

La llegada de La Cuadra en la escena española

Por 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 sólido 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 dónde 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 anti-franquismo, 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-ciñéndonos 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 su- puestos 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 teatral mente 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.

PARÉNTESIS ANDALUZ

No he olvidado ni por un momento que el tema de este trabajo es Salvador Távora 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.

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 españolas,

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, 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, 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 Tábano cuando estrenó, con extraordinario éxito, su *Castañuela* 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 Garsaballl-, 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 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 dirigido 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 cantes 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 canto podía trascender la expresión literaria. Távora eligió los cantos precisos y Bernabé ajustó las imágenes escénicas -más integra- das 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 Festiva- les de Nancy y de Madrid, aunque este último éxito fuera seguido de más de una crítica -por ejemplo, la de Alfredo Marqueríe- donde se mezclaba el elogio teatral 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 musical, 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 artística, 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. Estos 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 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 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 La Candelaria, de Bogotá, o el Paraninfo 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 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, comparársele- 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 cultural mente, 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.

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-, respondió a mi solicitud con una idea, concretada luego en su *Albucema*, 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 criticaran, identificando *Albucema* 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 extremeño un recurso fácil, al tiempo que pasaba frívolamente por encima de cuanto encierra *Albucema* 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.

© José Monleón
El Público N° 35 (1985)

LA CUADRA EN OCHO TIEMPOS

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 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 inauditos, 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 Rumania, donde estaba en viaje oficial, ante la ocupación de diversas universidades -La Sorbona 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 indisimulable: 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 humillaciones: 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 post-guerra, 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 anti-burgueses, 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 Grises", vive hoy, veinte años después, en bochornosa laxitud burguesa, aunque intente conservar aparentes formas tartufescas. Távora, en cambio, anti-burgués 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*, bellísimo 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 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 almibara- dos ni concesiones turísticas, surja un espectáculo desgarrador, en el que la urdimbre ancestral de los cantes 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 pseudo-folclórica" 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 fogonazo 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 insoportable gravitación, hasta el enrejado 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 segundo 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, tandangos, nanas, tonás y serranas-, como único vehículo tónico. En la plástica, al igual que en *Quejío*, la luz encañonada golpea los objetos y proyecta negrísimas 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 directores y que tan pocos logran con la diafanidad 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 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 prejuzgable- 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 ordenados 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 teatro 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 fracasar 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 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 Kaaitheater, 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 constante 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 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 *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 sahumerio 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 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 nuestros 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 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 cante 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 cantaor; luego lo hizo el Távora soldador; muy pronto lo hará el Távora torero. El poeta de la escena 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 des- garrada, 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.

"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 re- cuerdo 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, humillado 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 espigas*; 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 ver- de 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, o del pasodoble. Un auténtico pasodoble Q 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 romerías 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 toro 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 ésa la intención de los músicos, ni es ésa 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 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 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 bacantes* 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 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 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 que pretende "unir en una pincelada escénica -llamando desesperadamente a las musas del arte- el pasado y el presente, siglos y vivencias, confundiéndose 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 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 forman 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, aparentemente torpe, 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 subtítulo 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.

Para el espectador que se encuentre por primera vez con un trabajo de Távora, *Albucema* 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*, *Albucema* representará la consolidación de una estética, pero que, contrariamente a la mayoría de sus trabajos, aporta escasas novedades formales.

Quizá, *Albucema*, 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 espiga.

© Julio Martínez Velasco

El Público n° 35 (1985)

Távora: del negro al color

por Francisco Millán

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 ANDALUCIA 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, aliado contrario del famoso barrio de Triana, alejado del Guadalquivir y del casco antiguo; en su entorno se encuentra el antiguo Matadero 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 de prisa, 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 tópicas. 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 primera 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 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 espigado 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. QUITAN 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 vivido, 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 cantes, 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 presente. 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 sentimientos 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 fa 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 espíñas*, 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 *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 monocorde 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 Salvador 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 color "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, n los ritmos, la cuidadosa integración de d 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

candelería 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*, donde 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 opresión, 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. También 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 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 sweater 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 arraigada 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, camisetas 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 paseíllo 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 amarilla. Para afirmar esta resultante de colores se recita: "Túnicas moradas / romero y tomillo...".

El pasodoble y el torero nos hacen presentir, 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 alegoría. 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 paseíllo 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 o: 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 abrasa. Sobre él flores

rojas. Al apagarse la 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 verdiblancas 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 Narras a La Cuadra, de Sevilla, del montaje de *Las bacantes*, de Eurípides, para el Teatro Español. Un guante teatral que Salvador Távora 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. Távora 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 u 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 irreplicable 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 brazos 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 monocolor, 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 estado 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 sólo 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 con una inercia de siglos de tierra conquistada y cortijo de unos pocos.

Albucema 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.

© Francisco Millán
El público, nº 35 (1985)

Una reflexión sobre nuestra historia reciente

Entrevista a Salvador Távora en *Primer Acto* 207 (1987)

PRIMER ACTO.- ¿Qué resumen harías del camino seguido por La Cuadra hasta "Piel de Toro", ahora que ya puedes encarar una serie de espectáculos tuyos?, ¿qué es lo que ha ido conduciendo tu trabajo teatral?

SALVADOR TAVORA.- A grandes trazos, yo hago una especie de recuento o rebusca en la memoria, y creo que es como ir encontrándome con distintos períodos de mi vida. Cada espectáculo responde un poco a todos esos períodos donde he vivido, he sufrido, he gozado... Yo creo que "Quejío" fue la primera forma de expresar por el cante todo el encorsetamiento que sufríamos en aquel tiempo. "Quejío" se apoya en el cante, el cante como un lenguaje nuestro. Luego vino "Herramientas", que supone un encuentro con toda la época de taller, cuando comienzo a atreverme a utilizar materiales que no son teatrales, pero que sí son conocidos por mí. "Andalucía Amarga" viene a ser una especie de poner en orden todo aquello. y, después, en "Nanas de Espinas", ya hay todo un intento de acercarnos, no ya a Lorca. sino a las formas teatrales lorquianas, intentando extraer algo de todo aquello o combinar sus formas expresivas con las nuestras propias. Pero sucedió que las cosas de Federico quedaron al final como cosas de Federico y las cosas nuestras como nuestras, sin que pudieran coexistir. Entonces yo pensé que había que ir hacia adelante de otra manera, que para avanzar teatralmente tenía que volver atrás, hacia todo lo anterior, a "Quejío". De esta reflexión nace la idea de acercarme a todo ese mundo tan lejano ya de mí que era el toro. Y el recuerdo de ese mundo no me proporcionó solamente las sensaciones que yo había manejado en otros espectáculos, sino además un mundo de color, un mundo de imágenes y, en general, todo un cúmulo de elementos que nada tenían que ver directamente con el teatro, pero que sí comportaban nuevas formas dramáticas, que significaban un nuevo reencuentro con unas formas de hablar teatralmente. Con "Piel de Toro" he renunciado a proseguir el camino iniciado con "Nanas de Espinas" y he intentado olvidar mis anteriores experiencias teatrales; he querido volver al mundo de las sensaciones del toro para manejarlas, eso sí, de la misma forma rítmica, con la misma sensibilidad de ordenación asimiladas por la experiencia de mis otros espectáculos.

P. A.- En tus espectáculos siempre ha habido un sentido casi taurino del ritmo, de la medida, de la ordenación y de la imagen. Pero yo creo que en "Piel de Toro", además de la medida y el compás, las imágenes se vuelven rituales. En "Quejío", o cualquier otro de tus espectáculos, has cuidado especialmente la imagen, pero no eran imágenes rituales. Esto, en cambio, tiene ya ese aire litúrgico, esa serie de actitudes estéticas que miles y miles de toreros han repetido una y otra vez a lo largo de la historia. y además, está el color...

S. T.- Para mí, uno de los elementos que más me inclinan hacia un determinado camino teatral es la búsqueda y el encuentro con el color. 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. Esto lo vemos claro en la pintura, que como arte plástico, está basada en el color. 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. y de aquí puede nacer toda una concepción que pretenda tratar el espectáculo teatral como plástica en movimiento, lenguaje escénico en movimiento.

P. A.- A lo largo de todo tu camino teatral, de "Quejío" basta aquí, hay una especie de reflexión teórica sobre la evolución política del país. Y es muy interesante, desde el punto de vista dramático, que en tus viejos espectáculos utilizaras el gris, el blanco y el negro, como colores que correspondían al mundo del proletariado, y que ahora, al plantearte una obra sobre la tragedia de España, recurras al color, sintiendo que eso le da al espectáculo una dimensión dramática especial, Es decir, eso de que sea una obra dolorosa, y, al mismo tiempo, bonita de color, supone un contrapunto dramático que le da una cierta crueldad teatral a la fiesta: la matanza se hace en medio de colores, con todo lo que el color tiene de apelación a la vida, al gozo, al entusiasmo, a la claridad.... igual que la palabra fiesta. Se trata de tu primera fiesta dramática. Porque tus espectáculos eran siempre dramáticos, pero carecían de ese otro elemento.

S. T.- Sí, es el color el que le da ese aspecto externo distinto al que, por sus contenidos, debiera tener. Porque "Piel de Toro", podría ser toda negra, como ya vio Goya, por ejemplo, que prescinde del color en sus cuadros para dramatizar esas situaciones. Yo, desde

"Quejío" hasta ahora, había pretendido que el color no trascendiera sobre la dramaticidad de la obra para no restarle fuerza. Evidentemente, el tratamiento de "Piel de Toro" es distinto.

P. A.- Hablemos del rito y del espacio. De ese sentido ritual de las corridas de toros en las que todo está marcado como un ceremonia del que no te puedes salir.

S. T.- Es un ritual impuesto por los tiempos. Y la conexión que tiene este espectáculo con el anterior, aun salvando todas las distancias, es la de proseguir un mismo debate, el de que el toreo a pie es una especie de partido ganado por la estética popular sobre la que se quería imponer desde arriba. El toreo a pie explica cómo el medio popular impone su estética en unos espacios donde antes reinaba la estética de los caballeros. El toreo a pie puede ser la elevación al campo del arte del proletariado de los mataderos. Cuando este proletariado escoge un canal de expresión en su oficio de matar toros, surge el arte de la corrida. Introducen una sensibilidad dentro de un oficio, algo que puede darse en cualquier expresión laboral, por aquel que sea diestro en su oficio.

P. A.- En tu espectáculo tomas partido por, el toro, en el sentido de establecer una relación ideológica entre torero y toro, de intentar que el público vea esta relación torero-toro desde el punto de vista de este último, que el público se identifique con él.

S. T.- Sí, la identificación con el toro. Hasta puede haber, bajo esta intención mía, restos de culpabilidad por los toros que yo maté. Probablemente vuelven a mi memoria aquellos toros que vi caer delante de mí. Hay, entonces, una cierta confesión de culpabilidad. Yo imito aquella estética de los toros que vi caer ante mí. En mis anteriores espectáculos, todos los impulsos, todos los elementos que yo considerara eficaces para comunicar, los introducía sin reflexión, vinieran bien o mal. Pero ahora es distinto, cada imagen de mi último espectáculo ha sido previamente reflexionada. Es el caso del paseíllo del torero y sus saludos a la Presidencia: Un gesto a modo de "El que va a morir te saluda". Hay toda una reflexión sobre nuestra historia reciente, una reflexión documentada. Es el caso también de las dos danzas finales, de Manuela y de Juan, queriendo hablar de que en las plazas de toros también moría mucha gente... Hay todo un período de reglamentación, de encorsetamiento de la fiesta, incluso de folklorización y de nacionalización de la fiesta... y cada palabra está puesta ahí porque refleja exactamente lo que fue. Ningún elemento del espectáculo se

desvincula con la relación histórica de la que nació. Esto, creo, es lo que el espectáculo tiene de indiscutible.

P. A.- Porque para ti la historia de la fiesta se identifica con la historia del país...

S. T.- Sí, hay una relación muy estrecha. Hay toda una serie de comportamientos identificables en uno y otro campo, comportamientos de víctima y verdugo, muy ibéricos, que forman parte de nuestra cultura, y tenemos que aceptar. Pero, además, hay otro tema que yo creo que es útil para la fiesta de los toros, si la fiesta de los toros se pudiera humanizar, que sería difícilísimo. y es que hay una serie de gentes que no están muy conectadas con nuestra cultura y que ven en las corridas una fiesta de bárbaros, de matadores. Y hay que decir que no es solamente eso, hay un arte que se impone, hay una poética. Creo, además, que la muerte no puede escindirse del vivir cotidiano, y que cuando el torero adopta una actitud estética ante la muerte, se convierte en el símbolo de un pueblo que afronta la muerte como parte de la vida. De esa actitud parte la complacencia que uno siente toreando o rodeando la muerte de cosas bellas.

P. A.- Entrando en el contenido del espectáculo, podemos resaltar dos temas. Uno, cercano a la ordenación o recuerdo de tus sensaciones, de tu memoria. y otro, que es la parte del ángel, del demonio, la parte más inventada, por decirlo de algún modo. Nos gustaría que explicaras cómo has manejado lo que era recuerdo tuyo, y la entrada, de pronto, de esas imágenes mucho más elaboradas.

S. T.- Bueno, no precisamente. Yo recuerdo todos aquellos cartelitos que nos ponían en las escuelas, donde el ángel siempre mataba al demonio, y el demonio tenía una especie de cuernos. Entonces, para mí, la relación toro, cuernos, demonios, lo de que el matador fuera el ángel, el arcángel San Gabriel... es algo que forma parte de mi memoria. Hay mucha relación entre la portada de "La tauromaquia", de Pepe Hillo, que está con el pie encima de un toro y toda esa serie de imágenes de ángeles que deben matar a los demonios, de esas dos Españas, de una España demoníaca a la que debe matar la otra España, la del ángel con actitud torera. Yo recuerdo los cartelitos de aquellos colegios donde arcángeles mataban a demonios y veo siempre una relación muy estrecha entre esas dos Españas y la espada del matador. Todo esto fue lo que a mí me sugirió la danza del ángel y del demonio, que me parece que abarca de una forma definitiva toda la relación entre torero y toro, entre

matador y víctima, entre la España del cielo y la España que va al infierno... Sobre la imagen, sólo era necesario poner un pasodoble.

P. A.- Y ya que hablas de pasodobles. Una cosa que hay muy interesante en tu trabajo es que igual que hay un contrapunto entre el color y la muerte, hay también un contrapunto entre el pasodoble y la tristeza. Lona música que normalmente se vincula a pasacalles, a gente abrazándose en las plazas, es tratada por ti como E una expresión dramática bajo la aparente alegría que ofrece, ¿Verdad?

S. T.- Porque yo creo, y esto el espectáculo lo consigue, sin que fuera uno de sus primeros *t* propósitos, que 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 *g* 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 ésa la intención de los músicos, ni es ésa 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 adonde 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.

P. A.- y ya un último tema, Salvador, el tema del espacio. Una de tus más interesantes aportaciones teatrales, al margen de cualquier discusión que pueda plantear la estética de tu teatro, es que aquí se ha pensado siempre el teatro en escenarios a la italiana, relegando a un segundo plano el tema del espacio, mientras que tú has establecido siempre el espacio específico que necesitaba cada uno de tus espectáculos. Quizá "Piel de Toro" signifique la culminación de esta adecuación que tú buscas, de esa reflexión que te haces sobre el espacio. Háblanos un poco de eso.

S. T.- Yo creo que todo esto nace de mi experiencia, de mi memoria "cantaora". Federico hablaba siempre del duende, el duende del cante... Yo supe ver hace tiempo que ni a un

cantaor ni a un cante se les puede atribuir o negar ese duende, sino que el duende, o la atención, o el estremecimiento, que produce ese cante, nace del lugar donde se hace. Entonces, yo creo que cualquier espectáculo necesita de esa media ayuda del espacio para que se produzca lo que en sí quiere proporcionar. El espacio de la plaza de toros, si no tiene su arena, si no tiene su espacio redondo, sus ángulos, la negrura del estribo de abajo, sería algo así como la opereta, algo falso, insuficiente, y el torero, su imagen, perdería todas sus posibilidades dramáticas.

Para el toro, para el cante, para cualquier espectáculo que tenga magia, es tan importante el espacio que debemos cuidarlo sobremanera, porque descuidar el espacio sería perder los significados de la imagen o de la palabra o de la música. De ahí que ni "Quejío" ni este espectáculo podrían ser como son dentro de otros espacios. Estos espacios no son una especie de geometría caprichosa, un capricho intelectual de modificar el espacio teatral. No, se trata de una necesidad; al punto de saber que si no se dispone de un determinado espacio, el espectáculo puede carecer de sentido. Estos espacios son fruto de una específica necesidad de lenguaje.

Entrevista a Salvador Távora en

© *Primer Acto* 207 (1987)