

[Investigación realizada para el proyecto <u>A la calle me sali: teatro urbano, corralas de vecinos y polígonos de vivienda</u> organizado por Plataforma Independiente de Estudios Flamencos Modernos y Contemporáneos-<u>PIE.FMC</u> y <u>UNIA arteypensamiento</u> en colaboración con el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía]

Quejío, Los palos y Herramientas

1. El objeto

Esta charla aborda los espacios y estrategias escénicas de los tres primeros espectáculos de La Cuadra de Sevilla: *Quejío*, *Los palos* y *Herramientas*, dirigidos por Salvador Távora entre 1972 y 1977, en los que se gestó la poética de la compañía, y que configuran una trilogía caracterizada por su radicalidad estética y una marcada vocación internacional: si exceptuamos el paso de *Quejío* por el TEI madrileño en febrero de 1972 (apadrinado por José Monleón y José Carlos Plaza), todos se estrenan en Francia: *Quejío* en el Festival de Teatro de las Naciones de París en abril de 1972; *Los palos* en el Festival Internacional de Teatro de Nancy en 1975; y *Herramientas* en este último festival en 1977. El resultado es de sobras conocido. *Quejío* causa tal impresión que La Cuadra adquiere un enorme reconocimiento internacional, que conduce a la compañía a una larga gira por Europa y Latinoamérica. *Los Palos* y *Herramientas*, ahondando en la estética de *Quejío*, consolidan esa proyección internacional que nunca abandonará a la compañía.

Dentro del amplio proyecto diseñado por Pedro G. Romero Máquinas de vivir. Flamenco y arquitectura en la ocupación y desocupación de espacios, este ciclo de charlas forma parte de la sección A la calle me salí. Teatro urbano, corralas de vecinos y polígonos de vivienda, y su objeto es arrojar algo de luz sobre la reconfiguración de la estética flamenca que se produce en el ámbito teatral, que inicia el mítico Oratorio de Alfonso Jiménez dirigido por Juan Bernabé para el T.E.L., continúan los tres primeros espectáculos de La Cuadra; y cierran el Camelamos Naquerar y el ¡Ay! Jondo de Mario Maya. De ahí la necesidad de precisar qué dimensión tienen el flamenco y la estética en esta charla.

El flamenco es algo indisoluble de los espectáculos de La Cuadra. Sin embargo los espacios del flamenco no definen un topos o lugar trascendental. Como todos los espacios son "espacios" antes que "flamencos", del mismo modo que una taberna es una "taberna", por flamenca que sea. Y aunque el pastiche de la cabeza del toro, el abanico gigante, la Botella de Anís-Torre del Oro y la Giralda de plástico sean documentos hegelianos, eso no nos interesa. Para lo que aquí nos ocupa, La Cuadra y el Flamenco son el lugar privilegiado donde, por circunstancias artísticas, sociales e históricas, el Teatro Independiente Español alcanza un grado de radicalidad que no encontramos por esas

fechas en ninguna otra parte. En cuanto a la reconfiguración de la estética flamenca que se opera en estos trabajos de La Cuadra, no es algo que pueda dirimirse en el ámbito del dêcor y el agiornamento: es el resultado de un complejo aparato conceptual, donde estética, política, ideología, teatro y flamenco forman un todo que no conviene separar. De ahí la necesidad de dar cuenta no sólo de sus apariencias, sino de la máquina conceptual, poética y dramatúrgica que las produce, cuyo contexto es bastante amplio. Digamos que, en este proceso, el flamenco no es ni de lejos la única mano que dibuja, pero sí la que a veces dibuja más claro.

2. El Teatro Ritual

Los tres primeros espectáculos de La Cuadra de Salvador Távora se enmarcan dentro de una importante corriente dramática europea: el Teatro Ritual, que a través del manifiesto de Grotowski *Hacia un teatro pobre* encontrará cierto correlato en el llamado Arte Povera. En ella participan directores y escenógrafos tan célebres como Peter Brook y Chloé Obolensky, Jerzy Grotowski y Jerzy Gurawski, Ariane Mnouchkine y Guy-Claude François, o el Odin Theatre de Eugenio Barba, por citar algunos ejemplos. Esta corriente se caracteriza por un rechazo frontal del teatro burgués, al que oponen la idea de un *retorno al origen*, una búsqueda de las fuentes primordiales del teatro, cuyas señas de identidad serán el regreso al cuerpo del actor, una radical simplificación de los medios técnicos y un desbordamiento de la sala teatral burguesa, de cuyas formas y oropeles quiere desembarazarse.

No éste el lugar para una exégesis del Teatro Ritual, del que haremos un sencillo boceto. Si tiene un emblema literario, sin duda es el párrafo que inicia el ensayo de Peter Brook *El espacio vacío* (1968), probablemente el tratado teatral más inspirador de la época:

Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral.

Si tiene un blasón social, es probablemente esa imagen del Odin Theatre, en el que la representación, desembarazada de todo lo superfluo, se reduce a aquello de lo que nos hablan Homero, Safo y Hesíodo: una pradera y una comunidad que, reunida en la forma que es su símbolo más antiguo, asiste al acto convertida ya en teatro de sí misma.



Si tiene un emblema musical, es sin duda la llamada que preludia el *Quem* quaeritis, la *Visitatio sepulchri*. Esos nueve aldabonazos que dan las tres marías sobre el ataúd vacío de Jesús de Nazaret, que por su intensidad y sencillez evocan los que este movimiento da en las puertas del teatro oficial, que el eco confirma está vacío.



Si tiene un hogar, es sin duda Les Bouffes du Nord, el viejo teatro decimonónico parisino que Peter Brook despoja de toda parafernalia para habilitar otro al modo griego, que incorpora el anterior, pero sólo como ruina.



Si tiene un rostro, es el Ryszard Cieslak en esa eterna caída que protagoniza en El Príncipe Constante de Calderón montado por Grotowski. Si tiene una imagen política, la comparten esos muertos del Oratorio de Juan Bernabé y Alfonso Jiménez desparramados por las calles de Lebrija, y esos tres cuerpos escarnecidos que en *Quejío* arrastran un bidón lleno de piedras.





Y si tiene un emblema comunitario, es desde luego ese público de jornaleros chicanos, espaldas mojadas, carne de cañón de la economía norteamericana, que en un descampado sigue un *acto* protagonizado por Luis Valdez en lo alto de ese remolque que es su Teatro Campesino.



Un inglés, un italiano, París, un polaco, unos sevillanos de Lebrija, Arahal y el Cerro y un chicano. La cosa se reparte. Pero es así. Este es el entorno conceptual de La Cuadra y Salvador Távora. De momento vamos a decir algo sobre él.

3. Salvador Távora

Estamos a finales de los sesenta en El Cerro del Águila, barrio sevillano de proporciones considerables que cierra la ciudad por el Este, y que integrado en el anillo del extrarradio no es marginal pero sí proletario. En su entorno encontramos el Matadero Municipal, la cárcel, algunas huertas, talleres particulares y la fábrica textil Hytasa, que da trabajo a la mayoría de sus habitantes. Un mundo relativamente aparte, donde el desarrollismo alumbra bloques de pisos, pero donde se conservan muchas casitas bajas con patios y corralas. Este es el medio urbano y social en el que crece Salvador Távora, que

ingresará pronto en Hytasa, donde se hace soldador y adquiere un compromiso político que no abandonará nunca con el Cerro y el colectivo al que siente pertenece: el proletariado andaluz. Távora da sus primeros pasos artísticos como novillero en 1950 en la plaza de toros de Utrera, faceta que concluye en 1960 en la trágica corrida en muere su amigo Salvador Guardiola. Lo deja todo y se orienta hacia el cante flamenco:

"Conocí, desde dentro, ganándome la vida como cantaor, el mundo del espectáculo andaluz aflamencado con todas sus grandezas y miserias: el de los tablaos flamencos y los ambientes de ventas y madrugadas en los que nuestros cantes más puros se daban o se vendían."

Como se deduce de sus palabras, el mundo del flamenco que encuentra en los tablaos y ventas no le satisface. Entre otros, hay dos motivos que tendrán importantes consecuencias en la estética y la configuración de La Cuadra.

Por un lado Salvador Távora, que tras su experiencia en Hytasa ha desarrollado una importante conciencia de clase, experimenta con desagrado la bipolaridad estética que caracteriza la estética Andaluza: de un lado las imágenes que produce la realidad (miseria, explotación, señoritismo, analfabetismo, trabajadores y jornaleros corriendo delante de los grises, etc.); de otro las imágenes que reproducen las postales que consumen los turistas y otros menos extranjeros (la Sevilla y la Andalucía eternas, bendecidas por el sol y un gracejo natural que se diría salido de la pluma de los Quintero). Lo conocemos todos. Es el pastiche acuñado por el régimen franquista a partir del mito romántico, que sirve de "marca España" y de colorista veladura a un régimen de opresión y miseria. Salvador Távora tiene el mismo problema con esta imaginería que Theo Angelopoulos con la de *Zorba el griego* (bastante más consistente que aquella, por cierto). ¿Por qué el flamenco, considerado la expresión por antonomasia del pueblo andaluz, no da cuenta de su realidad? ¿Por qué colabora en la construcción de ese falso imaginario?

Por otro percibe claramente en el flamenco de esos tablaos y ventas no sólo esta estética falsa, sino otro ámbito más de explotación, donde bajo los geranios y los azulejos reconoce un sistema de producción no tan distinto del de Hytasa. Otro mundo más de "peones" y "señoritos".

Este desencanto le lleva a frecuentar La Cuadra de Paco Lira, un conocido local de bebidas, punto de encuentro de la bohemia y la izquierda sevillanas. Como hay cierta confusión sobre su localización, diré aquí lo que dijo en una entrevista su propietario. Cuadras hubo tres: la primera, de la aquí hablamos,

se encontraba en la calle Beatriz de Suabia, y era probablemente la cuadra de la Casa Palacio de Samuel Leví; la segunda estuvo cerca de Heliópolis y fue clausurada por orden del Gobierno Civil con ocasión de una exposición de Paco Molina; y la tercera estaba en un callejón de oficios situado en el solar que expropió Rumasa para construir el hotel Los Lebreros. En cuanto al ambiente allí paraba Bergamín, Agustín García Calvo presentaba sus libros, lo frecuentaban gente del toreo y las letras, de las artes plásticas y el flamenco, y allí grabaron su primer disco los Smash. Y también lo visitaba José Monleón, que desempeña un destacado papel en esta historia. La Carbonería, heredara de estas Cuadras, se abrió a finales de 1975.



Y es aquí -aunque sea en la Carbonería, y no en La Cuadra- donde dejamos a Salvador Távora de momento.

4. El teatro Independiente

La época en que Távora frecuenta La Cuadra de Paco Lira es la de la eclosión del Teatro Independiente Andaluz. Sus raíces hay que buscarlas en las prácticas del Teatro Español Universitario, que en el contexto de agitación política y social de finales de los sesenta constituye un importante foco de reflexión y acción antifranquista. El espacio natural de estas compañías universitarias eran los salones de actos y teatros de las propias universidades. Y aunque allí se articuló una producción escénica relevante, dadas sus características, su difusión se redujo al circuito universitario, poco conectado con los teatros públicos y privados de la época, que sujetos a las leyes de la censura programaban el teatro oficial o comercial de la época. Esto no significa que estas compañías no saliesen ocasionalmente de ese marco: hay funciones en el Lope de Vega, las puestas en escena de Pablo Arbide de la *Numancia* de Cervantes y el *Julio Cesar* de Shakespeare en las ruinas del castillo de Alcalá de Guadaira, etc... Pero, sin quitar méritos, eran incursiones

ocasionales y políticamente tibias que no inquietaban excesivamente al régimen. De hecho la *Numancia* estuvo patrocinada por un Congreso Médico que se celebraba en Sevilla.

El Teatro Independiente hereda y radicaliza esa oposición política del teatro universitario, a la que añade un carácter profesional y una vocación aperturista. Esto es completamente lógico. Las redes escénicas del régimen constituían un medio extraño a su producción, pues su programación y público eran eminentemente conservadores. De ahí la necesidad de habilitar y ocupar otros lugares donde producirse (ensayos) y representarse (funciones), en una cita a ciegas con otro público, más amplio y distinto, aún por conformar, pues -hay que recordarlo- gran parte de él no había visto en su vida una representación teatral, o en todo caso tenía al teatro por una institución bastante ajena. Salvo excepciones el Teatro Independiente se va a caracterizar estéticamente por una estética de lo borde, por una deriva hacia esa farsa política y social, a medio camino entre Valle-Inclán y la Comedia del Arte, que caracteriza en sus inicios a compañías como Esperpento, Mediodía, Los Goliardos, Els Comediants o Els Joglars. Sin embargo Andalucía alumbra otra corriente distinta: el Teatro Ritual Andaluz, en cuya encrucijada fundacional encontramos a Juan Bernabé y el Teatro Estudio de Lebrija (T.E.L.) y a Alfonso Jiménez y el Teatro Estudio de Arahal (T.E.A.), de cuya colaboración va a surgir el mítico *Oratorio*, que puede considerarse la cuna de La Cuadra de Salvador Távora.

5. Oratorio

Oratorio es el espectáculo en que se juntan las experiencias de Alfonso Jiménez, Juan Bernabé, José Monleón y Salvador Távora. Empecemos por Juan Bernabé.

Juan Bernabé funda el T.E.L. siendo sacerdote y pone en marcha un grupo teatral popular desde el que trabajar el teatro de forma colectiva. La máxima que rige la compañía es producir obras "hechas por el pueblo para el pueblo", y no "hechas para el pueblo" por otras instancias superiores, con todo lo que eso supone. Bernabé da un paso crucial cuando, fuera del cualquier marco institucional, representa el *Auto de la compadecida* (1968) por las calles y alrededores de Lebrija con ayuda de carros, llegando incluso a las eras donde descansan los jornaleros. Un desplazamiento inspirado en el teatro de agitación campesina de Luis Valdez, cuya filosofía era precisamente: "Si se

desea un teatro no burgués, debe buscarse gente no burguesa que lo haga". E igualmente un público no burgués que lo vea.











Tras esta y otras experiencias Bernabé decide montar con el T.E.L. el *Oratorio* de Alfonso Jiménez, con el que ha coincidido en Madrid en unos talleres articulados por José Monleón. Escrito en 1968, *Oratorio* toma como punto de partida el mito de Antígona, pero su estructura asume las estrategias dramatúrgicas del auto sacramental barroco. Para este caso, la yuxtaposición episódica de temas diversos que, entendidos a la manera de una alegoría, constituyen una unidad dramática ajena a la peripecia aristotélica.











Bernabé asume en la puesta en escena los conflictos que plantea el texto de Alfonso Jiménez, y crea un impresionante espectáculo donde palabra e imagen funcionan indistintamente como soportes de un *texto alegórico*, en el que, bajo ciertas veladuras, todo evoca claramente las represiones y asesinatos acaecidos en Lebrija y otros pueblos andaluces tras la guerra civil. Estrenada en las naves de una antigua panadería de Lebrija, la representación al poco se desborda por sus calles. Como dice Pedro G. Romero, en *Oratorio*:

la catarsis no surge ni del grito ni del estruendo. Se confunden escenas de la realidad y la representación. Trabajar en el campo es un acto tan teatral como una larga parrafada de Lope de Vega, morir sobre las piedras más dramático que la caverna de Calderón.

Es cierto que en *Oratorio* Bernabé incorpora las estrategias escénicas de la compañía *Bread and Pupett* de Peter Schuman, cuyas representaciones suponían una toma de la calle como escenario, con la enorme carga política que eso implica. Unos espectáculos-acciones, a medio camino entre la manifestación política y la procesión festiva, creando un ambiente subversivo que evoca el del carnaval bajtiniano.









Sin embargo *Oratorio* asume igualmente la escenificación de los misterios y pasiones medievales, cuya representación involucraba a buena parte de la población, y que de forma natural se ponían en escena en amplios espacios abiertos de la ciudad.



En este aspecto sus antepasados son las pasiones de Bolzano y Lucerna, aunque también la pasión de Cristo que la compañía de Gonfalone comenzó a representar a finales del siglo XV en el Coliseo de Roma, donde se ponía en escena pasión de los mártires cristianos en el mismo lugar en que habían muerto, del mismo modo que los lebrijanos "repetían" el horror de los hechos en el mismo lugar del acontecimiento. Desgraciadamente, ajena a cualquier dialéctica, la Pasión del Coliseo provocó desde sus inicios tal catarsis entre público e intérpretes que, debido a las lesiones reales de los mártires y al furor del público contra los "judíos" y "soldados romanos" el papa Pablo III prohibió su celebración en 1539. Pero no estamos en Roma sino en Lebrija. Y esto no es la pasión de Cristo sino Oratorio. Siguiendo el modelo del drama litúrgico medieval, sus partes musicales son aún cantatas de iglesia. Es aquí donde aparece el flamenco.

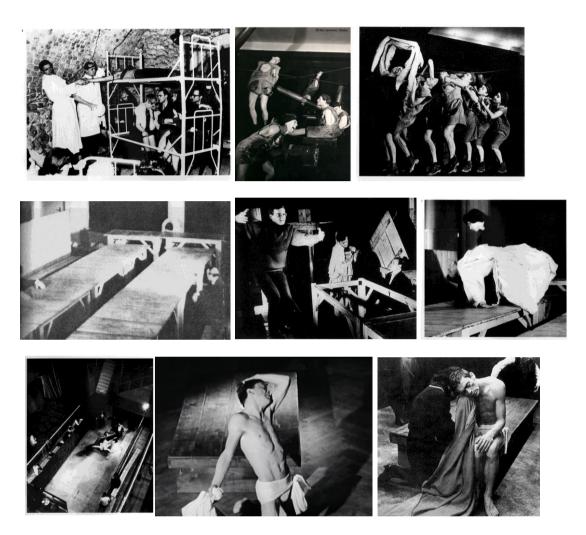
Pablo Arbide había puesto en escena una *Medea* en la que los coros trágicos habían corrido a cargo de artistas flamencos. Y Alfonso Jiménez y el T.E.A. habían puesta en escena en 1969 el *Romancero y poema del cante jondo* de F. G. Lorca, creando un espectáculo ritual cuyo *pathos* era plenamente flamenco. No sé si Alfonso Jiménez animo a Bernabé a sustituir las cantatas de *Oratorio* por flamenco, pero sí que la intervención de José Monleón fue decisiva para operar ese cambio. Es entonces Monleón llama a la Cuadra de Paco Lira, que aparece por Lebrija con Salvador Távora en el elenco, que es quien elige cantes y compone las letras que faltan. Con este formato la obra acude al Festival Internacional de Teatro de Nancy de 1971, donde se representa delante de una cueva y cosecha un éxito enorme.

Oratorio supone la irrupción de una estética inédita, cuya vocación de denuncia política no tiene nada que ver con la farsa que caracteriza el Teatro Independiente. De un lado, es el lugar en el que el flamenco entronca con las dramatúrgicas no aristotélicas (la alegoría escénica); de otro, aunque sujeta a un texto escrito, cuando el flamenco asume el peso de la narración evidencia cómo es posible prescindir de él; y al tiempo es la muestra viviente de cómo es posible hacer un teatro "hecho por el pueblo y para el pueblo". Allí no hay condescendencia alguna.

Es evidente que Salvador Távora reconoce aquí una puerta abierta al desarrollo de *un teatro flamenco*, hecho por el pueblo para el pueblo, sin actores profesionales ni tintes folclóricos, en el que el flamenco sea por fin un arma de denuncia y no de complicidad con el régimen. Y toma buena nota de ello. Sin embargo la desmesura social de *Oratorio* algo de él demasiado único, demasiado irrepetible... Y es entonces, cuando la obra va en 1971 al Festival de Nancy, que Távora se cruza otro milagro: se llama *Apocalipsis cum figuris*, canto de cisne de la producción teatral pública de Jerzy Grotowski, que no en vano es comparado en el festival con *Oratorio*. Y sin embargo *Apocalipsis* es también su otra cara de la moneda. Allí aparecen las estrategias y herramientas que completan las de *Oratorio*, a las que Távora va a recurrir para comenzar a construir su propio imaginario.

6. Apocalipsis cum figuris

Jerzy Grotowski funda su Teatro Laboratorio en Opole en 1962 y en 1965 lo traslada a Wroclaw. Entretanto crea un método propio de formación del actor, probablemente el más completo y ascético del siglo XX, sobre el que cimentará su Teatro Pobre, caracterizado por una estética litúrgica, un fuerte componente alegórico, una reducción drástica de los medios técnicos, el empleo del texto dramático como un material más y la creación de espacios escénicos únicos para cada espectáculo -diseñados por Jerzy Gurawski- en los que el público, que no cabe en gran número, a veces comparte sitio con los actores. Espectáculo a espectáculo Grotowski devuelve al teatro sus "derechos arcaicos", ese componente iniciático, ritual y comunitario en una serie de montajes que forman parte del mito: Kordian, Akrópolis, La trágica historia del Dr. Fausto, El príncipe constante y, finalmente Apocalipsis cum figuris, que estrenado en Wroclaw en 1968 es el grado cero barthesiano de su escritura dramática.



El texto de *Apocalipsis cum figuris* es una amalgama de citas de la Biblia, Dostoievski, T.S. Eliott, Simone Weill, etc., y su asunto el célebre pasaje de la novela de Dostoievski *Los hermanos Karamazov* conocido como *El Gran Inquisidor*, donde se retrata la segunda venida de Cristo a la tierra. Su acción, paradójicamente, sucede en Sevilla. El espacio escénico una vieja estancia vacía; el auditorio el suelo junto a las paredes; la escenografía unas velas; la iluminación un par de focos entre el público que manipulan miembros de la compañía; y la obra una revelación que queda para la memoria. Más allá hay dragones. De la representación en Nancy no hay ni rastro. Estas fotografías pertenecen a una representación posterior en Venecia en 1975. Todo indica que fue bastante parecida.























Oratorio y Apocalipsis cum figuris se cruzan en Nancy en 1971. Y juntas constituyen el breve pero intenso bagaje sobre el que Salvador Távora a su regreso a Sevilla va a desarrollar una poética y una dramaturgia propias: las de La Cuadra.

7. Quejío

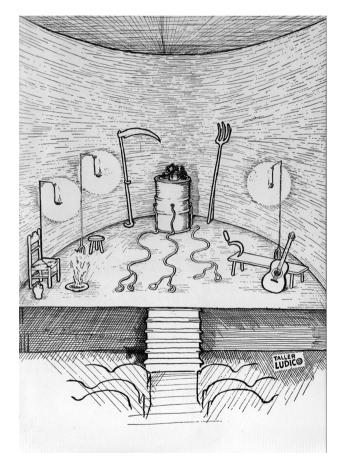
Tras la prematura muerte de Juan Bernabé, que corta la experiencia de Oratorio, Salvador Távora decide montar su primer espectáculo. Y con él su compañía, a la que llamará La Cuadra en homenaje a la de Paco Lira. Todo se precipita con enorme rapidez. Telefonea a Llylian Drillon, a la que ha conocido en Nancy, que acude a Sevilla. Con su ayuda vende al Festival de Teatro de las Naciones de París un Quejío que aún no existe. Llama a varios artistas flamencos conocidos con los que funda de modo comunitario (se acabaron los peones y señoritos) La Cuadra: el guitarrista Joaquín Campos, Ángeles Jiménez, los cantaores José Domínguez y Pepe Suero, y el bailaor Juan Romero. Con ellos comienza los ensayos de Quejío en el corral de la madre de Pepe Suero en El Cerro del Águila. Allí hay un bidón de obra que sirve de maceta a unos geranios. Los sacan, lo llenan de piedras y le atan unas maromas. Con los geranios se ha ido la estética folclórica andaluza. A partir del bidón de obra construirá la proletaria. El elemento principal de la escenografía está resuelto. Se irán sumando otros. Távora llama a Alfonso Jiménez, que compone algunas de las letras flamencas de la obra y, es de suponer, presta algún consejo. Y cuando el trabajo está acabado llama a José Monleón, al que le ha hablado de la obra. Monleón viene a Sevilla y se entusiasma al verlo. Habla con José Carlos Plaza y consiguen que se programe su estreno en Madrid en el TEI. Es febrero de 1972. Dos meses más tarde, en el Festival de Teatro de las Naciones de París, Quejío es un éxito absoluto.







¿Qué ha hecho Távora? Para saberlo es necesario verlo. Esto es, reconstruir *Quejío* materialmente a partir de las fotografías que se conservan, cedidas para esta charla por el Centro de Documentación de las Artes Escénicas de Andalucía. Hay que reconstruir la obra paso a paso.



Quejío –como sucederá con Los palos y Herramientas- sólo necesita para su representación un tablado, un enchufe y una tela blanca. Independientemente de la voluntad artística, son los medios empleados en los ensayos, donde se configuró su estética. Quejío se ensaya en la corrala de la madre de Pepe Suero ante una pared encalada, y dados los medios lumínicos empleados y su disposición, el espectáculo surge con un mundo de luces y sombras marcadas al que Távora sabe que no puede renunciar. Esto obedece a la naturaleza y ubicación misma de los tres focos-bombillas empleados en el patio, dos

dispuestos a ras de suelo en ambos laterales y otro al fondo que ilumina frontalmente la escena. No son focos de teatro: son una suerte de lámparasbombilla de la época, de 100 vatios cada una, conectadas por cables a un cajón de armario con tres interruptores. Es la "mesa de luces". La trasposición al escenario consistirá en transformar ese exterior en un interior campesino de mismas características. Como en los teatros no hay paredes blancas, la compañía fabrica un textil que haga las veces. En su planteamiento inicial presenta una trazada curva que cumple varios objeticos: del lado artístico resalta la pobreza del habitáculo (apunta más a una cabaña que a una casa) e incrementa la sensación de claustrofobia (una característica importante del espacio); del lado técnico configura una caja alemana lo que evita más textiles. El atrezo se reduce al bidón cargado de piedras, al que se añadirán unas maromas que terminan en sendas agarraderas, unos candiles de aceite y sus soportes, una lata-infernillo en la que se quema alhucema, una silla de nea, unos aperos de labranza, un banco y una guitarra. Todo lo que hay en escena es real, preparado para una acción real, y la tela blanca, allá donde se pueda, no tardará en ceder su sitio a una pared de verdad. En el Teatro Capsa la pintarán de blanco específicamente para la representación del espectáculo.

Así comienza Quejío. La escena está a oscuras.



El cantaor 1 entra lentamente por un lateral llevando un candil de aceite en la mano y se sienta en el pequeño taburete que hay a la izquierda.





Los codos en sus rodillas, los dedos de las manos entrelazados, agacha la cabeza y se queda pensativo e inmóvil. La mujer, el bailaor, los cantaores 2 y 3 y el guitarrista -que arrastra una sonora y opresiva cadena atada al tobillollegan desde el fondo de la sala, recorriendo lentamente el pasillo de la platea, hasta el pie de la escalera que da al escenario. Allí se sientan.

Se hace oscuro en la sala. El cantaor que está en escena se levanta e introduce sus manos en los ojales de una las maromas atadas al barril, que están en el suelo. Mientras vuelve a sentarse, el cantaor 2 enciende con una cerilla el candil del guitarrista que sube con él al escenario.

El guitarrista se dirige hacia el bidón, pero luego vuelve hacia el público, al que ilumina como buscando a alguien. Luego, decepcionado, con gesto cansado, se dirige al banco de la derecha donde está la guitarra. Antes de llegar el cantaor 1 comienza cantar. El guitarrista, con el candil en la mano, se acerca lentamente hacia él, como buscándole por la voz, intercalando sus movimientos y el sonido de la cadena que arrastra en las pausas del cante, que dice así:

Pasito que doy palante pasito que doy patrás, campanita que no suena algún día sonará.

Pero cuando llega al cantaor guarda silencio. El guitarrista le ilumina la cara de cerca, de arriba a abajo, con movimientos rítmicos, pero no hay respuesta. Luego cuelga el candil del soporte que hay junto al cantaor y vuelve a dirigirse hacia su banco. En ese momento el cantaor canta la segunda cuarteta del martinete:

Candilejita de aceite que se enciende en mi postigo, pa que alumbre por la noche a los muertos y a los vivos.

La mujer sube la rampa con pasos desganados y, alumbrándose con su candil, llega hasta la silla de nea que hay a la izquierda. Mientras el guitarrista enciende los candiles más cercanos a su banco, ella cuelga el suyo del soporte que hay junto a la silla y se arrodilla.



El cuadro queda quieto y en silencio. El cantaor canta la trilla:

El mulo que me lleva
es del amo,
y se viene conmigo
cuando le llamo.
Viene conmigo,
viene conmigo,
porque juntos suamos
cargando el trigo.
Y por la tarde
al dar de mano
duerme el mulo en la cuadra
y yo en el grano.

La mujer ha seguido arrodillada todo este tiempo. Mientras, el guitarrista se ha sentado lentamente en su banco y ha cogido la guitarra, y el cantaor 2 ha subido la escalera al compás del cante y se ha detenido de espaldas al público,

con los ojos clavados en el bidón. El cantaor 2 da unos pasos hacia las maromas que le aguardan en el suelo y la guitarra principia el taranto.



El foco de la derecha, situado a ras de suelo, entra de golpe y proyecta su sombra en la pared. La mujer, hasta entonces de rodillas, se levanta y se sienta resignada en la silla, las manos cruzadas y la cabeza al pecho. El cantaor cae de rodillas en el suelo y se esposa las manos con las maromas.



El taranto crece y con él sube al escenario el cantaor 3, que al ver al que está en el suelo con las manos presas se dirige cansinamente al fondo, donde se recuesta al lado derecho del bidón y saca una flauta de caña. El bailaor, que ha subido tras él, al tiempo que el otro se recuesta, apoya su mano en el hombro del cantaor que sigue de rodillas. Intenta levantarlo pero el cantaor hunde la cabeza entre las manos.



El bailaor levanta lentamente los brazos mientras la mujer comienza a quemar en el infernillo puñados de alhucema. Comienza a bailar el taranto. En el primer taconazo hay un brusco cambio de luz.



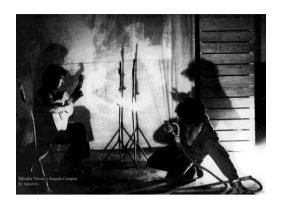
Todos permanecen inmóviles mientras el baile, agónico, progresa hasta la extenuación, momento en que el cantaor 2, que está en el suelo, muestra al público las maromas que atan sus manos y grita por tarantos:

Descalzo no comprarme zapatitos que yo quiero andar descalzo que yo no quiero ser iguá que tú que llevas zapatos y no me quieres mirá.

El bailaor, agotado, cabizbajo, se retira al fondo a la izquierda del bidón. Acabado su cante el cantaor comprueba con amargura lo corto que lo atan sus maromas.



La guitarra, que no ha parado, crece. Y el cantaor, que se ha levantado, tira con fuerza de las maromas, queriendo arrastrar él solo el pesado bidón, pero cae violentamente al suelo.



Tras un silencio en el que se oyen sus jadeos, la guitarra rasguea fuerte por tarantos. El cantaor, en el suelo, se acerca al borde de la escena con las maromas atadas a sus manos y canta mirando al cantaor 2:

Y mi candil se apagó me quedé solo en la mina y mi candil se apagó en la esquina de mi pueblo tranquilo estaba el patrón ésa es la pena que tengo.

Espoleado por este último trata de arrastrar el bidón él sólo, pero como el otro cae rendido. Silencio. Ambos se levantan, miran el bidón y vuelven a tirar, esta vez juntos. Pero caen de nuevo. El sonido de la guitarra acompaña las miradas acusadoras que dirigen hacia los del fondo. Inician un cántico y el cantaor 3 se levanta, y un tanto indeciso coge sus maromas. Mientras amarra sus manos va acoplando la voz a la de los otros dos, y, como ellos, intenta desplazar el bidón él solo. Pero es imposible. Finalmente cae exhausto al suelo. El canto crece. Los tres agitan al aire sus manos presas por las maromas y miran fijamente al bidón. Al fondo el bailaor, desafiante, golpea el bidón con un palo. Secamente, a compás. Al primer golpe callan los cantaores y se enciende el foco primero. Golpeando rítmicamente el bidón el bailaor crea un opresivo compás que crece y crece mientras los cantaores, incorporados, golpean el suelo con sus maromas al mismo ritmo.



El compás, obsesivo, se acelera y acelera hasta que, al límite de sus fuerzas, los cantaores rendidos ruedan por el suelo entre jadeos.



El bailaor tira el palo, y cuando la guitarra principia una bulería danza saltando entre los cuerpos caídos, mientras el guitarrista canta con cólera:

El trigo pa los señores
pa ellos las alegrías
pa nosotros los dolores.
Ya no tengo fuerza mare
pa mirá tus ojitos llorando
yo me voy por eso mare
pa no verte sufrí tanto y tanto.
No llores mare, no tengas penas
que yo te juro volvé cuando puea.
Conmigo mare te llevaré
onde yo puea ganá pa comé.

El bailaor lleva su baile al borde del escenario. Baila y baila hasta el límite de sus fuerzas, momento en que la guitarra cierra el baile en seco. Se hace el silencio. El bailaor se retira lentamente hacia el fondo mientras los otros siguen en el suelo. La guitarra principia lastimeramente la arbórea. Los caídos miran la guadaña que está al fondo y la hoz que está hincada en el banco.



El bailaor coge el bielgo, los cantaores 2 y 3 la hoz y la guadaña, y todos dirigen sus miradas al cantaor 1, que temeroso de la agresividad de sus compañeros se retira. Los cantaores 2 y 3 al ritmo de la arboreá se dirigen hacia el borde del escenario, agresivamente, con la hoz y la guadaña, mientras cantan:

Dame la guadaña que se me ha caío y el jocino viejo que no ma servío.
Ay los que cantamos ay los que se fueron ay de los que tienen zapatitos nuevos.

Con ellas en las manos tiran desesperadamente hacia delante del bidón y este se mueve unos centímetros. Pero no es posible. El cante coge un aire de rebelión. Y el cantaor 1, que se ha situado en medio de la escena, temeroso, tira de las maromas que atan a sus compañeros hacia atrás, y los hace caer al tiempo que grita: ¡No! El cante coral se interrumpe. La hoz ha rodado por el suelo. El que ha gritado -¡No!- la recoge. El que la esgrimía le mira con rabia. El cantaor 1 la tira al suelo con miedo. El caído la recoge y se la acerca amenazante al cuello.



Todos miran con vergüenza al cantaor 1. Se acercan lentamente a él y hay un conato de violencia entre ellos.



El cantaor 1, tras deshacerse de las maromas, se retira ante la dura mirada de los demás. Se dirige hacia la mujer, que nuevamente vierte alhucema en el infernillo. Cuando llega mira el botijo que tiene a su lado. La mujer le mira con reproche. Luego levanta el botijo y le ofrece de beber. Él bebe con ansiedad. Parte del agua cae al suelo, y con el ruido de su caída la guitarra principia una seguiriya. El cantaor devuelve el botijo a la mujer. Después se dirige al centro del escenario y canta:



Salí de mi tierra me fui con dolor si hay quien reparta justicia de mí se olvidó.

La guitarra prosigue y el cantaor 1 desciende por la escalera a la platea mientras los demás se reparten resignados por el escenario: el cantaor 2 en el banco del guitarrista; el 3 en el suelo, recostado en el bidón; y el bailaor

arrodillado de espaldas al público antes las maromas que el cantaor 1 dejó. Ya en el centro del pasillo de la platea, el cantaor 1 canta con rabia:

Que penita más grande tengo que callá que se me llenan los puños de rabia si miro patrás.

El cantaor recorre lo que queda de pasillo hacia la salida. Se para al final y mira hacia atrás al escuchar el sonido de la flauta de caña, que el cantaor 3 toca recostado junto al bidón.



La mujer acaricia el botijo.



Se hace el silencio. Se apaga la luz. El emigrante desaparece por el final de la sala. La guitarra rasguea fuerte. Vuelve la luz. Los que se quedan miran con rabia sus amarras. Siguiendo el compás enérgico del guitarrista los cantaores 2 y 3 hacen palmas duras y cortadas. El bailaor, que ha metido sus manos en las maromas del cantaor 1, las muestra con gesto decidido hacia el público.



Se esposa con ellas y se dirige al borde del escenario donde, tras esforzarse al máximo, cae al suelo sudoroso y rendido.



Jaleado por las palmas, se levanta y tira de nuevo, pero vuelve a caer al suelo al compás de un cierre seco. Se hace un silencio que rompe el cantaor 2, que desde el banco de la guitarra le canta:

Que yo he aprendio en la via sin sabé lee y si me cortan las manos me quean los pies.

La guitarra sigue por seguiriya con violencia. El cantaor 2 se acerca al bailaor caído. Éste se incorpora y juntos tiran del bidón. El bidón sigue inmóvil al fondo de la escena.



El cantaor tres se levanta con sus amarras y el pie del bidón camina hacia los otros, que le esperan con ansiedad en el centro de la escena. Todos tiran, pero como cada uno tira por su lado, finalmente, inoperantes, terminan apresándose aún más ellos solos.



La guitarra se va desvaneciendo al tiempo que se apagan las luces 2 y 3. Los cuerpos se inmovilizan dramáticamente. Se hace el silencio. En escena no queda más luz que la de los candiles. La mujer vuelve a echar manojos de alhucema al infernillo y entona una petenera. Los hombres se van desliando resignadamente y, arrastrándose, deshacen el montón de cuerpos y maromas.



El cantaor 2 se dirige a la mujer; el bailaor hacia el fondo, hacia el lado derecho del bidón; y el cantaor 3, incorporándose cabizbajo, secundado por la guitarra, canta andando hacia el borde de la escena:

Baja los ojos y camina
y no preguntes por ná
que antes que llegues a la esquina
que antes que llegues a la esquina
te van a tirar patrás
baja los ojos y camina
y no preguntes por ná.
Qué más da muerto que vivo
si te vienen a llorá
a la puerta de la carce
a la puerta de la carce
o a la reja de un pená
qué más da muerto que vivo
si te tienes que callá.

Al terminar el cante tira con fuerzas de sus amarras tratando de mover el bidón, pero queda suspendido, en el borde mismo del escenario, con el cuerpo arqueado hasta el límite de sus posibilidades. Las maromas le sujetan inamovibles al bidón.



El guitarrista golpea ahora la caja con los nudillos a compás de martinetes. El cantaor 2 se acerca a la mujer y bebe con sed del botijo. Luego, arrastrándose hacia el centro del escenario, llega a la escalera y, mirándose las muñecas rojas, canta en tonos libres de deblas, tonás o martinetes:

Hasta el aire que respiro man llegao a mí a quitá ábreme la puerta mare
que me voy a esangrá
que hasta el aire que respiro
man llegao a mí a quitá.
Candilejas de mi pueblo
que me quieren apagá
y aceitito que me falta
hasta pa echárselo al pan
ayuarme que no pueo
que ya no poemos má.
Y esta es la verdad
to lo que estamos pasando
esta es la verdá:
caenitas que tienen mis manos
caenas que quiero arrancá.

Se levanta y sudoroso y de nuevo, con el cuerpo inclinado hacia delante, apoyado por la punta de los pies en el borde del escenario, tira una vez más del bidón lleno de piedras.



Parece un último intento. En el pasillo se hace la luz. Tenso, desfigurado por el esfuerzo, grita mientras mira hacia la lejanía: ¡José, vuelve! ¡vuelve a tu tierra, José! Luego cae al suelo rendido y se hace el silencio.

Vuelve el compás del martinete en la caja de la guitarra. La mujer se levanta de la silla y permanece en pie con las manos cruzadas. El bailaor, desde el fondo del escenario, se dirige hacia delante. Mira al cantaor 2, caído en el suelo. Mira como el cantaor 3 tira ahora, como antes él, de las maromas, con el mismo gesto al borde de la escena.

El bailaor se une a él y tiran juntos. Entre miradas angustiadas y gestos de rabia, el cantaor 2 se levanta y se une a ellos.





Y ahora sí, juntos, a compás, rítmicamente, golpe a golpe, empellón a empellón, van arrastrando el bidón hacia el público tirando con fuerza de las maromas, hasta que el bidón queda al borde del escenario y ellos en medio del pasillo de la platea.

Se hace un silencio. Miran al público y, tras quitarse las maromas, mostrándolas con orgullo, se las ofrecen sudorosos a los espectadores más cercanos.



Se hace un silencio. La mujer y el guitarrista se acercan al borde de la escena y se disponen a ambos lados del bidón. Cuando el silencio resulta hiriente el guitarrista arroja la cadena que tenía atada al tobillo sobre la escalera. Con el ruido del golpe se hace luz en la sala. Se apaga el foco central y todos vuelven serios a escena. El cantaor 2 clava de un golpe la hoz en el banco mientras los demás apagan los candiles. Se marchan sin saludar ni agradecer aplauso alguno.

Así acaba Quejío.

Su tema es evidentemente la opresión del proletariado andaluz, simbolizado por el bidón lleno de piedras, y su liberación a través de la unión que hace la fuerza. Pero, dramatúrgicamente, ¿qué operación ha efectuado Távora? Varias.

De un lado ha suprimido por completo el texto dramático. A excepción del cante en la obra hay sólo dos frases (algo así como la aparición en un grueso libro de miniaturas medieval de dos filigranas que salen de la boca de sus personajes). De esta manera, renunciando voluntariamente a esa palabra del actor, ha evitado y solucionado un problema enorme: hacer recitar a intérpretes no dramáticos un texto dramático. En cuanto al cante, es para sus intérpretes algo completamente orgánico. Con esto consigue un nivel de interpretación enormemente alto de un grupo de no-actores, reduciendo el lenguaje de la obra al suyo: hacer acciones físicas o hacer flamenco. Esta es la razón por la que el texto del que está sacado este relato de Quejío parece el manual de instrucciones de un director medieval: hay acciones, desplazamientos, movimientos... pero nada de psicología introspectiva, porque su pathos depende de su ritmo y de la tradición de los palos flamencos que lo rigen. La acción es el texto, su lenguaje el flamenco, y se basta y se explica a sí misma por la fuerza de sus imágenes. En cuanto a las acciones, su verdad (sobre realidad) está garantizada por el despliegue de un esfuerzo físico que en ocasiones linda con lo agónico. El sudor, el esfuerzo que se despliega, esa agonía del cuerpo que expresan, no es de cartón piedra. Así, Quejío se despliega como una partitura musical flamenca, una cinta continua en la que se inscriben movimientos, gestos, cantes, bailes y silencios, en la que todo tiene un tempo, un tono, un ritmo, un aire, una toná... y un sentimiento.

Otra clave es que ha suprimido el héroe trágico. *Quejío* es una tragedia en la que sólo queda el coro, que representa a la comunidad. Con eso Távora ha replegado la tragedia sobre sí misma y la ha devuelto a ese instante de su nacimiento en que (supongámoslos, hay un 50 % de posibilidades) el primer coro trágico entró en escena *antes de que entrase el héroe*. Távora sitúa así su obra en esa dilación indefinida de su entrada, en esa espera que ya no lo es, porque el pueblo está en escena y no se espera a nadie más. Como dijo el poeta, "el doctor no llega y el paciente ya no está". Evidentemente esta desaparición es pareja a la del texto. Y con él la del autor dramático, cuya tarea se funde con la de los miembros de la compañía y la dirección escénica. Hay una partitura a componer. No un texto a representar.

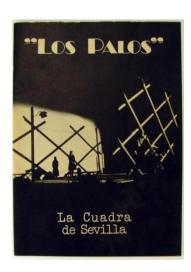
Távora mantiene también la identidad de sus personajes en una calculada ambigüedad. ¿Quiénes son? Ellos mismos. Pero dada la nula información que nos proporcionan –sus cantes y bailes dan cuenta de la experiencia genérica del pueblo- su identidad queda al albur de una lectura alegórica en la que, aun siendo ellos, son cualquiera. O todos. O el pueblo.

Las lecciones de *Oratorio* y *Apocalipsis cum figuris* están aprendidas e incluso en algunos aspectos superadas. *Quejío* es también una enorme alegoría en la que, a través de distintos episodios, lo que se pone en escena no es una peripecia aristotélica sino una idea: la opresión, al modo en que los autos sacramentales trataban la lucha entre el bien y el mal, entre la perdición y la redención. ¿Cuál es su tiempo? Todos y ninguno. Porque al igual que desde la perspectiva cristiana o católica esa lucha es intemporal, la lucha contra la opresión y la miseria que denuncia *Quejío* se siente como eterna. También Távora asume un ascesis técnico que aquí es aún más coherente por los nulos medios económicos de su compañía y su voluntad de crear sobre ellos una estética flamenca proletaria. *Quejío* quiere ser su catacumba.

Esta es la poética de la Cuadra. Un poema escénico, coral, rítmico, flamenco, brutal, físico, sin héroe ni "texto", que pone en escena una idea de forma acorde con sus principios éticos y su estatus económico proletario, cuya acción es un drama litúrgico político, pasional y desgarrado que emerge sin trampa ni cartón del sudor, la carne y el hueso. Los dos siguientes espectáculos van a continuar en esta línea.

8. Los palos

Tras la vertiginosa y prolongada gira de *Quejío*, La Cuadra enfrenta su segundo espectáculo, *Los Palos* (1975). La obra se ensayó en el antiguo cine Rocío de Triana, y fue estrenada en el Festival Internacional de Teatro de Nancy, en el Gimnasio de la calle Verdún, con un éxito enorme. La obra se estructura en tres acciones y cuatro documentos. Esta es la secuencia escénica de la obra.



La obra principia con la Acción primera, titulada Palos, cantes, dolor y rabia.



La escenografía, una gran reja o celosía de palos que se abre y se cierra, que se levanta tanto hacia el fondo como hacia el proscenio, está en el suelo. En escena, en semipenumbra, un guitarrista rasguea la guitarra con fuerza. Se hace el silencio. Mientras se enciende la luz de uno de los postes entran por el lateral derecho cuatro cantaores y un bailaor que quedan entre los huecos del enrejado de palos.

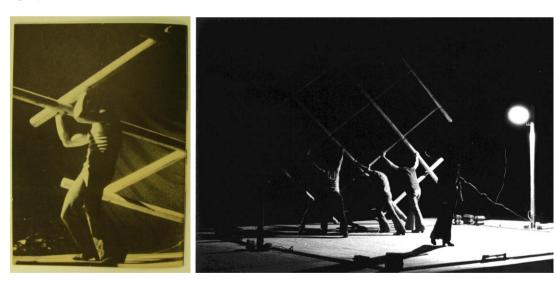


Tras mirar serios al público comienzan por palmas un rápido ritmo de bulerías. Un cantaor avanza hacia el proscenio y los otros, que lo siguen con la mirada, comienzan a sacudirse al ritmo de las palmas como si fuesen ametrallados. La guitarra se incorpora a la bulería y el bailaor comienza un vertiginoso baile. Su zapateado, mecánico, evoca el tableteo de las ametralladoras. Todo termina con un cierre seco, cuando todos, menos el cantaor, caen al suelo. Se hace el silencio. El cantaor lo rompe con esta letra:

Yo no le temo a los tiros en medio de la plaza nueva me paro y hablo contigo. Qué bonita está Triana cuando le ponen al puente banderas republicanas.



Tras una breve pausa la guitarra se arranca por tientos. El bailaor y los otros cantaores descubren la estructura de palos que está a sus pies. Con esfuerzo comienzan a levantarla contra el fondo. Primero con las manos y, luego, apoyándosela en los hombros.



Poco a poco consiguen situarla de pie contra el fondo de la escena, mientras el guitarrista canta con voz rota:

El que se acuesta de noche sin dar las gracias al amo está escrito en los papeles que pierde tarde o temprano. No vaya a cruzá de noche las puertas de la catedrá questán los santos durmiendo y los pués despertá.

La parrilla de palos, sostenida a duras penas por los cantaores y el bailaor, se tambalea sobre ellos. Un rasgueo de la guitarra acompaña el débil equilibrio. Pero la reja se les escurre de las manos y cae, aunque consiguen aguantarla con las espaldas. Bajo su peso, acompañados por la guitarra, los pies del bailaor y las palmas de los cantaores se agitan por farrucas. Tras un cierre seco uno de los cantaores, con la estructura sobre sus espaldas, canta:

Que yo no pueo olvidá el día aquel que llegaron los que me hicieron callá y a mi padre se llevaron.

Tratan de levantar la estructura entre todos, pero de nuevo se les escapa y cae hasta la altura de su cintura, donde a duras penas la sujetan con las manos. En esa posición un cantaor canta:

Pero soltarme las manos decirme quejecho yo pero soltarme las manos quitarme el pan que yo gano y quitarme la razón pero soltarme las manos. Yo no lo voy a negá aunque me quiten la vía yo no lo voy a negá que todavía no man vencío en la lucha porque er pan esté mejó repartío.

Comienza aquí la Acción segunda, titulada Conciencia y opresión. Los cantaores y el bailaor que sostiene la estructura tratan de juntar sus manos, pero en ese movimiento la reja se cierra aprisionándolos como un cepo. Uno de los

cantaores ha conseguido escapar antes, saltando por encima de los palos, y de rodillas, casi bajo la estructura, canta:

A la luz de una vela me quiero ver antes de no poderme poner de pie.

Ay del pobre que espere que lo alevanten ay de los que no puean alevantarse.

Su cante se transforma en un cante coral en el que los apresados consiguen abrir la reja y levantar sobre sus cabezas la estructura. Pero el peso es demasiado grande, y la estructura cae sobre ellos aplastándolos en el suelo. Suena el bordón de la guitarra y uno de los cantaores, desde el suelo, canta:

Moraíta las espaldas tengo de tanto aguantar que los palos que me dieron me los dieron sin pará.

Un cantaor y el bailaor consiguen salir de debajo y tratan de ayudar a los otros. Uno de los cantaores que siguen debajo canta:

Esgraciao quien a voces diga la pura verdad porque quien tiene es quien puede y quien tiene puede más.

Se hace el silencio. La guitarra comienza por bulerías y el bailaor, tratando de atender a los que están debajo, salta de un hueco a otro de la parrilla taconeando hasta que cae extenuado. Se hace el silencio.

Comienza aquí la Acción tercera, titulada El pueblo y Lorca. 1936. Las luces bajan de intensidad. Se oyen jadeos y respiraciones bajo los palos. Aparece por el lateral izquierdo la Mujer vestida de negro. Un pañuelo del mismo color le cubre la cabeza. Con las manos en posición de rezo, luego más expresivas,

principia el texto del *Documento I* (declaración de Angelina, niñera de la familia de Manuel F. Montesinos, cuñado de Lorca).



"Durante dos días le estuve llevando comida al Gobierno Civil. Le llevaba café en un termo y un cesto con tortilla y tabaco. Estaba en una habitación donde había una mesa, un tintero, una pluma y un papel. La tercera vez que fui un caballero me dijo:

- La persona que Ud. Quiere ver no está aquí.
- ¿Pueden decirme dónde está?
- No sabemos.
- ¿Es que lo han pasado a la cárcel?
- No sabemos.
- ¿Me pueden Uds. decir si ha dejado algo?
- Tampoco lo sabemos.

De allí salí, me fui directamente a la cárcel y pregunté:

- ¿Uds. saben si aquí ha venido un señor, Federico García Lorca, desde el Gobierno Civil?
- No sabemos. Vuelva Ud. más tarde por si está en la celda.

Dejé el cesto con el tabaco y volví al día siguiente. Me dijeron:

- Este señor que Ud. dice nunca ha estado aquí.

Entonces me devolvieron el cesto."

Los hombres bajo los palos comienzan a moverse y consiguen lentamente desplazar la estructura hacia delante, donde la enganchan en el mecanismo de sujeción delantero, que permitirá voltearla hacia delante. Antes de engancharla muestran los bulones de enganche al público. El ruido metálico del enganche se remacha con un golpe seco. En ese momento la Mujer se adelanta hacia el

centro del proscenio y principia el *Documento II* (declaración del enterrador de F.G. Lorca.)



"Lo enterraron con un maestro nacional, Dioscoro Galindo y con dos banderilleros: Joaquín Arcollas y Francisco Galadí. Junto a un viejo olivar, cerca de Fuente Grande. La fosa era estrecha y hubo que poner los cuerpos uno encima del otro. El poeta llevaba una de esas corbatas de lazo, que usaban los artistas."

La Mujer se tapa las manos con la cara y se dirige hacia el poste de iluminación derecho, mientras un cantaor, que entra por el lateral izquierdo, principia una serrana:

Desde hace años

Ud. manda en la sierra
y en los rebaños
y por poderes

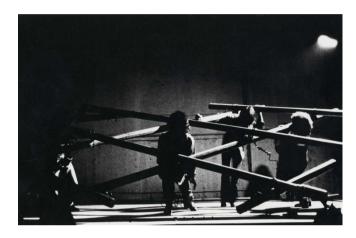
Ud. manda en los hombres
y en las mujeres.

Callan el cante y la guitarra. Un golpe del pie del bailaor principia rítmicos taconazos a cuyo compás uno de los que está bajo los palos dice el *Documento III* (Certificado de defunción de F. G. Lorca (Registro Civil de Granada. Juzgado Municipal nº 1. Libro 208, Folio 163, Núm. 542, en cuyo margen derecho figura el Núm. 290.582 A.):

"En la Ciudad de Granada, a las doce y media del día veintiuno de abril de mil novecientos cuarenta, ante D. Enrique Jiménez Herrera Béjar, Juez Municipal, y D. Nicolás María López Díaz de la Guardia, Secretario, se procede a inscribir la defunción de Federico García Lorca, hijo legítimo de D. Federico

García Rodríguez y Doña Vicenta Lorca Romero, soltero, de treinta ocho años de edad, natural de Fuente Vaqueros y vecino de esta capital en callejones de Gracia, Huerta de San Vicente, el cual falleció en el mes de Agosto de mil novecientos treinta y seis, a consecuencia de heridas producidas por hechos de guerra, siendo encontrado su cadáver el día veinte del mismo mes, en la carretera de Viznar a Alfacar."

Durante el recitado, acompañado rítmicamente por el taconeo, la Mujer ha ido hacia el fondo y los hombres han conseguido levantar un poco la estructura.





Mientras continúan levantándola hacia el público, entre grandes fatigas, uno canta:

A la luz de una vela me quiero ver antes que no poderme poner de pie.

Ay del pobre que espere que lo alevanten ay de los que no puean

alevantarse.

Las voces de los demás se une a la suya y poco a poco la estructura se levanta hasta inclinarse sobre las cabezas del público, donde queda retenida por unas tirantas de acero.



Emilia Jesús, Juan Romero y Salvador Távora. EL PUEBLO Y LORCA, 1936. ("LOS PALOS") "A la lluz de una vela me quiero ver" Fotografía: Gerard Going. Nancy, 1975.

La Mujer, al fondo, queda enmarcada bajo su sombra.



Los hombres salen por los huecos de la estructura hacia el proscenio donde terminan el cante hacia el público. Luego se hace el silencio. Ellos salen por ambos laterales de la escena mirando al público, mientras uno de ellos dice el Documento IV (trasposición a la tercera persona de una declaración pública de F. G. Lorca):



Nancy, 1975.

"Él siempre fue partidario de los que no tenemos nada y hasta la tranquilidad de la nada se nos niega."

El hombre sale de escena.



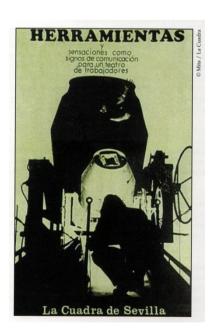
La Mujer queda estática al fondo, enmarcada por la sombra de la reja. Poco a poco se hace la oscuridad. Así acaba *Los palos*.

Como se observa su desarrollo dramatúrgico y poético guarda una enorme coherencia con *Quejío*. Sin embargo llaman la atención dos novedades importantes. De un lado la miseria y opresión expuestas en *Quejío* adquieren una mayor complejidad, al contraponerse y hermanarse –en esto la mano de José Monleón fue importante- con el asesinato de F. G. Lorca. Se yuxtaponen así las experiencias de los explotados y la del poeta, perteneciente a otra clase social, pero cuyo compromiso con el pueblo y su cultura fue siempre manifiesto, poniéndose de relieve una comunidad de destino. De otro el giro

radical del aparato escenográfico: una "máquina", una reja-celosía que se abre y cierra, que se levanta hacia el fondo y hacia delante, que como objeto simbólico reúne una multitud de significaciones: es el "bidón", figura de la opresión; el entramado del poder que se soporta, que estrangula y atrapa físicamente; son literalmente *los palos* que caen una y otra vez sobre los mismos; y finalmente las rejas de la celda en la que Lorca pasó su última noche. En cuanto al esfuerzo físico que hace falta para levantarla, es real. La iluminación se reduce igualmente al mínimo esbozado en *Quejío* (tres aparatos), pero se abre a una lectura más naturalista: son lámparas industriales dispuestas obre postes, "conjunto" parecido al que alumbraba por entonces las calles de muchos pueblos andaluces, acompañadas por un tercer foco frontal para iluminar directamente los rostros.

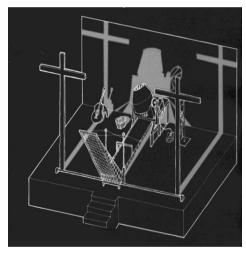
Otra novedad es la aparición de algunos textos. No son "monólogos" que construyan un personaje ni tienen un "autor" dramático. Son documentos históricos (informes periciales y jurídicos) que adquieren valor dramático al resituarlos en otro contexto. Con esto Távora recupera un papel crucial en la tragedia griega: el del testigo (heraldo, mensajero, etc.), que desempeña un papel decisivo en la filmografía de Angelopoulos, por ejemplo, donde suele hablar directamente a cámara en un plano corto.

9. Herramientas y sensaciones como signos de comunicación para un teatro de trabajadores (1977)



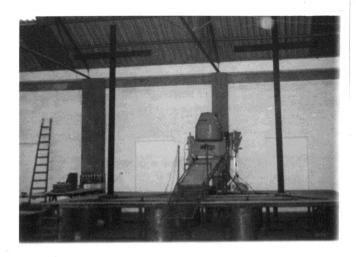
Herramientas y sensaciones como signos de comunicación para un teatro de trabajadores (1977) fue el tercer espectáculo de La Cuadra. Se ensayó en una amplia nave industrial del Cerro del Águila que servía habitualmente de garaje. Esta experiencia propiciará la compra de una nave en el Polígono Hytasa donde La Cuadra habilitará su propio teatro.

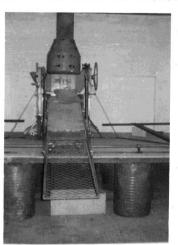
A diferencia de *Quejío* y *Los palos*, en *Herramientas* Salvador Távora no se propuso contar ninguna historia. Su objeto era "exponer al espectador al drama de esa estructura [la máquina que constituye el espacio escénico de la obra] –síntesis de todas las cadenas de montaje industriales- que se alimenta del riesgo, de la luz, del cansancio, del olor a grasa, a cera, etc.". Un espectáculo que, más que artistizar la experiencia fabril, industrializaba la experiencia estética, abriendo así una puerta de conexión entre el mundo industrial y el arte, creando una zona donde hacer artístico y hacer obrero se tornasen indistinguibles.

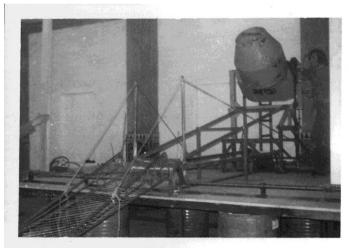




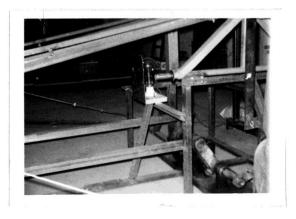
El elemento central de la escenografía es una hormigonera Anfesa de color naranja, dispuesta al centro, al fondo del escenario, sobre una tarima. Bajo ella hay un esportón con tres piedras de cantera. A sus pies una rampa de hierro y madera marca un camino hasta el borde de la escena. Allí se encuentra una rampa-portalón con un mallazo, que al modo del rastrillo de un castillo puede permanecer levantado o descender hasta el patio de butacas, y a su lado un puente de ángulo para soldar.







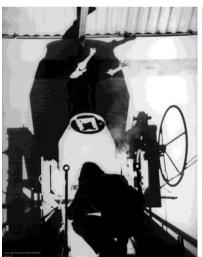
Cerca de la rampa hay un esportillón lleno de chinarros y la tenacilla de un trasformador de soldadura eléctrica, con su electrodo colocado sobre una careta de soldar. Detrás de la hormigonera hay una plataforma de tamaño suficiente para ejecutar bailes y zapateados. A ambos lados de la escena hay dos cruces de gran tamaño conectadas mediante un sistema de trasmisión a la hormigonera, de tal manera ascienden y descienden sobre dos ejes o vástagos a su dictado.





El cuadro lo completa en el lateral derecho un soporte de ángulos "con figura de patíbulo que mantiene en el aire un diferencial con cadena continua y adecuada para que al accionarlo produzca un ritmo sonoro y metálico". En el lado opuesto un banquillo de trabajo para el guitarrista. El cuadro lo completan diversas luces industriales.

Herramientas se estructura en cinco Ritmos. La obra principia con el Ritmo 1, cuando, tras una prolongada y silenciosa oscuridad, comienza a escucharse el ruido de la cadena del diferencial que, eslabón a eslabón, va desgranando un compás metálico. Poco a poco las luces descubren al guitarrista y al cantaoroficiante que maneja el diferencial. Coincidiendo con un golpe de cadena la guitarra principia el taranto. Pausadamente el cantaor abandona la cadena del diferencial y se dirige hacia la rampa. Allí coge las tenacillas de soldadura y la careta, las muestra al público y se las pone. A compás del taranto el cantaor roza con el electrodo el arco de soldadura y se produce un chisporroteo de resplandor azulado.





Todo vibra y emite luz al compás de la guitarra. La acción se repite, pero esta vez sus fogonazos descubren la presencia del bailaor en la plataforma tras la hormigonera.





Los chispazos azulados e intermitentes iluminan toda esta escena y el guitarrista comienza a cantar la letra que concluye el *Ritmo 1*:

El reló,
toítas las horas del día
con la vista en el reló,
a las doce el cigarrillo
y la comía a las do
que traigo en mi canastillo.

Comienza el Ritmo 2. La guitarra sigue marcando el ritmo del taranto en una delicada progresión. La figura del bailaor se estira en la plataforma tras la hormigonera y comienza a bailar con progresiva inercia. El cantaor, que ha dejado las tenacillas y la careta bajo la rampa, se coloca al hombro la espuerta llena de chinarros y sube la rampa hasta la hormigonera. La guitarra le acompaña hasta que llega a la boca y vuelca en su interior la carga, al tiempo que, aprovechando el ruido, el bailaor cierra el baile con contundencia.





La hormigonera comienza a girar y un sonido estruendoso llena la sala. El cantaor-oficiante se encoge poco a poco bajo la hormigonera al compás que ésta marca. El bailaor baja de la plataforma y toma en sus manos el volante de la Anfesa. Lo gira y la boca de la hormigonera se inclina hacia delante. El ruido se hace más fuerte. Hay cierta sensación de peligro, que se incrementa cuando la hormigonera, con un ruido ensordecedor, vuelca su carga sobre la espuerta. La hormigonera, "suelta en sus movimientos y como una campana de iglesia, gira sobre su eje central convulsamente". El cantaor, arrodillado en la rampa, cara al público, coge un puñado de chinarros y, cuando se hace silencio, canta por bamberas:

Lástima de mi trabajo que sólo sirve pa da a mí pa medio comé y a otros pa que tengan más.



La guitarra inicia un trémolo y el cantaor baja la rampa con la espuerta de chinarros al hombro y se dirige de nuevo hacia la cadena del diferencial a la derecha. El guitarrista acompaña este "lento y ritual recorrido" con un recogido cante por soleá:

Quiero quitarme y no pueo las cositas que me pesan me las quito de palabras pero no de la cabeza.

El cantaor llega al diferencial. Suelta la espuerta de grava y se arrodilla ante el soporte del que cuelga la cadena. Comienza a dar tirones, más y más fuertes, hasta que todo se funde en un continuo ruido del que emerge la bulería. El bailaor subido en la plataforma comienza a taconear y a imprimir más velocidad a las acciones. La guitarra, la cadena, el taconeo, todo crece hasta el agotamiento físico y sonoro, cuando un cierre en seco corta la acción. El cantaor cae al suelo jadeante. Se hace el silencio. Así finaliza el *Ritmo 2*. El *Ritmo 3* arranca con un energico rasgueo de guitarra, que se deshace en notas dolidas. El cantaor se arrastra por el suelo hasta la rampa cantando:

Por las fraguas de mi Andalucía se cantan tonadas con mucho dolor, y entre golpes del macho a volea se machaca el hierro y se quema el carbón.

Se quema el carbón, se quema el carbón. por las fraguas de mi Andalucía se cantan tonadas con mucho dolor.

Allí se levanta y al compás de la guitarra toma en sus manos una bola de piedra pesada y sube con ella hasta la hormigonera, donde la introduce al tiempo que ésta comienza a girar de nuevo. Mientras la pelota gira vuelve junto al diferencial. El ruido comienza a formar un ritmo. Con él desciende el bailaor de la plataforma. Toma el volante de la hormigonera e inclina la cubeta hacia delante peligrosamente. El ruido se incrementa. Al tiempo las cruces, esta vez conectadas al mecanismo de la hormigonera, se vuelcan una hacia delante y la otra hacia el fondo. La guitarra y la cadena del diferencial se suman musicalmente a la acción. El estruendo crece y crece hasta que el bailaor vuelca la hormigonera y la piedra sale escupida acompañada por un rasgueo de guitarra y un temblor mecánico que sacude las cruces. El bolaño rueda violentamente hacia el público pero es detenido por el mallazo de la rampa, que en el último momento ha ascendido el cantaor. La fuerza que lleva

la piedra es tal que sube y baja por la mala. Cuando termina de rodar se hace el silencio. El cuadro queda estático. Todos inmóbiles. Las cruces caídas. La hormigonera volcada. La guitarra da unas notas tristes y el cantaor, tras recoger la piedra, baja de nuevo el portalón. Canta entonces por fandangos:

Entre los hierros fundíos siempre me pongo a pensar, entre los hierros fundíos, que pa podé medio andá tenemos que estar uníos porque juntos somos más.

La guitarra arpegia y tremolea por seguiriyas al tiempo que la hormigonera vuelve a su posición, mientras las cruces, accionadas por la correa, vuelven con ritmo procesional a su posición vertical. Se hace un denso silencio. Así conluye el *Ritmo 3*. El *Ritmo 4* comienza cuando el bailaor, de nuevo sobre su plataforma, se estira y abre los brazos hasta componer la imagen de un crucificado.



De la boca de la hormigonera sale una llamarada que recorta su figura contra la pared de fondo. Comienza a taconear lentamente. La guitarra se suma primero. Luego el martillo con el que el cantaor golpea el diferencial de la cadena. El ritmo adopta la figura de una seguiriya trepidante, que se acelera hasta que el bailaor, tras un cierre, cae exhausto sobre la plataforma. La hormigonera comienza a girar de nuevo e inunda la sala con el monótono ruido de su motor. El cantaor coge del esportón dos piedras semejantes que suma a la primera. Mientras introduce las tres en el interior de la hormigonera va cantando en tonos y tiempos de seguiriya:



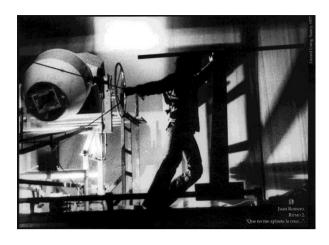
Las palabritas
aunque sean buenas
no dan solución.
Y no podremos
romper las caenas
si no es con la acción.
Las palabritas
aunque sean buenas
no dan solución.

Las piedras giran ruidosamente. El bailaor se dirige de nuevo al volante de la hormigonera. El cantaor le sigue con la mirada con el puño levantado. La máquina gira. Esta vez la carga es mayor. Bajo la atenta mirada del guitarrista el bailaor agarra el volante y el cantaor un martillo-macho, con el que se dirige al proscenio. Cantaor y guitarrista cantan a coro:

A pasitos seguros vamos andando que la grasa y la tierra se van juntando...
Se van juntando se van juntando, a pasitos seguros vamos andando...

El coro crece. El bailaor desconecta la correa de las cruces y estas tiemblan. La guitarra rasguea al compás de la hormigonera. El bailaor gira el volante e inclina la cubeta. El ruido crece. El bailaor reconecta la trsmisión de las cruces y, justo antes de que vuelque la cubeta y las piedras salgan despedidas, el guitarrista y el cantaor se precipitan sobre el portalón y lo suben. Las piedras

caen con estrépito, las cruces con ellas. Cuando el ruido cesa todo se paraliza. Y en ese silencio el cantaor, después de recoger pausadamente las piedras y volver a bajar el puente, canta bajo una de las cruces caidas:



Alevántate despacio mira pa'arriba y verás en to o que nos estorba pa podernos levantá.

Que no me aplasta la cruz la de dos tablas cruzá me aplastan los que se esconden detrás de la cruz sagrá.

Compañero, compañero, esto tiene que acabá cuando se da el primer paso ya no debemos volver patrás.

Así termina el *Ritmo 4*. El *Ritmo 5* comienza cuando el bailaor, que ha subido de nuevo a la plataforma tras la hormigonera, imita con los pies los tiempos de tambores de semana santa. A su compás las cruces, conectadas a la hormigonera, suben lentamente al tiempo mientras la cubeta vuelve a su posición vertical. Cuando quedan rectas el guitarrista acompañándose de notas limpias canta:

A la puerta de una iglesia yo llamé un día; fuerte llamaba, y a mí nadie me respondía; a las puertas de una iglesia yo llamé un día.

Puerta de la vieja iglesia que nunca se abría yo solo entro en la casita del cura me escondía. Puerta de la vieja iglesia que nunca se abría.

Mientras el cantaor se ha acercado con su espuerta con las tres piedras a la base de la hormigonera. Allí la deposita. Con el último acorde de guitarra el bailaor coge las piedras, y acompañándose de un repique de pies las levanta en alto "como si de hostias sagradas se tratara" para luego dejarlas caer dentro mientras incrementa el taconeo. La hormigonera comienza a girar de nuevo. El bailaor baja de la plataforma y agarra el volante, mientras el cantaor, desde el fondo de la escena, le grita en tono libre:

Con el esfuerzo de mis manos...
la vida tengo que ganar,
también van a servir mis manos
para buscar mi libertad.
También van a servir mis manos
para buscar mi libertad.

El bailaor comienza a inclinar peligrosamente la hormigonera y el cantaor y el guitarrista se acercan a los bordes de la rampa donde levantan el puente con el mallazo y cantan:

Con el esfuerzo de mis manos...
la vida tengo que ganar,
también van a servir mis manos
para buscar mi libertad.
También van a servir mis manos
para buscar mi libertad.

¡En pie, andaluces de los campos!

¡En pie, andaluces del taller! ¡En pie, andaluces del trabajo en cualquier país que estéis! ¡En pie, andaluces del trabajo en cualquier país que estéis!

El bailaor gira el volante y deja caer las piedras sobre el mallazo del portalón que sujetan el guitarrista y el cantaor. Las piedras chocan, suben y bajan. La panza de la hormigonera da vueltas sobre su eje. Cuando para y se hace el silencio el bailaor se sitúa en el centro de la rampa y pone en marcha una amoladora de disco de esmeril cuyo zumbido inunda el ambiente. Luego la acerca al ángulo de puente de la rampa y saltan ráfagas de chispas candentes que iluminan la semi penumbra de la escena. Al apagarse el resplandor el cantaor, mirando al público, canta mientras sostiene con la mano el cable del portalón:

Sevilla, Málaga y Granada, Cádiz, Huelva y Almería, Córdoba y Jaén: Andalucía.

La cruz, amenazante, la broca y el motor, las voces de los muertos entre grasa y azahón.

El sudor en el tajo, el jornal de sol a sol, dura senda hacia un mañana que el fusil atrasó. Un mañá que es nuestro si no para el reloj.

Los tres abren las manos y las alzan en puño, mientras el pesado portalón cae al suelo bruscamente, y con él las piedras que sostenía, que se desploman en una caja de madera llena de hierros a los pies del público con un ruido ensordecedor. Se va la luz. Quedan en silencio. La luz regresa. Se retiran lentamente de escena. Así acaba *Herramientas*.



En el plano didáctico *Herramientas* es probablemente el espectáculo más brechtiano de La Cuadra, y en el de la apropiación y el ready-made el más duchampiano. Sin embargo es aquél en el que más se concreta la idea de clase de Salvador Távora, que aquí plasma un mundo que ha vivido desde la adolescencia. Evidentemente la hormigonera es el símbolo del sistema capitalista, que pide más y más esfuerzo y a cambio sólo vomita piedras. Un retrato alegórico de la deshumanización de la cadena industrial, que Távora redime como acontecimiento obrero susceptible de producir valores artísticos. De ahí el protagonismo rítmico del ruido que emite la hormigonera Anfesa, instrumento musical futurista a cuyo son bailan los operarios, y que de forma un tanto inadvertida constituye la primera aparición en la obra de Távora del Deus ex machina de la tragedia euripídea, que incorporará en otros espectáculos siempre bajo un signo industrial.

El espacio escénico es una fusión de los registros de *Quejío* (el atrezo) y *Los Palos* (el artefacto único), que aquí se unifican en una estructura más compleja: un *inferno* industrial. Las cruces que ascienden y descienden cómicamente al dictado de la hormigonera son una evidente crítica anticlerical, que pone de manifiesto la comunidad de intereses entre la Iglesia y el Estado. Pero al tiempo hacen que el conjunto evoque el ábside de una iglesia cristiana, presidida por un nuevo Baal mecánico cuyo ritmo cruel e impertérrito lo rige todo, transformando la obra en una suerte de *misa negra de la producción*. Evidentemente hay algo de *Tiempos Modernos* y *Metrópolis*, aunque ambas quedan lejos.

10. "Antes de levantar un muro me gustaría saber que quedará a cada lado."

Este verso de Robert Frost señala algo apuntado por Pedro G. Romero para este ciclo de charlas que hasta ahora e incumplido rigurosamente por las

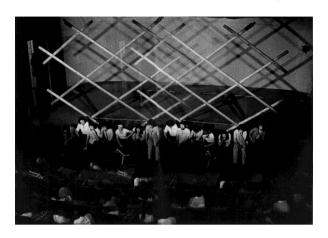
dificultades que entraña. Se trata de la cuestión genealógica. O, como dice el texto que acompaña a *Máquinas de vivir*, de "desbordar el conocimiento historicista, la regularidad cronológica y la patrimonialización identitaria, atendiendo a un conocimiento más genealógico que lineal". A esto voy a dedicar un último comentario. Disculpen si hay algo de didáctico, pero como a veces ni yo mismo me aclaro... En fin.

Casi todos los espectáculos a los que está dedicado este ciclo (Oratorio, Quejío, Los palos, Herramientas, Camelamos Naquerar) en sus ensayos y representaciones implican un desbordamiento del edificio teatral burgués y de su caja escénica, que tiene lugar de forma diversa. Y esto no sólo resitúa su experiencia, y abre las puertas a la irrupción de otras concepciones históricas de la representación y el teatro (Grecia y la Edad Media), sino que al situarse fuera de la tradición burguesa escapan de su rejilla de codificaciones, de su sistema de signos y de la parcelación de la realidad que presupone. Como es sabido, los acontecimientos y documentos históricos son y comportan hechos, pero no una única lectura, pues su sentido depende de las coordenadas que ocupen en el relato y la perspectiva que éste les otorgue. Y en el caso que nos ocupa, este desplazamiento hace que afloren en los documentos aquí expuestos dos marcas de agua distintas, ajenas a la mirada historicista.

La primera permite trascender su ordenación cronológica habitual. Así, cuando veo una fotografía de *Apocalipsis cum figuris* reconozco en ella los misterios de Eleusis y el drama litúrgico del *Ordo Profeterum*. Si me detengo ante una de Luis Valdez subido en su carro, u otra de los actores del T.E.L recorriendo los campos de Lebrija, se trasparentan Tespis y el origen de la tragedia. Y si a la inversa miro la pintura de Fouquet *El martirio de Santa Apolonia*, y observo al director que dirige la obra en medio de la escena con el texto en la mano, por arte de trampantojo veo a Kantor. Digamos que esta *resituación* del documento capta en él realidades que escapan a su sentido cronológico, alumbrando otros conjuntos de sentido, donde los documentos se relacionan *por su calidad de origen y no de episodio histórico*. Estas distintas relaciones son las que hacen saltar el continuo de la historia rescatando para el presente todo el potencial revolucionario y artístico del documento. En fin, Benjamin.

La segunda, según lo entiendo yo, es la marca de la *signatura*, que desplaza no el sentido de un documento sino la lectura del todo. La aparición de esta otra marca de agua que aparece en estas fotografías es la de la *polis* ("comunidad"), el *ágora* ("junta") y la *ekklesia* ("congregación"), y permite

leerlas no como "teatrales" o "dramáticas", sino como políticas. Esto es, como instantáneas anacrónicas y extemporáneas que registran los primeros pasos que fundan una comunidad. Esto es, su *asiento fundacional*, en la acepción física y jurídica del término, cuando política y arte son aún la misma cosa.



Coloquio con el público tras una representación de Los palos.





Montaje de Herramientas en una nave industrial de la isla de Zakynthos (Grecia) con ocasión del Congreso de Teatros Populares de 1978.

El aura que caracteriza los relatos de aquellos que asistieron a estos espectáculos y se congregaron en esos auditorios provisionales, que solemos confundir con una emocionada impresión sentimental, se corresponden precisamente con marca política, con esa detención del tiempo que caracteriza como acontecimiento una reapertura del espacio público, que implica de forma natural la de *su idea*. De ahí que junto con los grabados de las asambleas celebradas en el Jeu de Pomme o en el Teatro de San Fernando, puedan leerse también como las muestras -siempre fugaces, provisionales- de ese espacio político por venir, siendo la prueba de esa irrefutable politicidad una característica que a nadie habrá pasado inadvertida: su fragilidad.

Antonio Marín, Sevilla 2015.