

«QUEJIO» Y «EL TEATRO ACTUAL»

I

Cuando a mediados del mes de febrero de 1972 se daba a conocer en el TEI (Teatro Experimental Independiente) el espectáculo *Quejio*, Estudio Dramático sobre Cantes y Bailes de Andalucía, muchos de los que allí estábamos sentimos un estremecimiento que recorría las fibras de nuestra sensibilidad. Nos hallábamos ante una auténtica manifestación de teatro popular. Un ejemplo claro de lo que podría ser la vía verdadera de un teatro español, enraizado en la problemática de nuestra sociedad —Andalucía en este caso—. Después del estreno de *Quejio* por el grupo La Cuadra, en el TEI, vendría su participación en festivales internacionales, sus largas giras por Latinoamérica, Europa y el recorrido incansable de toda la geografía ibérica. Lo que pudimos intuir en Madrid se confirmó en el «Festival du Théâtre des Nations», de París; en Nancy; en el «off-Festival», de Avignon; en Parma, en Roma, en el BITEF 6 de Belgrado..., en todos y cada uno de los lugares que La Cuadra visitó.

Quejio llevaba la prueba evidente de que el teatro popular sobrevivía al tiempo exacto de la realidad que lo determinaba. Surgía como la necesidad de desmitificar los cantes y bailes de la Andalucía que se había convertido en una imagen estereotipada de trajes de lunares y pandereta. Paulatinamente, a lo largo del transcurrir del tiempo, la comunidad gitano-andaluza volcó su angustia, su amargura, su impotencia, en las únicas manifestaciones que les eran posibles, que era el patrimonio de su condición de pueblo: el cante, el baile y la guitarra. Un patrimonio que se fue transmitiendo de generación en generación como forma de expresión de una comunidad marginada.

Más tarde esta expresión comenzó a desvirtualizarse. Aparecieron los flamencólogos furibundos, que sólo buscaban la relación entre cantes y bailes, que los hacían objetos de fichero, y se empeñaban en fijar los *cánones* definitivos, intentando convertir un arte vivo en objeto de erudición museística. Y aún hoy este peligro está presente en ciertos estudiosos del flamenco que niegan toda posibilidad de evolución al cante jondo, reduciéndolo a una artrosis perniciosa.

A ellos se unieron los que pretendían negar la amargura, la penumbra de este lenguaje, y ofrecían la imagen de los lunares, la

manzanilla, la juerga continua. Y aún hoy podemos constatar con lamentable evidencia esta situación en los *tablaos* turísticos.

Y de similares características, pero más degradante, es el caso de las *Fiestas*, donde el *señorito* paga para que cantaores y bailaores alegren sus fiestas, sus reuniones particulares. Y aún hoy este fenómeno es pan cotidiano.

Claro está que no todo el cante andaluz es sombrío. También tiene sus manifestaciones de alegría. Una alegría afectiva, espontánea, caliente..., que poco tiene que ver con las *Fiestas*, con los *tablaos* y las versiones, más o menos oportunistas, de cualquier cantante de turno.

El grupo La Cuadra ha reunido en un libro toda la información concerniente a *Quejío*. Es un *dossier* completo que abarca desde comentarios de prensa, lugares y número de representaciones, texto del espectáculo, hasta biografías de los componentes del grupo, textos teóricos, fotografías..., etc. Este volumen: *Quejío: Informe* (1), nos da pie para volver a incidir —no me cansaré de repetirlo— en el que creo que ha sido el espectáculo teatral más válido e interesante en el escuálido panorama de nuestro teatro popular.

Todos los componentes de La Cuadra provienen del pueblo. Son pueblo, y viven sus inquietudes y sus necesidades —habría que hacer la salvedad de José Monleón, y Lilyane Drillon, de formación universitaria, pero que se incorporaron a *Quejío* cuando estaba en marcha.

Todos conocen a fondo la problemática de Andalucía, puesto que la han sentido en carne propia. Y de ese deseo de «mostrar» su realidad surgió el espectáculo. Dice Salvador Távora, creador del espectáculo y uno más en el mismo:

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

Este es el marco de *Quejío*. El intentar que el lenguaje gitano-andaluz ocupe el lugar histórico que, mediante una imagen mil veces prostituida y manipulada, había perdido.

(1) Lilyane Drillon, José Monleón, José L. Ortiz Nuevo, y Salvador Távora: *Quejío: Informe*, Ediciones Demófilo, Col. «¿Llegaremos pronto a Sevilla?», Madrid, 1975, 158 pp.

Es curioso señalar, como indica José Monleón en el libro, que muchos de los críticos internacionales han querido ver en *Quejío* ciertas influencias de los más ilustres teóricos del teatro contemporáneo. En concreto de Artaud y de Grotowsky. Es evidente que estas grandes figuras del teatro mundial no eran, ni remotamente, conocidos por los componentes del grupo. Personas que se dedican al pastoreo, que apenas mal leen y escriben, que jamás habían pisado un escenario y, muchos de ellos, ni tan siquiera un teatro como meros espectadores, no han podido estar al tanto de lo que significa el «Teatro de la Crueldad» y el «Teatro Pobre». Y todo esto sea dicho, no con intención de minusvalorar a los componentes de La Cuadra, sino todo lo contrario. Si no han podido acceder a la cultura no ha sido por su propia voluntad, sino como consecuencia, precisamente, de todo el complejo marco sociopolítico que denuncian en su espectáculo. Su mérito—uno de los mayores—estriba ahí. En querer desterrar esa impotencia, en abolir la injusticia en que se han desarrollado. Con haber hecho lo que han realizado ya es bastante. No hace falta más.

Pero volvamos a la presencia de Artaud y Grotowsky en *Quejío*. No olvidemos que Artaud vivió en México experiencias que serían definitivas para consolidar su teoría dramática. Buscaba Artaud la supervivencia de primitivas culturas, la expresión ritual del hombre, que lo mostrara al desnudo, sin máscaras, que le devolviera su condición de fuerza, de elemento vivo de la naturaleza, más allá de los cauces de la *comedia social*. Dice Monleón en el libro que nos ocupa:

¿Qué habría dicho Artaud de *Quejío*? ¿Habría en él ese teatro de las situaciones límites, la gran verdad de quien se sabe condenado por la peste? En todo caso, la crítica ha señalado que *Quejío* es un trabajo artaudiano, invirtiendo el orden real de los términos: porque fue Artaud—formado en el cartesianismo cultural francés, rebelado como tantos otros a través del surrealismo—quien buscó siempre un teatro que revelara cruelmente la condición humana en lugar de enmascararla.

En *Quejío* se resumen muchos años de la historia de sus integrantes. Y el compromiso no surge de un método intelectual, sino de una realidad sociocultural. No se *representa*, se *presenta*, se *muestra*, la vida de sus protagonistas, que encarnan los más diversos personajes, buscando ellos mismos una interpretación—emocional, social, política—del medio que los rodea.

Diversas han sido las secuelas que ha dejado tras sí *Quejío*. Una de ellas parte del concepto de *teatralidad*. Ante el espectáculo se

preguntaron algunos ¿es o no teatro? Evidentemente en *Quejío* no hay ninguno de esos soportes del tradicional teatro burgués. No existe director, propiamente dicho, no hay texto dialogado, no hay primer actor ni primera actriz, ni aparato escénico, ni fábula... Pero todo esto no tiene la mínima importancia frente al resultado obtenido. Podemos decir que nos encontramos ante un espectáculo hecho por hombres que nacieron, que pertenecen al pueblo. *Quejío* es la más viva representación del teatro popular—ya lo hemos dicho—y ahí está su valor. Todos los elementos que lo integran, todas sus manifestaciones, pertenecen a la vida cotidiana de su tierra. Con sus propios medios, recogiendo su tradición—la única que conocen, que viven—han levantado un ejemplo de teatro popular. Lo demás—que si responde al concepto de teatro, que si no—, en este caso concreto, carece de importancia.

Ha quedado claro que uno de los motivos, de las razones de ser, de *Quejío* fue—es—el devolver al cante y al baile su primitiva dimensión, que había sido *ocupada, usurpada* y desvirtuada. Salvador Távora nos cuenta que se partía de la idea del enfrentamiento de la resignación de los componentes del grupo con los condicionamientos establecidos. Pensó que si habían nacido con muchas cosas que les *pesaban*, a las que estaban *amarrados*, el lenguaje para contarlo habría de ser sencillo. Algo que todos entendieran, vieran y sintieran: un bidón cargado de piedras, con un peso real, y unas cuerdas enganchadas a cuyos extremos se pudieran amarrar arrodillados. Fue ésta la idea de la que surgiría el lenguaje peculiar de *Quejío*. En palabras de Távora:

Mostrar, sí, la resignación—nuestra resignación—era un descubrimiento evidente de que, con ese mismo procedimiento, y utilizando los mismos elementos que nos la haría presente, podrían manifestarse directamente, sin intermediarios, nuestros comportamientos ante la impotencia, el dolor, el sentimiento de la marginación, la rabia, el llanto, la pasividad, el agobio del trabajo, el cansancio, el temor, la soledad, la esperanza, las frustraciones, el desacuerdo, los individualismos, la enajenación, la humillación, la lucha por la supervivencia, por la unión, en una palabra: la crónica oscura de nuestra realidad cotidiana. Había descubierto todo un alfabeto de signos, de imágenes vivas que no había más que ordenarlas íntimamente, estructurarlas y ponerlas a la vista: mostrarlas.

Y el resultado no pudo ser más coherente. Se nos mostró una Andalucía sin precedentes. Una propuesta para hacer una presentación de lo que nunca podrá ser una representación.