensibilidad tan exquisita que dentro —aún a pesar— de su estética tenebrosa y lastimera, podría ser capaz de provocar la tan ansiada catarsis del teatro español, tan fosilizado en las esferas mercantiles como desorientado en las experiencias de laboratorio. Tan importante fue este descubrimiento, tan firme el se-

gundo paso, que tras *Los palos* ya se pudo hablar de un "estilo Távora".

En *Los palos*, Salvador se introvierte, bucea dentro de sí mismo, se conciencia de sus ideas y sus sentimientos, los aísla y trata de comunicárselos a sus perplejos espectadores a través del cante —bulerías, tientos, cañas-polos, fandangos, nanas, tonás y serranas—, como único vehículo fónico. En la plástica, al igual que en *Quejío*, la luz encañonada golpea los objetos y proyecta negríssimas sombras. No trata de evitar las sombras. También ellas tienen una intervención categórica en la propuesta dramática. En esa audacia expresiva radica la rotundidad de comunicación, eso que anhelan todos los di-



El cante transmite ideas y sentimientos.

LOS PALOS

De Salvador Távora. A partir de unos documentos ordenados y propuestos por José Monleón.

Aportaciones vivenciales:

Jaime Burgos, Emilia Jesús, Miguel López, Juan Romero, José Suero / Joaquín Campos, Salvador Távora.

Asesor:

José Monleón.

Asistente:

Lilyane Drillon.

Letras, montaje y dirección:

Salvador Távora.

Estreno:

Día 7 de mayo de 1975, en el IX Festival Mondial du Théâtre, de Nancy (Francia).

Última representación:

Día 10 de diciembre de 1976, en el Teatro Lope de Vega, de Sevilla.

Actuaciones por países y años:

Año 1975: 146 representaciones en Francia, Puerto Rico, Venezuela, Brasil, República Federal de Alemania, Italia, Polonia, Francia, Suiza, Francia y Suiza.

Año 1976: 194 representaciones a lo largo de la geografía española.

Total: 340 actuaciones.

Cinco festivales internacionales:

Nancy (Francia), San Juan (Puerto Rico), Berlín (RFA), Parma (Italia) y Wroclaw (Polonia).

Los palos se ha representado en nueve países de Europa y América.

rectores y que tan pocos logran con la diáfanidad de Salvador.

El reconocimiento internacional de *Quejío* le mueve a volver a basarse en la utilización de elementos populares, con exclusión de todo factor expresivo intelectual. En consecuencia, produce un espectáculo inclasificable en ninguno de los estilos habituales en la escena de su tiempo. Los demás grupos de estética no convencional logran sus hallazgos expresivos tras minuciosas elaboraciones estéticas, fruto de una investigación profunda y, por ende, intelectualizada; hallazgos que fueron abundantemente analizados por los más concienzudos maestros de la

nados y propuestos por José Monleón, y en el proceso creativo, su sentido de la propia creatividad es tan escrupuloso que confiesa haber recibido aportaciones vivenciales de sus actores y hace público sus nombres para no apropiarse de ninguna idea ajena, pese a que su concepto de autoría sea más colectivo que individual.

“HERRAMIENTAS”

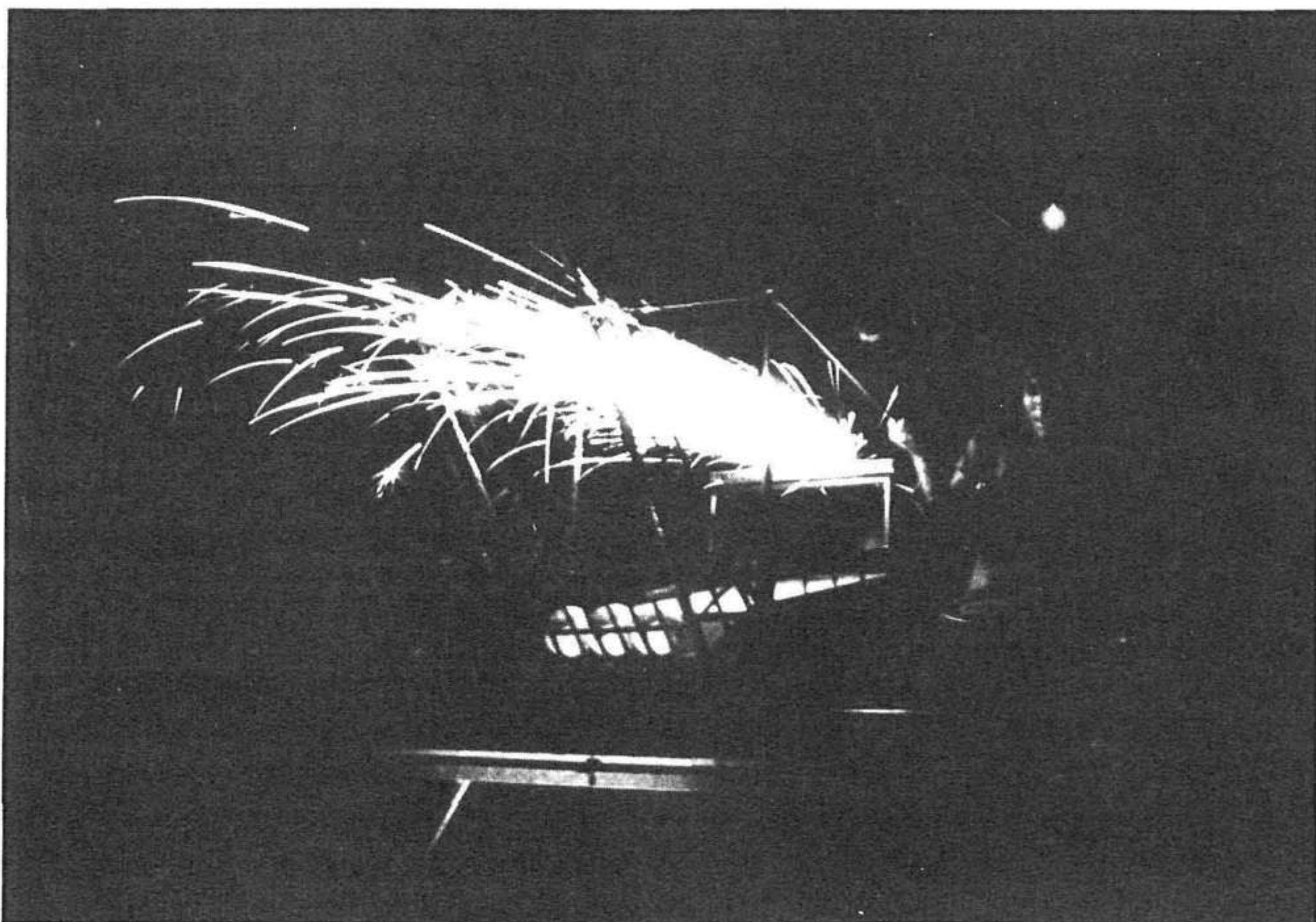
El propio autor presenta su tercer espectáculo clasificándolo genéricamente como “propuesta dramática para un tea-

casar por torpeza o deshonestidad y caer en el dogmatismo seco, el miserabilismo o la charanga demagógica?” Y cuando se respondía: “Aquí, con una extraordinaria maestría del tema, La Cuadra de Sevilla evita todas esas trampas. En *Herramientas* no se habla del trabajo. Se pone en escena, sencillamente, con la verdad de su cumplimiento doloroso, con toda su violencia opresora. Encima del escenario no hay más que las máquinas del trabajo cotidiano que tres hombres manejan de una manera ritual.”

Al cabo de tres espectáculos se define claramente la pretensión de Távora de crear un teatro de expresión directa, no de ficción. Los aperos de labranza que aparecían en la escena de *Quejío* no eran ficticios —tal sustitución constituiría una burla al espectador que Távora jamás cometería—; los candiles eran de aceite, con torcida de algodón; los materiales de construcción que aparecían en *Los palos* eran tan reales como el esfuerzo físico que realizaban los actores para moverlos. Távora nunca ha fingido. La comedia del arte está muy lejos de su concepto del teatro. Para él, el juego dramático de los objetos inanimados estriba en su propia realidad. El simple funcionamiento de una hormigonera puede generar una acción dramática. Como su contemplación por el espectador puede producirle diversas emociones. Tal efecto no lo podría lograr una hormigonera simulada. La luz de una soldadura al arco es un puro grito a la retina del espectador; es capaz de expresar lo que el autor pretenda. Y perdería toda su fuerza si se sustituyera por efectos especiales luminotécnicos.

El teatro de trabajadores ha de estar hecho por trabajadores y éstos han de usar sus propios instrumentos de trabajo, sus *herramientas*. El drama del trabajo no puede expresarse literariamente, ni, mucho menos, fingirse; hay que mostrarlo en su descarnada realidad; hay que trabajar en escena. Así se transmiten al espectador unas sensaciones, de las que cada uno extraerá sus propias conclusiones. En consecuencia, las reacciones son muy diversas: desde el entusiasmo más apasionado hasta el rechazo, negando que aquello sea teatro, pues no hay tema desarrollado, historia dramatizada, peripecia argumental, ni siquiera una labor actoral clasificable dentro del espectro convencional.

El meollo de tan polémica cuestión se descubre en la portadilla del guión (no me atrevo a llamarlo texto, porque no hay tal; ni siquiera libreto) escrito por el propio Távora. Allí relaciona los actuantes y entre ellos figuran actores y máquinas. No



G. COING

La luz de la soldadura era un grito a la retina.

exégesis dramática, lo cual hizo que se intelectualizaran aún más, en detrimento de las puras esencias populares. Este peligro no lo corrió Távora por la sencilla razón de que no podía estar influido por Calderón —pongamos por caso como ejemplo prejuizable— ni se le podía haber indigestado un teatro épico que desconocía. Todo es virgen en la creación de Távora. En el estudio dramático sobre cantes y bailes de Andalucía, que genera *Quejío* únicamente utiliza letras aisladas de coplas, escritas por Alfonso Jiménez Romero, con quien tuvo contacto en *Oratorio*. *Los palos* es una creación original a partir de unos documentos orde-

tro de trabajadores”. Ya no es un estudio sobre cantes y bailes andaluces, ni la recreación artística de unos hechos; *Herramientas* pretendía abrir caminos para el cultivo, por el mismo Távora o por otros autores que lo eligieran, de un teatro de trabajadores, de esa alternativa al teatro burgués.

Acertó en su apreciación Yves Marc en su comentario publicado en La Depeche, de Toulouse, del 21-12-77, cuando se preguntaba: “¿Cuántos espectáculos hemos visto intentando dar testimonio sobre la lucha de clases y la explotación de las masas trabajadoras por el gran capital? ¿Cuántos espectáculos hemos visto fra-



Las "Herramientas" exigían posiciones protagonistas.

G. COING

HERRAMIENTAS

Propuesta dramática para un teatro de trabajadores.

En el espacio de la presentación:

Primera fase: Joaquín Campos, Juan Romero.

Segunda fase: Manuel Carrión, Jesús Jiménez, Leonardo Rodríguez.

Tercera fase: Juan Antonio Muñoz, Julián Rodríguez, Paco Moyano, Pedro Ojesto.

Salvador Távora (primera, segunda y tercera fase).

Y una hormigonera "Anfesa" de 160 L., Una polea de engrane PTV, Un transformador monofásico de soldadura al arco, Una amoladora-lijadora "Wolf" de Condisa, Rampa de conglomerado con malla metálica, Dos cruces, Un andamio de tubos cuadrados, Un mecanismo de acción manual, Piedras y chinorros, Tres espuertas de esparto, Útiles y accesorios "Enfisa-Sevilla".

Asistente de dirección:

Lilyane Drillon.

Dirección y montaje:

Salvador Távora.

Estreno:

Día 28 de abril de 1977, en el XII Festival Mondial du Théâtre, de Nancy (Francia).

Última representación:

Día 14 de enero de 1979, en el Teatro Lope de Vega, de Sevilla.

Actuaciones por países y años:

Año 1977: 101 actuaciones en Francia, España, Francia, España, Bélgica, España, Francia, Suiza y Francia.

Año 1978: 67 actuaciones en España, Francia, Portugal, Grecia y España.

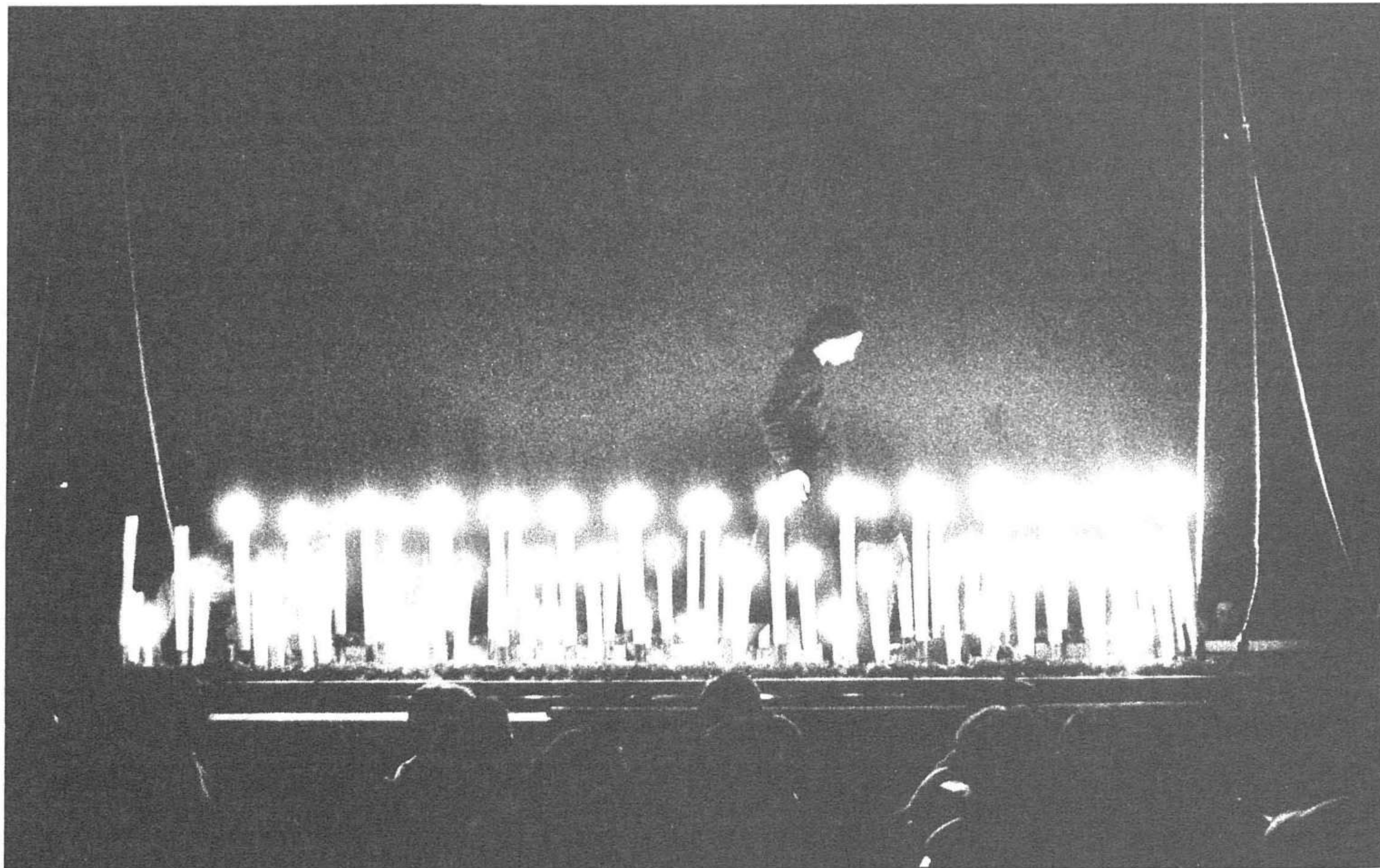
Año 1979: seis actuaciones en España.

Total: 176 actuaciones.

Cinco festivales internacionales:

Nancy (Italia), París (Francia), Bruselas (Bélgica), Rennes (Francia) y Zakinthos (Grecia).

Herramientas se ha representado en seis países de Europa.



"Andalucía amarga" era el ceremonial del sacrificio de un pueblo.

cabe duda que, para el autor, en la primera versión de *Herramientas* (pues llegaron a hacerse hasta tres versiones sucesivas) las herramientas actuaban hasta exigir posiciones protagonistas. Compruebe si no el lector el excepcional "reparto" que figura en la ficha correspondiente, que reproducimos en estas mismas páginas.

Quede aclarado que esta relación no describe el decorado, ni es la lista del atrezzo, sino, sencilla y asombrosamente, el elenco actuante. Porque todas esas *herramientas* transmitían sensaciones al espectador y se convertían, no sólo en elementos dramáticos de primer orden, sino llana e indiscutiblemente, en actores.

El paso que dio Távora con este espectáculo fue tan gigantesco que el teatro español pasó de estar a la cola de todo el europeo, a ser reconocido como fecunda vanguardia.

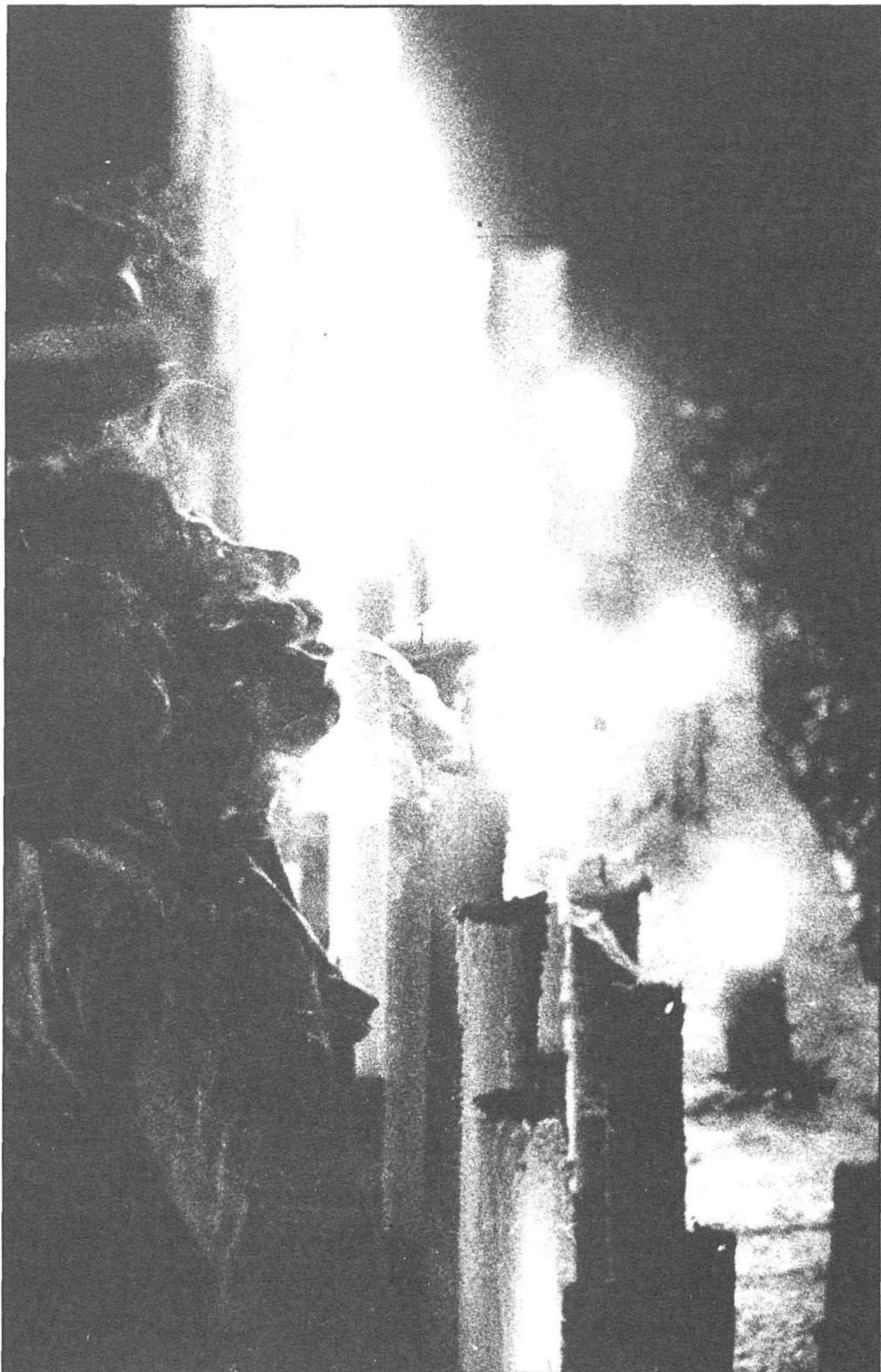
"ANDALUCÍA AMARGA"

Sin apartarse de la línea seguida, Távora realiza diversas conquistas escénicas con *Andalucía amarga*, título que podía parecer un reproche a los numerosos obstáculos que se le oponían en su país, desde la negación de subvenciones, pese al número abrumador de galardones internacionales conseguidos, hasta las dificultades para hallar locales donde actuar, pasando, por supuesto, por las críticas sistemáticas, provenientes de sectores ideológicos opuestos a la suya.

Dichas dificultades llegan a extremo tal que este cuarto trabajo tiene que ser producido nada menos que en Bélgica por el Kaaithheater, que, además, le cede una vieja iglesia sin culto, para ensayar y representar, espacio que para la creatividad de Távora resulta pintiparado, pues en todos sus trabajos anteriores subyacía un sentido religioso en forma de constan-

te catalizadora, que convertía todos los espectáculos en el ceremonial del sacrificio de un pueblo, el conjunto de ritos del holocausto de una clase. En Bélgica, en contacto con los millares de emigrantes andaluces, gesta este "poema físico y sonoro", como él define el trabajo.

En una entrevista que le hice para ABC en la víspera del estreno en España de *Andalucía amarga*, que lo fue en Sevilla, el 5-10-79 —es el primero de sus cuatro espectáculos que logra que el estreno nacional fuera en su tierra— lo definía textualmente como "un espectáculo en el que trato no de dar a entender ni explicar, sino de hacer sentir el problema de la emigración tal y como lo sienten en su propia carne y en su propia sangre los emigrados andaluces". Y añadía: "Reúno las experiencias eficaces de expresión de los espectáculos anteriores. Todo mi afán, desde que comencé a dedicarme a esta forma teatral, es hallar un lenguaje



El espectáculo se define como un poema físico y sonoro.

ANDALUCÍA AMARGA

De Salvador Távora.

Intervienen:

Nicole Debarre / Mariana Cordero / Concha Távora / Pepa López, Pierre Golde / Antonio González / Juan José del Pozo, Manuel López / José Morillo / Julián Rodríguez / José Rodríguez, Juanito Martín / Manuel Alcántara / Francisco Carrillo, Manolo Montes / Juan Romero, Paco Moyano / Rafael Fernández, Lilyane Drillon, Salvador Távora y Una pala mecánica "Retro B 500 Claeys", 120 Case Uniloader, etcétera.

Asistente de dirección:

Lilyane Drillon.

Creación y dirección:

Salvador Távora.

Producción:

Kaaitheater.

Estreno:

Día 25 de abril de 1979, en el II Festival Kaaitheater, de Chapelle des Briggittines, Bruselas (Bélgica).

Última representación:

Día 8 de junio de 1982, en Cornellà. Se repone del 27 al 19 de mayo de 1984, en el Festival de Jerusalem (Israel).

Actuaciones por países y años:

Año 1979: 63 representaciones en Bélgica, España y Francia.

Año 1980: 132 representaciones en España, Bélgica, España, RFA, España, Suiza, Francia, España, Bélgica, España y Francia.

Año 1981: 134 representaciones en Francia, España, México, Francia, España, Brasil, España, Francia, España, Italia, España.

Año 1982: 55 representaciones en Francia, España, RFA y España.

Año 1984: tres actuaciones en el Festival de Jerusalem (Israel).

Total: 387 actuaciones en ocho países.

Doce festivales internacionales:

Bruselas (Bélgica). París (Francia). Munich (RFA), Zurich (Suiza) Carcassonne (Francia), Mons (Bélgica), Guanajuato (México), Nantes (Francia), São Paulo (Brasil), Vitoria (España), Nuremberg y Jerusalem.

escénico propio que comunique directa y plenamente a toda clase de público, aun superando las barreras del idioma”.

En efecto, las experiencias más eficaces de trabajos anteriores permanecen en éste, pero sin detrimento del avance en la conquista de nuevas formas. Se multiplica el espacio escénico en plurales niveles, con una huida hacia delante del estatismo convencional que, hasta ahora, Távora no había acertado a romper. Y, sobre todo, ya se cuenta una historia, la de la emigración, no con peripecias argumentales al viejo uso, sino con los mismos elementos sensoriales que en

matices suaves, prefiriendo el golpe —percusión brusca— y el grito. Ello conllevaba una tensión emocional propicia a conceptos y expresiones que pudieran, escrupulosamente, ser calificadas de panfletarios. Sobre la segunda acusación, muy difícil de sostener, puede argüirse el vidrioso significado del término demagogia y la nebulosidad de sus límites, del contorno perimetral. Si se busca con lupa puede hallarse demagogia hasta en Sófocles. Respecto a ello, el propio Távora afirmaba a Patricia Gabancho en una entrevista que le hizo el 28-10-83, en El Noticiero, de Barcelona, que “a nues-

dentro de una transición considerada internacionalmente como modélica y que en estas circunstancias la protesta contenida en *Andalucía amarga* pudiera entenderse como más propia de expresarse bajo la opresión dictatorial, que dentro de unas libertades garantizadas por una Constitución, que contempla otros cauces válidos para la expresión de una protesta. Pero entraríamos en discusiones bizantinas que resbalan ante la entidad artística del fenómeno “La Cuadra de Sevilla”.

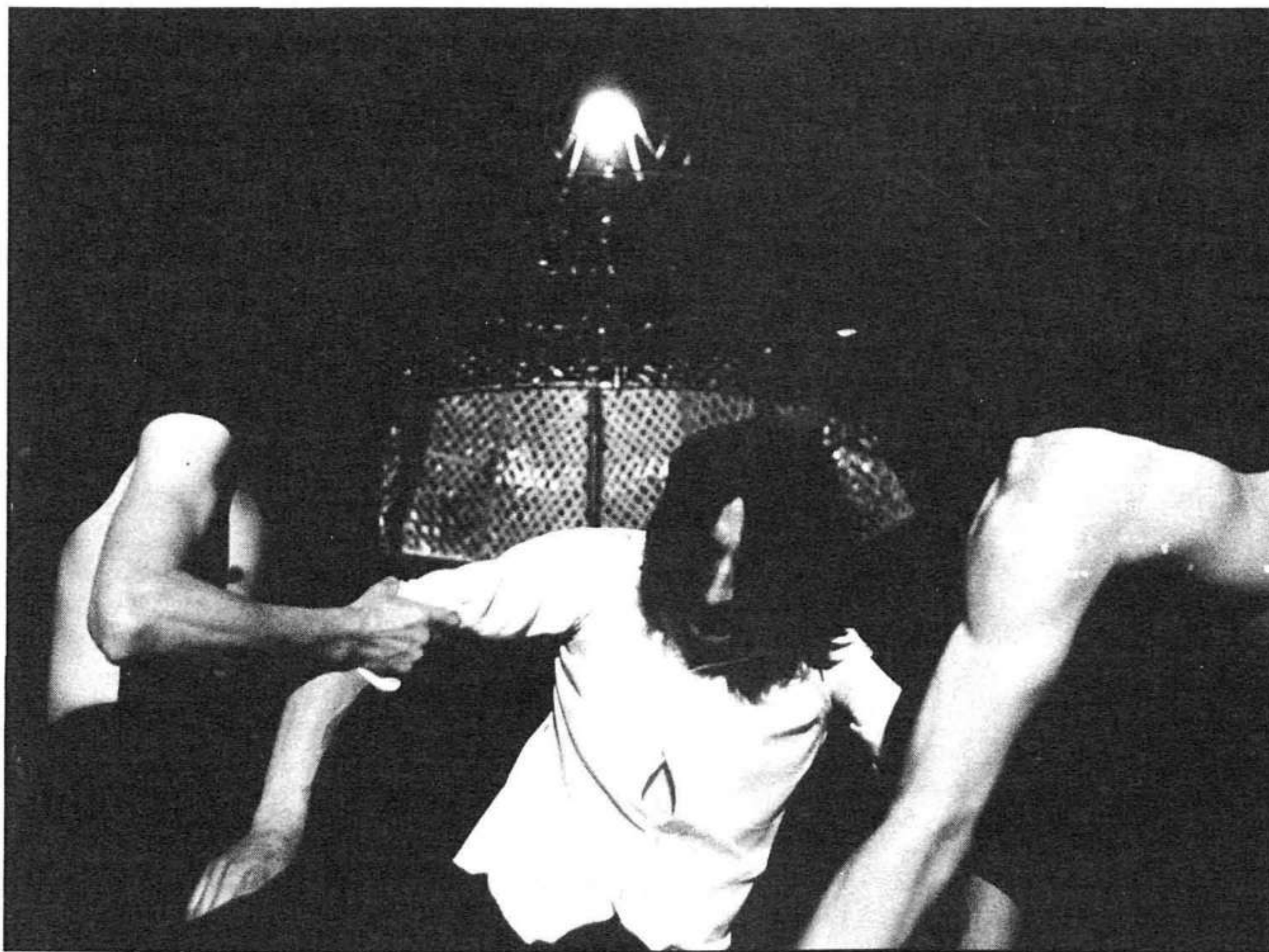
“NANAS DE ESPINAS”

Sigue Távora conservador de sus hallazgos y celoso de sus conquistas, como si no se atreviera a romper moldes, pero estuviera impelido a la búsqueda de nuevos elementos que le permitieran expresar conceptos más complejos que aquellas sus habituales abstracciones, factibles de ser expresadas por su personalísimo lenguaje del canto y su entorno plástico y fónico definido.

Sin embargo, la evolución alcanzada en *Nanas de espinas* es mucho más importante que lo que, por su apariencia formal, pudiera deducirse. Se mantiene el “estilo Távora”, pero hay una aproximación definitiva a las escenas dramáticas. Aparece el amor, aparece el drama individual, no de clase; las pasiones encontradas de unos individuos, no sólo de una colectividad; la tragedia de una pareja, aunque se extienda a una familia y a un pueblo. Si bien es cierto que la apoyatura temática en la lorquiana *Bodas de sangre* queda sólo como un pretexto para volver a incidir en la tragedia colectiva de una clase, en la denuncia de unos prejuicios y unas instituciones y en el rechazo de una injusticia.

Pero con la tragedia ha hecho su inevitable aparición el “fatum”, el sino que marca a individuos y clases. Y la muerte. Távora se va acercando peligrosamente a las fuentes de la tragedia helénica. No es de extrañar que, en un futuro próximo, beba del caudal del mismísimo Eurípides.

¿Pero cómo entiende Távora la muerte? Hasta ahora habíamos visto una máquina devoradora de hombres. En *Nanas de espinas*, llena también de reminiscencias religiosas, surge el gran símbolo de la muerte —agazapado en el subconsciente de Salvador— el toro, expreso en una máquina toreable. Ya había saltado a la escena el Távora cantautor; luego lo hizo el Távora soldador; muy pronto lo hará el Távora torero. El poeta de la escena



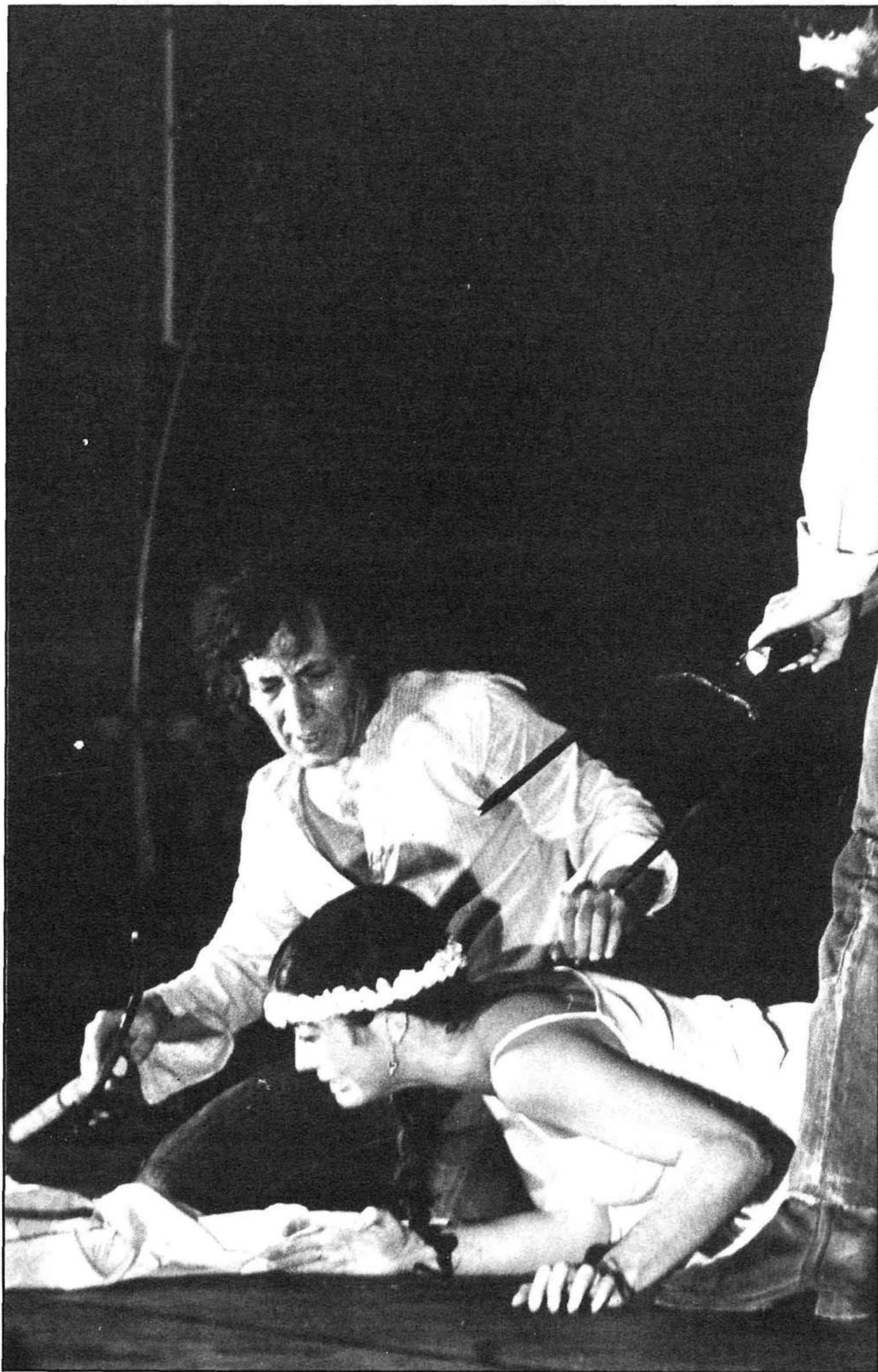
CHRISTIAN PHILIP

“Nanas de espinas” es la primera aproximación a una tragedia de corte helénico.

Herramientas —incluido el “personaje” una Retro-excavadora Case Uni-Loader—, pero con la adición de abstracciones líricas y una nueva simbología sentimental. Como anécdota hay que consignar la aparición de un sahumero de alhucema.

Este trabajo obtuvo de la crítica nacional e internacional los superlativos más elogiosos, aunque algunas individualidades denunciaron cierto contenido panfletario y uso de la demagogia. De la primera acusación puede haberse filtrado cierto lenguaje panfletario, habida cuenta que Távora no solía gustar entonces de

otros espectáculos se les puede discutir todo, menos su verdad. Cuando te mueves para defender tu propia dignidad, que es la dignidad de seis millones de paisanos, no hay demagogia posible”. Afirmación, aunque referida a *Nanas de espinas*, válida también para *Andalucía amarga* y que no abre resquicio a duda sobre la sinceridad del autor. En descargo de los que ven demagogia en toda la temática social y aún política podría argumentarse que en octubre del 79, cuando se estrena *Andalucía amarga* en España, llevábamos ya cerca de un año de régimen constitucional y un Estado de derecho



"Bodas de sangre", de Lorca, destila imágenes y temas en el espectáculo.

NANAS DE ESPINAS

De Salvador Távora. Espectáculo inspirado en *Bodas de Sangre*, de Federico García Lorca.

Intervinieron:

Manuel Alcántara, Francisco Carrillo / Mariano Fraile, Chema Espinoza / Jesús Jiménez / Manolo Saravia, Rafael Fernández / David Arjona / Antonio Inchausti, Pepa López / Luisa María Muñoz, Ana Malaver, José Rodríguez, Juan Romero, Concha Távora / Ángeles Jiménez, Salvador Távora.

Técnica:

Lilyane Drillon, Enrique Bernal / José Manuel Pérez.

Coral polifónica:

Santa María de la Rábida (Huelva).

Seguirilla grabada:

José la de Tomasa.

Arreglos musicales de las nanas:

Vicente Sanchís.

Asistente de dirección:

Lylyane Drillon.

Creación y dirección:

Salvador Távora.

Estreno:

Día 5 de octubre de 1982, en la Sala Municipal de Cultura San Hermenegildo, de Sevilla.

Última representación:

Día 31 de octubre de 1984, en la Muestra de Teatro Español, Teatro Nacional Doña María II, de Lisboa.

Actuaciones y países por años:

Año 1982: 43 representaciones en España, Francia y España.

Año 1983: 129 representaciones en Francia, Bélgica, Francia, España, Francia, España, Francia, España, Francia, RFA, España, Francia, España.

Año 1984: 74 representaciones en España, Francia, España, Israel, España, Francia, Canadá, Italia, España, RFA, España y Portugal.

Total: 246 actuaciones en nueve países.

Doce festivales internacionales:

Año 1983: Palma de Mallorca, Madrid, Zaragoza, Carcassonne (Francia) y Barcelona.

Año 1984: La Habana (Cuba), Jerusalem (Israel), Quebec (Canadá), Montecelio (Italia), Logroño, Málaga y Lisboa (Portugal).

desgrana las cuentas del rosario de sus vivencias. Es la mejor garantía de la autenticidad de su teatro.

En *Nanas de espinas*, al tratar de destilar *Bodas de sangre*, traduciéndola a su lenguaje, se encontró con un tema más complejo que los hasta ahora escenificados, que excedía del puro teatro sensitivo y exigía el uso de la palabra para expresar ideas inescenificables, imposibles de transmitir por la plástica y la percusión. Y Távora se decide a emplear la palabra, el medio que se le resistía, por no caer en el teatro convencional, que tanto abusó del verbo o, quizá, por no dominarla el autor. Acepta la palabra, pero en pequeñas dosis, como ilustración, en un término secundario. Lo principal, para expresar lo que desea, es la pantomima desgarrada, la ceremonia solemnizada, la iluminación sombría, el abrumador incensario —torturadora prisión— el ambiente tenebroso, la presencia constante de la muerte... Es tan sevillano todo eso, que Távora se nos muestra en el claroscuro de *Nanas de espinas* como un Valdés Leal, un Valdés Leal librepensador, pero un Valdés Leal, al fin y al cabo, asfixiado entre un caos de cachivaches litúrgicos.

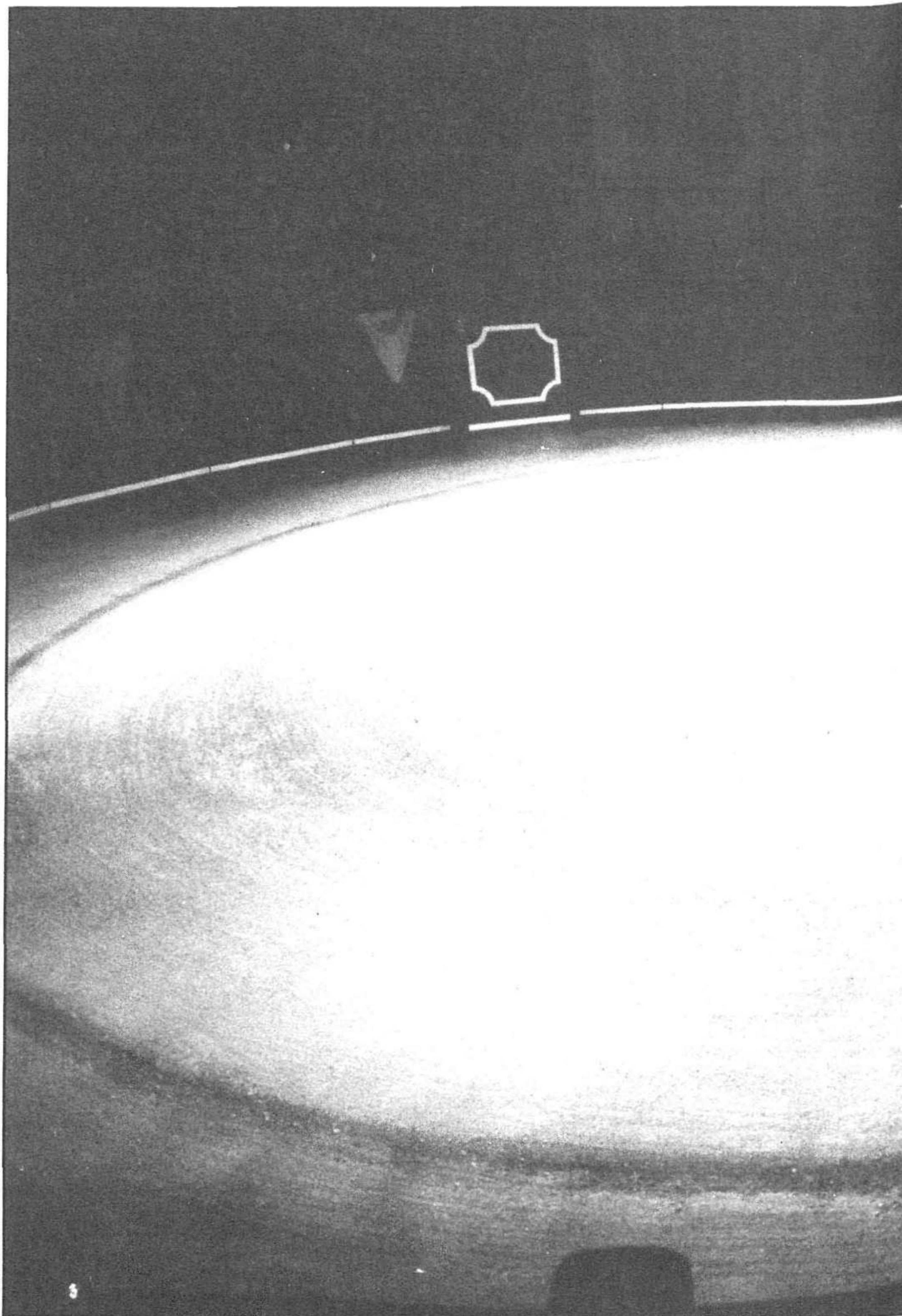
48

“PIEL DE TORO”

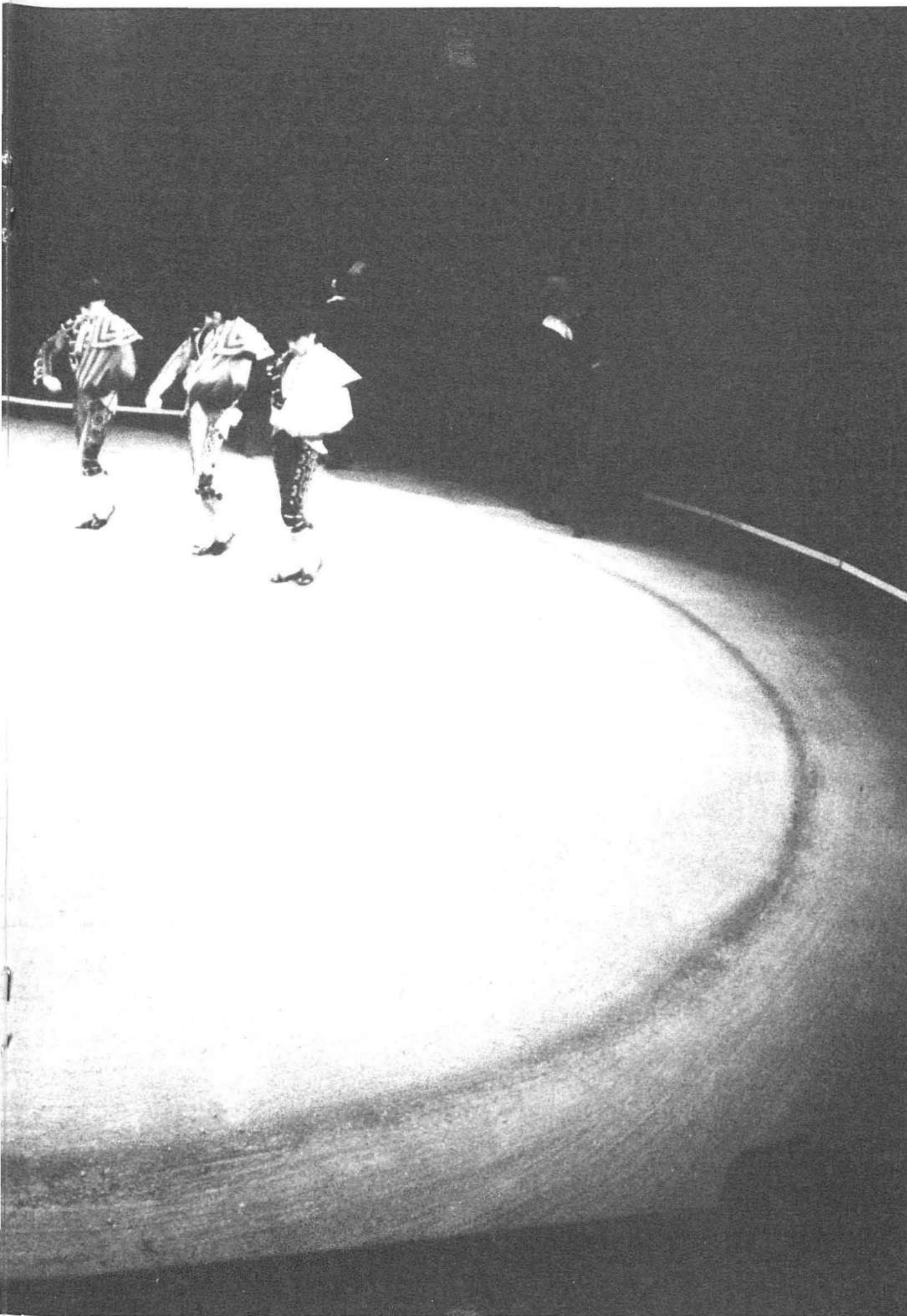
Ante el éxito de *Nanas de espinas* y su premio internacional, Salvador teme que el siguiente montaje lo aproxime más al teatro literario y para no claudicar sueña un tema, el de las dos Españas en lucha, y escudriña en el baúl de sus recuerdos hasta hallar una forma idónea, una base simbólica para expresarlo. Y hay un recuerdo que le enciende la bombilla: una estampa que le dieron en la escuela y que representaba al flamígero arcángel San Miguel, venciendo al demonio. Iba vestido de oro, impreso en purpurina; vestía un raro atuendo de barrocos bordados y, armado de espada, daba muerte a un negruzco cornudo, rabilargo —orejas de lobo— monstruo. A los ocho años, Salvador abandona su natal barrio de San Lorenzo, su calle Miguel del Cid, y se va a vivir junto al Matadero Municipal. Allí escuchó resoplar al demonio de la estampita por las fauces de negruzcos cornudos, y allí soñó con vestirse de oro, como el arcángel y estoquear al toro.

El tema, que ya venía aldabonándole en las sienas, tomaba forma. Las dos Españas, la España de la Sombra y la España del Sol. Y el toro-pueblo, solo contra el oro, en medio del albero, engañado por el trapo, herido por las puyas, hu-

FERNANDO SUÁREZ



Las dos Españas, toros de luz y sombra, en el ruedo: “Piel de toro”.



PIEL DE TORO

Tragedia sonora con imágenes amarillas.

Creación y dirección:

Salvador Távora.

En el ruedo, por orden de intervención:

Joaquín Criado (Alguacil), Antonio Inchausti (Alguacil), Evaristo Romero (Torero/Dictador), Juan Romero (Torero/Rebelde), José Luis Castaño/Nicomedes Barroso (Torero/Demonio), Manuela Rodríguez (Jorobado/Ángel/Rebelde), Salvador Távora (Espontáneo/Toro/Máquina), Ana Malaver (Maja/Mujer), Ángeles Jiménez (Maja/Mujer), Luisa María Muñoz (Maja/Mujer).

Selección y ordenación dramática de la música:

Salvador Távora.

Arreglos y puentes musicales:

Paco Aguilera.

Espacio escénico e iluminación:

Salvador Távora.

Realización de la escenografía:

Carpintería S. Muñoz.

Realización de la iluminación:

Antonio Valera.

Diseño y realización del vestuario y complementos:

Creativo Fridor.

Trajes de luces y complementos:

Sastrería Justo Algaba.

Diseño cartel y ejecución del mural:

José María Rosselló.

Técnico de sonido e iluminación:

José Manuel Pérez.

**Asistencia a la dirección
y promoción:**

Lilyane Drillon.

Estreno:

Día 13 de mayo de 1985, en Sala San Hermenegildo, de Sevilla.

Última representación:

Día 30 de octubre de 1986, en el II Encuentro Internacional de Teatro Persona, de Ciudad Real.

Actuaciones y países por años:

Año 1985: 61 representaciones en España, Suiza, Francia, España, RFA, Bélgica, Francia y España.

Año 1986: 67 representaciones en España, Argentina, Uruguay, Francia, Canadá, España, Dinamarca, RFA, Yugoslavia y España.

Total: 128 actuaciones en diez países.

Dieciséis festivales internacionales:

Año 1985: Zurich (Suiza), Martigues (Francia), Frankfurt (RFA), Europalia (Bélgica), Bayonne (Francia) y Barcelona.

Año 1986: Tenerife, Quebec (Canadá), Palma de Mallorca, Aarhus (Dinamarca), Nuremberg (RFA), Belgrado (Yugoslavia), Madrid, Cádiz, Nantes (Francia) y Ciudad Real.



C. J. FRAGA-P. TÁVORA

Una estampa de la escuela: un San Miguel de fuego y oro vencedor del demonio.

millado por las banderillas y condenado a muerte. Sólo faltaba expresarlo de forma que no resultara una ilustración de abanico.

Y surge, esplendoroso, el color en su escena. Según el propio Távora, su ausencia era consciente y premeditada. Se hallaba a gusto entre las tinieblas de *Quejío*, entre las sombras de *Los palos* y entre los grises sucios de *Herramientas*. El color daba alegría y él, en más de una ocasión, había pedido perdón por ser un andaluz triste; pero no podía cambiar su temperamento.

El color en su teatro comenzaba con el rojo de la pintura de *Andalucía amarga*. Y lo admitió por necesidad. Luego se incrementaron los colores en el vestuario femenino de *Nanas de espinas*; pero la eclosión surge con *Piel de toro*, que él mismo define como "Tragedia sonora con imágenes amarillas" (Hay una referencia cromática expresa en la definición). Y en una entrevista con Pepe Monleón confiesa: "Siempre he tenido mucho respeto por la utilización del color, porque creo que en él hay una especie de lenguaje muy particular, no porque un señor se vista de azul o de verde, sino porque el verde como tal ya está emitiendo un significado específico... Aquí, en este espectáculo, no hay trajes de toreros de no importa qué color, sino que he tenido cuidado en que el tabaco y oro vayan junto al malva y negro. Es, en definitiva, cuidar de la armonía del color y de sus contrastes, todo lo que yo entiendo como un discurso del color". En *Piel de toro*, en efecto, Távora logra el color bordado sobre la luz.

Acerca del otro adjetivo incluido en la definición, como "tragedia sonora" destaca el genial hallazgo de la profunda tristeza, del innegable patético dramatismo, del pasodoble. Un auténtico pasodoble torero —no los engendros ratoneros para charanga— tiene algo de himno solemne, definidor de la grandeza de la Fiesta; y está impregnado de marcha fúnebre. Ha sido reiteradamente desvirtuado en el teatro costumbrista cuando se incluía en los sainetes como alegre bailable, desde los mediocres espectáculos de variedades hasta joyitas castizas como la del gran Chueca en *Agua, azucarillos y aguardiente*. Eso no es taurino, ni, por supuesto, andaluz. Los pasodobles de las revistas —¿qué revista no incluía alguno?— acusaban una frivolidad que me atrevo a calificar de irreverente. Siempre, aun desde niño, he venido experimentando esa desagradable sensación de frivolizar una música preñada de trascendencia; al igual que me chocaba que en las rome-

rias norteñas se recurriera al pasodoble para intensificar la alegría ambiental. Para la mentalidad andaluza un pasodoble es algo que hay que integrar en una corrida y es tan serio como ésta, como la ritual aproximación a la muerte. En Sevilla o en Ronda, por ejemplo, la gente no va a los toros a divertirse; jamás canta, ni come, ni despliega pancartas. La muerte está allí, en ese templo, bajo cúpula celeste. Un respeto. El Norte, en cambio, juega con la muerte. En Pamplona se juega a esquivarla por la calle, e ir a los toros constituye una diversión: se salta y se baila en los tendidos. No se le rinde culto a la Muerte. En Andalucía, torear es ofrecer a la Muerte, ese ser-no ser que nos ha de devorar irremisiblemente, un sacrificio cruento, una víctima que puede ser el to-

la sensibilidad que tiene la música del pasodoble en sí. Yo creo que lo que consigue el espectáculo es lo que en cierta medida conseguía *Quejío* con el cante, que era situar el cante en el entorno dramático que lo genera. Y esto el espectáculo lo consigue, porque escuchar un pasodoble en una situación dramática, como lo es cualquier acción de la obra, no tiene nada que ver con lo que es escuchar esa misma música en medio de la calle, entre charanga y pandereta, que es a donde se ha intentado torpemente llevar el pasodoble. Y, en definitiva, es recuperar la sensibilidad de una gente que no hizo música para eso, sino para acompañar los momentos dramáticos".

Hasta tal punto, este tema dista de la trivialidad, que el himno de Andalucía en



CHICHO
"Las bacantes", entre Grecia y Sevilla.

ro o el propio sacerdote oferente, el torero. El mismo Távora lo decía con estas palabras: "El pasodoble, tenido por una música vulgarmente popular, esconde una gran sensibilidad dentro de sí, está hecho pensando en momentos dramáticos. Pasa como con el cante flamenco. A mí al principio me producía una gran tristeza y siempre me sorprendía, que un pasodoble, nacido para un momento dramático de la corrida, se comercialice, se escuche en locales alegres, se nacionalice, que parezca hecho exclusivamente para la fiesta, un "Viva España", cuando no era esa la intención de los músicos, ni es esa

la autonomía de la Segunda República era el pasodoble "La Giralda". Yo, cuando aún lo escucho, lo hago con el respeto que la solemnidad de lo que representaba me exige.

"LAS BACANTES"

Qué diferencia del estreno de *Quejío*, de madrugada, sin publicidad, casi clandestinamente, al de *Las bacantes*, tanto el mundial de Sevilla, como el de la "confirmación de alternativa" en la catedral escénica del Español madrileño. Ya se le

LAS BACANTES

Un espectáculo de Salvador Távora, inspirado en el texto de Eurípides, con La Cuadra de Sevilla y Manuela Vargas.

Reparto:

Manuela Vargas (Ágave), Juan Romero (Dionisio), Evaristo Romero (Penteo), Paco Moyano (Cadmo), Paco Piñero (Tiresias), Concha Távora (Corifea), Fany Murillo, Leonor Álvarez-Ossorio, Macarena Béjar / Yolanda Lorenzo, Helena Pachón / Inma Tellón, Rosario Santiago / Lourdes Recio (Bacantes), Ángeles Jiménez, Ángeles Neira (Bacantes-Tamboril) / Salvador Távora (Tamboril), José Acedo, Diego Amador, Joaquín Castro / Joaquín Amaya, Eduardo Rebollar (Guitarristas).

Equipo de realización:

Javier Rodríguez Piñero (colaboración literaria), Manuel Gallardo (iluminación), Miguel Narros (diseño de vestuario), Lilyane Drillon (ayudante de dirección), Salvador Távora (ordenación y composiciones musicales, selección y adaptación de textos, escenografía y dirección).

Espectáculo realizado en Sevilla, en el centro de producción de La Cuadra, de Sevilla, producción del Teatro Español, de Madrid.

Preestreno:

Día 2 de abril de 1987, en Teatro Álvarez Quintero, de Sevilla.

Estreno oficial:

Día 24 de abril de 1987, en el Teatro Español, de Madrid.

Última representación:

Día 30 de abril de 1988, en el Teatro Municipal General San Martín, de Buenos Aires (Argentina).

Actuaciones y países por años:

Año 1987: 124 representaciones en España, Francia, España, Estados Unidos, México, España, Francia, España e Italia.

Año 1988: 42 representaciones en Francia, España, Francia y Argentina.

Total: 166 representaciones en seis países.

Siete festivales internacionales:

Año 1987: Bordeaux (Francia), Mérida, Nueva York (Festival Latino), Alicante, Barcelona, Vitoria y Bayonne (Francia).



CHICHO

Dionisio y Penteo, el instinto y la norma, el placer y el dolor... la esencia de "Las bacantes".

han reconocido a Salvador Távora aquellos méritos que, durante tantos años, se le habían negado por el estamento oficial y aún por la "competencia" profesional. S. M. el Rey Don Juan Carlos le había impuesto la Medalla de Oro de las Bellas Artes a La Cuadra de Sevilla, que había pasado de ser un "atajo de rojos" para los eternos involucionistas o el cuadro flamenco de un autodidacta, para los adalides de la vanguardia, a ser un orgullo nacional. Desde ese momento recaería sobre Távora la habitual responsabilidad de superación en mucha mayor medida, porque un resbalón o un paso en falso que propiciara la más mínima ocasión de defraudar, alcanzaría inconmensurable resonancia.

Mas he aquí que, producido por el Español de Narros, tiene lugar en Sevilla, el 2 de abril del 87, el estreno en el que La Cuadra de Sevilla se iba a jugar a cara y cruz su futuro, y su fundador, el prestigio. Se encerró con el miura más difícil de su carrera y, rodeado de una cuadrilla superior, cortó orejas. Eurípides, redivivo en un sufrido trabajador de un barrio sevillano, había ofrecido al mundo la última tragedia griega de dimensión universal y de eterna vigencia, y la había ofrecido sin mistificaciones académicas, en su talante más genuino, yendo directamente a su auténtico fondo, con una legitimidad absoluta; una tragedia griega —y esto es de una importancia transcendental— sin pasar a través del filtro del Renacimiento; virgen de interpolaciones posteriores y huera de postizos tergiversadores de su esencia. La fuerza trágica al desnudo, sin retórica; del pueblo, por el pueblo y para el pueblo. Como en Grecia, halló respaldo popular masivo y Andalucía se identificó con su teatro autóctono.

Para tejer este cesto, Távora empleó el mejor mimbre, pues no en balde *Las baccantes* está considerada como la más excelsa de todas las tragedias griegas, hasta el punto de ser la última, por insuperable.

Como es bien sabido, Eurípides plantea un polémico problema religioso, con intervención del poder civil, que ha destacado las más diversas y acaloradas hipótesis y polémicas a lo largo de sus dos mil cuatrocientos años de existencia. Ni corto ni perezoso, Távora atisba la semejanza temperamental entre la Grecia helénica y la Andalucía de hoy y de siempre, y la carga dionisiaca de la religiosidad andaluza. Y con aquellos mimbres teje ese citado cesto genuinamente andaluz, al que da una hechura de acabada obra de arte —el espectáculo le sale redondo— jugando con las formas auténticas de expresión

del pueblo, descubriendo a propios y extraños el ingente caudal expresivo del sufrido pueblo codiciado por fenicios, cartagineses, romanos, visigodos, árabes y castellanos, y colonizado colonizador de todos ellos.

Si en las críticas de *Quejío* se omitía la denuncia de falta de rigor artístico; en los siguientes trabajos, baches de ritmo, escasa fluidez dramática, porque la fuerza positiva de la intuición creativa y la intención de legitimar una escena, como la española, fosilizada anulaban los lunares; ahora no caben objeciones técnicas. Resulta un espectáculo singularmente

que pretende "unir en una pincelada escénica —llamando desesperadamente a las musas del arte— el pasado y el presente, siglos y vivencias, confundándose en los impulsos de la creación lo leído y lo vivido (...) sin pretensiones eruditas ni convencionales, sino más bien con la intención de ser una explosión de sentimientos que den noticia, por vía del arte y la sensibilidad, del sufrido, abierto y tolerante convivir del andaluz con todos los pueblos que forjaron su cultura y su identidad".

A propósito de su estreno en Mérida, cuya XXXIV edición de su Festival fue



Acrobacias de circo evocan el paso de los romanos en "Alhucema".

bello, con la categoría estética que le cuadra al propio Eurípides.

"ALHUCEMA"

¿Qué ha pretendido Távora en su octavo trabajo escénico? Según la justificación que firma en los programas, el espectáculo está "concebido como una pintura sonora en movimiento", frase que no nos aclara gran cosa, pues plástica, sonido y dinámica son elementos inherentes al hecho teatral. Pero en seguida añade

creado *Alhucema*, Távora aclara que pretende expresar el sentimiento trágico característico de los pueblos mediterráneos que, según él, se encuentra en "la amargura de nuestras expresiones plásticas, en el sonido dramático de un golpe, en el olor ancestral del incienso o la alhucema, en la rabiosa progresión de un ritmo, en el inexplicable gozar del color triste del lirio o el sangrante del clavel y en el regusto por las espinas de las rosas". Con estas palabras, más que retratar al pueblo andaluz, Távora se retrata a sí mismo, porque todos esos elementos que cita for-

ALHUCEMA (AIRES DE HISTORIA ANDALUZA)

De Salvador Távora.

Reparto:

Bailan: Juan Romero, Yolanda Lorenzo, Fany Murillo, Leonor Álvarez-Ossorio, Inma Tello, Lourdes Recio, Inma Alcántara.

Cantan: Concha Távora, Manuel Vera.

Hablan: Evaristo Romero, Concha Távora, Fany Murillo.

Trapecista: Angel Monteseirin.

Guitarristas: Eduardo Rebollar, Manuel Berraquero.

Jinetes: Rafael Gutiérrez, Francisco Yáñez.

Creación y escenografía: Salvador Távora.

Ayudante de dirección e iluminación: Lilyane Drillon.

Música: Vicente Sanchís, Salvador Távora.

Coro musical: Coral Polifónica de Isla Cristina.

Colaboración literaria: Javier Rodríguez Piñero.

Diseño y realización vestuario: Fridor, Sastrería Justo Algaba.

Doma caballos: Enrique Bidón.

Dispositivo escénico/proyecto: Enrique del Pozo.

Realización escenografía: Talleres Vega, Carpintería Salvador Muñoz.

Director de producción: Manolo Cortada.

Ayudante de producción: Federico González.

Dirección:

Salvador Távora.

Espectáculo producido por:

Patronato Festival de Mérida, Ministerio de Cultura/INAEM y Junta de Andalucía/Consejería de Cultura.

Montaje realizado en Sevilla en el centro de producción de La Cuadra.

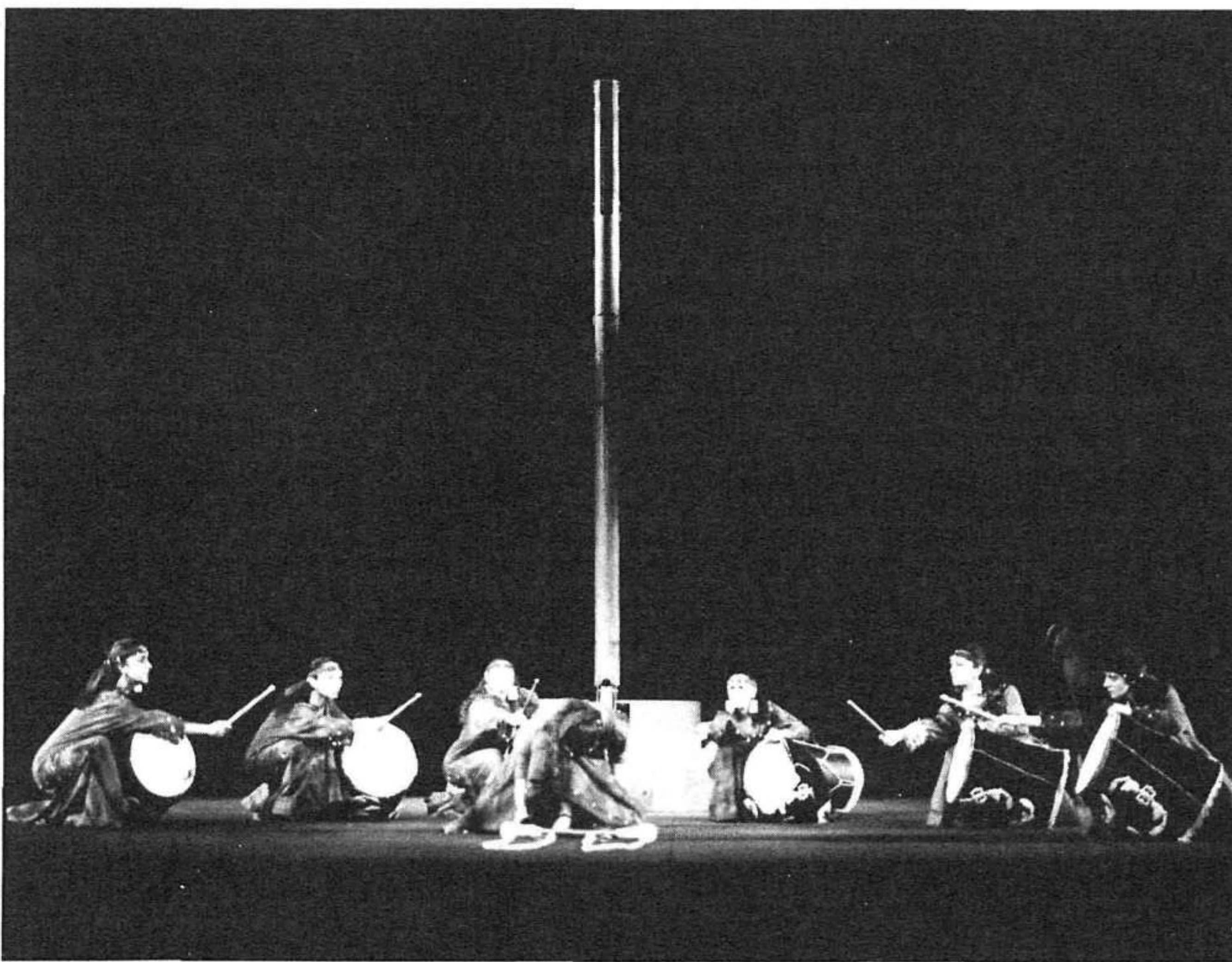
Estreno:

Día 21 de julio de 1988, en el Teatro Romano de Mérida, dentro de la XXXIV edición de su festival.

man parte de su estética desde su primer trabajo escénico.

Pretende enlazar el sentimiento trágico del andaluz de hoy —resultado del paso por diversos filtros culturales— con el sentimiento trágico helénico clásico. Pero al revés de como se ha venido haciendo hasta ahora: en vez de recurrir a sus textos, enlazarlo a través de aquellas percusiones, esos aromas y estos regustos por las espinas. De tal experiencia no ha resultado una tragedia, sino un caleidoscopio sensorial, que podríamos calificar de confuso, por deslavazado, si no fuera premeditada su estructura, aparentemene tor-

Para el espectador que se encuentre por primera vez con un trabajo de Távora, *Alhucema* supondrá el descubrimiento de un nuevo lenguaje de insospechada expresividad, rayano en lo genial y capaz de oxigenar el asmático teatro español. Quien haya visto *Las bacantes* advertirá, junto a nuevos y felices hallazgos, manifiestas reiteraciones. Y para quienes hayan seguido toda su trayectoria desde *Quejío*, *Alhucema* representará la consolidación de una estética, pero que, contrariamente a la mayoría de sus trabajos, aporta escasas novedades formales.



"Alhucema" es un caleidoscopio sensorial.

pe, de yuxtaposición de escenas sin la armonía y la rotundidad que la sublime solemnidad de la tragedia requiere, derivada de la impotencia humana ante el fatum o designio invariable de los dioses. Y podemos demostrar que es premeditada tal hechura porque el mismo creador no subtitula su trabajo como "tragedia del pueblo andaluz", sino como "aires de historia andaluza", luego no es de extrañar que se mezcle la brisa con el vendaval y que la peculiar veleidad de la Rosa de los Vientos haga girar con aparente capricho la veleta de la estructura dramática.

Quizá, *Alhucema*, aunque viniera bullendo durante años y años en la mente de Távora, haya sido un trabajo apresurado, como forzado por la exigencia de entrega en el plazo demasiado breve para la cimentación que exige una sensibilidad del calibre artístico de Távora, a quien hay que dejar que elabore y reelabore, sin pausas pero sin prisas, a su ritmo. Que lo grande, lo maravilloso, requiere su tiempo. Ese tiempo que transcurre desde que se siembra un grano de trigo y fecunda multiplicado en una es-
piga.

EL FLAMENCO, EL COLOR Y LAS MÁQUINAS



POR LAS ENREDADERAS DEL LAMENTO

JOSÉ LUIS ORTIZ NUEVO

Vive el flamenco, se alimenta y bebe en las dos fuentes naturales de los días: dicho en andaluz: pozo de las penas y manantial de la alegría. El mayor dolor se llama seguriya. Cuando el horizonte de la noche se ilumina y acude la fiesta al júbilo dichoso, espléndida brilla la bulería.

Así por siempre fue. Con otros nombres, acentos, ritmos y palabras. Desde el principio, aún antes de la historia y hasta la consumación de los planetas.

56 **E**n aquel tiempo los caminos del Sur se perdían también en oscuras regiones, territorios hostiles de la desesperanza. Aunque ya el general veíase tan viejo, decrepito, grotescamente tembloroso; afirmaba los estertores de su poder malvado en el contumaz

ejercicio de la represión, entonces cuando la crueldad se encontraba vestida de uniforme. Teníamos pesadillas horrosas y en algún momento llegamos a temer que Franco, Franco, Franco, no iba a morir nunca.

*Candilejita de aceite
que se enciende en mi postigo
"pá" que alumbre por la noche
a los muertos y a los vivos*

Por aquella hora, José Menese había levantado ya la voz de su tierra morisca para contarnos, con las palabras justas de Francisco Moreno Galván, el sucio, infame, oprobio de las ejecuciones silenciadas, oculta tiranía de la muerte tanta y junta que había sido por los paredones blancos del país. Y Enrique Morente, el granaíno, clamor era de lágrimas dolientes, cien, mil, un millón de veces derramadas en las estaciones del ferrocarril sellado para la emigración.

Querían las corrientes recuperar formas antiguas del flamenco, ecos de la rabia sometida, señales de una música que se hizo grande por las trenzas de la de-

sesperación. Se buscaba en los misterios el origen, la razón pretérita del llanto, los motivos de la espesa congoja acumulada, el porqué y la causa de todos los quejíos.

*El trigo pa los señores
pa ellos las alegrías
pa mi pecho los dolores*

Y sucedió el temblor. Como un latigazo de ira a las conciencias. Una llamada perentoria y solidaria para desprenderse de los hábitos mugrientos de la resignación. Tocaban a rebato las campanas llamando a la puerta tuya y a la puerta mía. Era su bronce de metal corriente, ecos y sudores de pueblo sometido; el bidón, un biergo, la guadaña, candiles encendidos, una hoz, la silla, pieras, bancos, el botijo, aquel brasero floreciente en ascuas de alhucema, una flauta, una guitarra y el amasijo de los cuerpos y los gritos forcejeando para liberarse y salir de las atosigantes ataduras, ésas que uno mismo se encadena, pues cosas son, se dice, que estarán de Dios, marcadas en los invisibles papeles del destino.

Aquello fue *Quejío*. Subtitulado "Estudio dramático sobre el cante y el baile de Andalucía". Un ritual tan sorprendente como cotidiano, próximo. Ejemplar acto de subversión alada de talento. Una respuesta cabal y, además, precisa, a la mediocridad reinante. La partida de nacimiento para un modo andaluz de teatro que tensaba en los arroyos de la vida el arco de su presentación. Dramaturgia de la cal, del miedo, de las sombras altivas. Un descubrimiento formal auténtico y

magnífico. Y también la vía para transitar por mor de lo flamenco otras necesarias y hondas significaciones públicas, abierta y hermosamente teatrales. Todo según fuese la sumisión o el aprovechamiento de unos ciertos valores. Yo me explico:

Asombra cómo desde cuna tan humilde y rudimentaria: suburbios, marginaciones, barrios miserables, hambrunas, enervados ríos de criaturas sufrientes; hubiesen podido los flamencos proclamar un arte signado de tanta belleza, secuencia de maravilla propia de ignotos magos orientales que convirtieran el griterío en fantásticos conciertos de armonía.

Así es, por lo que sabemos, la prodigiosa historia del arte andaluz que el mundo reverencia. Una línea en ascenso que fue de la caverna a las espectantes galerías de lo hermoso. Progresiva definición de músicas, naturales del barro, persiguiendo categorías de patrimonio clásico, ciertamente emparentadas a los pesares y contentos primitivos, pero lejos, cada vez más lejos del originario sostén anímico, de su natal impulso primigenio.

Y fue así que Salvador Távora, explorador infatigable por las enredaderas del lamento, se dirigió al principio y en los pañales encontró los fuegos de su intención precisos. Tratábase de mostrar un estado contemporáneo de la pena, daguerrotipo viviente de los lutos, ausencias, orfandades, dominaciones y esclavitudes, lacerantes temores... y a ello convenía un lenguaje tan poderoso como amargo, incisivo como cuchillo en la carne, como aullido en el silencio opaco de la noche, co-



A través del flamenco se transitaba hacia hondas y necesarias significaciones públicas, abierta y hermosamente teatrales. "Los palos".

mo llama que desvela la oscuridad remota.

Para Salvador Távora, hijo del Sur, señalado por el sol y la angustia, ese lenguaje era bien cercano, conocido de jergas, señoritos, putas, golfos, madrugadas enhiestas, cortijos, campos ventas, luces de oro y sangre; y un vecino suyo, maldito entre los malditos de su tiempo, lo decía sencillo y trágico, cantando por fandangos:

*Siembra, trilla y arrecoge,
eres como el campesino andaluz,
siembra, trilla y arrecoge,
pero procúralo tú
de que no coma el rico
la savia de tu salud.*

Sin embargo, y como ya se ha señalado, esa lengua marcada de tristezas había ido, de una parte, conquistando espacios de fino preciosismo, y, de otra, abandonaba su intención el argumento de la denuncia, perdida y sublimada en los territorios del arte.

Hacía falta, por tanto, una revisión profunda de mensajes, no sólo en el fondo existencial y literario de la copla, sino también en la superficie palpable de la forma. Un quebrantamiento total de la manera, romper el molde de las presentaciones hondas siempre expuestas de igual modo: en sus sillas típicas de enea tan quietos los artistas que parecen esfinges de otros tiempos antiguos y pasados.

Un cambio radical. Una propuesta nueva. El cante al servicio de la idea. Lo que se hubiera de perder en expresión melódica ganado era en intensidad dramática. Para que, por encima de las azoteas, se clavasen los gritos de la rabia en el turbio cielo del mal y lo rompieran:

Ver ahí el furioso taconeo como una patética llamada de auxilio, clara, rotunda y manifiesta proclama vertical de rebeldía, orgullosamente limpio el son, austero y trepidante, veloz de rayo vengador, dícese que justiciero, tal si fuera un torrente del ritmo que reconoce la bienaventuranza de su estirpe encadenada y se subleva.

En aquel poema escénico fascinante y conmovedor, telúrico y veraz, hecho en la sima del sentimiento, donde la razón se examina y elige; los cantos los bailes y los toques maduraban su esencia y la ponían a la entera disposición de la causa jornalera. Decididamente un uso legítimo. Debida apropiación de una cosita suya. Porque, además, no había elemento de traición alguna, muy por el contrario se consagró senda o verrea de reconquista: no para exterminar y confundir en anatema a las demás disposiciones líricas y musicales de lo flamenco; reivindicación, eso sí, de un modo épico mayoritariamente abandonado, proscrito en la costumbre general de cantaores.

Tal fue la seña, frontispicio de una casa de labor generosa en simientes y trabajos perdurables; línea de la conducta cultural y cívica que desde entonces se

trazó un grupo de personas, ilusión, esfuerzo, ahínco, inteligencia, sensibles a las vibraciones de la cosa pública y dotados de la imaginación imprescindible para captar, recoger y traducir intensos y corrientes rumores de la calle que La Cuadra, de Sevilla, luego trenzaría como los propios mimbres convirtiendo el fragor de la máquina en compás de baile, la herramienta en instrumento de acompañar el tiempo, la chispa en luminaria espectral, la palabra misma en surcos de estentorios bramidos, apremiantes. En plural y en andaluz, sin rubor ni seña de medroso o pusilánime recato:

Quejío: "Voz lastimosa motivada por un dolor o pena".

Justamente había definido Salvador su predilección, inmarcesible: horizonte papel y repertorio. Con voluntad tan nítida como certera trazó en el porvenir de su teatro: meridiano sortilegio de actitudes hondas a modo de mosaico memorial demandando el reconocimiento y el fin de los horrores.

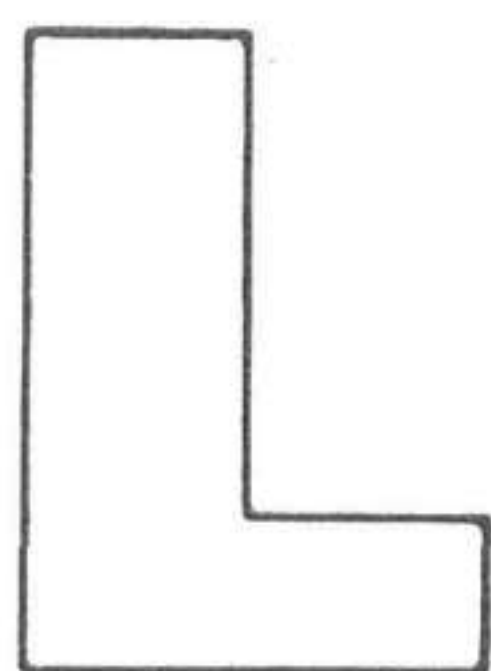
En efecto, y a fondo una elección parcial, pero a la vez legítima, consecuente con los rostros amargos de su propia biografía y la épica lacrada de su grey. Un lance en perpetuo estado de agitación soberana y pujante. Compromiso efectivo y sin fisuras con una de las dos fuentes naturales que el flamenco alumbra en sus días: dicho en boca del Sur: la que habita en el tronco negro de las ducas y por su evidencia crece y se rebela.

TÁVORA

DEL NEGRO AL COLOR

FRANCISCO MILLÁN

58



La dramaturgia de Salvador Távora es un "teatro de metamorfosis" en el que todo se ha creado a partir de un método personal. Su mundo plástico es esencial en su dramaturgia. Para transitarlo es preciso referirse al antecedente de su biografía, porque, además de las

formas, su gama de colores y luces parten de la negrura hasta llegar a los vivos colores de la tauromaquia; de allí vuelven al negro, y del negro regresan al color. Estas mutaciones no son producto de un proceso erudito-intelectual, sino cultural; ni tampoco obedecen a una depurada técnica de arquitectura teatral, capaz de realizar cuantas propuestas precise en cada coyuntura.

El primer paso teatral de Salvador Távora con nombre propio es la creación del espectáculo *Quejío*, pero la metamorfosis había empezado varios años antes.

EL CERRO DEL ÁGUILA, UNA ANDALUCÍA OCULTADA

Salvador Távora nace, se cría y aún vive en el barrio obrero, El Cerro del Águila, que con cuadriculado diseño, al parecer de Aníbal González, parceló en unos terrenos de su propiedad el marqués de Nervión. El barrio se encuentra en la zona este-sureste de Sevilla, al lado contrario del famoso barrio de Triana, alejado

del Guadalquivir y del casco antiguo; en su entorno se encuentra el antiguo Madero Municipal, la cárcel, huertas, talleres y la fábrica textil Hytasa, que dio ocupación a la mayor parte del barrio; su frontera con la ciudad la marcaba el arroyo Tamarguillo, que hoy discurre embovedado. Nunca fue barrio-lumpen, sino de gentes trabajadoras, con toda la problemática que ello supone; familias obreras, que se buscaban la vida con esfuerzo, o ingenio, o picaresca; fracasados, contentos y descontentos convivían, lejos de la ciudad, formando un mundo aparte, peculiar y primario. Casas humildes, algunas con jardincillos o patios, sin caer en chabolismos ni en la suciedad.

Allí juega de niño y, como todos sus amigos, trabaja a temprana edad para ayudar a la familia y aprender un oficio, en talleres, en Hytasa, haciéndose soldador y otros oficios. Convive, observa, aprende de la calle y de la dura vida de obrero: conoce las miserias y grandezas de la mayor clase social de este mundo, siente el gris de la existencia para subsistir y la cultura de un pueblo desde sus adentros.

Pasamos, aunque sea deprisa, por estos antecedentes porque consideramos que allí se forjó su sentimiento de clase social, su austeridad de vida, y algo más esencial: su sentido del ser sevillano y andaluz desde su cultura sin colores. Está muy claro que el concepto cultural de aquel barrio obrero no tiene formas coloristas, ni turísticas, ni panderetas, ni tópicos. Tampoco se encuentra, es obvio, con

una cultura intelectual, intelectualista o erudita. Allí está la realidad de un pueblo al que le han manipulado su identidad y su historia; un pueblo sin tierras, al que nadie cuida, ni enseña, ni acaricia; pero allí, junto a Sevilla, hay cantes, vivencias y costumbres ancestrales. Allí están las claves y anonimato que caracterizan a toda una cultura erosionada desde donde partir más adelante.

Busca, desde la tristeza, la rabia, la inconformidad y el esfuerzo de la supervivencia, el color y encuentra una salida a su arte interior, valentía y posibilidades en el mundo de los toros. Conoce así el mundo de las luces, del amarillo y el rojo, los dorados y la plata, el valor y la picaresca, los señoritos y los señores, los peones y las figuras, los cortesanos y los reyes de la baraja, los que dan la sangre y los que la chupan: el oro, de lejos, y el barro.

DEL COLOR AL NEGRO

Así llega una fecha clave en su vida. Es agosto de 1960, en la Plaza de Toros de Palma de Mallorca, Salvador Távora va de torero sobresaliente del rejoneador Salvador Guardiola. En un momento, segundos, la escena se distorsiona, se rompen los ritmos; crespones negros empiezan a caer sobre los mil colores de la fiesta. En la plaza el rumor se hace grito. Por un movimiento estúpido del caballo, Salvador Guardiola pierde la vida. Távora está solo y, entre miles de turistas de la pri-



CHICHO

Salvador, junto al paisaje de su barrio sevillano. Las verjas del Matadero Municipal.

mera época del «boom» español ha de matar al toro que ha matado a su amigo. En esos momentos, Salvador Távora decide dejar el mundo de los toros.

No hacemos más conjeturas, la realidad fue que se oscureció voluntariamente, se eclipsó y empezó una etapa de varios años de cantes y coplas, con temas de tristeza y negrura. He llegado a pensar que Salvador Távora es un filósofo que se expresa con imágenes y sonidos, en forma de arte teatral, en lugar de utilizar la prosa literaria y que, posteriormente, ha dominado de tal forma este arte que sólo vemos al hombre de teatro que expresa conceptos y formas.

Entre 1969 y 1970 trabaja sin parar, con

especial dedicación a componer. Por mediación de José Monleón ha conocido a Juan Bernabé, creador y director del Teatro Estudio Lebrijano, que está preparando una de las obras fundamentales del teatro andaluz comprometido a partir de unos textos de Alfonso Jiménez Romero: *Oratorio*, y encarga a Távora las músicas y cantes, que compone con todo su bagaje de temas renovadores y recuperadores de la cultura andaluza ancestral; Juan Bernabé le ofrece, también, interpretarlos en el escenario, formando así parte de esa obra teatral importante para un despertar andaluz.

Távora encuentra ahí el teatro con compromiso, con esfuerzo y con alto nivel de

realismo. Acaece la inesperada muerte de Juan Bernabé, en plena juventud, en pleno éxito, quedando en negro de luto el horizonte de la nueva cara del teatro andaluz.

DESDE LA NEGRURA

Salvador Távora, que ha conocido en Nancy a Lilyane Drillón, la llama y ella acude. Cree en el nuevo camino teatral y confiando a ciegas en la seriedad del empeño convence a Jack Lang para que programe un espectáculo llamado *Quejío*. Grupo y obra estaban, todavía, en la mente, pero el venial engaño hace efecto: se



En el albero de la Maestranza de Sevilla.

CHICHO

programa para el Festival de Teatro de Las Naciones, de París, porque el de Nancy es bienal y no toca organizarlo hasta el año siguiente. Hay que montarlo todo contra reloj. Debieron ser días de gran actividad. Aunque Távora tenía claras ideas, la primera dificultad, como pasa siempre, estaba en el inicio y aplicación del método; después, en buscar los intérpretes y crear la obra.

Está comprobado que la necesidad agudiza el ingenio y hace tomar decisiones sobre la marcha. Habla con Pepe Suero, cantaor que vive en su barrio del Cerro del Águila; con Juan Romero, el espiado bailaor que estaba cansado de la vida de tablaos y fiestas, y con su mujer, Angelines, y con Joaquín, el guitarrista.

En el corral de la madre de Pepe Suero empiezan los ensayos. Allí, precisamente, está el bidón, que es el centro de *Quejío*, sirviendo de gran maceta de geranios.

Quitán los geranios —el color— y lo llenan hasta rebosar de grandes piedras. Este hecho, tan simple, encierra en forma de gran símbolo la primera propuesta del método de Salvador Távora, en especial en su etapa en negro: sustituir lo complaciente por lo real, lo blando por lo duro, lo actuado por el trabajo, los colores que adornan y disimulan la realidad por lo árido y gris, y con esfuerzo, síntesis e investigación, reencuentra, analiza y representa conceptos de gran pureza sobre la cultura andaluza.

LA CUADRA, DE SEVILLA

Hay que denominar al grupo y elige, quizá por su amistad con Paco Lira, el nombre de La Cuadra, de Sevilla.

Távora es un hombre culto, lleno de matices y contenidos culturales que ha vivi-

do, pero no es un intelectual, ni un escritor. Renuncia, entonces, a lo que llama "teatro literario" montado sobre una pieza escrita previamente; sin embargo, su literatura está en las letras de los cantos, que conoce a la perfección, escribiendo en sus métricas letras nuevas en función de la obra.

Al representarse el hombre a sí mismo, no necesita actores. Así, coloca el bidón en el centro de la escena. No hay color, sólo la penumbra de una lámpara de aceite. En un lateral, Angelines, de negro, muda, asiste como mujer, como Andalucía, a lo que allí ocurre. Se limita a mover las ascuas de un brasero para avivar sus brasas y su calor. De vez en cuando, algo la inquieta a su alrededor o algo presiente. Levanta la cabeza y penetra con la mirada. Así ve el papel de la mujer: silenciosa, alerta y anulada en la negrura. Los hombres expresan sus propios sentimien-

tos ante la situación que viven. Baila Juan, como crucificado, con arte y rabia infinita; Suero y Távora, también, se autorrepresentan y en todos la sordina impuesta, el sudor y la pena de un pueblo sumido en la oscuridad y la calma oprimida de la dictadura y una injusticia social de siglos. Es la queja que, por una vez, en lugar de caer en su propio vacío, sirve de revulsivo y el pesado bidón es movido con esfuerzo real, entre grandes sombras, sólo con la luz de una lámpara de aceite, temblorosa y mortecina, amarillenta.

Otro principio del método es que la obra, tras la propuesta de situación, va formándose, creándose, naciendo hasta el día del estreno, pero después sigue evolucionando y creciendo, como un ser, hasta agotar tantas posibilidades como se quiera.

Lo importante son los ritmos. Távora es todo ritmo y compás; procura que las situaciones y el ensamblaje de elementos teatrales tengan ritmos internos y externos, en base a sonidos, sombras, formas, escorzos, esculturas, luz, cantes...

Quejío se estrena en el TEI, de Madrid, en febrero de 1972, por intervención de Monleón, y empieza a ser bandera de libertad, de un nuevo teatro y de una Andalucía desconocida. Después, triunfa ante la crítica mundial en la sección de teatros de las Minorías, del Festival de Teatro de Las Naciones, en París.

Se dan a conocer en circuitos alternativos, siempre vigilados por los celadores del régimen, pero la obra sin texto es difícil de censurar. Se inicia así una etapa fundamental que comprende *Quejío*, *Los palos*, *Herramientas* y *Andalucía amarga*, obra donde aparece por primera vez el color, y que con los tonos morados, su color favorito, de *Nanas de espinas*, pone principio a la etapa actual.

SEGUNDO PASO

Con algunos cambios en los componentes del espectáculo se inicia, en el antiguo cine teatro Rocío, en el corazón de Triana, el montaje de *Los palos* y en la "metamorfosis" teatral se da un nuevo paso. En *Quejío*, unos hombres en la negrura social y cultural andaluza se rebelan contra el poder inamovible y asentado. Con la expresión de sus cantes (cultura) y un tremendo esfuerzo, mueven el bidón que simboliza ese poder. Pero la opresión continúa. Como el poder inamovible es centro de *Quejío*, en el teatro de vivencias propias, en síntesis con una cultura y una clase social, la propuesta de



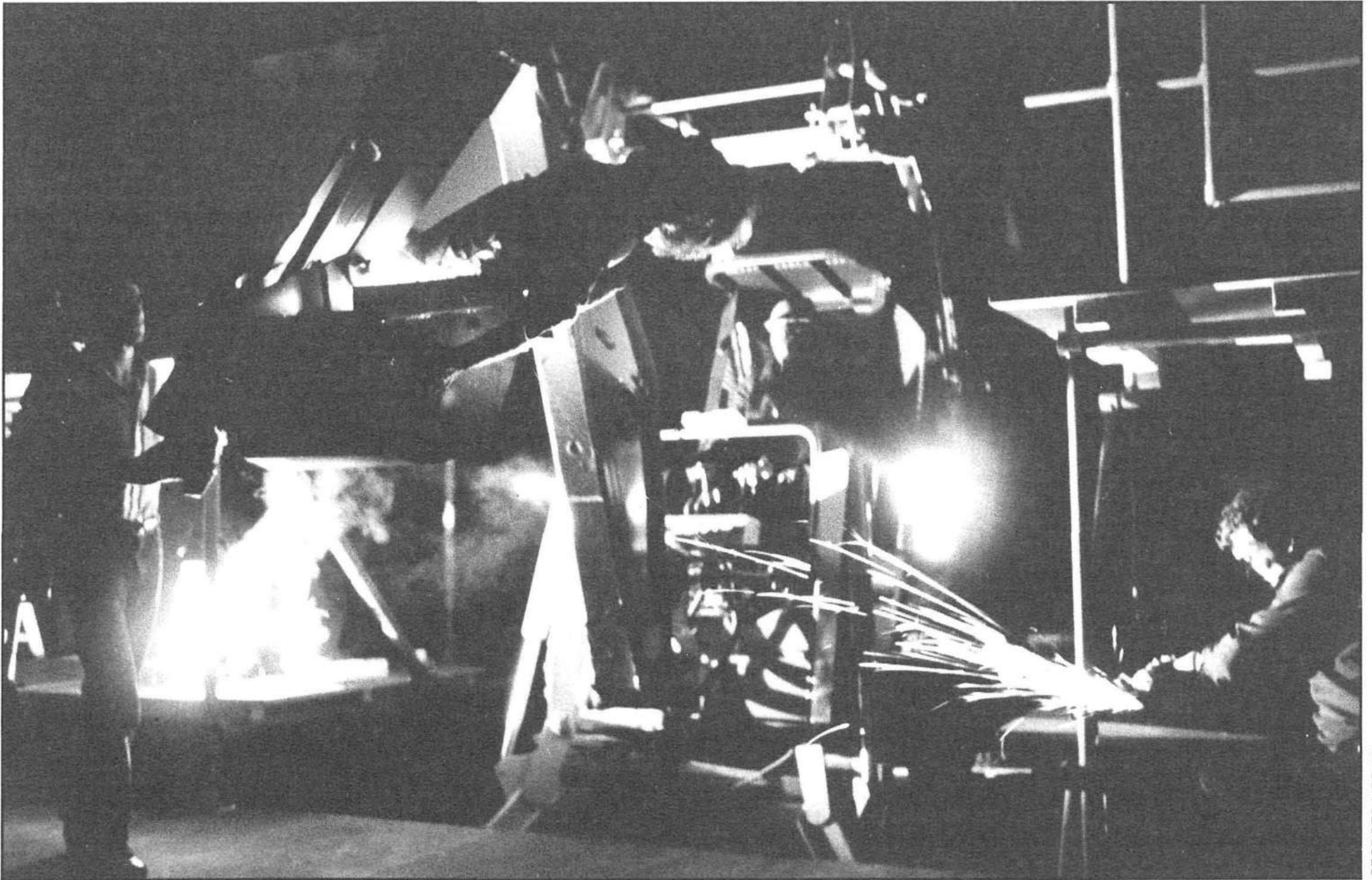
Salvador Távora en una escena de "Los palos".

Los palos es la representación de la opresión, con una denuncia-homenaje en paralelo a la máxima víctima contemporánea del poder sangriento, la víctima inocente, la muerte más innecesaria de las culturas andaluzas y española: Federico García Lorca. La opresión la representa por medio de unos gruesos palos, casi postes, entrelazados en forma de cuadrícula inclinada, formando una especie de emparrillado que bascula sobre los personajes. Los miembros del grupo, que se representan a sí mismo, característica fundamental —repetimos— de esta etapa, luchan, se debaten, caen aplastados, entre las sombras con las luces de velas, con grandes combinaciones de negro, por la mastodóntica estructura, mostrando su esfuerzo, que es real, y se apoyan en sus cantes, gemidos y lucha. La mujer, esta vez, Emilia Ruiz, de negro, con su belleza dramática andaluza, recita monacor-

de el legado de los últimos días de calvario y muerte de Federico. Távora refunde y sincroniza momentos, luz, negrura, movimientos, cantes con Pepe Suero y el baile de desesperación de Juan Romero. José Monleón asiste, admira y asesora.

Empieza un nuevo espectáculo dentro de su método y vivencias. Se trata de *Herramientas*, idea que bulle en sus sentidos y que redondea la experimentación creativa que es base de esta etapa que tratamos, "del negro al color": la invención de un teatro de clase. Se trata, por supuesto, de la clase obrera, ajena históricamente a la posibilidad de creación artística propia.

Con esa premisa cualquier trabajador puede representarse a sí mismo y con su oficio comunicar unas sensaciones. Esta consecuencia hecha método es uno de los hallazgos originales del teatro de Sal-



El protagonismo de la excavadora en "Andalucía amarga".

vador Távora, y es extrapolable a otras propuestas artísticas.

La premisa base es de una lógica aplastante. El trabajo y los oficios obreros suelen ser espectaculares, manejan grandes máquinas que producen cosas como por una magia tecnológica; arriesgan en sus puestos de trabajo la vida; sudan el pan de cada día con esfuerzos admirables; sus útiles producen ruidos, compases, luces y destellos que Távora tiene en su mente tras muchos años de soldadura y maquinarias en Hilaturas y Tejidos Andaluces, S. A. (Hytasa); en la relación personal hay dureza, compañerismo, solidaridad, odio y traiciones: todo un mundo plástico, sonoro y gris que representar. Sus colores son el negro, el gris, el blanco, hay tonos azulados, metálicos, procedentes de la soldadura, o amarillentos de las chispas de la fresadora, y el color propio de la hormigonera, precisamente co-

lor «butano». Pero sigue sin existir el color en los seres humanos, ni éstos lo producen: son formas en la penumbra, sobresalto (chispazos) y monotonía.

En un amplio garaje del Cerro del Águila, siempre su barrio —por ello lo describimos al principio— como fuente de inspiración, monta la hormigonera que forra de madera por dentro, provocando nuevos sonidos según las piedras y materiales que entren en ella; palas, instrumentos de soldar, riostas, poleas, cadenas, estructuras tubulares, etcétera. Los miembros del grupo proceden de la clase trabajadora, alguno jamás hizo teatro, pero basta con desempeñar su oficio en el escenario.

La armonía de elementos y los símbolos, el tratamiento de escenas, su unión, los ritmos, la cuidadosa integración de ruidos, sombras, destellos y sonidos, las entradas de los cantos, las curvas de

atención sin pausas, como secuencia de olas, la sensación de peligro, el esfuerzo y sudor real, hizo de *Herramientas* una obra redonda y así se aclamó y saludó en el Festival Mundial de Teatro de Nancy de 1977. Una edición completísima para el recuerdo personal y la historia.

También ahorramos detalles de la asistencia de La Cuadra, de Sevilla, en 1978, al Congreso de Teatros Populares en la isla griega de Zakynthos, pero la señalamos porque quizá en ella —aunque antes Távora había estado en Atenas y otras ciudades—, situada en las costas más occidentales, frente al Peloponeso, encontraría el mismo paisaje, los mismos olivos, frutos, gentes, clima, maneras y mar, que en Andalucía. Punto a tener en cuenta en el magnífico desarrollo de *Las bacantes*.

Quejío asombra, *Los palos* refrenda y *Herramientas* supone la consagración

de Salvador Távora en el espectro del teatro mundial; esta trilogía forma la etapa sin colores, en negro y grises, de su teatro.

UN COLOR A LO LEJOS: LA EMIGRACIÓN

Después vendrá otra obra fundamental, compendio de esta etapa: *Andalucía amarga*, donde aparecen los primeros colores y las primeras palabras propias en expresión verbal. Es el primer toque literario.

Acepta la proposición del Kaaitheater, de la comunidad flamenca belga, de producir un espectáculo a condición de que intervengan emigrantes españoles, con motivo de la Fiesta del Milenario de Bruselas. Salvador Távora marcha en febrero de 1979 a aquella ciudad, y en los círculos españoles encuentra los componentes del nuevo espectáculo: *Andalucía amarga*, que ensaya en la vieja capilla de Brigittines, sin culto, que construyeron los españoles en el siglo XVI. En la penumbra de aquellas piedras, soportando temperaturas que descienden de los 10 grados bajo cero la mayor parte de los días, nace la obra que es compendio de las tres anteriores.

Con *Andalucía amarga*, Salvador Távora, presiente que puede terminar una etapa muy definida de su teatro. Refunde los tres espectáculos anteriores tanto en las formas plásticas como en los poemas que escribe para los cantos; consolida los conceptos y añade nuevos elementos, como la ampliación musical con los sonidos de un órgano y una marcha de Semana Santa, o los refuerzos de luces y matices con las filas de velas representando la candelera que llevan las vírgenes andaluzas en sus pasos procesionales, y el fuerte foco luminoso dentro de la cuchara de la excavadora.

Andalucía amarga tiene un escenario a cada extremo de una amplia pasarela. Uno es la Andalucía negra (rememora a *Quejío*) de la pobreza rural y la oscuridad de horizontes laborales. La pasarela es el tránsito hacia los lugares de emigración (con recuerdos de *Los palos*) que atraviesan los andaluces con temor y valentía a la vez, vivencias y recuerdos. En el segundo escenario, a donde llegan, están los puestos de trabajo que buscan (*Herramientas*) y a ellos los conduce, insensiblemente, el brazo de una excavadora.

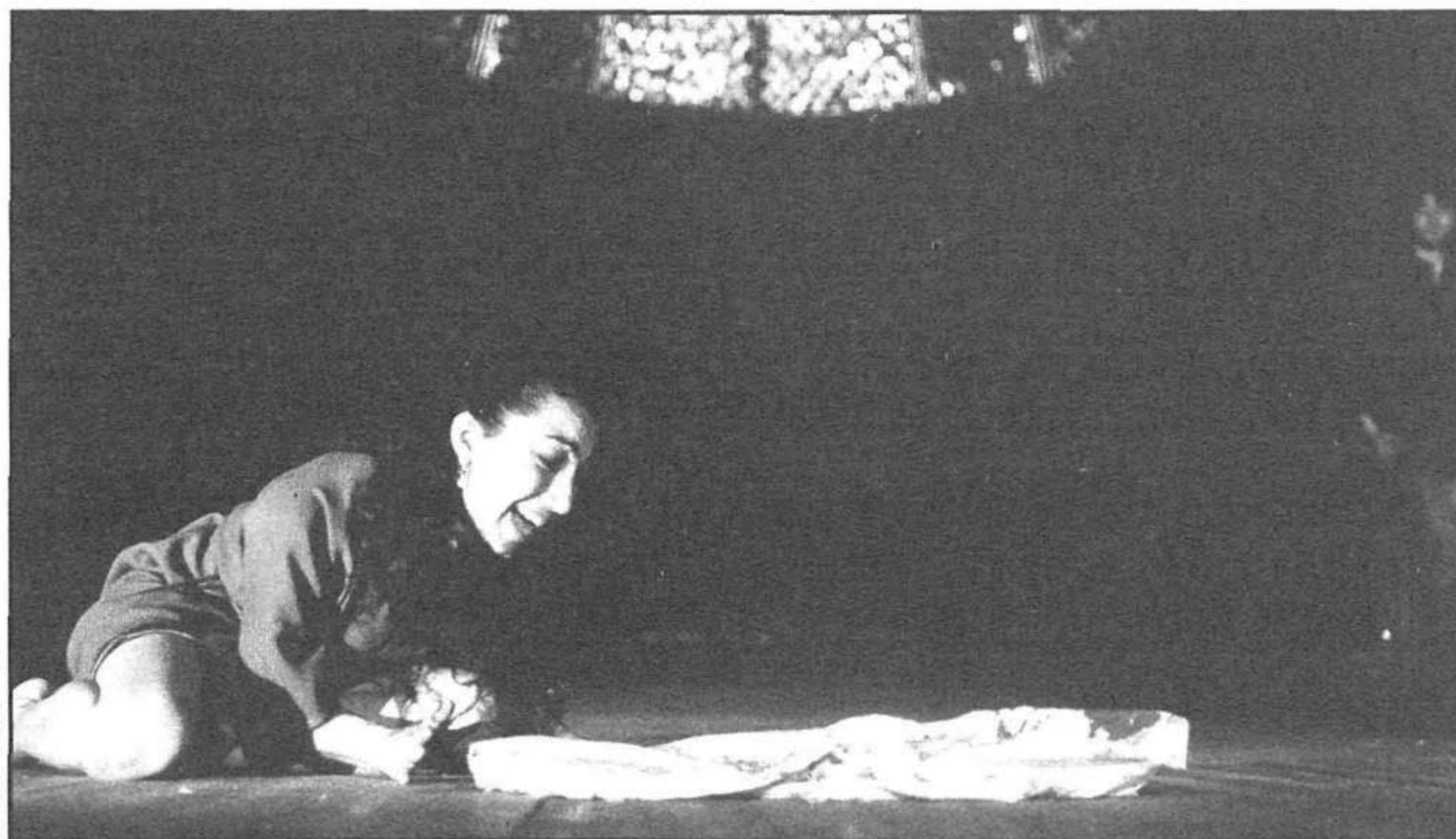
La oscuridad de *Quejío* en el primer escenario, iluminado por lámparas de aceite, la quietud de "trágica paz", da paso

a otro tema candentemente andaluz, el de la emigración, que transcurre por la pasarela, con ecos de *Los palos*, sonidos de tren y la aparición del elemento Semana Santa, que está vivo en las mentes, recuerdos y vivencias de los andaluces, fuente de personalidad y mil estudios, con su luz y música propia. En el segundo escenario hay un nuevo personaje, frío, mecánico, diferente y distanciado, como la cultura extraña que encuentran. Es la excavadora, un personaje más en el reparto, el primero que usa el color en el vestuario: su propio color amarillo de máquina. Sobre la base de *Herramientas*, don-

sión, la dictadura, puede desaparecer como símbolo.

A la vez que la dramaturgia de Salvador Távora evoluciona, evoluciona también el color, por el que siente un profundo respeto. El color forma parte de su teatro de armonías y ritmos, de plástica en movimiento, y en el arte plástico cada color tiene un significado diferente, productor de unas sensaciones concretas.

La búsqueda del color, según declara, es uno de los elementos que más le inclinan hacia otros caminos teatrales. Encuentra en él un lenguaje particular. Tam-



"*Nanas de espinas*" se abre a otras gamas de color.

de ella sustituye a la hormigonera, se crea un juego plástico añadido con las evoluciones de la lucha de los hombres por domesticarla. Mientras todo eso sucede, la Mujer ha ido pintando un panel blanco de rojo. Un foco lo ilumina al final y lo demás queda en negro. Es la aparición del color en la obra de Távora. Precisamente, el rojo, que en todas las obras lo relaciona con la sangre que siempre produce el poder.

NUEVOS AIRES, FORMAS Y COLORES

Tras el color rojo se amplía la gama a los tonos morados de *Nanas de espinas*. Es el principio de otra etapa, que conduce a nuestros días.

Desde 1979 a 1982 la democracia se estabiliza en España. El color negro, la negrura, que también representa la opre-

bién quiere expresarse con puntualidad a través de los colores.

La etapa en negro utiliza blancos, grises, sombras, porque son colores de taller, cultura ocultada, opresión y dictadura, inmovilismo, tristeza, dolor, injusticia... Con *Andalucía amarga* hace balance y entra en la nueva etapa de creatividad.

La nueva etapa trae consigo, además, la reestructuración administrativa del grupo La Cuadra, de Sevilla; la búsqueda de local estable donde ensayar, domiciliarse y poseer un espacio propio; la incorporación de actores más profesionales con más posibilidades de abarcar las nuevas estéticas que se van a desarrollar a partir de *Nanas de espinas*.

Nanas de espinas, sobre la base de *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, supone la maduración de otros elementos plásticos en La Cuadra, de Sevilla, como



"Piel de toro" es el regreso al color y la dramatización de la lidia.

música propia compuesta por el propio Távora, coros y canciones donde antes había sólo cantes flamencos, aparición de algunos colores, escenas concretas con tratamiento plástico independiente no sucesivo, creación de movimientos de actores que representan personajes o símbolos, incorporación de la mujer... En la etapa anterior la mujer sólo aparece como unidad de sí misma en *Quejío* y *Los palos*, vestida de negro y sin movilidad, como testigo aparte. En *Herramientas* no hay mujeres, pero en *Andalucía amarga* la mujer pasa de ser símbolo vestido de negro (madre y virgen procesional) a tener pantalones y camisas o sweter blancos al incorporarse al mundo del trabajo.

Távora deja el mundo de la fábrica y el taller, y lo cambia, para abordar esta etapa, por otro mundo que ha vivido: los toros, relacionándolo con la religiosidad popular (procesiones) fuertemente arraiga-

da en Andalucía y que con sus marchas y luces propias ya aparece en *Andalucía amarga*, y así en *Nanas de espinas* desde la oscuridad dos soldados romanos con traje negro, como los que acompañan a la procesión del Santo Entierro, en Sevilla, tiran al suelo el paño blanco manchado de rojo que cuelga de la cúpula de encaje, que semeja las tapaderas de los incensarios.

Nanas de espinas resulta una perfecta simbiosis de Távora con el teatro literario, logrando que en todo momento esté presente la mano poética de García Lorca y los severos colores de la tragedia universal que se repite en una situación social andaluza, que alude a sucesos inmediatos (Lebrija o Carmona). El gran incensario de metal brilla y toma facetas de luz en su interior, pasando del opaco al transparente. Pantalones oscuros en los hombres, camisas blancas, grises o beige,

morada en el baile por alegrías; las mujeres de negro la madre, marrón subido la esposa, de blanco la novia, pero es un blanco carnoso, sensual. Algún tono naranja. Los nazarenos negros hacen un baile que lo firmaría Federico si viviera, que vive.

Los elementos plásticos son de un cuidado y una inspiración exquisita, la música original para la nana emociona mientras se canta meciendo el hijo hecho paño de sangre. Los pasos tienen el reposo del paseillo taurino. El coro gregoriano y las bulerías de muerte dan paso a las banderillas con sus colores; las sevillanas son un reto, una competencia más que una diversión; la máquina, una extraña segadora, tiene colores negros y verdes. Todo el conjunto se llena de los componentes del morado cuando aparece el capote carmesí y amarillo, pero mostrado, a veces, como un estandarte, por su parte



Távora se alimenta de sus propias vivencias.

amarilla. Para afirmar esta resultante de colores se recita: "Túnicas moradas/romero y tomillo...".

El pasodoble y el torero nos hacen sentir, entonces sin saberlo, la respuesta de *Piel de toro*.

EL REENCUENTRO CON EL COLOR Y LA LIDIA

Apuntábamos en esta teoría de aproximación que Távora había partido de los claroscuros de su barrio y de la negrura del taller a los colores del mundo de los toros, donde llegó a tomar la alternativa, que abandona al envolverlo el color negro de muerte. En la oscuridad de *Quejío* aparece la luz tenue y blanquecina de la llama de una lámpara de aceite; aumentan luces y sombras, destellos, en obras sucesivas hasta llegar al color. Es con su

reencuentro con el mundo de los toros, en el principio de esta nueva etapa, cuando llega a todas las gamas de colores con *Piel de toro*. Es un reencuentro con los símbolos, y una aplicación de éstos a su dramaturgia, sin dejar las vivencias de su barrio sevillano, ya que sus primeros encuentros con el animal fueron en el cercano Matadero Municipal.

La plástica de *Piel de toro* es riquísima en elementos, tanto de color como de formas. Añade al baile flamenco la danza, comprobando el acierto de contar con buenos profesionales para plasmar sus ideas. *Piel de toro* es creación, sin texto literario de apoyo o que versionar, como *Nanas de espinas* o *Las bacantes*, y la creatividad de Távora, aunque culto y ávido lector, se basa en sus propias vivencias, historia, poética de los sentidos y su mundo interno de sensaciones. *Piel de toro*, como bien define José Monleón, es rito y alego-

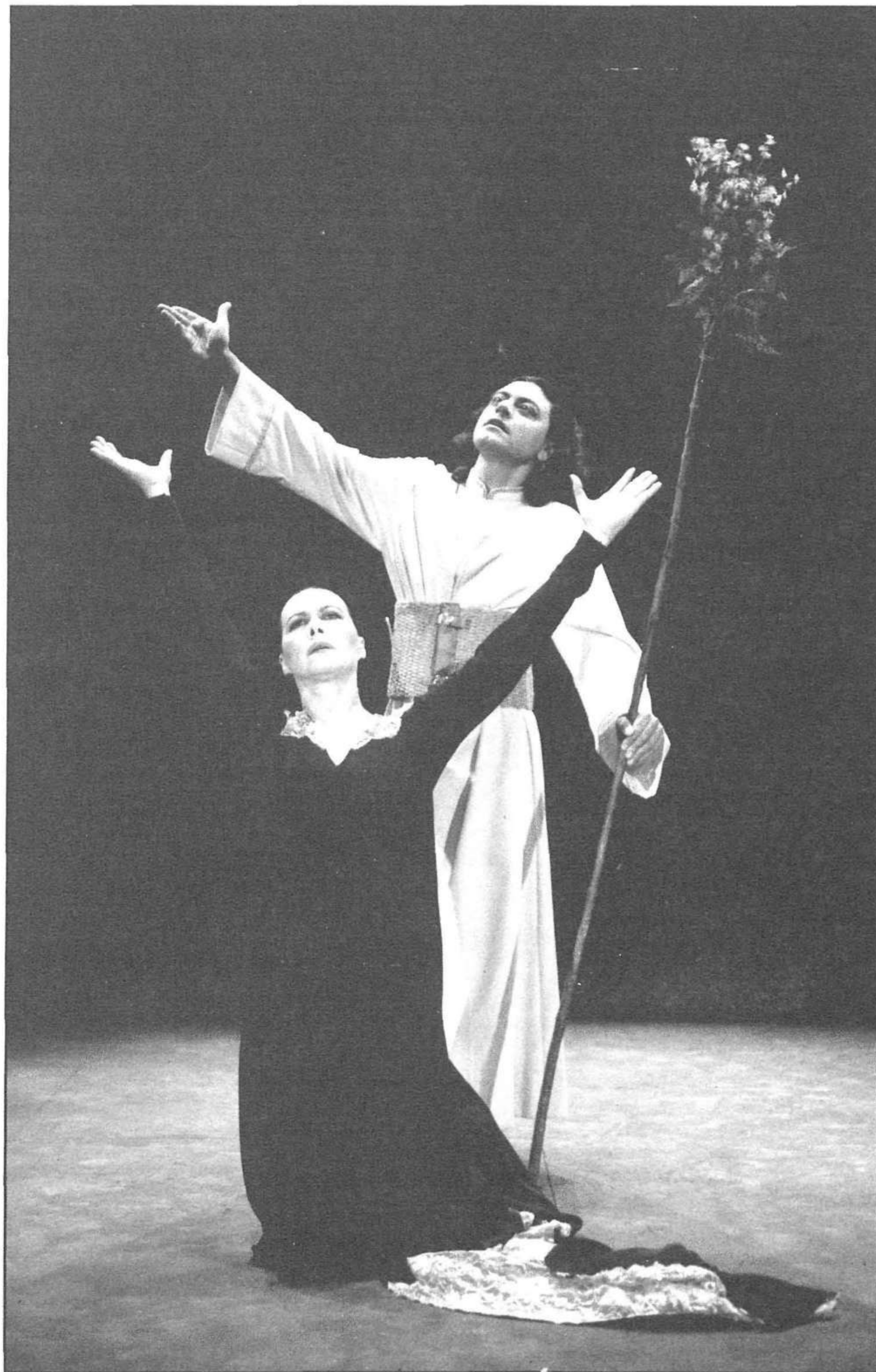
ría. Sólo hay texto en los cantes, un parlamento de mujer y el discurso fascista y está al servicio y apoyo de la plástica.

En *Piel de toro* está toda la gama del color, aunque cuidadosamente tratada, meditada y matizada por las distintas intensidades de luz, que es la máxima en las dos primeras faenas o partes (seis toros, seis partes, seis faenas distintas). La reproducción escénica de una plaza de toros, con su amarillo albero, la tierra amarilla compacta, su redondel granate, y tras él los asientos del público, causan un primer impacto que asciende al salir los monosabios, de negro y penachos rojos, abriendo el paseillo de los tres toreros, con sus diferentes trajes de luces. El toro, representado por una danzarina, reproduce cada momento, desde su alegre y nerviosa salida hasta los jadeos finales, en escenas llenas de plástica cuando el propio Salvador Távora nos enseña el arte que años atrás paseó por los ruedos. La parte goyesca, con los tonos pastel del genio aragonés, el pelele y la maja: luz, sensualidad, juego, azules pálidos, naranjas, rosas, blancos...

Cuando sale el toro (libertad) y cornea al pelele, la luz baja, los tres banderilleros van de trajes negros con camisas blancas con charreteras, y le ponen tres pares de banderillas rojas y blancas que lo doblegan. Los sonidos de la parte trágica de Carmen vuelven negra la escena, y de la oscuridad aparecen tres mujeres de negro con mantones bordados en colores claros que apenas se distinguen en la penumbra, que abrazan al toro herido. El cante matiza el sufrimiento de un pueblo que es herido por buscar salida a su opresión, y muere por su libertad: "Por andaluz lo mataron / por andaluz lo arrastraron...", en clara referencia a las dos figuras, Federico García Lorca y Blas Infante, inmoladas por buscar la identidad cultural del pueblo andaluz, quedando a cambio la reiteración de una Virgen pequeña en procesión. Recuerdo, acaso, de los pequeños pasos que los niños sacan en los barrios sevillanos, en mayo, remedando la Semana Santa. Faldones azules chillones.

Vuelve la oscuridad y entre penumbras otra faena. Esta vez es el toro de la cultura ancestral española, animado por las mujeres a defender y estar orgulloso de su autenticidad: toro sin artificios, con carrañaca que cree martillo, de color marrón. El torero, estilizado, ágil, de blanco, con unas especies de alas que lo hacen parecer un ángel con antorcha de luz: las dos Españas se enfrentan, la blanca, angelical y artificiosa, prende fuego al toro de la historia, y el pueblo, que se abraza. Sobre él flores rojas. Al apagarse la

CHICHO



"Las bacantes", viaje a la tragedia griega sin moverse de casa.

luz rojiza de las llamas dejan la escena a oscuras, y de esa oscuridad sobre una máquina elevadora, de color rojo —sobre la sangre— aparece el dictador con su propio foco de luz metálica, traje gris nazi, soltando su discurso en el lenguaje nuevo del nuevo orden. Funde con una marcial marcha procesional y sobre una especie de andas color sangre baila y cae el hombre. Las mujeres le ofrecen las banderillas rojas y blancas. La danza de sortilegios es inútil. Pasa el tiempo y tras muchas evoluciones, elevado sobre todos, se le nota inmóvil. Pero hay miedo en las mujeres de negro; sólo el toro marrón ancestral se atreve a subir y descubre que está muerto, como un muñeco estirado.

La luz se ha aclarado, y con ella de nuevo los colores. En las andas es cubierto el cadáver del dictador por la bandera roja y amarilla. El toro de la libertad asusta, pero toma unas banderillas verdiblanco y las clava en el albero amarillo cárdeno. Los toreros de negro llevan capotes verdes. El futuro encarnado por un niño de blanco ayuda a levantarse al toro de la libertad, con su mano de democracia incipiente. El niño-futuro queda solo bajo la luz concentrada de un cenital.

Todos los colores, en sus tonos oscuros y todas sus gamas, han pasado por la *Piel de toro*. Mientras, al compás de la representación, el pintor Juan Roselló realiza un gran mural, trabajo que repite en otros estrenos.

UN EURÍPIDES DE IDA Y VUELTA: LAS BACANTES

Todo un reto fue la propuesta de Miguel Narros a La Cuadra, de Sevilla, del montaje de *Las bacantes*, de Eurípides, para el Teatro Español. Un guante teatral que Salvador Távara recoge, suponemos, que por muchos motivos: desde el respaldo y calificación que ello supone a su propia trayectoria. Cuenta, también, con una artista excepcional que ya había trabajado con grandes creadores teatrales, Manuela Vargas. Y no duda de sus posibilidades en el encuentro con la cultura griega.

La tragedia de Eurípides está considerada como el mejor teatro que no han conseguido ensombrecer los veinte siglos transcurridos, antes al contrario. Távara sintió en Grecia las mismas sensaciones que en Andalucía. Percibió la misma cultura, los mismos olivos, sensualidad, carácter, cultura del vino, el aceite y el pan, clima, paisaje y condiciones sociales. En la base del texto, puesto al servicio la recreación y no al contrario, encuentra la

identificación con nuestras báquicas fiestas cristiano-paganas.

Las bacantes suponen varios considerandos en el método y la plástica. Se cierra la etapa basada en el mundo de los toros: *Nanas de espinas* y *Piel de toro*. Salvador Távora deja el escenario como actor. Se reafirma en la capacitación de los profesionales del teatro para poder traducir mejor sus ideas. Su mucha lectura y autoformación, desde hace años, le confirman su propia capacidad literaria y erudita para enriquecer sus propuestas.

Hay en *Las bacantes* un cambio sustancial en la utilización del color que se identifica con el poder. Hasta entonces, el poder estaba representado por el rojo, "la sangre que produce el poder": ahora el poder tiene los dorados y oro, en bordados, por ejemplo, como símbolo. Es posible que se vaya hacia un predominio del verde y blanco, como parecen anunciar las banderillas del final de *Piel de toro*, el verde en los capotes y trajes toreros, y las combinaciones florales que colocan las bacantes en el extremo de sus varas.

Persiste en los colores ocres y las tonalidades de diversos marrones, granates, verdes oscuros, blancos, amarillos y negros. Manuela Vargas, en una irrepetible *Agave* convertida en centro de la tragedia, genial, viste túnicas con recuerdos de bata de cola de colores negro, marrón y granate, con bordados dorados en el borde de la pequeña cola. Cadmo, de morado, y Tiresias, de blanco con cinturón ancho de esparto, están sacados de la Semana Santa andaluza. Penteo, de verde y oro. Dionisi, extraordinario en la expresión y baile de Juan Romero, verde, camisa rosa subido y chaleco dorado y granate. Las maravillosas bacantes visten colores marrones con adornos plata, asomando los brados y cuello de camisas blancas.

A PROPÓSITO DE "ALHUCEMA"

Hace pocos días, en el espectacular castillo de Niebla (Huelva), vimos el más reciente trabajo de La Cuadra, de Sevilla, *Alhucema*, una aproximación a la historia de Andalucía. Távora hace una pirueta y prescinde de muchos colores. El predominio del blanco es absoluto; tanto, que lo inunda todo. Hay colores en las mujeres-Andalucía, tonos marrones en la época tartésica y romana, morados y verdes-negros en la historia más inmediata, partiendo de la conquista cristiana. Blancos para Almotamid, Blas Infante y para los principales protagonistas de la historia andaluza: los caballos. Es casi un mono-

color, como en *Quejío* el negro, con matices verdes, que pueden ser la equivalencia de la luz de la lámpara de aceite de aquella obra. A lo mejor estamos ante una nueva etapa, un teatro nacionalista, y estamos ante el *Quejío* blanco y verde, que corresponde a los tiempos que vivimos.

PREMONICIONES GRATUITAS

Salvador Távora dejó los colores artificiales al dejar el mundo de los toros y pasó a la negrura de una cultura arrasada, pero viva en unas minorías. Con las vivencias taurinas descubre colores en su es-

lo de diversión o es aplastada, arada y apisonada cada día.

Vuelve al principio, sólo que ahora en España y en Andalucía existe el blanco y verde, y una Constitución que le garantiza su libre expresión, aunque no lo salve de la lapidación particular o general. No he leído crítica alguna, pero intuyo que se esperaba un paso más hacia la literatura, y Távora vuelve, insiste con las ideas y la plástica en el arduo trabajo de recuperar una cultura en trance de olvido, junto con otros andaluces que, desde sus escritos, sus trabajos y sus puestos en la administración cumplen con esa misión posible y más fácil, aunque sea a ciertos plazos, y



CHICHO

"Alhucema", último eslabón de La Cuadra.

tado puro y en muchas claves a través de la lidia y enfrentamiento de las dos Españas. Ahora, tras el mundo de bendiciones que supuso el éxito de *Las bacantes*, presiento que será lapidado. Pero, para mejor gloria, por ser andaluz, por abandonar el lecho de la comodidad. Ha cometido un grave "pecado": elevar por su cuenta y riesgo a Blas Infante, que sigue en la cuneta de la carretera entre Sevilla y Carmona; de luchar por el nacionalismo más difícil de asumir en la España de las nacionalidades, la España más España para muchos; por la identidad que o sirve só-

con una inercia de siglos de tierra conquistada y cortijo de unos pocos.

Alhucema crece y se modifica cada día en escenarios y en conceptos; La Cuadra, de Sevilla, nunca dio una obra como finalizada, sus trabajos son como seres vivos que se desarrollan y sólo mueren para dejar paso a otras creaciones en una especie de cadena biológico-cultural. Aunque le podemos poner reparos, según nuestros criterios de espectador con púlpito (o sea, crítico), nos interesa mucho, como andaluz y pecador, este "pecado" reciente de Salvador Távora.

LA SAGA DE LAS MÁQUINAS Y LA LLEGADA DE LOS ANIMALES

JAVIER RODRÍGUEZ PIÑERO

A

sesor literario de los últimos espectáculos de Salvador Távora (*Las bacantes* y *Alhucema*), doctor en Medicina y crítico de arte, el autor de este trabajo aborda la genealogía de las máquinas en los espectáculos de La Cuadra y la tardía aparición de los animales en una exposición que recorre desde dentro el universo teatral tavoriano.

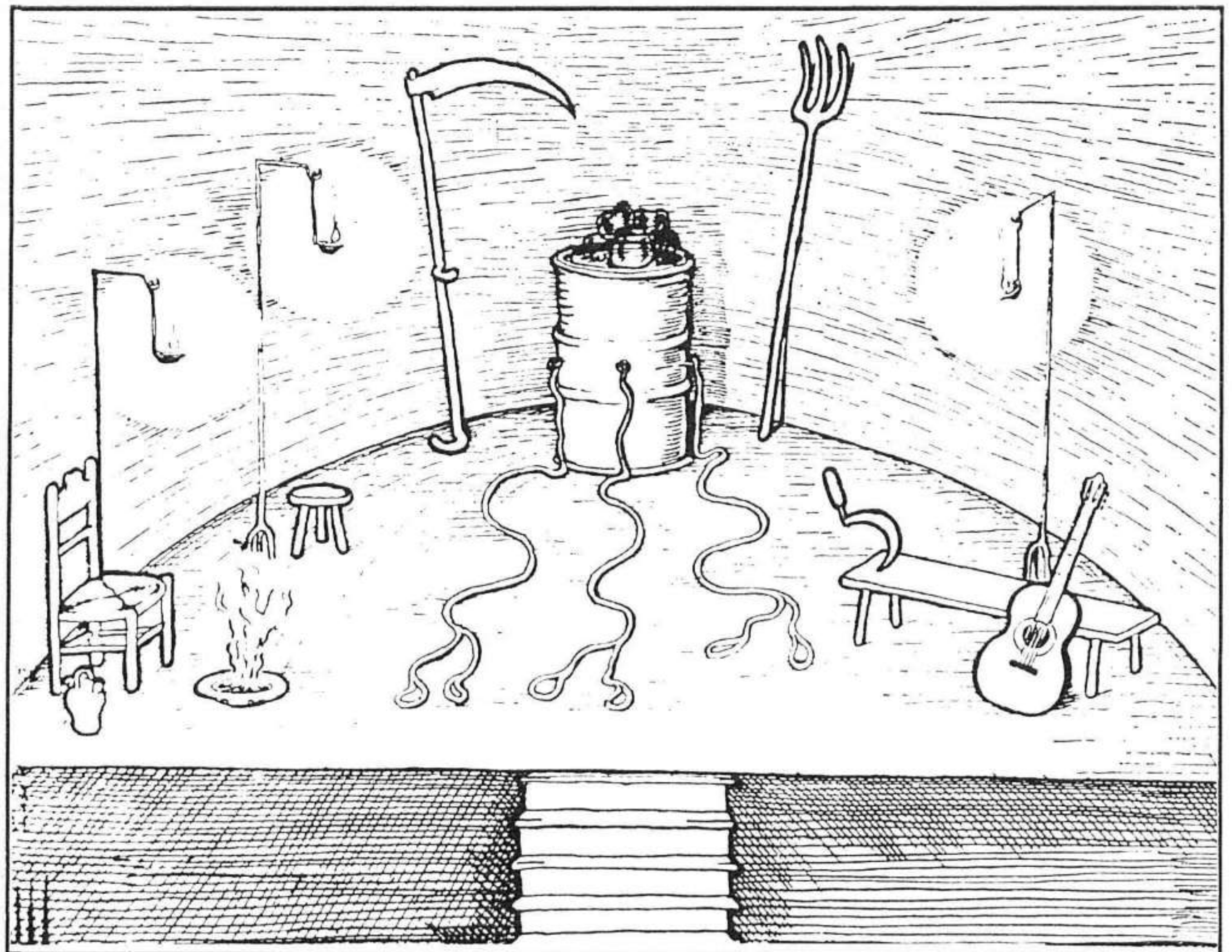
68

“QUEJÍO”: EL BIDÓN QUE PRESAGIA LA MÁQUINA

En *Quejío* se consituye una ceremonia con un ritual basado en el cante y el baile flamencos, que utilizan como una forma expresiva propia, introyectada, cada uno de los actuantes —que no actores—. Se canta y se baila porque cada uno lleva dentro de sí, en su cultura-memoria, cada letra, cada tono y cada “pellizco”. Desde dentro se dice con firmeza: “La rabia y la pena son nuestras”.

Se huye de todo lo que se concibe como literario, así como de cualquier elemento extraño. Se manejan elementos sensibles cotidianos: la luz de unos candiles vacilantes, que apenas apenumbra la oscuridad negra y solemne donde transcurre el ceremonial.

Se elige la luz del candil porque no es un elemento efectista. En la niñez y en la juventud de muchos de los integrantes se han alumbrado, necesariamente, con candiles, porque no había ni una vela, ni un quinqué, sólo el aceite frito y refrito hasta convertirse en una grasa oscura, inservible, que aún puede —como los ángeles de corazones de aceite de Federico— entrelazar unas trenzas de luz imprecisa y dolda con una corporeidad acre que acompaña y desgarrar los cuerpos, más que iluminarlos.

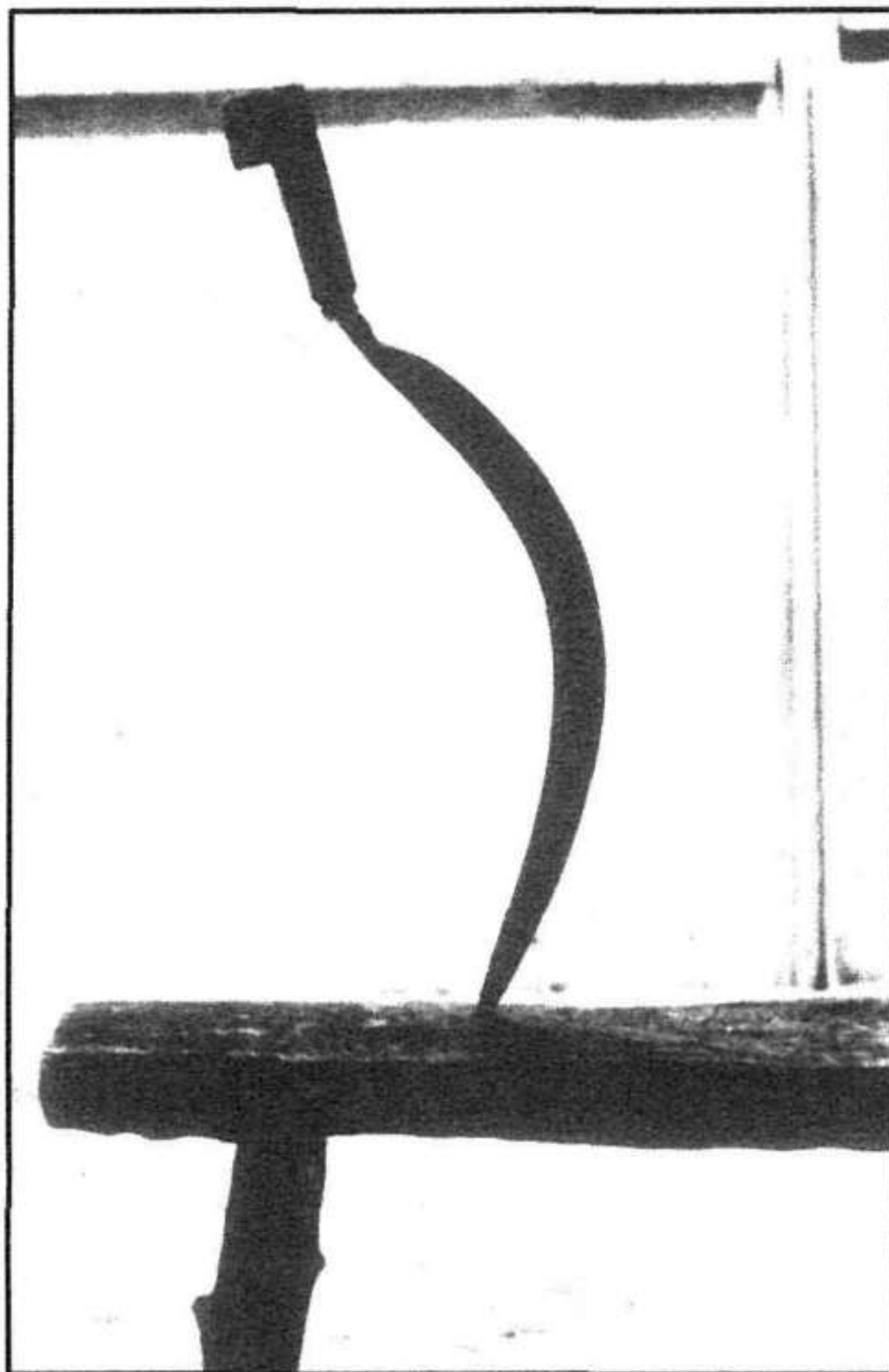


Dibujo de la ordenación de los objetos en “Quejío”.

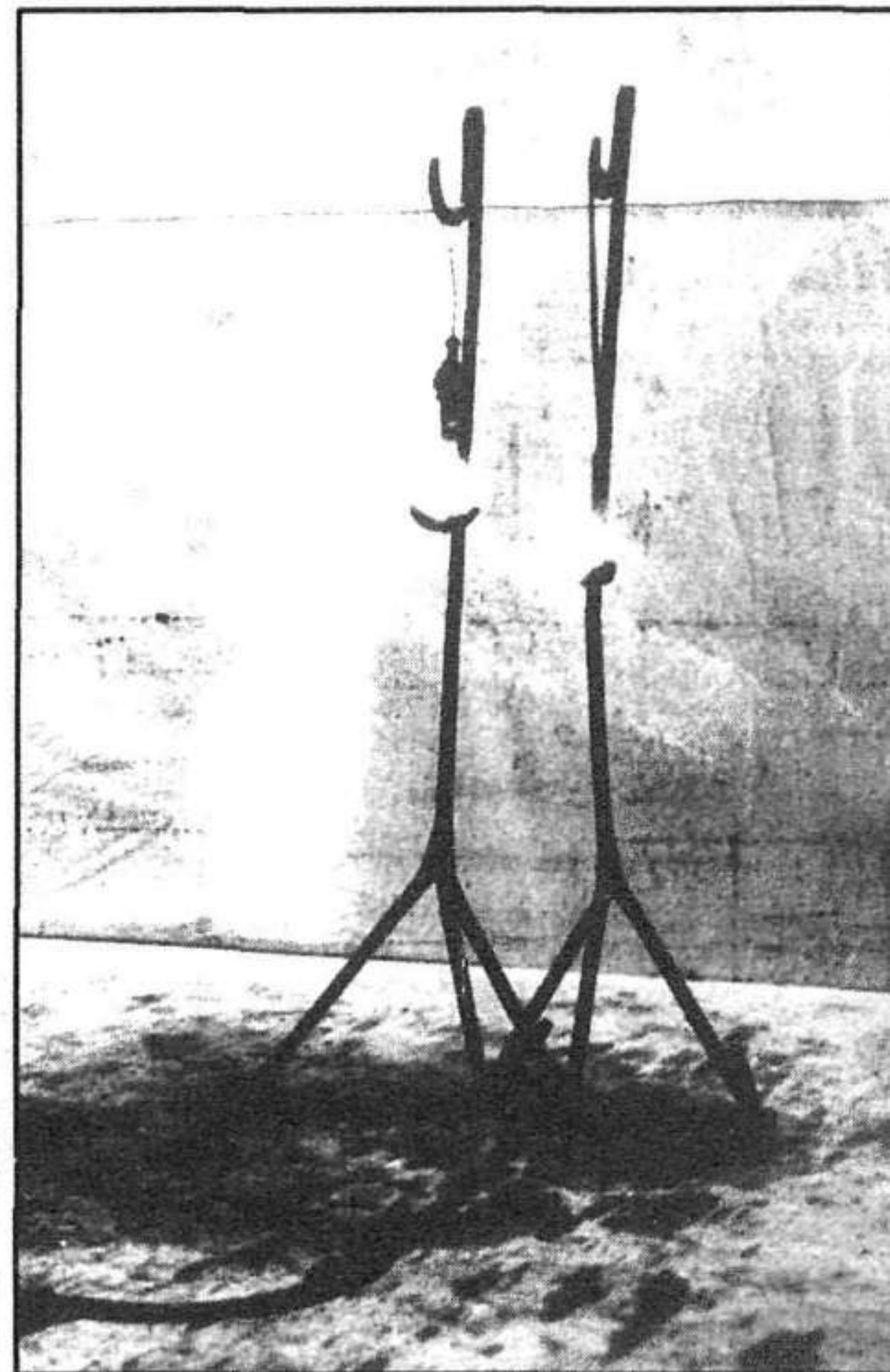
Un brasero, apenas una lata con cisco, será el recipiente para quemar la alhucema, dando un olor piadoso, sobre la acidez del sudor y del aceite. El brasero se coloca al lado de la mujer; junto a ella también, un búcaro blanco de tierra de Lebrija; esa tierra que labra el campesino, regándola con la sangre blanca del sudor, que ha de reponer con agua del botijo. Este agua ha de estar presente, porque físicamente se hace precisa, ante la tensión y el esfuerzo; una vez más el búcaro es un elemento necesario, que se debe incluir y que, como todos los demás elementos, no rompe la "economía" del ritual sensible.

La agresividad interna necesita una utilería simple, que sirva para la catarsis: apenas una guadaña, una horca y una hoz —un hocino—, que en manos de Salvador y sus compañeros, sirven como prolongación de los brazos de los actantes, que se extienden hacia el público.

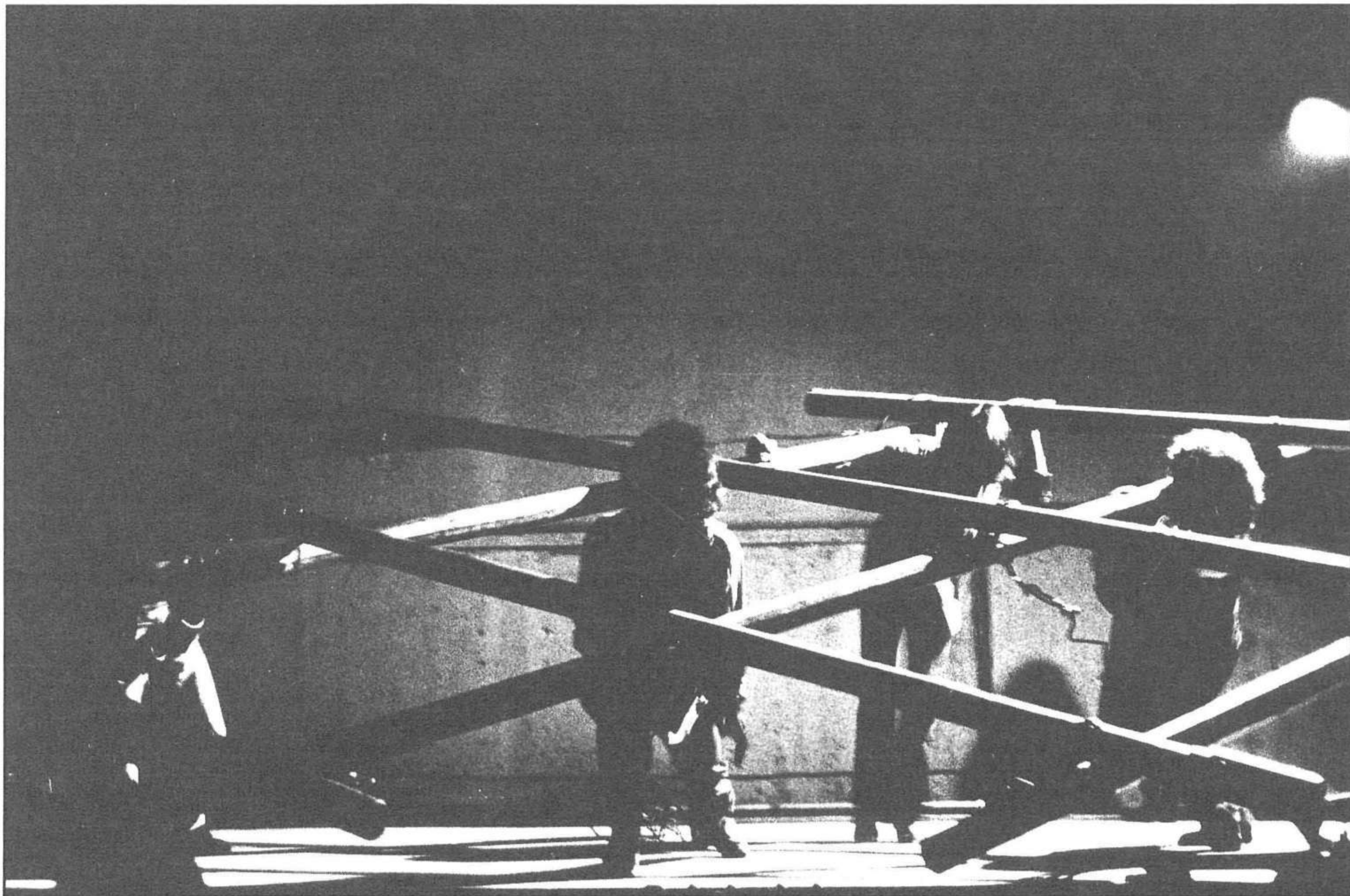
El elemento central del escenario de *Quejío* es —¿era?— un bidón cargado de piedras, o de adoquines, de cualquier elemento próximo que sirviera de carga, a él unidas unas cuerdas que amarraban a los hombres al bidón. Éste, como elemento común del entorno, acentuaba su natural fealdad, al convertirse en el elemento



ALBERT FORTUNY



El elemento fundamental de "Quejío" era un bidón cargado de piedras.



Los palos enlazados sobre un cuadro de hierro estático.

opresor, el elemento que representaba el poder; este elemento por su modernidad, mucho menos secular que los instrumentos campesinos, ya hacía presagiar el largo "romance" teatral de Távora con la plástica de las máquinas.

El bidón y sus cuerdas, precisamente por su directismo, huye de toda posibilidad didáctica; está ahí desde un principio, y desde el primer momento controla y dirige la escena con su estática mudez, ya sea el baile terrible de Juan, o el desgarrado de un canto de Salvador. Pero, además, este elemento central, que con el esfuerzo de todos, y con la ayuda final de los espectadores, ha de resultar vencido, se mueve por el esfuerzo común, sirve de catarsis no sólo a los actuantes, sino también a los espectadores que con ellos se identifican, haciéndose al final compañeros y cómplices. Como a la salida de un

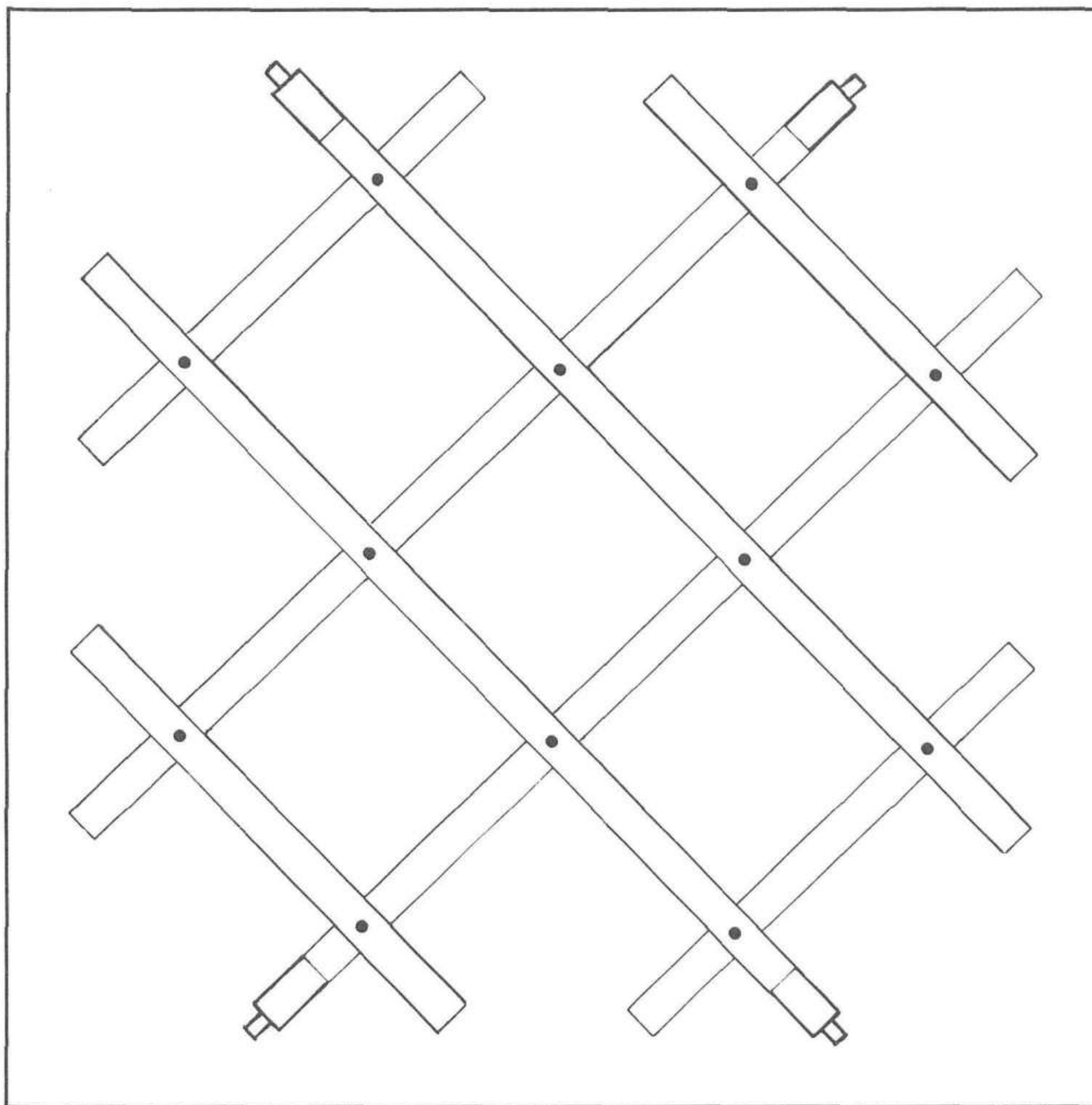
ceremonial religioso de tiempos infantiles, todos salíamos encontrándonos mejores, y con cierta sensación redentorista.

LA PARRILLA ARTICULADA DE "LOS PALOS"

Los palos es el segundo trabajo que se plantea Salvador Távora, con el mismo espíritu de comunicación directa, como él dice, "casi de persona a persona y que ha de convertirse en masiva sumando un número considerable de representaciones".

Esta vez los elementos escénicos son unos palos, que desmadejados en escena, parecen servir sólo para dificultar las evoluciones de los actuantes. Saltando entre los palos se ha de bailar, de una forma seca y terrible, el certificado de defunción de Federico, debajo de ellos, como

maderos de cruces, se ha de cantar con rabia la soledad y la impotencia. Pero estos palos desmadejados, se ensamblan, se unen como una red o como una reja, instalada sobre los hombros, que los irá aplastando, obligándolos al esfuerzo real de mantenerlos, subirlos, sostenerlos. Como en todo el teatro de Távora, el sufrimiento, el esfuerzo y el riesgo son reales y por eso pueden transmitirse. El que canta debajo de los palos, ha de sostener a la vez la parrilla, para no verse aplastado por ella. Cada uno de los actuantes es incapaz de vencer el peso de los troncos rectos. Sólo entre todos podrá levantarse, en esfuerzo común, los palos opresores. El mecanismo se ha ideado con la posibilidad de ensamblarlo a un cuadrado de hierro que enmarca el suelo de la escena. El final de la obra será uno de estos ensambles en la delantera del escenario;



Boceto de la articulación de "Los palos".

se levantarán los palos con el esfuerzo común, haciéndolos caer hacia los espectadores. Cimbreados sobre el público, harán sentir físicamente el temor y el peligro.

En *Los palos*, Salvador Távora construye, con elementos circundantes del mundo laboral que tan bien conoce, un cuadrado de hierro, soldado por él mismo; unos palos cilíndricos de unos quince centímetros de diámetro, acanterados con piezas de hierro también cilíndricas, que llevarán soldadas parte de una bisagra, que servirá para enlazarlos con el cuadrado de hierro estático. Los palos se unirán entre sí con unos pernos, dotando a la parrilla de movilidad y haciendo que los huecos sean cuadrados o rombos, según convenga a la acción en cada momento. Esta característica de "echar mano" de objetos del entorno para, median-

te un estudio concienzudo, unir el riesgo a la seguridad; simplificar hasta el límite del arte escultórico los elementos a utilizar, es una constante en la obra escénica de Salvador, que huye de la carpintería teatral, por cuanto de falso o "sucio" pueda suponer. En los palos de *Los palos*, el trabajo, siempre lo más aliterario posible, se genera con unos elementos simples, que por ello son fruto de una meditada elaboración, y se ponen al servicio de un trabajo escénico donde la eficacia preside el "todo general". Ello hace posible que el "invento" alcance por sí mismo la belleza de la obra de arte, que si siempre está presente en la obra de Távora, con los elementos escénicos de *Los palos* logró un cenit, que como la irreal bicicleta de Buster Keaton —si existiera—, merecería con toda propiedad formar parte de las "piezas de museo".

LA HORMIGONERA DE "HERRAMIENTAS"

En *Herramientas* aparece la primera máquina propiamente dicha: una hormigonera elevada en el centro de la escena será unas veces testigo y otras actor, con su movimiento rítmico, con su musicalidad monótona, que Salvador eleva a una agresividad insospechada.

Una máquina entendida como artefacto rítmico —"la máquina eterniza sus compases binarios"—, que sirve como un elemento opresor, multiplica el trabajo del hombre, pero multiplica sus engarces físicos, psíquicos e incluso morales con un entorno laboral que lo explota. La máquina asumida no como un elemento teatral más o menos efectista, que rellene la escena con una presencia pretextual; la hormigonera de *Herramientas* tiene un protagonismo primordial, bien es cierto que ella, por sí, sería un objeto cotidiano del mundo de la construcción, sobre el que la vista pasa sin detenerse. Salvador Távora la eleva a elemento central, en alto va a presidir un ritual; en alto va a impartir una sensación poderosa y cruel. Su movimiento, contrastado con la dureza de una iluminación "cruda", se hace imponente; a su alrededor, los hombres se aplanan en una lucha infinitamente perdida, cuando no en una claudicación amargamente aceptada. Esta utilización de "lo maquinario" dentro del poema trágico de las imágenes apenas si tiene antecedente y referencia en el cine, nunca en el teatro; en "Metrópolis", de Fritz Lang, podemos encontrarnos un desasosiego parecido, pero ya sin remisión ni esperanza. En el mundo de *Herramientas*, el dominio, la autoridad de la hormigonera, provoca una rebeldía, un ir a unirse a los hombres para poder sobreponerse, para poder romper el papel autoritario y opresivo de la máquina. Surge, en fin, como mecanismo lógico, como único camino posible, y aun previsible, una propuesta revolucionaria simple y visceral, que sin rozar siquiera la demagogia, se extiende, se comunica e impone, entre el escenario y el público. El coro-himno de *Herramientas*, "En pie", es sin duda una necesidad física, que se hace rotunda y colectiva como colofón del trabajo teatral.

En *Herramientas* aparecen como elementos dramáticos otros objetos, que también proceden directamente del mundo del trabajo. El proceso plástico se enriquece con aportaciones del entorno, con una utilidad sensitiva se busca la sensación, no sólo como provocadora de emociones sino como comunicación de sentimientos. Una taladradora manual,



La hormigonera, "personaje" central de "Herramientas".

una herramienta tan común ya como un destornillador o un martillo, se eleva a la categoría de elemento rítmico; la taladradora, con su cabeza percutora, se introduce en el universo musical que Távora crea en *Herramientas* para producir y marcar el ritmo cuando conviene. Cualquier trabajo teatral que se soporte o tenga enlaces con el mundo del flamenco, adulterado o no, ha de ser extraordinariamente riguroso con el ritmo; en flamenco un ritmo vivo se alarga o se estrecha a veces con extraordinaria brusquedad, pero guarda siempre una ordenación interna. Este ritmo riguroso —el compás—, pero libre, forma parte del mundo primordial tavoriano, está intrínseco por los nervios de sus obras. En *Herramientas*, todavía más que en *Quejío* o *Los palos*, hay una determinante rítmica constante; a la taladradora-percutora que se utiliza en las acciones Távora añade un diferencial, en la parte derecha del escenario. Colgado de un hierro vertical, este diferencial, que en principio parece empobrecer más que enriquecer la simplicidad de

la escena, servirá a la idea musical de Salvador, y en sus manos marcará un compás, que según el desarrollo de cada actuación, irá en aumento hasta hacerse frenético, acompasando con el ruido de sus cadenas y creando un universo sonoro que en modo alguno hubiera podido conseguirse con un instrumento musical convencional. Salvador Távora logra así una incorporación del mundo laboral, que sin proponérselo, probablemente, aparece como una integración más veraz que el yunque en el martinete, como elemento determinante del universo flamenco.

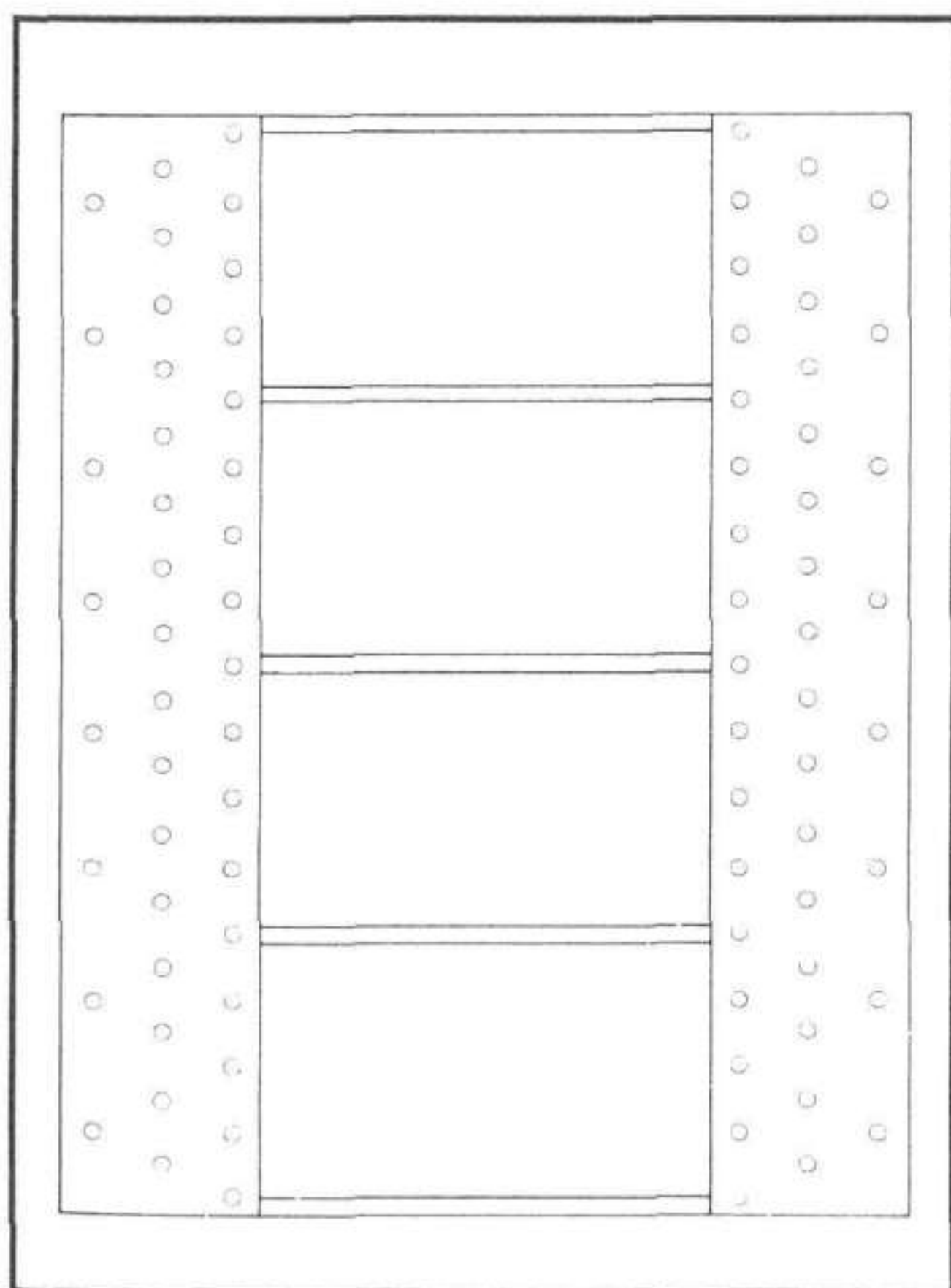
Junto al universo de ruidos, que se elevan a música, aparece también lo visual como impacto, con el arco eléctrico de soldar, el relámpago de la soldadura, que Salvador conoce, utiliza y domina, se aporta como un elemento real y mágico que convierte en fotogramas las imágenes de *Herramientas*.

La hormigonera, en la que caerá una espuerta de cantos rodados —chinos del río—, que junto a unas grandes bolas de

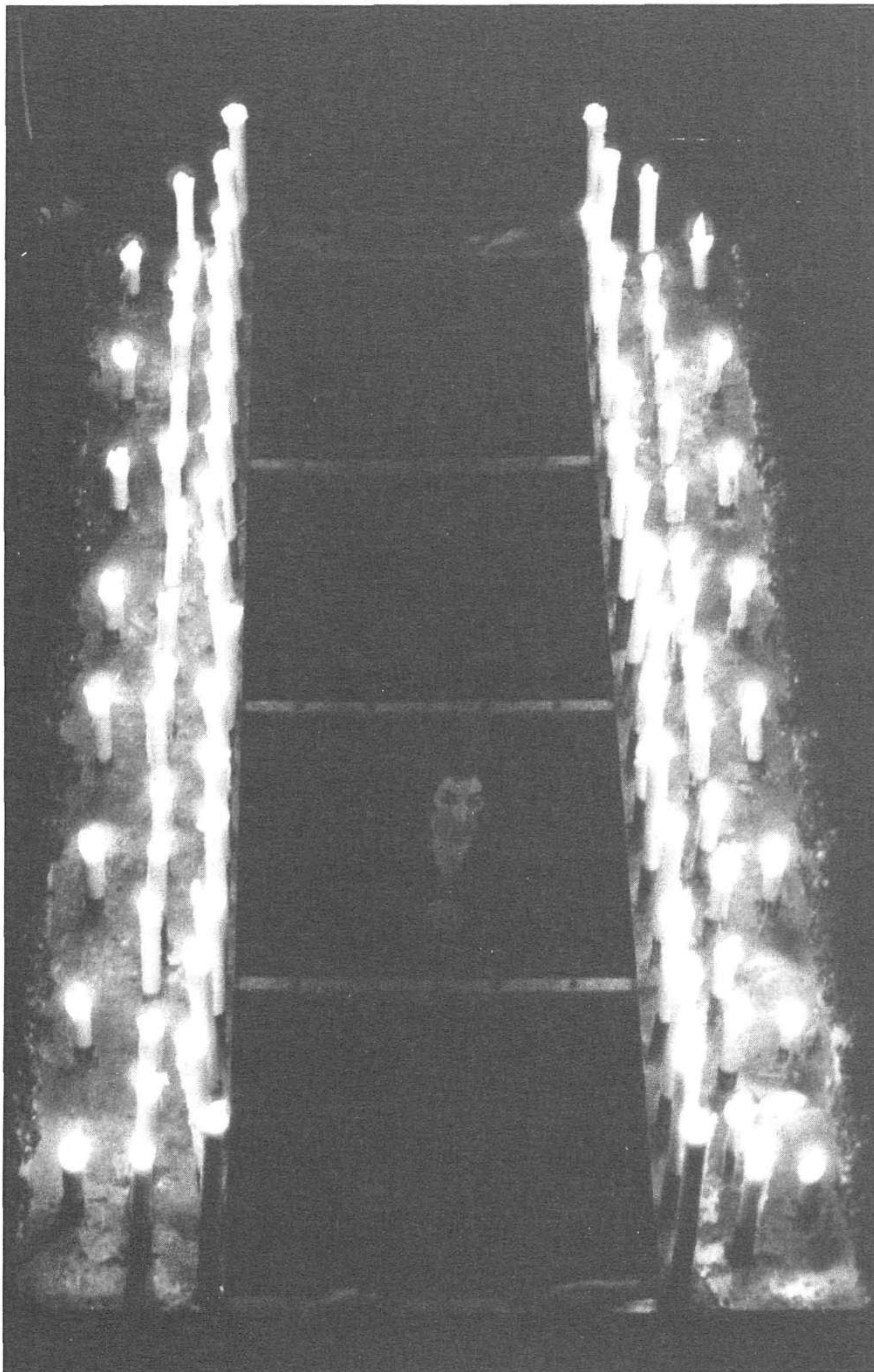
granito de cantera servirán, en el transcurso de la obra, como llamadas sonoras que recuerdan la expresión y la opresión en la que *Herramientas* se desenvuelve. En el frontal, delante del ámbito escénico, dos cruces estáticas, que al girar el volante de la hormigonera despiertan y se inclinan, una hacia escena y otra hacia la sala, con un recuerdo directo a la presencia de la cruz en nuestra historia y en nuestro mundo. Al final, la cruz de la derecha se romperá como una advertencia dolorida, frente a la otra cruz, que manipulada como elemento del poder, persistirá indiferente al dolor que la rodea. Un plano inclinado de rejilla de hierro, desde la hormigonera al proscenio, servirá para que las esferas de granito rueden con agresividad hacia el público, cuando al final la hormigonera vuelque su frío mensaje sin alma sobre el patético mundo que domina, sobre los espectadores, que una vez más en los trabajos tavorianos no podrán quedar indiferentes, ni mucho menos impasibles, frente a lo que se les expone.

UNA RETROEXCAVADORA EN "ANDALUCÍA AMARGA"

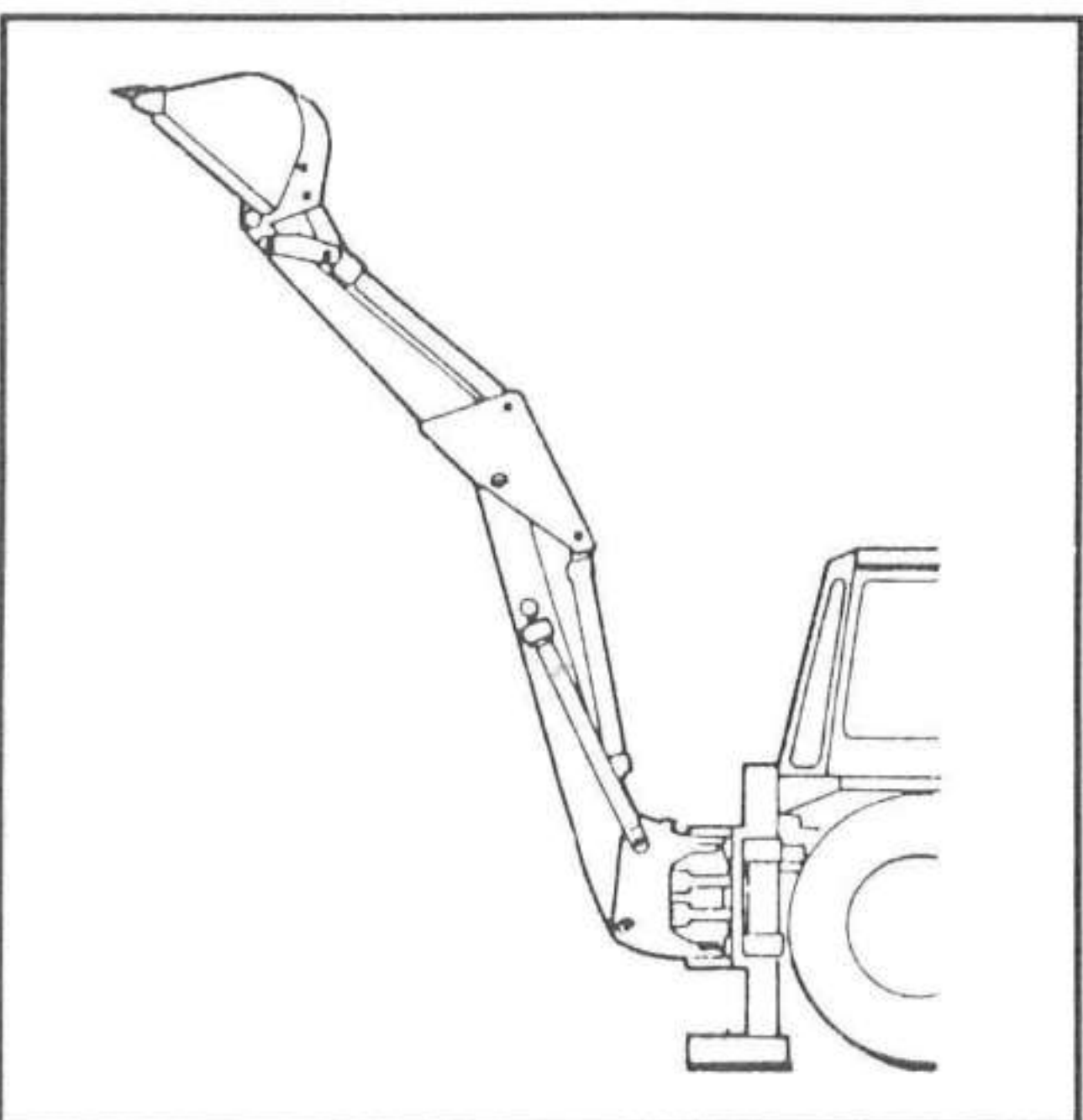
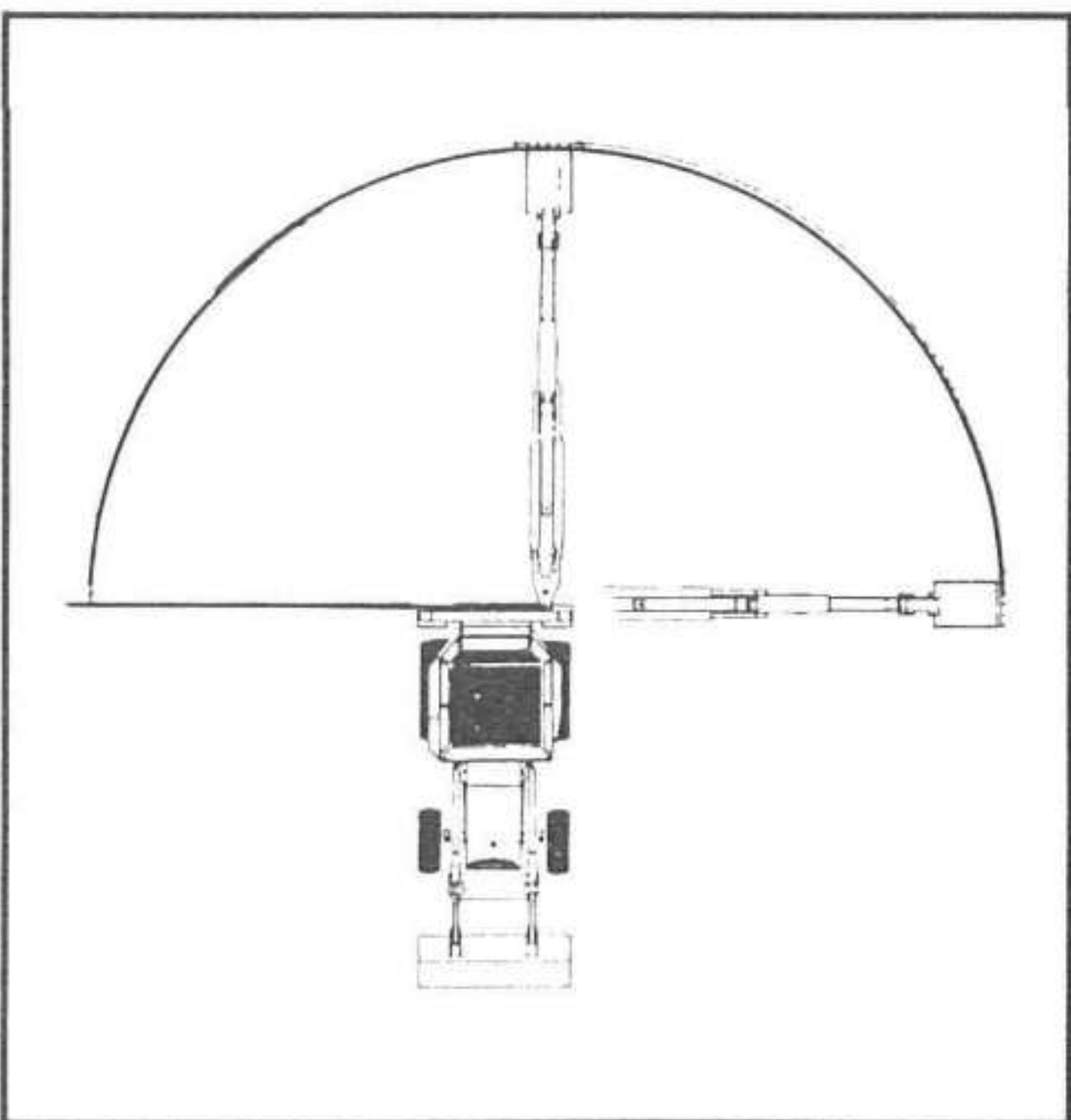
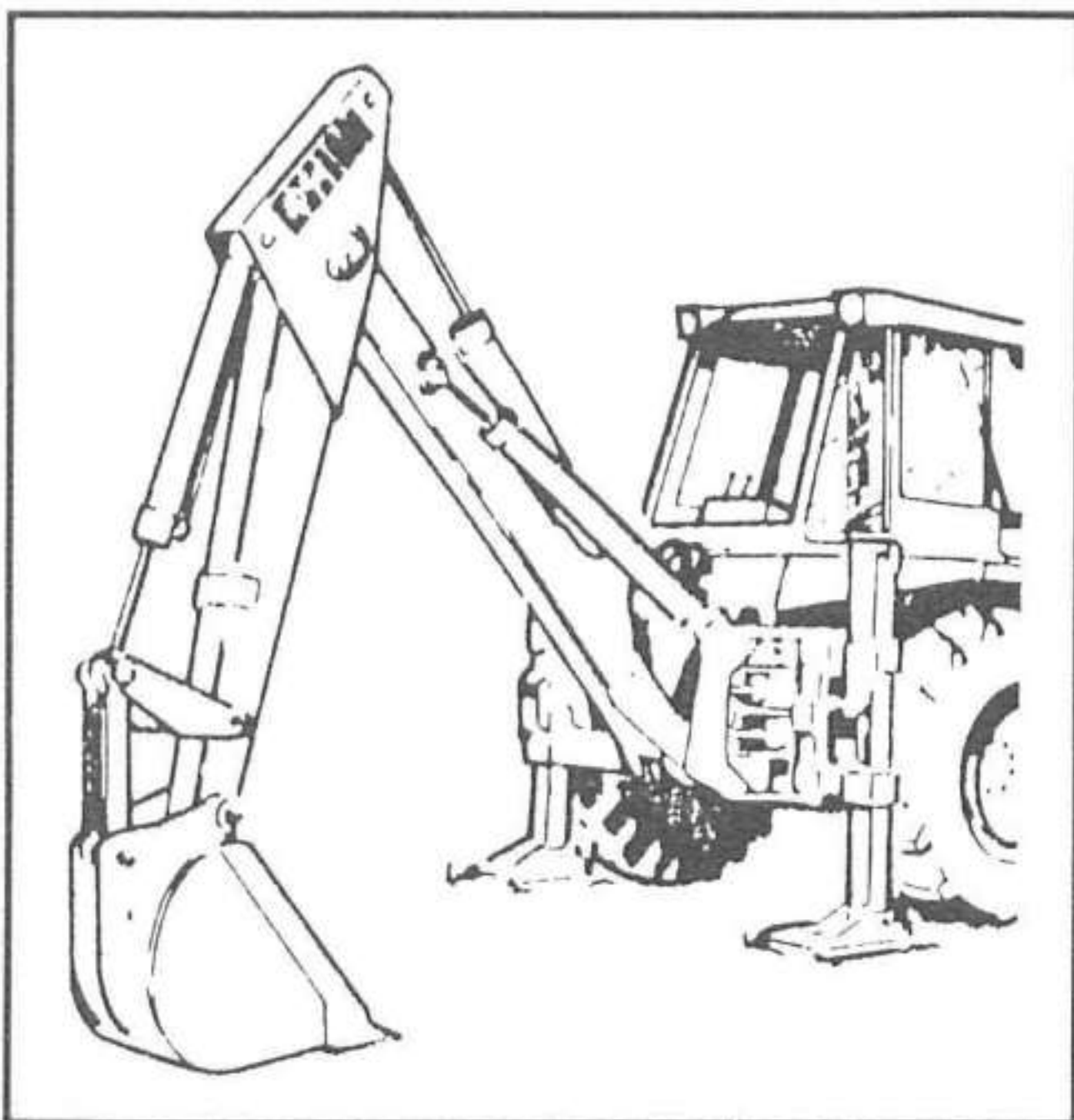
Andalucía amarga ha de gestarse lejos de España, de Andalucía, de Sevilla..., no volverá a ocurrir; pero la propuesta teatral de *Andalucía amarga* nace en Bélgica, en el mundo de la emigración, donde ha tenido que buscar Salvador la continuidad de sus esfuerzos, que no han generado en nuestro medio ni apoyo ni ayudas en el mundo de la cultura ni en el del teatro. Pero en su nuevo estudio teatral aborda una temática que está presente en sus anteriores espectáculos; el mundo laboral andaluz, pobre y miserable; un escenario en tres espacios, con los espectadores situados a ambos lados del central. El mundo inicial de la Andalucía del trabajo es el espacio de salida; en él, una guitarra, unas sillas de enea, unos candiles, evocan el mundo ya ofrecido por *Quejío*. Sobre él, en lo alto, un organista pondrá contrapunto al universo trágico, sin tragedia aparente. Este hallazgo, de crear con espacio el ambiente preciso, más propio del cine que del teatro, es una constante en la obra de Távora. Una pasarela central comunica con el otro escenario, donde se evoca la emigración. Del primer escenario, en un ritual mortecino, dolorido e íntimo, se parte hacia la pasarela. Con tan sólo dos palos —mayor economía, imposible—, se evoca el tren que transporta al emigrante, con dureza, al rit-



J. C. BENOIST



Disposición del "paso" de "Andalucía amarga" e imagen de su funcionamiento en el espectáculo.



La retroexcavadora de "Andalucía amarga".

mo que se va haciendo coral de la bamera; se llega, abrazados hombres y mujer, al centro del escenario medial, donde explota una marcha procesional, otra aportación del mundo sonoro del entorno. Del techo, sostenida por cuatro cuerdas que penden de otras tantas garruchas, cae una plataforma cargada de velas hasta los hombros de cuatro de los hombres. La plataforma, una vez más construida por Salvador con chapas de aluminio, tiene un espacio central hueco. A ambos lados, tres hileras de velas. Gracias al impulso y al movimiento de los hombres, con la mujer como figura central, se va reconstruyendo una escena, que aun dentro de la más exacta evocación de la Semana Santa andaluza, sigue siendo una referencia trágica al mundo del trabajo andaluz, del dolor de la emigración y el desarraigo que conlleva. Tras la "vía dolorosa" de la pasarela central, se ha formalizado, como una antesala y camino del otro escenario. Lo preside en la oscuridad una retroexcavadora, que de forma imponente, entre compases de órgano, despierta y va recogiendo, sin piedad, insensible y rotunda, a las personas que van llegando, depositándolas en las dos plataformas laterales de tubos de hierro que se elevan al efecto.

La retroexcavadora, como la hormiguera de *Herramientas*, representa, sin duda, el mundo mecánico, industrial y frío que atrapa al emigrante; sólo en propuestas cinematográficas, como "Tiempos modernos", o la ya referida "Metrópolis", o las locomotoras de Keaton, o más próximamente en Pierre Lotí, el mundo de las máquinas se muestra con una frialdad y agresividad parangonables a la que aparece en *Andalucía amarga*; el tratamiento teatral es original en su "idioma", sentido y elementos teatrales. La retroexcavadora evoluciona con su brazo mecánico y su pala sobre la escena, haciendo patente su dominio, su autoridad y su fuerza: frente a ella, la fuerza y la rabia de los trabajadores poco o nada puede hacer; su rebeldía llega al ataque al poder de la máquina. Se la inunda de arena, se trata de amordazarla, con una gruesa soga se amarra su pala. Por un momento parece vencida, pero su estructura parece tensarse, rompe sus ataduras y nuevamente se impone. Salvador Távora hace evolucionar la retroexcavadora con ritmo casi increíble; a los mandos Lilyane Dryllon, la asistente de dirección de Távora desde sus inicios, que asume con seguridad el difícil y peligroso manejo del engendro mecánico; el peligro, una vez más, el riesgo real, como siempre, está en la escena. Lilyane tiene a la vez la responsabilidad

en el manejo de la retroexcavadora y la iluminación del espectáculo y consigue realizar las dos tareas con la perfección, la seguridad y la sensibilidad indispensables en el ceremonial establecido.

Junto a la impresionante mole de la excavadora, añade Távora otros artilugios que completan y extienden la explicación del ambiente de trabajo opresivo que vive el emigrado: la rotaflex, el taladro percutor, la soldadora autógena, el diferencial, un martillo; puestos en concreta ordenación rítmica, logran crear una sinfonía sonora y visual, dentro de sonidos del flamenco, difícilmente imaginable. La utilización de todos estos elementos, herramientas laborales elevadas a la categoría de instrumentos de música, dan una idea del poderío y potencial teatral de las ideas de Salvador. Algo más adelante utiliza un carrete de cables, algo tan cotidiano que vemos en los trabajos callejeros de los obreros de teléfonos, o en otros menesteres; mediante un dispositivo, las vueltas del carrete al desenrollarse producen un sonido de carraca, que se van intensificando, creando una crispación, sobre la ya existente, que hace precisa y necesaria la explosión que antecede al dolorido final.

En *Andalucía amarga*, Salvador Távora llega a la demostración fehaciente de que cualquier elemento, mecánico o no, puede ser incorporado al hecho teatral, no como mero decorado, sino como elemento "vivo" e incluso fundamental. Servida por Lilyane Dryllon, la retroexcavadora se convierte en un auténtico actor, con papel primordial dentro de *Andalucía amarga*.

"NANAS DE ESPINAS", ENTRE DIENTES DE UNA SEGADORA

Nanas de espinas se resuelve también con escasísimos elementos: un incensario central, de grandes dimensiones, dentro del cual transcurren parte de las acciones teatrales, o debajo de él. Elaborado de forma artesanal, con tiras de aluminio, se suspende del techo escénico con cuatro cadenas que se manejan con poleas desde los laterales. El incensario puede servir de cárcel, marco, refugio e incluso de "paso" procesional, según transcurre la obra; sus subidas y bajadas, según conviene, toman tintes dramáticos, agresivos o íntimos. El incensario es, como los palos en *Los palos*, un artilugio que crea Salvador para alrededor de él construir su trabajo; desde su origen se establece como un elemento vivo, muy lejos del típico sofá de las comedias. Esta forma peculiar de crearse las necesidades dramáticas y resolverlas con elementos originales, manipulados artesa-

nalmente, es una norma en el teatro de Távora.

Junto al incensario hay otro elemento, en este caso una segadora, que desde el fondo de la escena, conducida por anónimos encapuchados con capirotos, invade el espacio escénico con su ritmo de motor de gas-oil, amenazando cuanto encuentra a su paso. Amenaza, riesgo real, para los hombres que acercarán palos, adornados como banderillas taurinas, a los aguzados dientes de la segadora, que los destrozará con su fuerza mecánica ciega, llevando el riesgo mismo hasta los ojos de los espectadores, que han de sentirlo como propio.

Como de costumbre, el autor, ante la fealdad funcional de la máquina, busca el escorzo plástico, donde lo mecánico desarrolla su fuerza, mostrando su faceta terrible, no exenta de cierta belleza maligna.

El lenguaje propio de Salvador, un lenguaje plástico y sensitivo de un hombre del trabajo de Andalucía la Baja, se ha elevado al hecho artístico. Un mundo laboral de talleres, campos y fábricas, se ha subido al escenario de la mano de Salvador como exposición y denuncia. Pues bien, este lenguaje y estos elementos no son contrapuestos a la arquitectura y a la plástica teatral tradicional. Antes al contrario, Távora abre una vía nueva que enriquece el mundo del teatro, a la vez que hace patente la dignidad intrínseca de los elementos del trabajo. Como siempre el mundo del flamenco popular, realmente popular, como lenguaje vivo, aparecerá en la armonización escénica.

Con este trabajo sabe abrir una nueva puerta, para continuar un lenguaje escénico, que ahora amplía sus horizontes, pero sin renunciar a los hallazgos positivos de su experiencia previa. *Nanas...* es el encuentro de dos mundos, el de las máquinas, ya desarrollado en los anteriores espectáculos, y el del teatro literario, pero precisamente con el teatro de Federico García Lorca. En este encuentro, realmente enriquecedor, los elementos utilizados se acrecientan: enfrentamiento entre las mujeres, en un baile por sevillanas, donde la desnudez del ritmo creará —más que texto alguno— el clima de la tragedia misma. La lucha de los hombres, que Salvador trae al centro de la escena, se hará con la fuerza de las palmas, cada sonido amagará una cuchillada potencial, que terminará con una sensación de muerte que no conseguiría ninguna sangre de guardarropía. El cante de las nanas, la silla mecedora monorrítmica, van atenazando con sequedad al espectador, que ya en las postrimerías, cuando el pa-



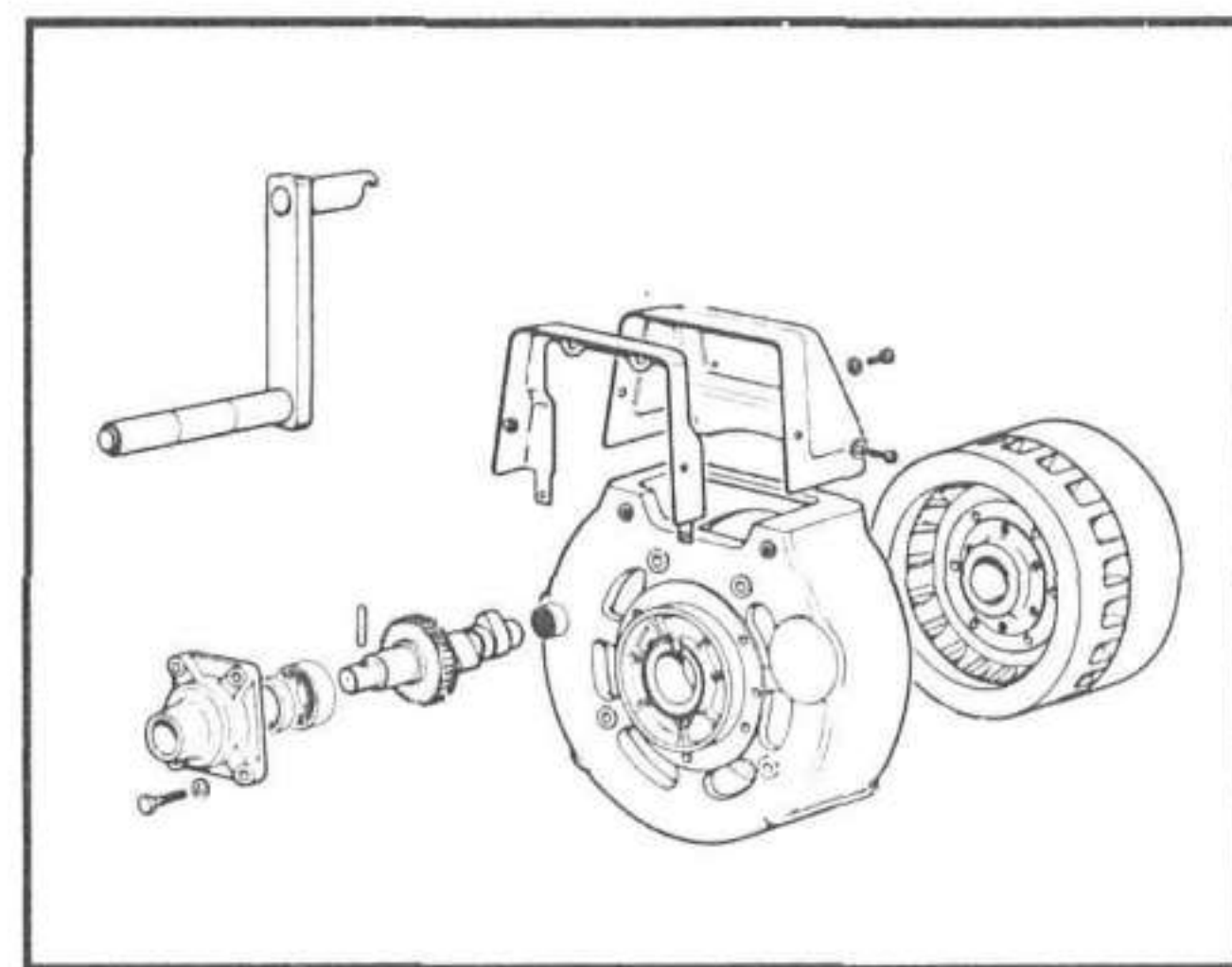
DOUAI

ño-niño ensangrentado es desgarrado por la segadora, siente el rompimiento interno de la impotencia frente a una exposición a la vez rigurosa, escueta e intensa.

Con *Nanas de espinas* esto queda demostrado; el encuentro del mundo de las máquinas de trabajo, de las máquinas próximas y cotidianas, con el mundo negro y morado del teatro de Lorca, es un encuentro positivo, y es, además, el espaldarazo definitivo de Salvador Távora como autor dramático, como creador de un lenguaje de expresión teatral.

UNA ELEVADORA SOBRE "PIEL DE TORO"

Piel de toro rompe nuevamente los moldes esperados. Desde el "mundo del toro" se nos va a traer una exposición, también ciertamente "aliteraria", de sensaciones que parten de la plástica de este universo para contar sentimientos realmente ancestrales, que se evocan con la estética taurina, hasta tragedias próximas. Esta obra de Távora, en un espacio circular, a la manera de una plaza de toros, con quince metros de diámetro, cercada con sus tablas rojas, con sus burladeros, toriles y el albero, el amarillo albero de Alcalá de Guadaíra, que cubre tan-

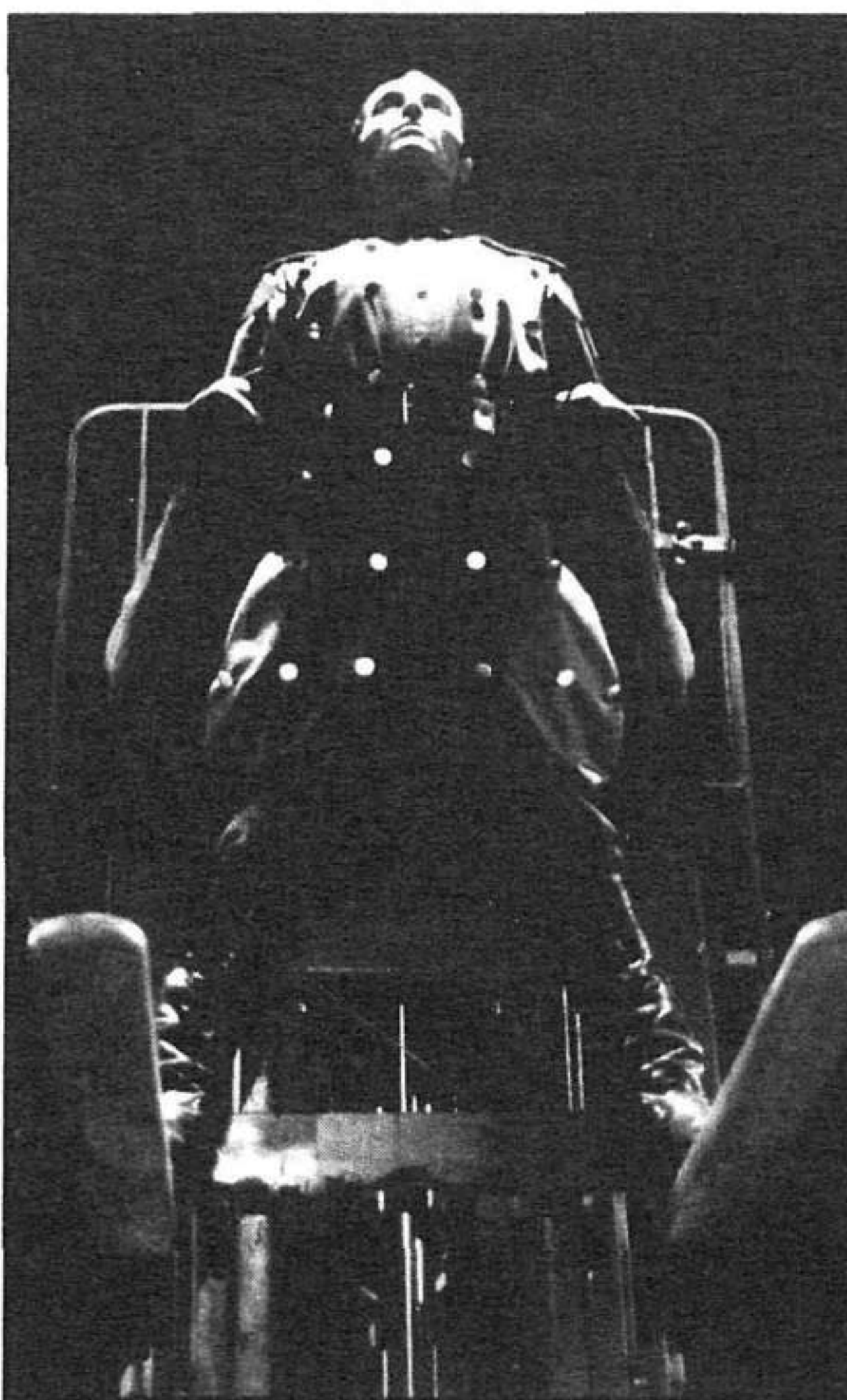


Croquis y funcionamiento de la segadora en "Nanas de espinas".

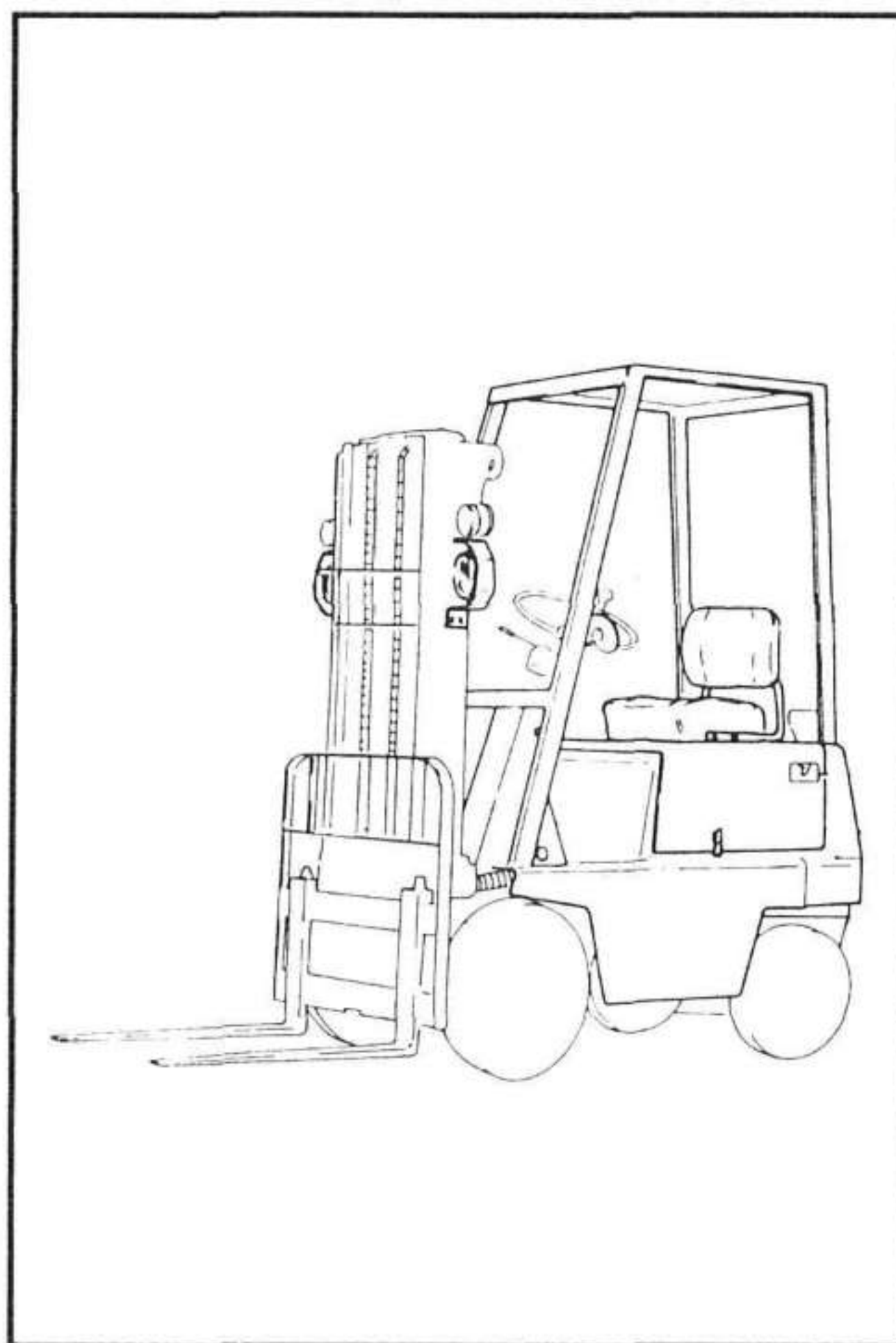
tos ruedos, que empapa la sangre de tantos toros y de muchos hombres. El albero como tierra donde puede sembrarse una flor o abrir una fosa entrelarga para el cuerpo de un hombre. Con esta incorporación de un elemento casi táctil, aparece el color: el rojo, el amarillo, el dorado de los trajes de luces, los capotes con fuego irán tejiendo una sinfonía de color, que irá ordenándose siempre bajo la vigilancia de aguaciles negros. El sonido, también colorista de los pasodobles, estará evocando un mundo interno, asumido y conocido por Salvador a la perfección, co-

nocido por los espectadores. En este trabajo recurre Salvador a elementos del mundo del teatro "típico": actores, bailarina, bailar, mimo. El mundo del espectáculo en escena, con la geometría tavoriana, con la precisa ordenación conveniente al servicio de un espectáculo que transmite sensaciones y sentimientos que se recrean en el círculo amarillo del ruedo. El encuentro, ya advertido en *Nanas de espinas*, del mundo de la máquina con el mundo del teatro, es aquí recreado, pero con una peculiaridad importante: el mundo de la máquina se reduce a la presencia de una elevadora, que aparecerá en escena, invadiendo el ruedo, convertida en soporte del dictador, como elemento opresor, al servicio del poder. Esta máquina, que protagoniza la segunda parte de la obra, evoluciona sobre el albero imponiendo su ley. Se trata de una síntesis de las máquinas que se han utilizado en los espectáculos anteriores y es el propio Távora, cubierta la cabeza con una máscara, quien la maneja. El mundo de la máquina se enfrenta y se encuentra con el mundo del teatro en *Piel de toro*, pero es el propio Távora el que quiere manejar este elemento, que le pertenece, incorporándolo al mundo del teatro, que también es suyo.

Piel de toro incorpora un mundo plástico bastante cotidiano en nuestro medio, muy lejos de los tópicos de Mérimée y, por supuesto, profundamente apartado de las producciones cinematográficas, que con bastante torpeza se han acercado al mundo taurino. Con esta obra no sólo aporta Salvador un mundo nuevo para el teatro, sino también enfrenta o reúne su anterior contribución de incorporar las máquinas más que como decorado como auténticos personajes de la obra; con la peculiaridad, ya advertida, de que esta máquina que se enfrenta al universo teatral, estará manejada y conducida por el propio autor. Desde varios metros de altura, un actor que encarna la figura de un dictador evolucionará sobre la elevadora, que lo transportará al ámbito del ruedo, invadiendo e imponiendo su autoridad; la máquina que sirve de trono provoca también la separación del poder frente al pueblo, vibrante y rebelde, pero también impotente. A la elevadora subirá un espíritu, un diablo benigno y entrañable, a recoger el último hálito del dictador. Entonces la máquina también será túmulo para el opresor muerto. En esta escena, sobre las uñas de la elevadora, el dictador yacente, cubierto con la bandera nacional, entrará, como una procesión, por la puerta de arrastre de la plaza escénica. Al fin, tras un cante dramático, quedará en es-



C. J. FRAGA-P. TÁVORA



Diseño y funcionamiento de la elevadora de "Piel de toro".

cena, solo, un niño. En esta ocasión, con y desde una máquina, ha controlado Salvador todo el mundo de la escena. Una máquina organiza el hecho teatral, sin dejar de producir y transmitir un sentimiento interno, una belleza plástica que, a la postre, caracteriza el teatro de Távora.

LA NORIA DONDE SE EMPALAN "LAS BACANTES"

La aceptación de la realidad del teatro de Távora se va imponiendo, si bien muchas veces a regañadientes. La sucesión de obras, con éxito de público indiscutible, con una crítica internacional que elogia sin recato sus espectáculos, hace que en los cenáculos teatrales la figura de Távora adquiera —insistimos, con lentitud— la dimensión debida. Miguel Narros, hombre de teatro donde los haya, director del Teatro Español, encarga a Salvador Távora la dirección de la puesta en escena de una obra del teatro griego clásico.

En *Las bacantes*, la creación escénica de Salvador no prescinde del mundo de las máquinas, pero éstas ya han sido expuestas en anteriores espectáculos; han aportado su protagonismo. De alguna manera se ve impulsado el autor a pedirle otras acciones, otras posibilidades. Para ello Salvador da un paso más, una vez precisadas las necesidades de la creación, ha de imaginar un artificio que dé la respuesta pedida. En *Las bacantes* Salvador busca un artificio central que sea protagonista en la escena, que vertebral la trama como un hilo conductor. La máquina de la nueva obra ha de ser un elemento que provoque la imaginación, como el propio Távora dice en una entrevista con Ángel Berenguer: "De lo que se trata es de provocar a la imaginación y conducirla a un estado capaz de relacionar todo aquello que, aun sin relaciones aparentes, ocurra o se diga en escena". La idea primitiva del autor fue una noria campesina, que debía servir de soporte al mundo rural y al dionisiaco con sus ritos iniciáticos en el Citerón. Tras un estudio de las dificultades, Salvador va "espiritualizando" la noria, hasta que en el taller, en contacto con los artesanos, llega a la solución que sube al escenario: un artificio con seis palos, que darán vueltas alrededor de un eje en alto, situado sobre dos columnas de hierro. La base sobre la que se asientan las columnas podrá girar también sobre sí misma. Cada palo de esta síntesis de noria, con evocación fálica, servirá en diversos momentos para portar a las enloquecidas bacantes, seducidas por Dionisos. Sobre esta noria se estará

evocando, cara al público, lo que Eurípides sólo refiere con palabras. El artilugio servirá para consagrar a Ágave, que interpretada por la bailaora, se convertirá en una especie de sacerdotisa. El ritmo cruel de la máquina conducirá a la muerte de Penteo a manos de las bacantes y de su propia madre Ágave. Esta muerte que el mito que Eurípides recoge, ocurre en el monte Citerón. El autor griego la hace referir por un mensajero, pero Salvador prefiere llevarla a la escena, donde, a la vista de todos, se consuma la venganza del dios.

Esta máquina se introduce en *Las bacantes*, dentro de un escenario de especial limpieza, ocupado por dos troncos simples: un barril con dos escaleras de madera y una plataforma con tres pequeños tramos que, a la vez, le sirven de sujeción. La máquina, en el centro, va presidiendo lo que ocurre, con una poética física que centra y ordena el discurso literario. Una máquina, que llega donde los actores no pueden por sí mismos, sustituye a la vieja utillería teatral, invisible y falsa, incorporando todos los elementos que resulten necesarios a los efectos de las acciones, al protagonismo del propio espectáculo.

Con ser importante esta innovación que Salvador incorpora a su teatro, no es la única que aparece en *Las bacantes*; también hacen su aparición los animales, pero no con la utilización manida, mil veces repetida, de que el animal forma parte de un decorado, como elemento móvil; no se trata del animal que aparece como un efecto más. Como las máquinas, los animales tienen un papel, una ordenación plástica y poética dentro de las acciones. En *Las bacantes* se introducen dos perros, mientras se gritan los versos:

*Id, perras de la rabia
Id al monte
donde forman su comitiva
las mujeres libres.
Desgarrad con los dientes al poderoso
que, disfrazado de mujer,
quiere espiar desde las alturas
vuestra libertad, para limitarla.*

Sobre estos versos repetidos machacadamente aparecerán los perros con sus ladridos, para lanzarse sobre los despojos de Penteo, figurados en trozos de carne y huesos, que masticarán los mastines en el proscenio. La escena, a pesar de todo sin truculencia, llevará al espectador a una visión física de lo que Eurípides sólo se atreve a referir verbalmente. Los perros, como incorporación útil, ni banal ni gratuita, abren una nueva puerta, que

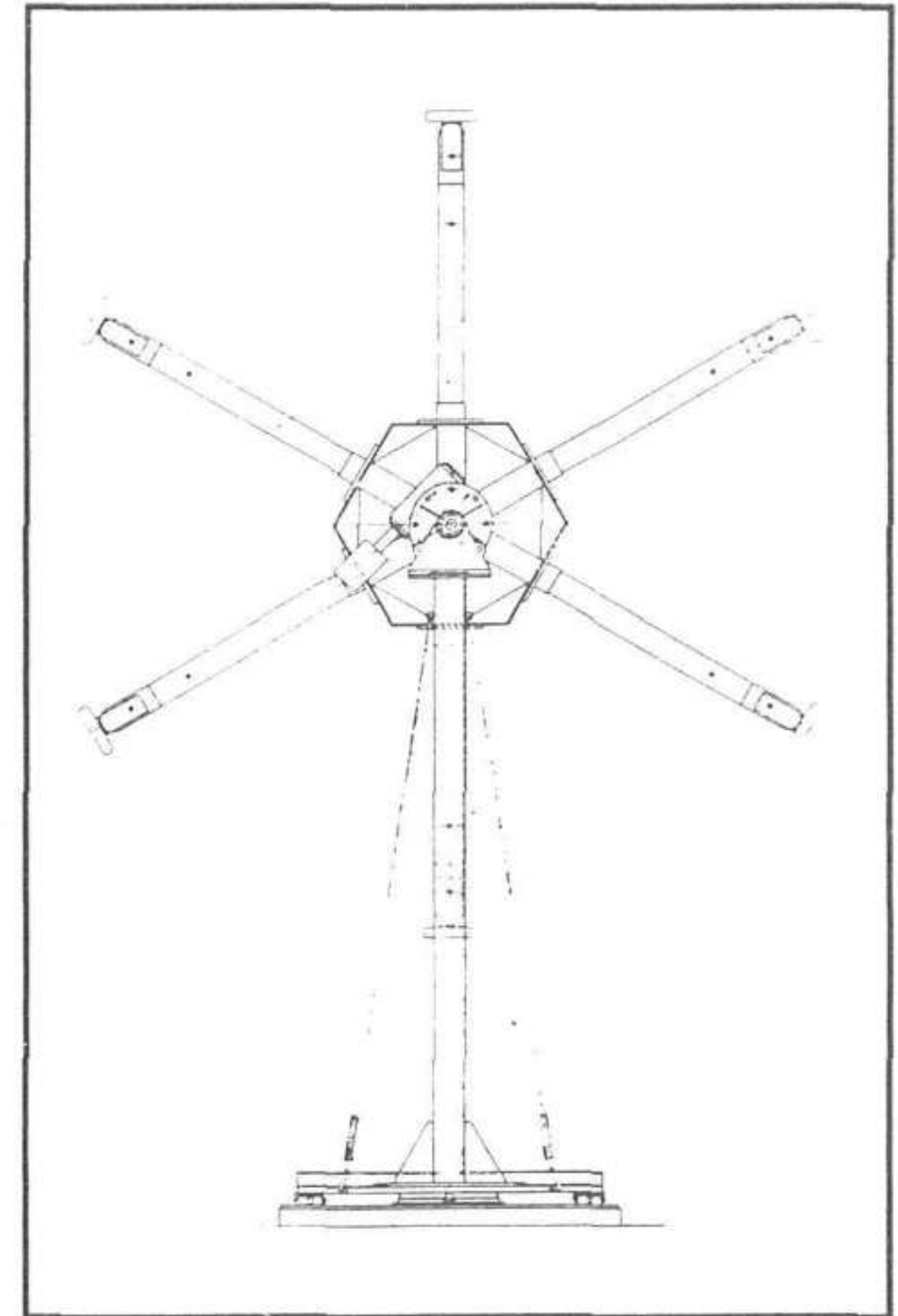


La noria de "Las bacantes" y su efecto escénico.

enriquece el teatro tavoriano. Sobre las máquinas y su mundo frío, el mundo caliente de la máquina animal. Más "caliente", pero también más impredecible, lo que comporta mayores dificultades en su manejo.

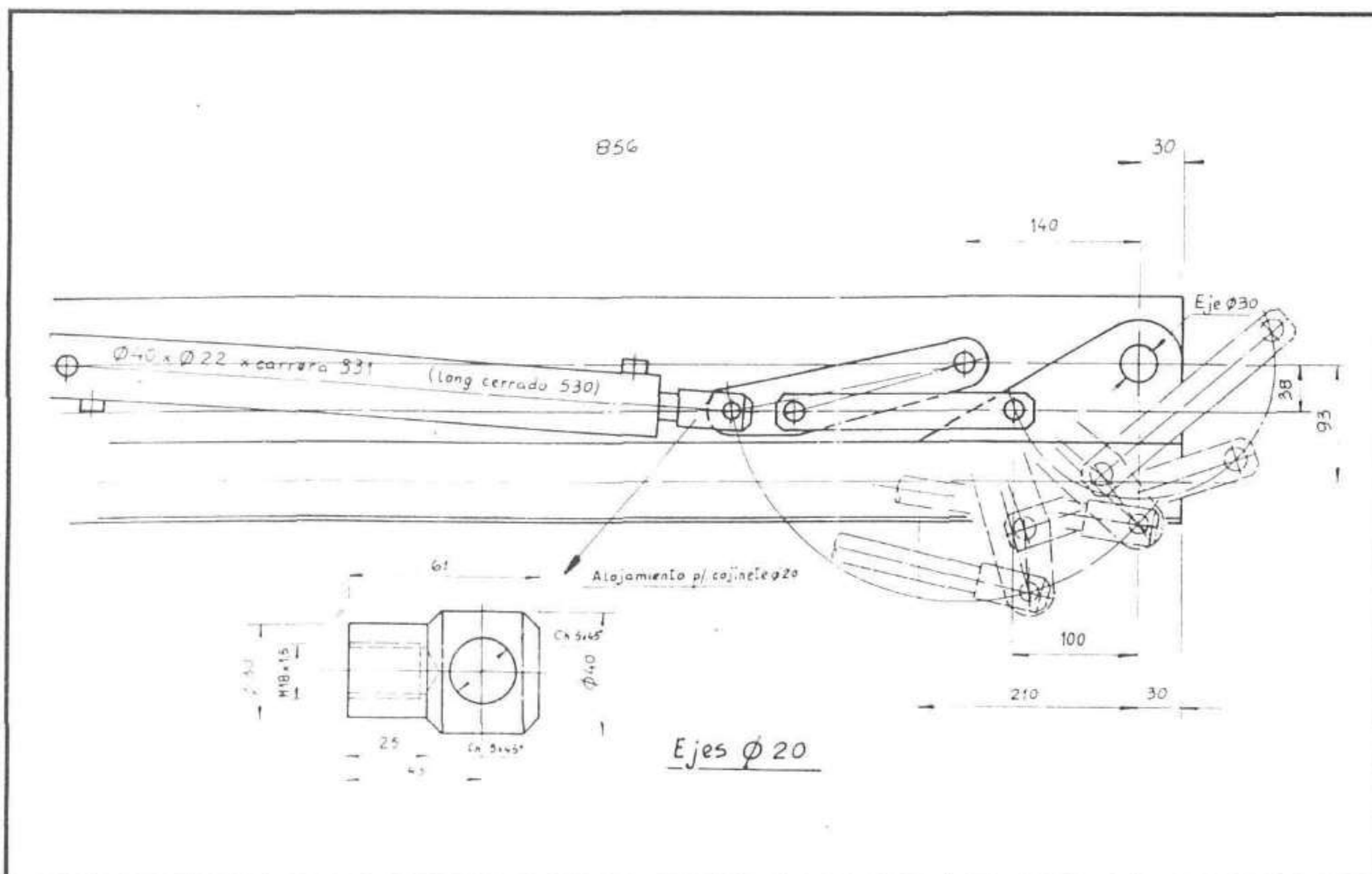
EL MÁSTIL DE "ALHUCEMA"

Alhucema, con el subtítulo de "Aires de historia andaluza", es por ahora el último trabajo escénico de Salvador Távora. Con esta obra el autor hace un manifiesto interno. Se hermana, por tanto, con *Quejío*, con *Herramientas*, con *Andalucía amar-*



ga, con *Piel de toro*, con las obras que parten de la realidad y poética subjetiva.

La escena es la más simple de las creadas hasta ahora por el autor. Sólo un mástil en el centro justo, como promediador de la geometría simétrica del escenario. Este nuevo artilugio, un mástil de cinco metros, que podrá inclinarse hacia delante o hacia atrás, que podrá girar sobre sí mismo, ordenará, a la vista de todos, el quehacer de los actores por la escena. El mástil, con un motor hidráulico que hará que su movilidad pueda seguir e incluso marcar el ritmo musical de la obra cuando convenga, tendrá en su base cuatro pequeñas fuentes, que en un momento dado harán



El mástil-trapecio de "Alhucema" y su esquema de funcionamiento.

evocación de la paz y la alegría que sin esperanzas este pueblo pretende. El mástil enarbolará al árabe, el rey poeta de Sevilla, Almotamid, como bandera, blanco entre verdes ramas; será testigo mudo ante el cual la cruz inquisidora arrasará la historia y servirá de soporte al sacrificio y muerte de Blas. Ya al final, con el dolor expuesto, subirá con lentitud, portando la corona de laurel de oro del romano, el blanco turbante del rey y una rama de verde oliva, como mensaje dolorido y esperanzado. Pero en otro momento el mástil, que ha cumplido su misión de protagonista, sirve también como elemento escénico, que hará de soporte a las evoluciones de un romano-trapecista, que hará sus arriesgados ejercicios colgado de un brazo articulado en el propio mástil. La utillería a la vista realzará con su verdad los elementos, sin "trampa ni cartón".

El artilugio cumple sobradamente su misión; de nuevo ha sido preciso que Salvador, al habla con el taller de los artesanos, vaya dando forma precisa a unas necesidades escénicas, y ello sin prescindir de la estética, sino, muy al contrario, encontrando una solución que plásticamente realce el escenario.

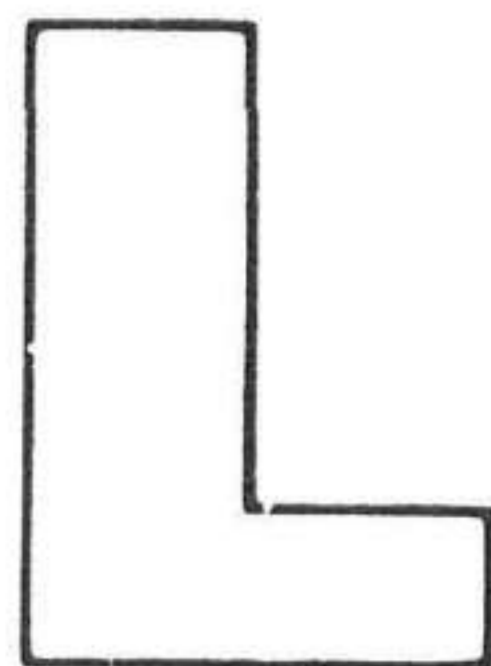
Y otra vez los animales. En *Alhucema* aparecen dos caballos blancos, caballos andaluces, briosos —y por supuesto "enteros"—, que con sus evoluciones marcan los rompimientos históricos que siempre han hecho invasores a caballo. Lo de menos es el señorito andaluz en un cortijo o en una feria, lo importante son los caballos que, pisando durante siglos, han llenado de sangre y de negrura la historia de un pueblo apacible. Los caballos, con su presencia imponente, van durante todo el espectáculo recordándonos agravios e impotencia. Son los caballos y los caballeros los que flagelan nuestra historia andaluza, pero, además, por si fuera poco, son también los que escriben los textos de esta historia.

Una última reflexión, la incorporación de todos los elementos "vividros", del mundo laboral, del entorno, los animales, el circo, la creación de elementos, están en el "favorismo" —claro es, en mi opinión— al servicio de una transmisión sensible, de una comunicación que, desde la escena, llegue individualmente a los espectadores. Desde el caudal de Salvador, un caudal de sentimientos y emociones, que trata y consigue transmitir, pero con la genialidad del artista, con el vehículo bello de una escena, que en él, mucho más que en otros autores, es una necesidad primordial. Salvador nunca podrá utilizar un escenógrafo, pues es la escena el papel donde escribe sus creaciones.

DE «QUEJÍO» A «ALHUCEMA»

TEXTOS DE SALVADOR TÁVORA





o conocía, porque estaba en ellos, casi todos los ambientes en los que el cante y el baile de Andalucía se daban o se vendían. Me hacía mil veces la pregunta de por qué los cantes y los bailes no reflejaban las realidades concretas de los andaluces que los hacíamos. Poco a poco, no haciendo estudios sobre ello, sino buscando en mi propia realidad, llegué al descubrimiento de que, por un potente fenómeno canalizador, nuestros cantes y nuestros bailes andaban por un lado, y nuestras necesidades por otro. Busqué, día tras día, un auténtico modo de expresión de nuestras realidades actuales, y llegué al convencimiento de que nuestra actualidad estaba fuertemente falseada y ocultada

por sólidos tópicos: una corriente traumatizadora había hecho de todo lo andaluz, y de los andaluces, de los que cantábamos y de los que no cantaban, instrumento utilizable para poner una careta alegre y colorista a un pueblo triste y sin color.

A esta corriente traumatizadora que se nos había echado encima, producto del "estudio" que de nosotros habían hecho algunos escritores y poetas, a los que alguien más capacitado que yo debería juzgar detenidamente, le salió al paso unos llamados flamencólogos, que con excepciones estudiaban los cantes desde cómodas situaciones sociales que les permitían la investigación de los mismos, sólo en función de un interés musical-arqueológico. Casi todos con un "cantaor" al lado, al que promocionaban en compensación de las musicales informaciones que recibían. Informaciones éstas, la mitad de las veces, "camelísticas", o de "ojanetas", pero que pasaban a serios libros dogmáticos y clasificativos de nuestros cantes. El resultado, casi siempre el mismo: del "cantaor" informante hacían un "artista cotizante" —evadido social— con su promoción, y del libro un catecismo condicionante que limitaba la expresión.

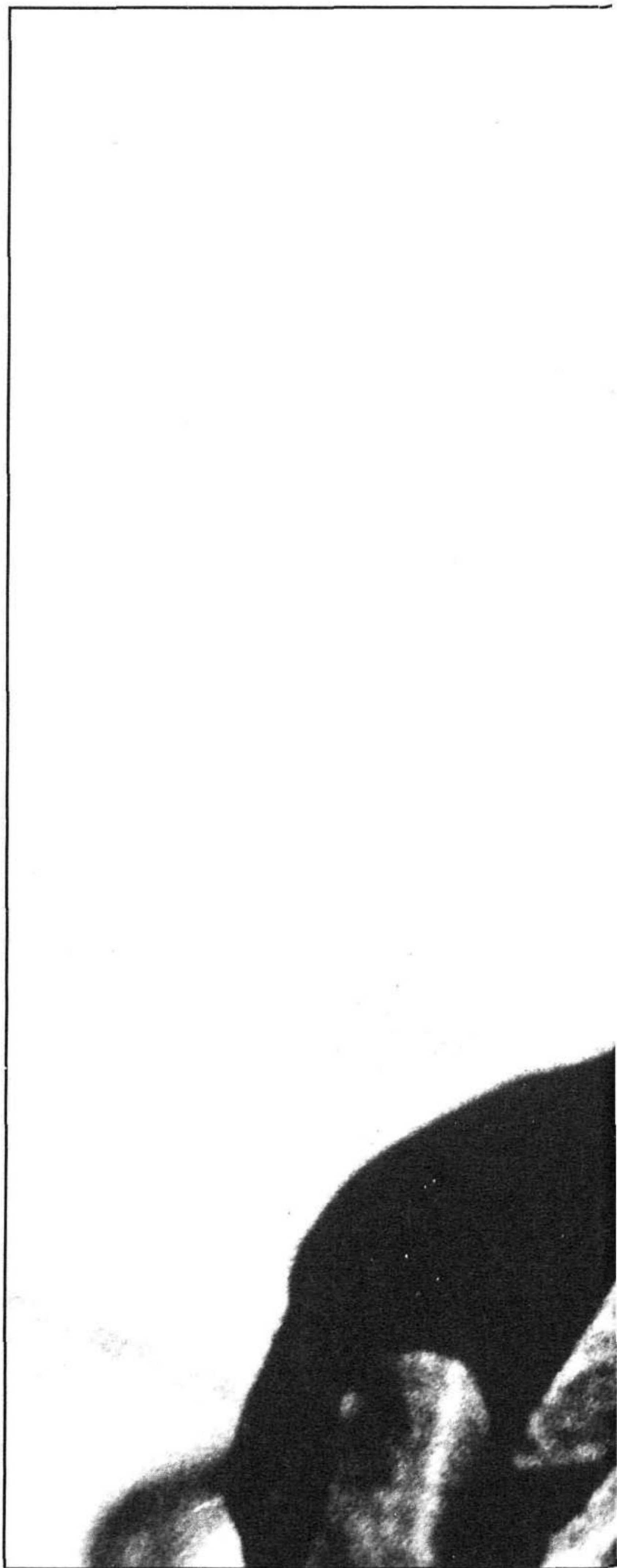
Me planteé entonces la necesidad de investigar en el pasado, no de cómo cantaban nuestros bisabuelos, sino "por qué", y llegué a ver muy claro que un ¡ay!, su ¡ay!, antes de ser producto utilizable, era el grito inconcreto, temeroso, resignado y conformista, que, en el límite de lo posible, denunciaba la aplastante situación socio-económica en que vivían.

Había que poner todo "esto" en su sitio, y teníamos que hacerlo nosotros, los que habíamos aprendido por nuestros propios medios, a leer y a escribir, los que estábamos dentro de esos mecanismos de unos y otros. Había que "mostrar" la verdad del retorcido proceso a todos los traumatizados, andaluces y no andaluces, a los que son —éramos, ignorándolo— parte proyectora de la careta, y a los que les había llegado la "máscara" como falsa imagen alegre y festera de un pueblo serio: Andalucía.

Partí de una idea teatral que nació en mi mente, no sé, quizá por el desconocimiento de estudios del teatro convencional al uso, quizá por evitar caer en un manido teatro "parlanchín" y frío que nunca me había interesado y, quizá, también, por la influencia de mi participación en *Oratorio*, un montaje de Juan Bernabé y el Teatro Lebrijano de un texto de Alfonso Jiménez Romero. La cosa es que nació lo que yo deseaba: un duro esquema abierto a la aportación de vivencias individuales. A él se fueron integrando Joaquín, Pepito, Juan, Angelines, José, Miguel, y ya, todos unidos en la extremada entrega física que nos exigía la idea, y echando a un lado flamencólogos, academicistas y momificadores de pasadas culturas, nos fuimos buscando "por dentro" el más auténtico modo de expresión heredada: el cante y el baile.

Así surgió el espectáculo, sin palabras, sin tiempos ni actos calculados por condicionamientos, con los elementos necesarios para provocarnos la confesión, y cambiada la necesidad teatral de representar por el deseo —consciente— de "mostrar".

Quejío es, en definitiva, el resultado de unas experiencias o la suma de todo un proceso de vivencias. Es la presentación o recreación de un clima angustioso, en el que se producen el cante, el baile, el lamento o la queja del pueblo andaluz. Se han estudiado o tratado siete cantes y tres bailes, enumerados en diez ritos o ceremonias, a través de un planteamiento en el cual casi se consigue fundir cante y baile con la posible o casi segura situación de una colectividad oprimida, en la que la queja o el grito trágico de sus individuos sólo ha servido, por una premeditada canalización, para divertir a los responsables.

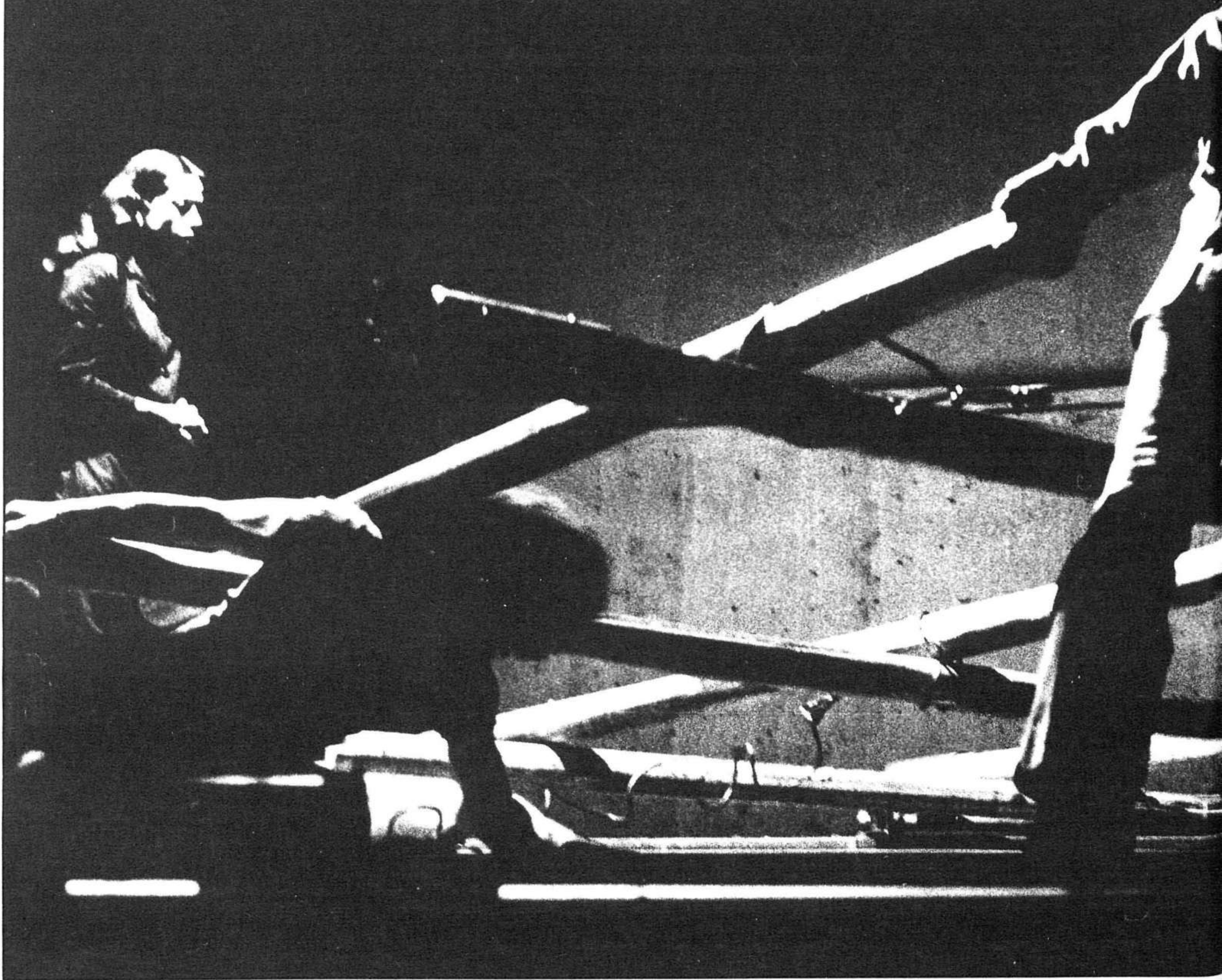


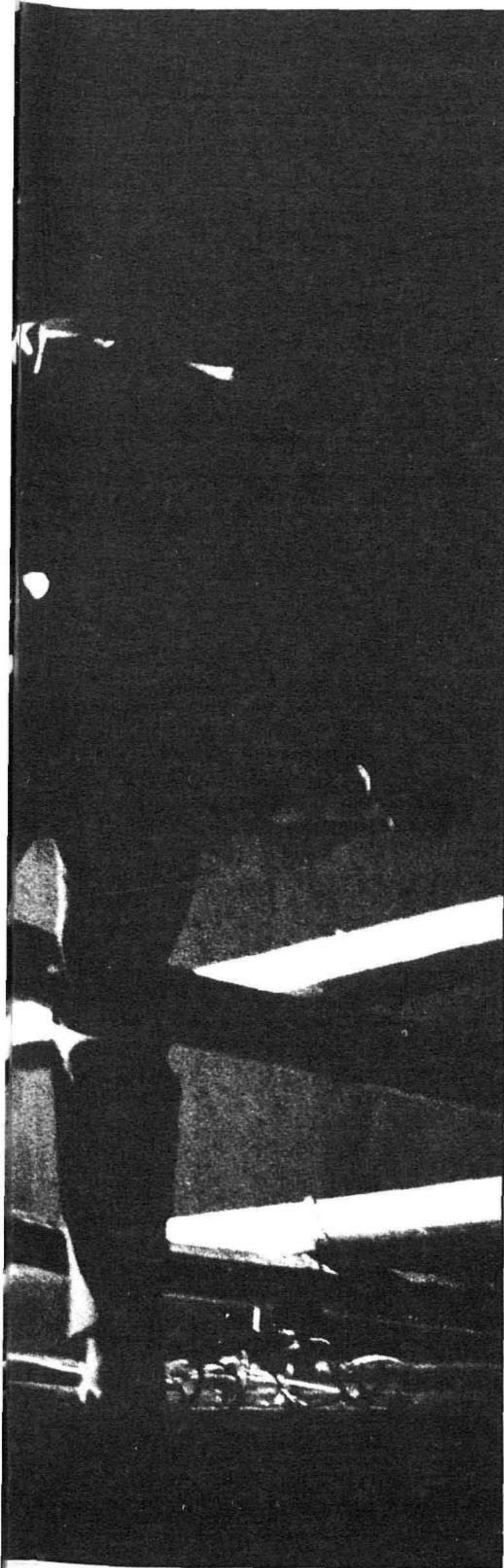
«QUEJÍO»



«LOS PALOS»

82





D

Después de *Quejío*, que ha sido para nosotros la fusión de nuestros cantes y nuestros bailes con nuestra propia realidad de andaluces, era necesaria una muy pausada meditación para nuestra continuidad como Grupo Teatral.

Habíamos conseguido con nuestra concienciación, con nuestra entrega, en este trabajo de mostración, situar los cantes y bailes de nuestra tierra dentro de ese contexto dramático de realidad socio-económica del que otros lo habían alejado.

Sabíamos, por esto, que la mostración consciente de nuestras realidades había dado, en terrenos ya teatrales de comunicación, un paso válido.

Esto sin estar del todo claro, podía ser la base donde quizá estuvieran las "claves" en las que apoyar la continuidad de nuestro teatro. Pero este indefinido mecanismo de "claves teatrales de comunicación" nunca podría ponerse en marcha —de esto estábamos seguros— sin un motivo de reflexión colectiva que tuviera relación con nuestra propia evolución.

Andando con nuestro espectáculo *Quejío* por casi toda Europa, los comentarios, la crítica y casi toda la gente seria de teatro que hemos conocido nos hicieron sentir un especial interés por conocer la realidad de un andaluz tan folklorizado, y tan utilizado, por unos y por otros, como nuestros cantes y nuestros bailes: Federico García Lorca.

Sólo conocíamos de él la proyección folklórica que de su nombre se había hecho, y esto no satisfacía nuestro despierto interés.

Así estaban nuestros ánimos cuando José Monleón —crítico y hombre de teatro que seguía desde el principio nuestra andadura— nos propuso un estudio en torno a García Lorca, planteándose nuestro grupo entonces un posible trabajo escénico, con Lorca de protagonista, con el que responderíamos al momento en que se hallara nuestra evolución. Salvando los niveles entre su vida de intelectual acomodado, y la del pueblo al que él quería acercarse, y al cual pertenecemos, empezamos a ver las líneas distantes pero paralelas que a él nos unían. Teníamos que intentar acercarnos a él, superando el confusionismo que enmarca, a menudo, su obra, su vida, su muerte.

Su obra y su vida, desde nuestra perspectiva, quedaban algo confusas para que pudiéramos "sentirlas", pero las circunstancias de su muerte nos impresionaron.

Seleccionamos entonces de los documentos ordenados por José Monleón para el estudio de los últimos días de Lorca aquellos que tenían un carácter fehaciente: noticias escuetas que componían un texto incontestable y neutro.

El trabajo, en este sentido, aspiraba a dejar claro los últimos días del poeta. Lo demás, lo nuestro, hasta conseguir el espectáculo como resultado, lo suponíamos muy fácil: se narrarían los últimos días de Federico "por fuera", y esos cortos y terribles textos de su historia aumentarían el deseo rabioso de contar, con nuestro lenguaje, la nuestra; y si nuestros golpes, nuestros gritos y nuestro miedo se trataban por la sala con su nombre, habríamos conseguido mostrar el paralelismo de Federico García Lorca con su pueblo.

Concebí la idea de un montaje, donde unidas rítmicamente aunque funcionando separadas, sin subordinaciones condicionantes, para no mutilar ni falsear los distintos conceptos del lenguaje pudieran mezclarse la propuesta de Monleón, —convertida en narración cronológica de los últimos días de Federico—, y nuestra historia. Y apareciera un trabajo de solidaridad como expresión de una conciencia capaz de encuadrar nuestro problema específico y vivencial en un plano más general.

El resultado ha sido que esa realidad vivencial se impuso y desplazó en casi todos sus puntos a la noticia concreta, al documento; habíamos encadenado nuestros motivos fundamentales; emocionalmente, con tal intuitiva coherencia, que el espectáculo surgió, con sus propios signos, más allá de las situaciones y las palabras de la narración, destrozando el equilibrio planteado y rechazando por su unidad y redondez cualquier individualismo biográfico que transcurriera paralelo por importante que fuera. A partir de este descubrimiento, a Lorca lo perdimos como protagonista para volverlo a encontrar más tarde, mezclado entre nuestra propia realidad, entre nuestros propios sufrimientos, entre nuestras propias aspiraciones...

Hemos de confesar que no sentimos la tragedia por la vía de la literatura. La sentimos por la vía de lo vivencial y de lo inmediato, en función y como consecuencia de nuestro pasado, de nuestro presente y de los elementos materiales y cercanos que utilizamos para el desarrollo de nuestro lenguaje.

Por esta vía hemos encontrado a Federico y se ha quedado con nosotros, en este espacio de tiempo concreto en el que aflora este segundo trabajo sobre Andalucía al que titulamos *Los palos*, pero como un andaluz más y entre tantos de los nuestros que perdieron y pierden la vida en la oscuridad de sus ocupaciones, con sólo el grito cantado como crónica, y sin escribir una sola frase.

Por encima de cualquier otra consideración teatral, *Herramientas* —tercer paso de una investigación dramática de identificables características, que empezamos en *Quejío*

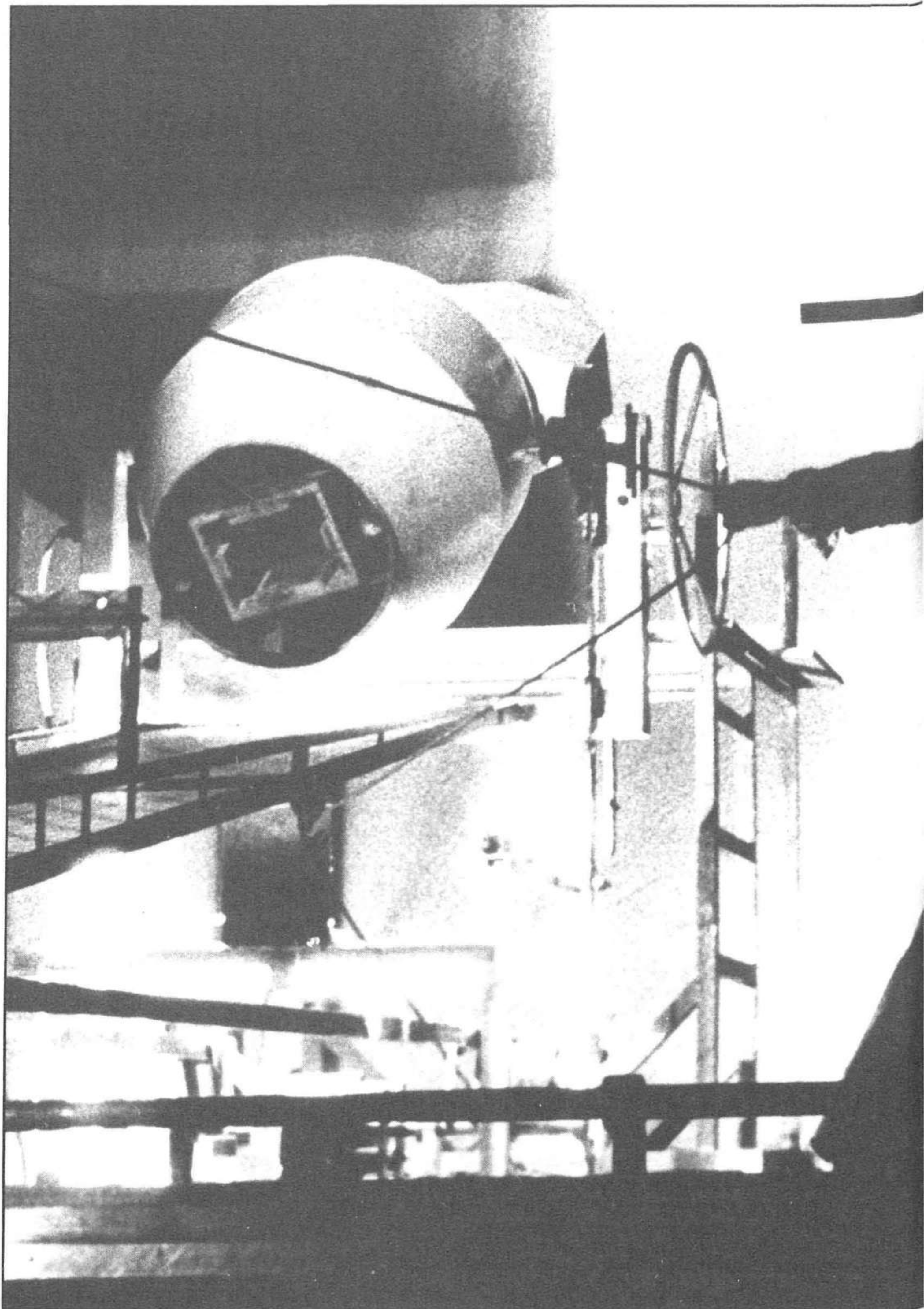
y se amplió en *Los palos*— aspira, fundamentalmente, a elevar a valores culturales de comunicación los del trabajo manual y cotidiano.

En *Herramientas* no se pretende contar ninguna historia, ni escenificar ningún tema. El tema o la historia se pronuncian en el punto exacto del espacio donde se encuentran los impulsos y sensaciones de los que participamos con la historia personal y la sensibilidad de cada espectador.

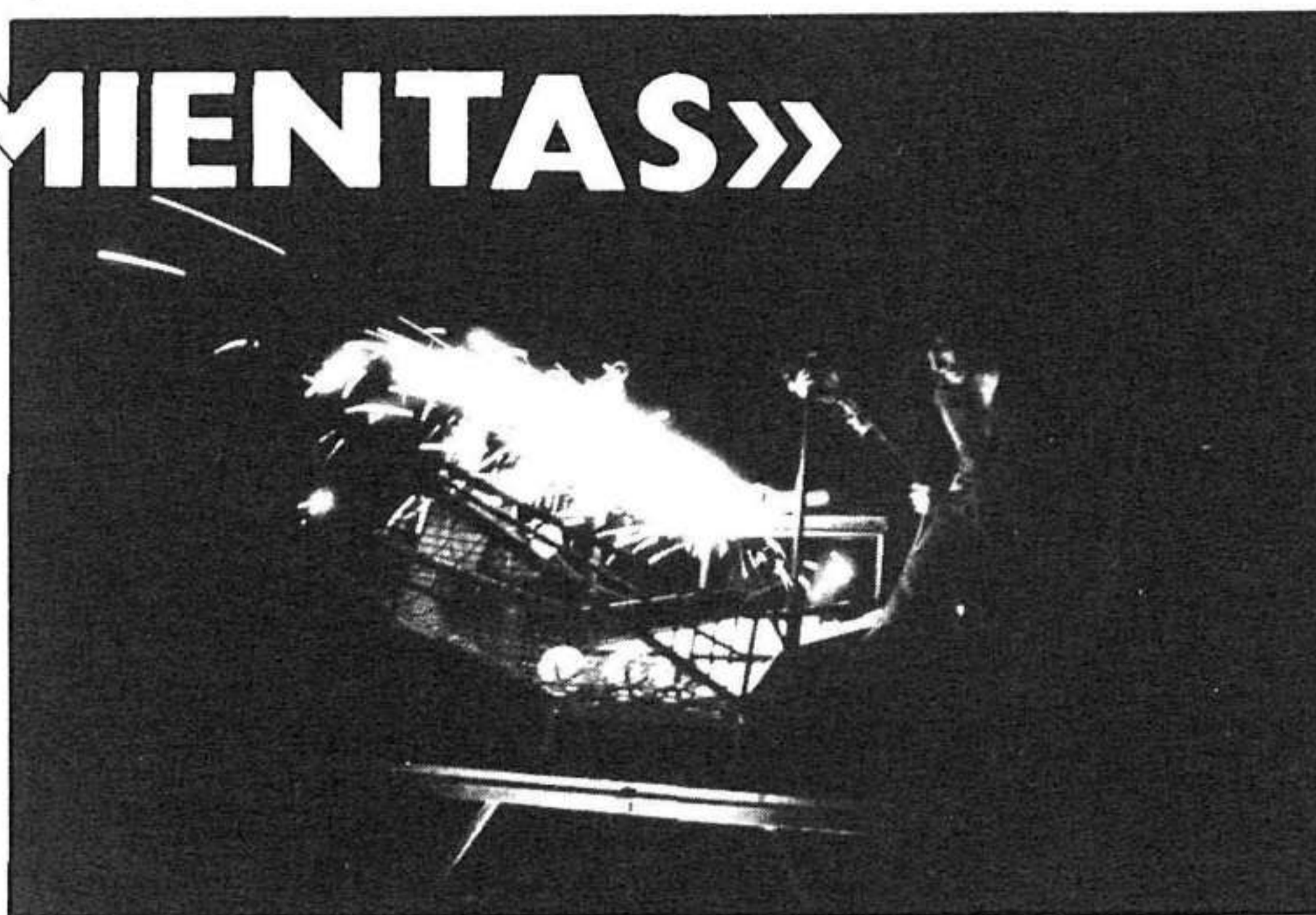
El espectáculo nace en el propio escenario, y está asentado y amarrado a una dramática estructura que se alimenta del riesgo, del músculo, del surdor, del ruido de los motores, de nuestras contradicciones, del golpe del hierro, de la luz, del cansancio, del olor a grasa, a cera, etcétera; y también de los cantos de nuestra tierra, Andalucía; pero no utilizándolos como expresiones virtuosistas, ni como si fueran los únicos elementos expresivos de que podemos disponer en nuestro medio, sino como documentos sonoros y vivos de nuestra oscura crónica.

Quiere ser también *Herramientas* un intento de abrir, en un terreno inexplorado, unas vías por donde podamos canalizar nuestras sensibilidades y las de un amplio sector de la sociedad, sin tiempo, sin condiciones y sin medios para acceder a los extraños y lejanos canales del arte establecido.

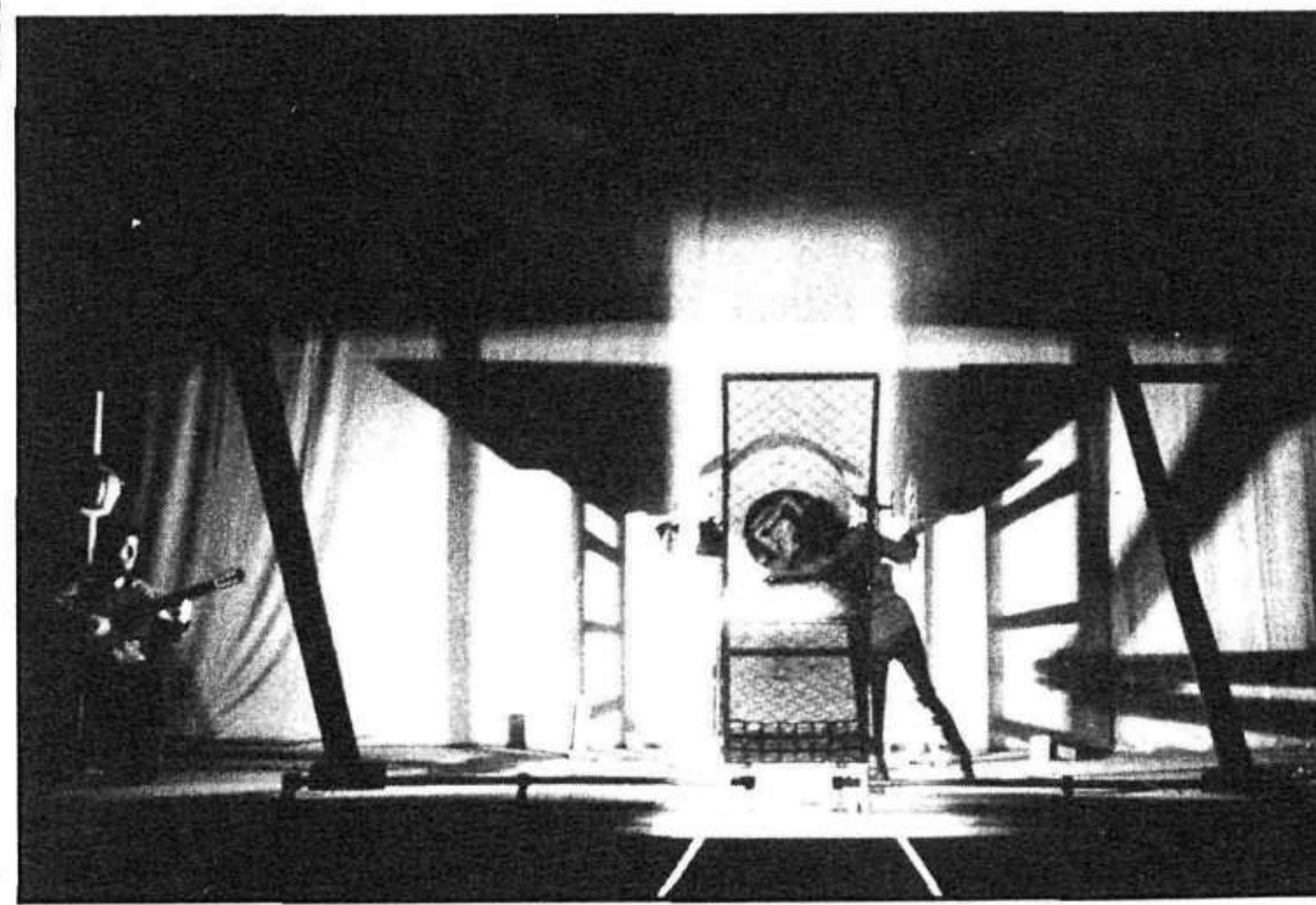
No sé; quizá lo más claro que podamos decir de este tercer trabajo, es que en él se clarifican las incipientes claves comunicativas de lo que puede ser nuestro lenguaje en la parcela específica del teatro; y en el complejo campo del arte, *Herramientas*, tímidamente, aspira a ser una pequeña muestra de las posibilidades de expresión de cualquier manifestación artística que se formule con fidelidad desde las raíces de un entorno donde el arte y la vida anden estrechamente ligado al compromiso de la transformación social.



«HERRAMIENTAS»



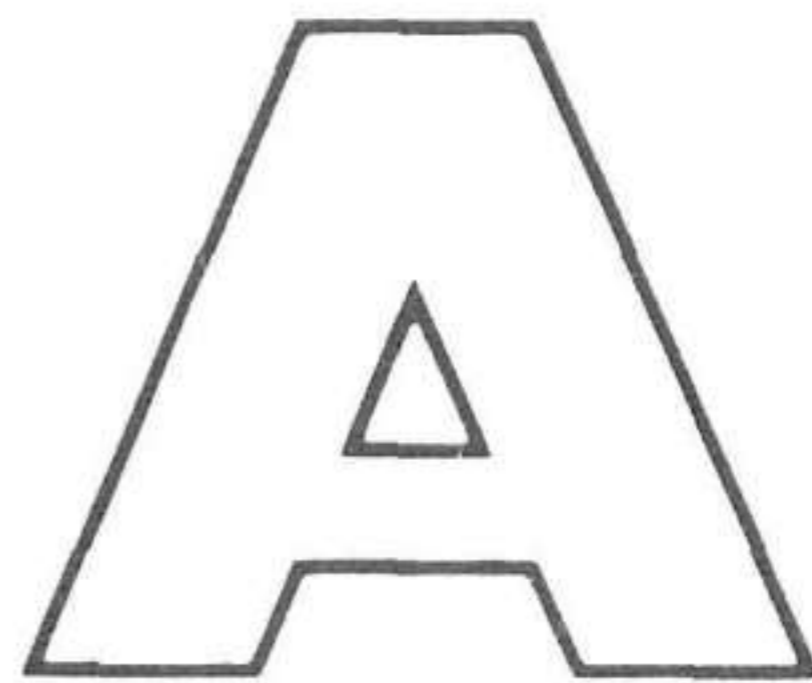
G. COING



«ANDALUCÍA AMARGA»

86





Andalucía amarga puede ser —por el impulso fundamental de su concepción y en medio de las aspiraciones del debate cultural que en la parcela del lenguaje teatral intenta plantear— la ordenación, en un determinado espacio, de las circuns-

tancias y sensaciones que ante el hecho de la emigración y desde un punto coincidente muy sugestivo, sentimos unos andaluces, algunos compañeros emigrantes residentes en Bruselas.

Al imaginar este cuarto montaje, como guión de desarrollo para canalizar comportamientos y respuestas individuales, he intentado mantener, como en anteriores trabajos, una rigurosa correspondencia entre lo que se es y lo que se muestra en el espacio escénico, evitando la ingerencia de cualquier factor, teatral o externamente político, que rompiera estas naturales relaciones.

Creo que el apretado y armonioso abrazo que se han dado el resultado y lo imaginado, me confirma, una vez más, que la verdad de una expresión artística, que persiga no separarse caprichosamente de la realidad, puede encontrarse —lejos de las propuestas burguesas del llamado teatro realista— por la vía de la imaginación, y que ésta, si la ponemos en funcionamiento, sin levantar los pies de nuestra dura y ensangrentada tierra, puede poner violentamente al descubierto muchas de nuestras viejas amarguras. Es por esto, pienso, que la expresión consciente de nuestra realidad popular andaluza, elaborada con los medios, las vivencias y la imaginación de los que estamos, por nuestro nacimiento y biografía, totalmente insertos en ella, siga apareciendo a muchos subversiva y peligrosa en el comprometido campo de una seria alternativa cultural.

Andalucía amarga no pretende ser un espectáculo en el que se historicen las causas y se expongan las soluciones ante un hecho doloroso. *Andalucía amarga* sólo aspira a ser un poema físico y sonoro en el que se sienta la angustia vivencial y existencial del cruel desarraigo que lleva implícita la forzada emigración; y, en la inmediatez comunicativa de este sentimiento, quizá, por sí solas, las causas se clarifiquen y encontremos, sin consoladoras reflexiones el camino más recto para su solución.

Por descontado que el trabajo se ha planteado desde una perspectiva muy concreta desde nuestro entorno andaluz; pero creo que este planteamiento no excluye, sino más bien por su sinceridad logra también reflejar —sin demagógicas alusiones, y por afinidad de clases y situaciones— las amarguras de compañeros de otras comunidades que sienten igualmente en sus carnes los arañazos de la injusticia, enmascarados con el espejismo de individualidades e hipotéticas conquistas económicas.

No sé si, en el proceso de creación de este quinto trabajo de nuestra aventura teatral, fue *Bodas de sangre* la que se enredó en la visión del espectáculo, o fue éste el que se enmarañó en la obra de Federico García Lorca. Lo cierto es que el trabajo, entre otros propósitos —sin que esto aspire a descalificar cuantas consideraciones sobre sus resultados puedan hacerse— logra demostrar, en el

campo específico del lenguaje teatral, la natural coexistencia de lo que podríamos llamar una poética dramática escrita y una poética dramática física; al menos, cuando las dos nacen como expresiones comprometidas del entorno vivencial o cultural de un mismo pueblo.

Conviene con urgencia aclarar que los escasos textos extraídos de la obra de Federico no están en absoluto, por el enorme respeto que me imponen, sometidos al espectáculo, ni se emplean por ninguna necesidad argumental, sino que, requeridos por afinidades a participar, andan por todo el acto con la naturalidad que les da el encuentro con ese espíritu primitivo que posiblemente tenían en la mente de Lorca, antes de convertirse en lúcida literatura de una estructura dramática dialogada, y forman parte, en la unidad, del discurso lírico y plástico al que aspiramos.

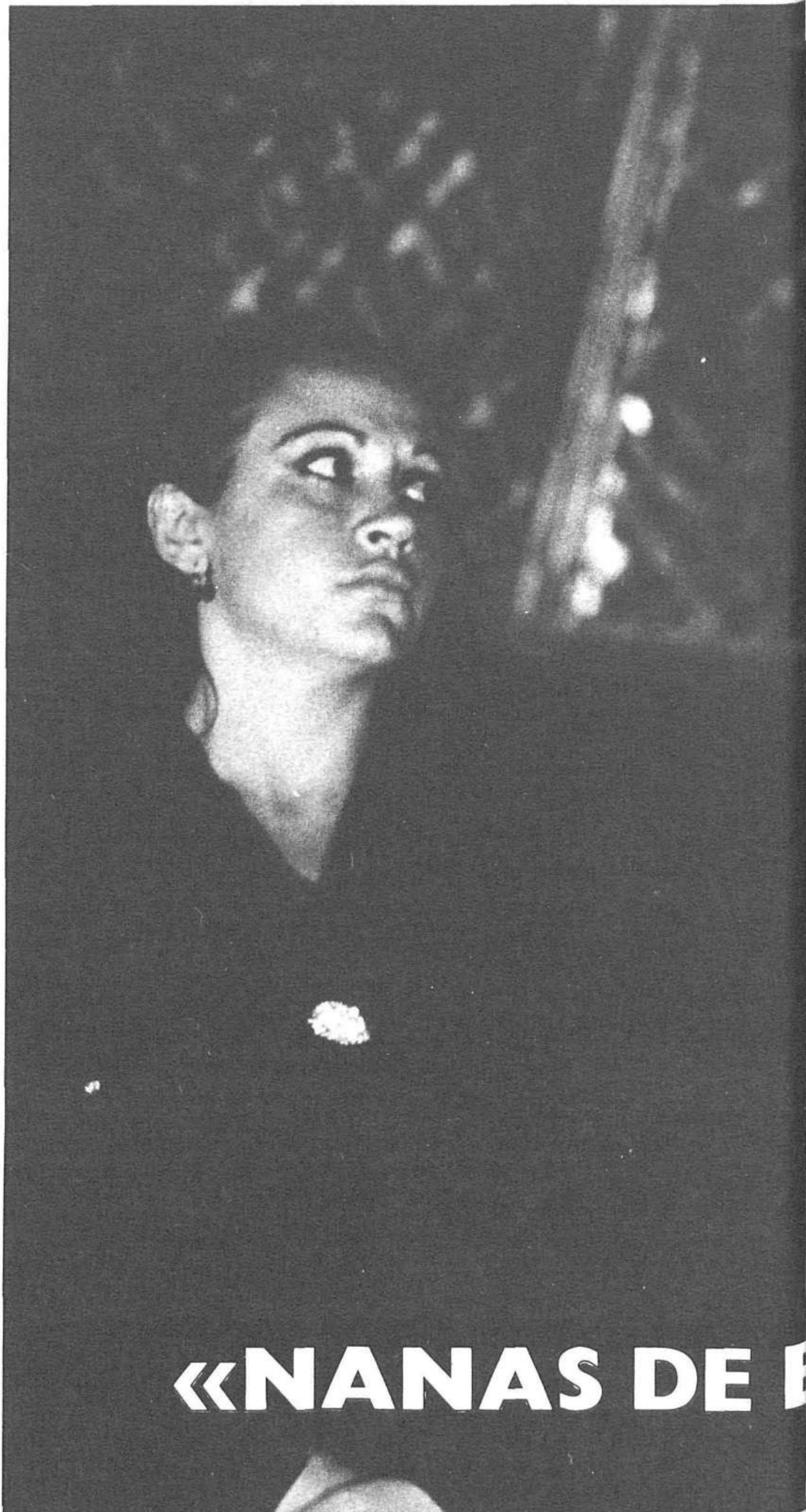
No son estas *Nanas* en las que hemos incrustado punzantes espinas, un espectáculo que nace de un argumento, sino asentado en argumentaciones del subconsciente que se concretan después de una ordenación elaborada con el alfabeto de una dolorosa poética de los sentidos. Cada sonido, cada silencio, cada acción tiene su propia historia en el mundo interno de las sensaciones. Es por esto, pienso, que la anécdota de la obra de Lorca es aquí, y como consecuencia, una sangrante historia más, de las miles que generan unos condicionantes sociales que acartonan y oscurecen la vida.

En definitiva, el argumento de *Nanas de espinas* —sin que tenga necesidad alguna de existir como en otros modelos teatrales— muy bien pudiera dibujarse entre las imágenes que han arrojado al espacio escénico la sensibilidad y la memoria, y es, quizá, el más ambicioso y el más engachado a la vida al que pueda aspirar un hecho teatral: la historia íntima de unas generaciones, de un pueblo, mostrando, a través de sus comportamientos cotidianos, llenos de una rica y antigua cultura, sus aspiraciones, sus angustias, sus confusiones y el incierto futuro de sus hijos.

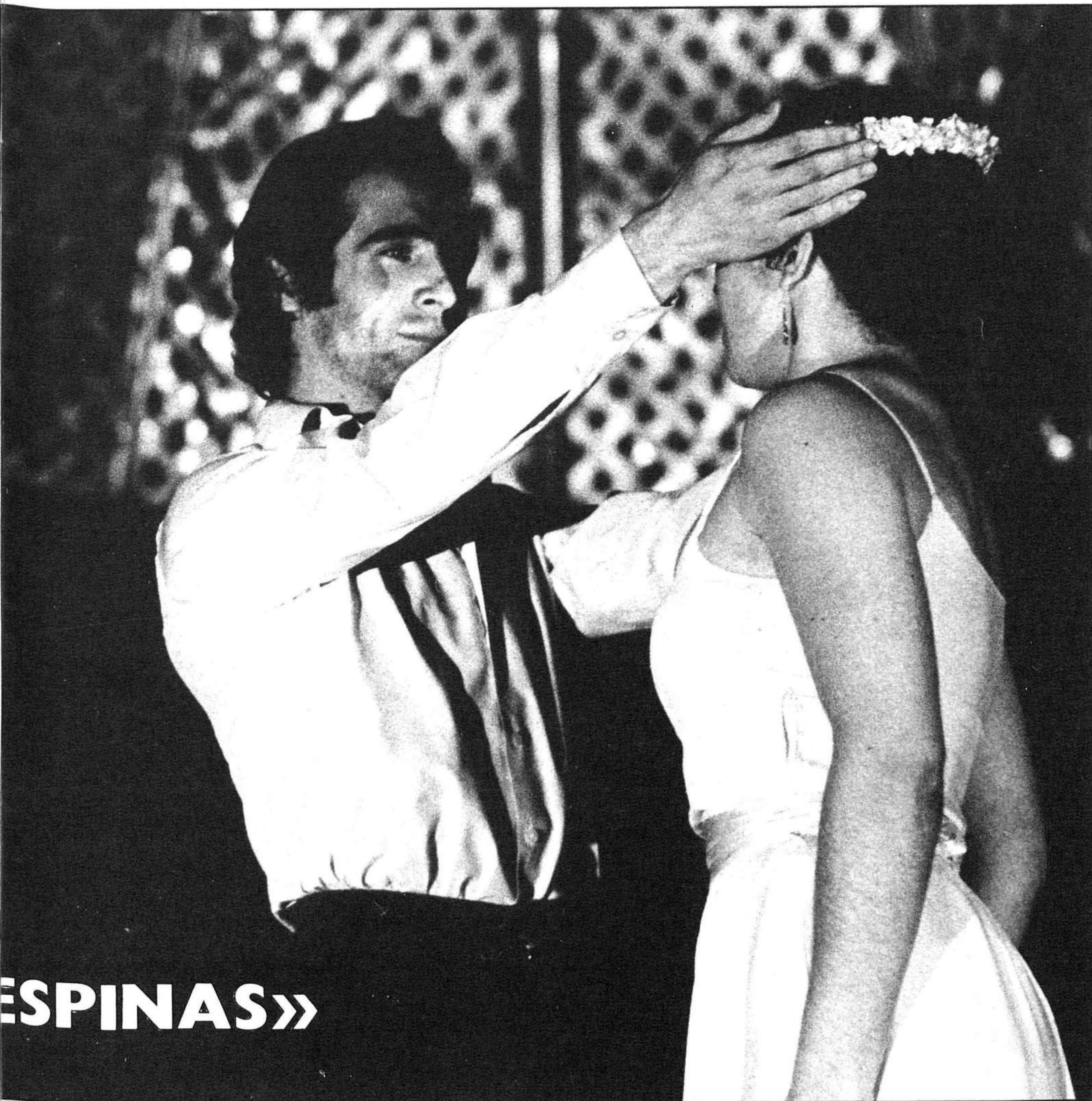
También interesa indicar que, en los ritos ordenados, por sus manifiestas elocuencias, no hay ningún propósito de exhibición de la folklórica superficialidad en que, por nuestras tierras, muchos de ellos han caído, tras las exaltaciones de sus virtudes turísticas. Hay en ellos la búsqueda desesperada de encontrarnos con unas más amplias, sin dejar de ser genuinas, formas de expresión. Sin ponerles, al situar el intento en el campo del arte, barreras a la imaginación.

Se puede decir que *Nanas de espinas* es un espectáculo parido entre crueles escalofríos. Ni a partir de, ni sobre la obra de Federico, sino como un ritual de sentimientos trágicos —racionales o irracionales— que se engranan como ruedas dentadas de una misma máquina: una tierra vieja, cansada y dura, que se alimenta, entre risas, de llantos y de muertes porque, quizá, sólo así podrá redimirse del apretado corset que les ha colocado sus históricas circunstancias.

CHRISTIAN PHILIP



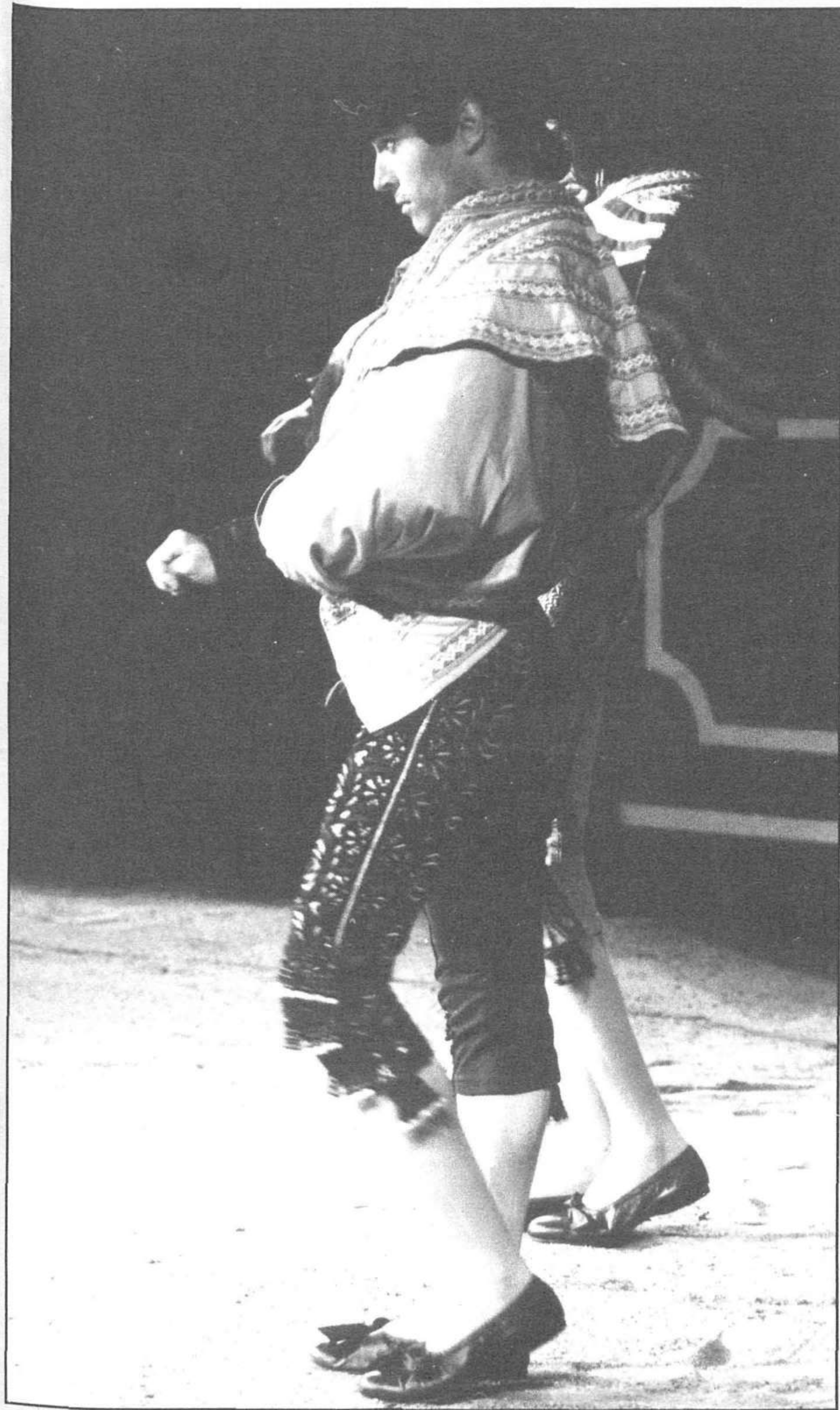
«NANAS DE E



«PIEL DE TORO»

90





FERNANDO SUÁREZ / B. BRETONNIÈRE

Este es, fundamentalmente, un espectáculo teatral que aspira a trasladar al campo escénico los tiempos dramáticos reales de uno de los más arraigados rituales ibéricos: las corridas de toros.

Para realizar el trasvase, he buscado referencias y he ordenado recuerdos —algunos generales y otros más personales— eligiendo el mismo camino artesanal e impulsivo que me es tan familiar en estos menesteres, aunque he de reconocer que mis impulsos, al cabo de catorce años de oficio, se han depurado.

En la concepción global del espectáculo, dos necesidades escénicas se imponían y me inquietaban.

La primera, prescindir totalmente del escenario a la italiana. En el caso de *Piel de toro*, el desarrollo de la acción en el espacio que acoge el ritual taurino no es crear ninguna geometría intelectual y gratuita, ni tiene pretensión de descubrimiento teatral: es una necesidad física.

La segunda, emparentar el peligro. Introducir el riesgo de las corridas de toros o emparentarlo con el que debe de tener el teatro, es el intento formal —tímidamente esbozado en nuestros anteriores trabajos— de codificar la acción de peligro real que el teatro está reclamando para ser un hecho dramático emotivo con credibilidad si quiere sobrevivir, con características de lenguaje propio, al lado del cinema o de la televisión.

Después de haber superado el temor que, como hombre de un determinado teatro, me causaba el hecho de pensar que esas dos necesidades escénicas podrían confundirse con un caprichoso ejercicio de investigación —y nada más lejos de nuestro debate y nuestros propósitos—, con el consiguiente deterioro de su autenticidad dramática, y a partir de la experiencia que supuso la introducción en *Nanas de espinas* (1982) de elementos y actitudes taurinas, deje que la imaginación se perdiera en ese universo sonoro de imágenes de nuestro turbulento e histórico pasado, lleno de mitos que llegan a nuestros días, con el deseo social de que asumirlos con toda su grotesca crueldad es encontrar el más firme camino que nos conduzca a un más sano y limpio futuro.

Creo que es urgente, cuando el arte de hacer teatro —y el teatro debe ser, además de un compromiso, un arte— se nos está escapando entre ejercicios “gramáticos” que nada tienen que ver con la literatura dramática ni con el lenguaje específico de la escena, volver la vista hacia una de las experiencias dramáticas más significativas y más vivas de nuestra cultura vivencial mediterránea.

Quizá en medio de la salvaje verdad de nuestras viejas fiestas de toros y de las fantasías literarias de nuestro domesticado y académicamente importado teatro “culto”, esté y encontremos nuestra expresión escénica más equilibradamente genuina.

Cuando Miguel Narros me propuso el montaje, para el Teatro Español, de *Las Bacantes*, de Eurípides, olvidando, deliberadamente, con tal propuesta mi alergia a los textos teatrales densos y filosóficos, sentí una profunda sorpresa. En primer lugar, porque invitarme a volver la vista hacia un texto dramático de hace más de dos mil años, cuando ando desesperadamente intentando fijar un lenguaje escénico alejado de la historia literaria del teatro, carecía, al parecer, de sentido. Y, en segundo lugar, porque el marco histórico de *Las bacantes*, Grecia, Tebas, etcétera, están en la distancia y en el tiempo muy lejos de mi Andalucía y mi Sevilla, lugares, motivos y sentimientos que han llenado, hasta la fecha, de significativos compromisos estéticos mis trabajos teatrales.

Tras estas dos simples consideraciones quedaba claro que, en la propuesta de Miguel, andaba mezclada una más compleja intención, que entendí enseguida después de volver a leer minuciosamente y concienzudamente el texto de *Las bacantes*: era evidente que Miguel Narros, como un atrevido hombre de teatro que es, deseaba espolear mi imaginación y poner en cuestión mis conquistas a-literarias, situándolas, con generosa crueldad, frente a uno de los textos que más firmemente sostienen, y con más vieja dignidad, la historia de la literatura dramática.

Acepté el montaje, asumiendo sus riesgos, y creo que voy a responder al desafío; al menos, voy a poner en juego, quizá con más deseos que capacidades, todas mis aspiraciones, ya que las razones por las que estimo se puede andar por la escena agarrado, emocionalmente, al texto de *Las bacantes*, casi sin pronunciarlo, están, para un hombre del Sur, al alcance de la mano.

Por encima de la calidad del texto, Eurípides, cuatrocientos y pico años antes de Cristo, nos plantea en esta obra un debate que hoy sigue cargado de actualidad, lleno de interrogantes, y sólo muy tímidamente proclamado el punto positivo de su equilibrio: el debate cultural Norte-Sur. Penteo frente al dios Baco. Lo pagano y lo religioso. Los impulsos ante la reflexión. El mundo del Sur, oriental, de lo Dionisiaco, con el mundo rígido y estricto del Norte. Lo báquico y lo apolíneo, dos posturas que, en cierta medida, conviven en cada uno de nosotros, que llevadas a sus extremos, son capaces de desencadenar la tragedia provocada por los excesos del dios o los excesos del rey, ambos, sin duda, desmedidos.

Todo esto, de alguna forma, atañe directamente a mi actitud ante la vida, y mi concepción teatral, que está enfrentada, justamente, con el teatro exclusivamente literario, por lo que éste tiene de encadenamientos y limitaciones de las posibilidades expresivas. Mis propósitos teatrales parten siempre de una especie de poética de los sentidos, donde los ruidos, la luz, el color y el olor, tienen un sitio precisamente más fundamental, en lo comunicativo, que la palabra que encorseta la expresión. Y tal como yo contemplo y siento el texto de Eurípides, en él incide también el choque de estos dos mundos: el estrictamente literario, lo escrito e inamovible, y el que ofrece la oportunidad de prestar al texto seco la aportación de un universo intuitivo y sensual, añadiendo a las más viejas formas teatrales, a la tradición de la palabra, buscando el deseado equilibrio, toda una constelación de sentimientos rítmicos, vivos y directos. Y, a sabiendas de que un espectáculo teatral no va a aportar ninguna solución a un debate cultural de tal magnitud, hemos volcado en el trabajo nuestros esfuerzos, aspirando, al menos, a mostrar elementos emotivos que la sugieran.

«LAS BACANTES»



ES»»

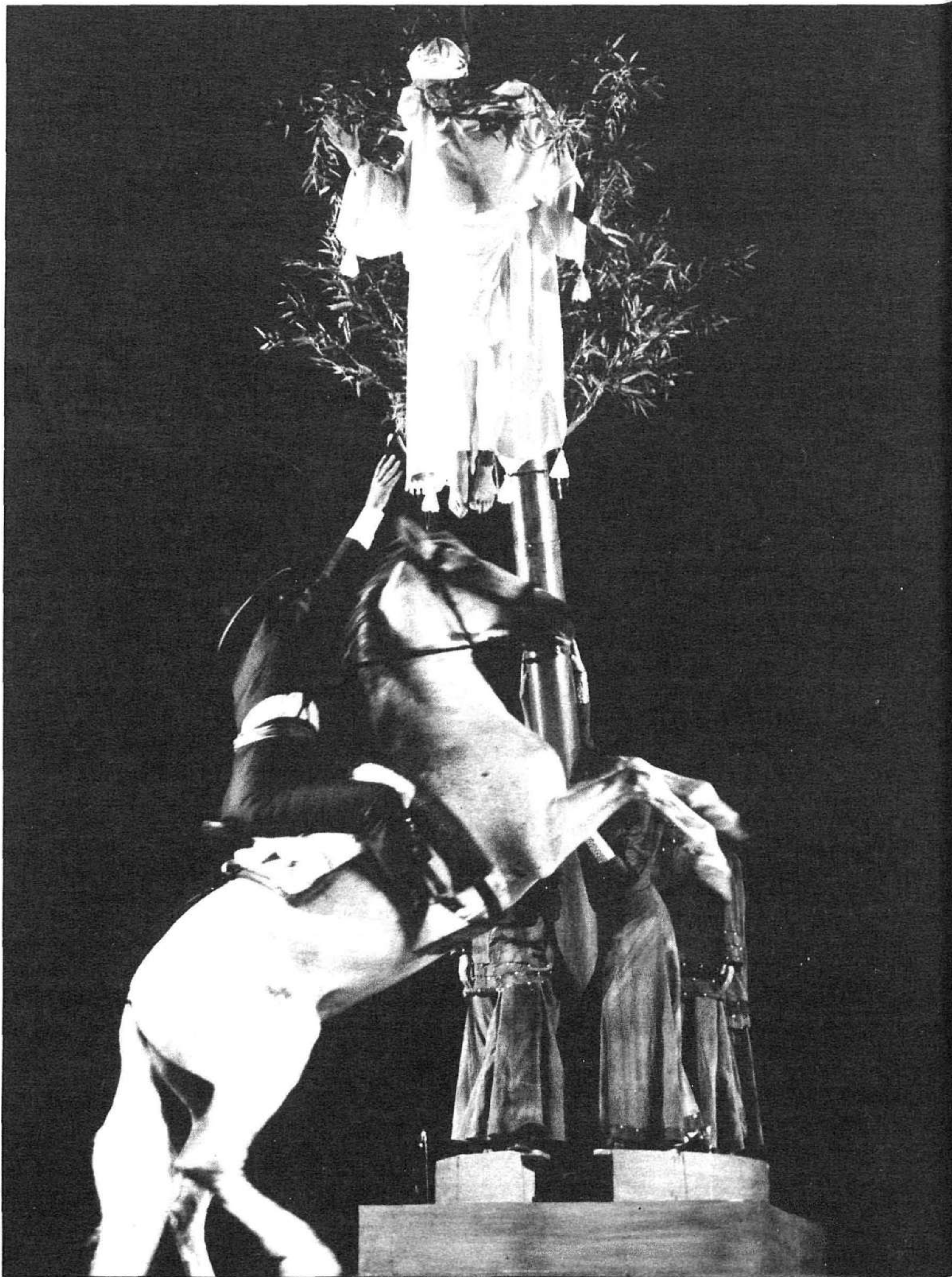


Palabra de origen árabe definitiva de una semilla aromática que, olorosa y viva en nuestra actualidad cotidiana,

despierta en nuestros sentidos, por su pronunciación y su olor, recuerdos ancestrales; es el título de nuestro octavo trabajo teatral. *Alhucema* o *Aires de historia andaluza* es un espectáculo que tiene clara conciencia de ser como un emotivo puente sobre un agitado y profundo río; como una endeble pasarela de hechos, asentada sólo en cuatro pilares de significativa importancia sobre las revueltas aguas de la milenaria historia de Andalucía: su natural unidad geográfica; la llegada y la ida de los romanos; la presencia y la expulsión de los árabes; la sangrante implantación del catolicismo y la frustrada recuperación de una conciencia histórica. Todo esto entre violentos caballos que, por su anatómico poder, tanta importancia tuvieron en el curso de la historia.

El espectáculo, concebido como una pintura sonora en movimiento, tiene las mismas limitaciones que tiene un lienzo, y también las mismas aspiraciones: unir en una pincelada escénica —llamando desesperadamente a las musas del arte— el pasado y el presente, siglos y vivencias, confundiendo en los impulsos de la creación lo leído y lo vivido. De ahí que coronas de laurel, caballos, ramas de olivas, versos, turbantes, cantes, palabras, bailes, colores, documentos y olores, formen un todo sin pretensiones eruditas ni convencionales, sino más bien con la intención de ser una expulsión de sentimientos que den noticias, por vía del arte y la sensibilidad, del sufrido, abierto y tolerante convivir del andaluz con todos los pueblos que forjaron su cultura y su identidad.

CHICHO



«ALHUCEMA»



96



VITALIS

Paso a paso, título a título, La Cuadra de Sevilla ha destilado a lo largo de diecisiete años una especial imagen de Andalucía. Desde "Quejío" a "Alhucema" arranca una espiral cada vez más ambiciosa, que traduce la pasión teatral de Salvador Távora. Este cuaderno sólo pretende contemplar la perspectiva de los años transcurridos y celebrar la contagiosa energía de su discurso.



MINISTERIO DE CULTURA

Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música