

“QUEJÍO”. DEL PUEBLO PARA EL PUEBLO. La construcción de lo popular como estrategia de difusión

Lucía Pérez García

Universidad Autónoma de Madrid 

<https://dx.doi.org/10.5209/revi.97900>

Resumen: *Quejío*, obra de teatro dirigida por Salvador Távora, representada por La Cuadra de Sevilla y asesorada por el escritor, director y crítico José Monleón, se estrenó en 1972. A partir tanto de los textos generados por el grupo y sus asesores –entrevistas, artículos y otras publicaciones–, como de aquellos producidos por parte de la crítica nacional e internacional –noticias, críticas, etc.–, se formula una cuidada imagen de la obra teatral que demuestra un gran interés por la identificación de la misma con lo “popular”. En el presente artículo se indaga en este concepto como principal elemento de cohesión en la difusión de *Quejío*.

Palabras clave: Popular; pueblo; teatro; teatro popular; flamenco; *Quejío*; década de 1970; antifranquismo.

ENG “QUEJÍO”. FROM THE PEOPLE TO THE PEOPLE. The construction of the “popular” as a strategy of dissemination

Abstract: *Quejío*, a play directed by Salvador Távora, performed by La Cuadra de Sevilla and advised by the writer, director and critic José Monleón, was premiered in 1972. From the texts written by the group and its advisors, as well as those produced by national and international critics, a well defined image of the play is formulated, showing an interest in its identification with the “popular”. This article explores this concept as the main element of cohesion in the dissemination of *Quejío*.

Keywords: Popular; people; theatre; popular theatre; flamenco; *Quejío*; 1970s; antifrancoism.

Sumario: 1. Sobre “la suma de un proceso de vivencias”. 2. ¿Un ejemplo de teatro popular? 3. De estrategia en estrategia. 4. Herramientas para el éxito. 5. ¿Y la crítica? 6. Conclusiones. Referencias.

Como citar: Pérez García, L. (2024). “*Quejío*”. Del pueblo para el pueblo. La construcción de lo popular como estrategia de difusión. *Re-visiones* 14, 47-54. <https://dx.doi.org/10.5209/revi.97900>

1. Sobre “la suma de un proceso de vivencias”

Un hombre avanza en la oscuridad. Arrastra una cadena y sostiene un candil. A sus rítmicos pasos se une una única voz, cantando por martinetes. En escena, unos cuantos candiles, un bidón, unas cuerdas y las herramientas del trabajo campesino. Con la música, el cante y el baile, se materializan la opresión, el duro trabajo, el rezo silencioso de la mujer, el exilio, el miedo... Hasta que todas las voces se unen en una y así, llega la liberación¹.

La historia se remonta a principios de la década de 1970, cuando el sevillano Salvador Távora viaja a Francia casi por casualidad. ¿Su destino? El Festival de Teatro de Nancy. En el local flamenco de Paco Lira, con La Cuadra por nombre, había conocido al, en aquel momento, distinguido escritor y crítico de teatro José Monleón², quien le puso en contacto con Juan Bernabé, director de la compañía Teatro Estudio Lebrijano, que buscaba ayuda para integrar el cante en su espectáculo *Oratorio* de cara a su representación en el país vecino (G. Matute 2022, p. 31).

¹ Para más información, una descripción completa de la representación de *Quejío* del 21 de septiembre de 1974 en el teatro Benavente se puede consultar en *Quejío. Informe* (Drillon, Monleón, Ortiz Nuevo y Távora 1975).

² Crítico teatral, escritor en revistas como *Triunfo*, fundador de la revista *Primer Acto* y de la escuela de teatro Centro Dramático Madrid I, junto con Renzo Casali (Cornago Bernal 2000b, p. 55) y uno de los más relevantes teóricos y defensores de *Quejío*, Salvador Távora y el grupo La Cuadra.



Figura 1. M. Faixat, Detalle de la representación de *Quejío*, 1972. [Positivo]. En CDAEA 03/5500/4.

Por aquel entonces, Távora, que había nacido en el barrio proletario del Cerro del Águila —Sevilla—, en torno a 1930, ya había trabajado como obrero en la fábrica textil Hytasa, como torero y como cantaor. Para Francisco Millán es en estos orígenes y en su trabajo en tan diversas disciplinas donde se desarrolló el carácter que hizo surgir *Quejío* (1985, s.p.).

Inspirado por lo que tuvo ocasión de conocer en Nancy, Távora estrenó su obra en el año 1972³. Para ello reunió a un grupo de cantaores, músicos y bailaores. En honor al local de Paco Lira, que consideraba uno de los pocos tablaos restantes en ofrecer un flamenco no comercializado, ni sometido al colorismo del régimen franquista, la compañía toma el nombre de La Cuadra (Matute 2022, p. 30). Describen la obra como “un estudio dramático sobre el cante y el baile de Andalucía que traslada, en síntesis, desde la realidad a la escena, *la historia pasada y presente de un pueblo*” (Drillon, Monleón, Ortiz Nuevo y Távora 1975, contraportada).

Durante toda su duración, los integrantes de la compañía salen al escenario, según Távora describe varias veces en *Quejío. Informe* (1975), no como actores, ya que ni tienen texto ni encarnan personajes, sino como ellos mismos, como «el resultado de unas experiencias o la suma de todo un proceso de vivencias» (Drillon, Monleón, Ortiz Nuevo y Távora 1975, p. 17). El espectáculo está en constante evolución ante los comportamientos de los distintos públicos y los diferentes lugares de representación, pero siempre comienza sin telón, por no ser necesario, y siempre termina con la liberación de los integrantes de La Cuadra, que ofrecen las cuerdas que antes los ataban al público.

Quejío tendrá un gran éxito nacional, pero, sobre todo, internacional. Quizás esto se deba a la ausencia de diálogo hablado que se sustituye por el cante, el baile y la sencilla escenografía, a su vocación popular o a sus reminiscencias de los grandes autores de teatro. Quizás, el éxito tenga más que ver con «el valor de representación general de una clase», según el propio Monleón (Drillon, Monleón, Ortiz Nuevo y Távora 1975, pp. 131-132). Aunque parece más probable que la intercesión de los críticos y asesores del grupo y todo el trabajo de elaboración de una imagen en torno a la obra sean la causa principal⁴.

2. ¿Un ejemplo de teatro popular?

La producción escrita sobre *Quejío* es inmensa, tanto por parte de los propios integrantes del grupo como por la crítica externa. Es el caso de muchas de las obras producidas en las décadas de 1960 y 1970: un contexto convulso, lleno de debates políticos y teóricos que, inevitablemente, se trasladan a las artes, no sólo plásticas, sino también teatrales.

Este contexto dota a la pieza de una gran complejidad. Por supuesto, hay una intención y una ideología latentes en ella. Pero, una vez representada, es imposible controlar sus interpretaciones externas. *Quejío* se coloca en el centro de numerosas opiniones nacionales e internacionales. En la delicada situación de un franquismo que se recrudece ante la amenaza de perder a su líder, tanto el director de la obra como sus asesores y defensores —la francesa Lilyane Drillon y el mencionado José Monleón—, creen necesario todo un trabajo de difusión de la obra que la mantuviese alejada de la persecución de la censura franquista y, a la vez, posibilitase una cierta influencia de la misma en el exigente ámbito teatral.

Este es el origen de una campaña de propaganda que tiene su punto culmen con la publicación de *Quejío. Informe* en 1975, una recopilación de ensayos del director y sus asesores, así como numerosas críticas externas cuidadosamente seleccionadas —no siempre positivas, pero sí con un objetivo definido—⁵. En una

³ Conviene recordar que *Quejío* no es la primera obra de Salvador Távora. Su primer intento, *Andalucía. Respuesta total* había sido prohibida por la censura como un espectáculo “demagógico y tendencioso” (Muñoz 2003, p. 401).

⁴ Este artículo guarda estrecha relación con el TFM aún inédito de la autora, “*Quejío*: el teatro de los sin tierra, realizado en la Universidad Autónoma de Madrid en 2023.

⁵ La Cuadra no es la única compañía en realizar una publicación sobre uno de sus espectáculos. Es también el caso de Tábano, con *Cambio de Tercio*, publicado en 1978 en la Editorial Campus.

crítica publicada en el semanario *Criba*⁶ ya se considera cómo estos fragmentos seleccionados por los integrantes de La Cuadra destacan siempre su carácter de teatro «auténticamente popular» (Alda 1973/1975).

Esta publicación —cuyo primer capítulo, escrito por José Monleón, se titula «*Quejío*, un ejemplo de teatro popular»—, es sólo un ejemplo de las numerosas menciones que relacionan *Quejío* con este término (Drillon, Monleón, Ortiz Nuevo y Távora 1975, p. 9). Rosalía Gómez, en un artículo-homenaje que escribe para La Cuadra, menciona que en sólo dos años, el grupo se eleva a la categoría de mito del teatro popular (1988, p. 21). Numerosos medios calificarán la obra como «teatro auténticamente popular» o «espectáculo plenamente popular» (Alda, 1973 / 1975), otros considerarán que es «la realidad de un pueblo» (Torres, 1974).

Incluso en Francia establecen esta relación, elevando *Quejío* a máxima expresión de lo intelectual (Marcabru, 1973). En Portugal es percibido como un espectáculo que parte del sufrimiento del pueblo de Andalucía y lo hace viajar (Cuadra tras a Portugal 1974 y da Mesquita 1974). El director paraguayo Antonio Carmona califica *Quejío* como uno de los pocos espectáculos dirigidos al pueblo y realizados por el pueblo en el Festival de Manizales en Colombia (Monleón 1978, p. 43). Incluso, en varias publicaciones más de derechas, se reconoce su sentido popular, calificándolos de demagogos y relacionándolos con el “hampa” (Jarrín 1972).

¿Qué implicaciones tiene asociar su obra a lo popular? ¿Por qué al grupo le interesaba tanto que este término formase parte de sus estrategias de difusión, siendo el denominador común de toda mención teórica que se hace de la obra?

3. De estrategia en estrategia

La consideración de *Quejío* en tanto que “teatro popular” o “manifestación artística del pueblo” no es un hecho aislado. Otras muchas obras se definen con este término en las décadas de 1960 y 1970, tanto en España como en Francia, Inglaterra, Portugal, Colombia, México, Venezuela o Paraguay. Algunas de ellas, muy cercanas al presente caso de estudio.

Juan Bernabé, introductor de Távora en el mundo del teatro, director de una obra tan renombrada como *Oratorio*, es considerado por el dramaturgo e historiador de teatro Francisco Ruiz Ramón (2007) como uno de los exponentes más importantes del teatro popular en España. *Castañuela 70*, del grupo Tábano, aparece en la crítica como una muestra de «teatro auténticamente popular» (Romero 1970).

El término, pese a su largo recorrido, se revaloriza y resignifica en los sesenta y los setenta del siglo XX, siendo empleado por artistas de todo tipo —pintores, grabadores, dramaturgos, escritores—, que sienten una necesidad de volver al pueblo como una protesta ante la convulsa situación sociopolítica, causada por la burguesía y sus valores capitalistas, imperialistas, racistas y clasistas. Conflictos como la Guerra de Vietnam, el Mayo del 68 francés, el asesinato de Martin Luther King, un régimen franquista que llega a su fin pero cuyo control se recrudece.

Por supuesto, el término se lleva al teatro donde, según los teóricos Bradby y McCornick (1978), su utilización es más compleja aún. Álvarez Barrientos (2003), investigador del CSIC, secunda esta opinión: el teatro agrupa numerosas manifestaciones de carácter literario o no, espectacular o no, festivo o no. La definición de popular es más compleja cuando viste la palabra teatro. Para que su trabajo no sea calificado de frívolo e inútil, ciertos dramaturgos españoles buscan la manera de añadir el compromiso a sus piezas, pero evitando problemas con la censura. El Teatro Independiente Español⁷ y sus estrategias fueron importantísimos en esa época en la que en España “no se podía leer lo que se quería leer ni ver lo que se quería ver” (Años 60-70 2009). Esta escena proporcionó el marco en el que *Quejío* fue posible, estableciendo un debate sobre lo popular al que la obra de Távora es capaz de integrarse.

Jordi Teixidor (1969)⁸ considera que el Teatro Independiente debe alcanzar un nuevo lenguaje que incorpore formas teatrales «populares» y unas nuevas relaciones con el público que se alejen de aquellas establecidas por el teatro burgués —como la identificación—. Los Goliardos⁹ consideraban en sus «27 notas» que «el Teatro Independiente trata de revitalizar el diálogo con el pueblo» (1967, p. 83). Ángela Mendaro y José Manuel García Castro, de Teatro Estudio Lebrijano, creían que el teatro debía ser popular, del pueblo y para el pueblo (Años 60-70 2009).

En el extranjero también se hace mención al componente popular¹⁰. En Francia, Yugoslavia, Italia o Portugal, el concepto está presente en los debates teatrales. Pero, sobre todo, en América Latina, con

⁶ La publicación está mal fechada en el archivo CIRAE, en 1973. En el artículo no se menciona el título del libro comentado, pero es el único publicado de estas características sobre *Quejío*. Su primera edición data de 1975, tras la finalización de la gira de la obra teatral. Por tanto, la publicación debe datarse de un momento posterior.

⁷ El Teatro Independiente está activo, aproximadamente, entre 1962 y 1980, según el INAES (El Teatro Independiente, s.f.), integrado por grupos muy variados como Els Joglars, los Goliardos y muchos otros. Sus límites son difusos y sus prácticas diversas. Xavier Fábregas (1969) distingue tres tipos de teatro, en relación, sobre todo, a sus valores económicos: el teatro comercial —“el que se propone como objetivo la obtención de un beneficio económico” (p.111)—, el teatro de aficionados —que se limita a repetir las obras que ya han triunfado en otros escenarios— y el Teatro Independiente —«un teatro no subsidiario de las servidumbres de la escena comercial, pero con una vocación de normalidad, de pleno desarrollo profesional» (p.113), un teatro que no ignora los mecanismos económicos necesarios, pero no quiere depender de ellos. Sólo busca el beneficio económico para seguir en funcionamiento, no tiene ánimo de lucro—.

⁸ Dramaturgo catalán considerado uno de los escritores, traductores, directores y teóricos más prolíficos de la escena del Teatro Independiente español.

⁹ Grupo de teatro considerado el primero o uno de los primeros del Teatro Independiente español.

¹⁰ En España, lo popular conlleva una serie de particularidades. Por ejemplo, en América Latina, el término comprendía unas técnicas de creación colectiva, consideradas más efectivas por ser una suma de las individualidades —línea dominante en festivales como el de Manizales, en Colombia (Monleón 1978, p. 20)—. En la escena española estas técnicas no están presentes, sino que se percibe una fuerte presencia de personalidades como Salvador Távora, Juan Bernabé o Jordi Teixidor.

autores tan relevantes como Augusto Boal (1972), en Brasil, quien consideraba tres categorías de teatro popular, Antonio Carmona, en Paraguay o Santiago García¹¹, en Colombia.

4. Herramientas para el éxito

José Monleón introduce a La Cuadra de pleno en este debate. Él mismo se declara asesor del grupo, siempre haciendo hincapié en su papel como defensor y difusor, rechazando haber tenido ningún tipo de influencia en la construcción de *Quejío*, lo que podría haber entorpecido su estrategia, acabando con la pretendida «virginidad teatral» de los miembros del grupo que él mismo defendía (Monleón 1976, s.p.). A partir de esta declaración, Monleón se hará cargo de las estrategias de difusión del grupo. Su línea será esta defensa de lo popular. Pero, ¿en qué puntos se basa para justificarlo?

Comienza con una diferenciación entre La Cuadra y el resto de grupos en el debate popular, debido a «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» (Monleón 1985). Como criticaba también el grupo Tábano (1978), muchas de las compañías del Teatro Independiente tenían un origen burgués. Para Távora, el teatro popular «es teatro hecho por gente popular, por y para ellos» (Távora, Murillo y Romero 1998, p. 28). Para justificarlo, es necesario defender intensamente esta procedencia popular y no burguesa de sus integrantes. Tanto *Oratorio* como *Castañuela 70* seguirán patrones muy similares de difusión.

Aparte de este énfasis en sus orígenes populares y en su diferenciación con el resto de grupos de la escena en la que se movían, Monleón basará su estrategia de difusión en dos puntos: la negación de las influencias teatrales con un reconocimiento de únicamente determinados referentes y el uso político del flamenco, de una manera capaz de engañar a la censura. Al margen de las problemáticas paternalistas y esencialistas de la protección de José Monleón sobre La Cuadra, estos dos puntos se demuestran efectivos y él mismo, como crítico relevante en la escena del teatro española de esos años, era consciente de ello, con la ayuda y aprobación de Salvador Távora¹². Todos estos puntos van normalmente en relación. Se niegan las influencias teatrales: su origen popular lo impide. Para Monleón es obvio que La Cuadra no parte de ningún preconcepto estético teatral. Aunque se les relacione con Artaud o con Grotowski, estas referencias no eran conocidas por los que hicieron *Quejío* (Drillon, Monleón, Ortiz Nuevo y Távora 1975, p. 12).

En ningún caso se debe creer estrictamente todo lo afirmado en un tono propagandístico y de difusión por Monleón, a pesar de su estrecha relación con el grupo. Távora, por ejemplo, reconoció la influencia de los grupos presentes en el Festival de Nancy, como los japoneses Tenjo Sajiki (Távora, Murillo y Romero 1998, p. 23). A pesar de no ser directamente ni Artaud, ni Brecht, ni Grotowski, bebían de todas estas influencias. La Cuadra (1973), como grupo, solo reconocerá abiertamente una influencia teatral, aquella de Juan Bernabé, de Teatro Estudio Lebrijano, tal y como lo manifiesta en una entrevista para *Avanzada*. Era inútil negarla, pues él había introducido a Távora en el mundo del teatro. Pero Monleón se encarga de justificarla: Bernabé no aprendió su lenguaje dramático en los teatros, sino en la vida de cada día (1971, p. 34).

Contraponer nombres como el de Artaud al de La Cuadra de una manera unilateral es beneficioso, sea cierto o no. El grupo, en este supuesto caso, llegaría a los preceptos de Artaud por pura casualidad, sin conocerlo. Esto legitima la calidad de la obra y mantiene intacta la condición de popular tal y como la escena del Teatro Independiente quiere entenderla: con una inexistente contaminación burguesa. Si no parten del teatro, deben tomar otras influencias. Según, ya sí, los testimonios del grupo, de donde parten es del flamenco, arte que todos ellos conocían a la perfección. Sus influencias van desde la escenografía hasta la ausencia de un guión teatral.

Aunque La Cuadra evite dar opiniones de un arte burgués como es el teatro, lo que, por otra parte, juega un papel fundamental en la compresión de la obra y supone una fuerte declaración política ya de por sí, su opinión sobre el cante hondo es clara¹³. El cante original, según Blas Infante (2010), nace en el pueblo andaluz, en las clases más bajas, como forma de hacer frente a la opresión y al miedo¹⁴. Távora comenta, a raíz del estreno de la reposición de *Quejío* en 2017, que ellos incorporan, de forma sonora,

el dolor de un pueblo, la lucha campesina de la que hablaba Blas Infante, el silencio dramático de la emigración, las cicatrices que causan en el alma el miedo, las bocas cerradas del medio popular y la Andalucía aplastada por la imagen de pandereta que tapaba, con un manto negro bordado en oro, el hambre, el analfabetismo y el chiste fácil (Távora, s.f.).

¹¹ Director de la compañía La Candelaria, de Bogotá.

¹² En algunas publicaciones se menciona a Alfonso Jiménez como coautor de la obra, por temas de necesidad de una autoría literaria. En el prólogo de *Salvador Távora o... La imaginación herida* (1988), el director niega este hecho. Jiménez sólo habría ayudado con la escritura de la letra de alguno de los cantos de *Quejío*. De esta manera se niega también una influencia mayor de la literatura en *Quejío*, ya que, para ellos, es en la oralidad donde reside un arte verdaderamente popular.

¹³ El mismo Távora prefiere la grafía "hondo" en lugar de "jondo", por ser esta segunda una redundancia. Para ellos, la pronunciación de la "h" en "hondo" ya suena como una "j".

¹⁴ Tanto Monleón, como Távora y algunos cantaores del momento como Enrique Morente, José Luis Ortiz Nuevo o Andrés Raya –estos dos últimos fundadores de la editorial Demófilo, que publicará *Quejío. Informe*–, coinciden en que la verdadera tradición popular se transmite de forma oral. Pedro G. Romero (2021) considera que, aunque las representaciones artísticas del proletariado durante el siglo XX son numerosas, su historia no puede identificarse con la gran historia porque los medios que tienen para la supervivencia de su arte son escasos. En cambio, Monleón considera que algunas de las manifestaciones puramente populares en su origen, como el caso del cante hondo, pudieron sobrevivir durante cuatro siglos por sus características especiales (Drillon, Monleón, Ortiz Nuevo y Távora 1975, p. 10).

El cante les sirve, sin diálogo hablado que la censura pueda prohibir¹⁵, para incluir en su obra la realidad de Andalucía según ellos la viven. El cante es su vehículo hacia el componente antifranquista y comprometido tan necesario en el momento de su estreno¹⁶. Su intención es devolverlo a lo sobrio de un escenario, sacarlo de la humillación festiva del tablao turístico. De esta manera, se neutralizan los mecanismos que el franquismo tenía para apropiarse del flamenco, para depurarlo de cualquier elemento comprometido, eliminando cualquier oposición que en él pudiese surgir¹⁷.



Figura 2. Miguel Gracia, Detalle de la representación de *Quejío*, 1973. [Positivo]. En CDAEA 03/5502/13.



Figura 3. M. Faixat, Detalle de la representación de *Quejío*, 1972. [Positivo]. En CDAEA 03/5500/9.



Figura 4. Miquel Barceló, Detalle de la representación de *Quejío*, 1972. [Positivo]. En CDAEA 03/5496/8.

¹⁵ Berta Muñoz (2004) trata el tema de la censura en el teatro en los últimos años del franquismo. Menciona como el fichero de censura de *Quejío* no consta con el resto de obras del director en los archivos de la Junta de Censura de Obras Teatrales, porque al evitar el diálogo hablado, obtiene permiso para su representación como espectáculo de canciones, un permiso mucho más fácil de conseguir y menos controlado.

¹⁶ Según Washabaugh (2005 / 1996), los discursos generados por el flamenco, dependiendo del contexto, los artistas y el público, pueden ser muy diferentes. Es lo que denomina «metonimia política» del cante. Es lo que permite que el flamenco sea vehículo del franquismo y del antifranquismo y que tenga un público de alta clase social mientras se canta contra la opresión de las clases trabajadoras.

¹⁷ Esto conlleva un doble beneficio: el régimen podía controlar la identidad del pueblo por un lado y, por otro, hizo a España más atractiva al turismo, trabajando en una imagen positiva de cara al resto de países (Murga Castro 2016).

Incluso en las fotografías, se puede apreciar este componente «en blanco y negro», que se asocia a las primeras obras de Távora (Millán 1985). Todas las fotografías conservadas (figs. 2, 3 y 4) son un perfecto reflejo de la sobriedad del cante, esa ausencia de color y de fiesta, ese devolver el cante hondo a sus orígenes populares, austeros y de lucha campesina, que quisieron materializar en la sencilla escenografía. Así, La Cuadra rechaza cualquier vinculación partidista –para Távora, en La Cuadra nunca hubo ningún tipo de afiliación–, pues no querían enfrentarse a la prohibición de *Quejío* –como había sucedido ya con *Castañuela 70* y *Oratorio en España*–, y todos querían volver a casa tras las giras internacionales (Gómez 1988, p. 24). Encuentran en el flamenco esta manera de oponerse al régimen¹⁸ y a su lavado de cara del pueblo¹⁹.

El cante es, para ellos, un reflejo de la realidad del pueblo andaluz, del campesino y del obrero. Mientras que, para el teatro de los festivales de América Latina, como el de Manizales, en ningún caso se debe humillar al trabajador en escena, para Monleón, Távora y gran parte de grupos de la escena del Teatro Independiente español, si un teatro es verdaderamente popular, debe mostrar la realidad, ya que hacerlo destapa las violencias y la opresión, elimina la identificación con un personaje en el sentido del teatro más burgués (Monleón 1978). El propio Teixidor considera que, para que un teatro sea popular debe enfrentar al público con su propia realidad²⁰ (1979, p. 109). Ambos elementos, flamenco y realismo, se unen para dar a *Quejío* el componente político tan demandado en los festivales de teatro en los que quería representarse. ¿Cómo fueron percibidas estas estrategias desde el exterior?

5. ¿Y la crítica?

Tras una revisión del archivo del grupo conservado en el Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía en Sevilla²¹, que conserva la mayor parte de críticas, artículos y noticias escritas sobre *Quejío*, se ha analizado su influencia en la prensa y las escenas teatrales no sólo nacionales, sino también internacionales. En primer lugar, es necesario tener en cuenta que el archivo en el que se conservan los recortes de las críticas fue recopilado por el propio grupo, especialmente por su director, Salvador Távora. Esto, como en cualquier archivo, produce un sesgo en la información conservada.

Se propone tomar este apartado como una manera más que tiene el grupo de seguir proyectando una imagen determinada de su producción, en este caso, empleando el archivo y las críticas como una manera de corroborar sus opiniones. Cabe destacar que parte de estas críticas las recogieron como prueba fehaciente de sus teorías en la publicación *Quejío. Informe*. Se divide esta última parte en dos categorías, de la misma manera en la que se ha dividido el apartado anterior. En primer lugar, el grupo sólo reconoce una influencia teatral, la de Juan Bernabé y Monleón hace mención a su ignorancia de las fuentes teatrales. ¿Cuál es la opinión de la crítica?

Entre las críticas nacionales, las referencias a los grandes nombres del mundo del teatro (Brecht, Grotowski, Artaud) son mínimas, aunque se encuentran varios ejemplos que relacionan a *Quejío* con la corriente del teatro ritual que se había extendido por los teatros europeos y que llega a España en la década de 1960, con referentes como los ya mencionados (Cornago, 2000b). Por ejemplo, Pérez de Olaguer considera que «*Quejío* tiene mucho de rito», lo que liga directamente la obra al teatro ritual, a Artaud y a otra de las vías más importantes de difusión que este teatro tiene en España, el *Living Theatre* (1972a, s.p.). Ellos mismos, al dividir la obra en diez «ritos» y no en escenas ni actos, hicieron muy fácil la comparación.

Entre las críticas extranjeras se pueden encontrar más nombres de fama contrapuestos a *Quejío*. Esta diferencia podría deberse a la presión ejercida por la censura en España o a que personajes como Artaud no estaban tan arraigados en la práctica teatral española del momento, reducidos a su uso en la escena del Teatro Independiente. En México, Sánchez Zevada comenta cómo en *Quejío* «vive Grotowski sin que ellos lo conozcan» (1973, s.p.). Mejía de Steiner, en Colombia, considera que La Cuadra emplea «ideogramas a la manera grotowskiana» y que «la acción propiamente dicha se encausa con acierto al actual teatro encadenado y más al teatro de la crueldad (Artaud)» (1973, s.p.). En Portugal, Carlos Porto escribe en el *Diario de Lisboa* que «los actores de La Cuadra han alcanzado fácilmente una realidad estética que tiene más que ver con Grotowski que aquello que hacen los imitadores profesionales de Grotowski y más con el Teatro de la Crueldad de lo que podrían imaginar los que copian las teorías de Artaud»²² (1974, s.p.). Todas estas menciones son, por supuesto, recaladas en *Quejío. Informe* y el archivo del grupo.

¹⁸ Nótese que, aunque muchos de ellos tenían orígenes gitanos, y Pedro G. Romero (2021, p. 271) hace hincapié en esta disidencia de lo gitano como una manera de poner en crisis la institucionalización del flamenco, en muy pocas ocasiones y, desde luego en ninguna por parte de los integrantes del grupo, se hace mención a ello, posiblemente por la situación política de los gitanos en el régimen.

¹⁹ En el *Manual del folklore*, Luis de Hoyos Sainz indica que, en ningún caso, el folklore, lo popular y el flamenco se deben confundir con lo proletario y lo pordiosero de condición económica (de Hoyos Sainz y de Hoyos Sancho 1985 / 1947, p. 37).

²⁰ Esto no quiere decir que el público no conozca su realidad, sino que, en vez de evadirse de la misma en un mecanismo burgués, deben confrontarse con ella, evitando la identificación. Noemí de Haro García (2020, p. 419), recoge una cita de Tomàs Llorens en la que éste menciona cómo las bases del entendimiento del realismo de grupos como Equipo Realidad en Valencia, parecían estar en el efecto distanciamiento de Brecht. Esto es algo que también se observa en *Quejío*, afirmando Monleón que, con los métodos de la obra basta para que «la identificación del espectador con el personaje, concebida como un hecho enajenador, no se produzca».

²¹ Gracias al Centro de Investigación y Recursos de las Artes Escénicas de Andalucía en Sevilla por la conservación y cesión de todos los materiales empleados a lo largo del artículo.

²² Traducción de la autora.

No todas las opiniones son afines a la de José Monleón. Enrique Sordo escribe en *El Ciervo*²³ que La Cuadra ha procurado imitar las raíces del folklore, pero «lo han hecho sin despojarse de su bagaje cultural, ateniéndose a presupuestos puramente intelectuales» (1972, s.p.). Esto no tiene por qué ser negativo, pero se aleja de la imagen más defendida por el grupo. Es necesario considerar que estas opiniones no se encuentran en las revistas como *Primer Acto* o *Triunfo*, con gran peso en la cultura de la época, de corte de izquierdas y gran relación con José Monleón y otros críticos del Teatro Independiente.

La visión política a través del cante es uno de los motivos que permiten a la obra triunfar en los festivales de teatro internacionales. En este punto se aprecia una dicotomía entre las críticas españolas en revistas más afines y menos al régimen. La opinión de las revistas *Primer Acto* y *Triunfo* es muy similar a aquella que el grupo difunde. Son revistas muy cercanas a la ideología y pensamiento de sus asesores. Moisés Pérez Coterillo, asiduo escritor en *Primer Acto*, considera que «el grupo andaluz no estaba politizado desde el sentido explícito, lo cual es muy bueno» (1972, p. 33). Gonzalo Pérez de Olaguer, uno de los cofundadores de la revista teatral *Yorick* —que, por tanto, se movía en el mismo terreno que Monleón— comenta en *Mundo Internacional* que *Quejío* es teatro político, pero no en el sentido tradicional de las ideologías políticas, sino en cuanto a que sus componentes tienen una aguda sensibilidad política, siendo conscientes de cómo ciertas estructuras socioeconómicas influyen en sus vidas (1972b, s.p.). La comprensión de lo político que desde los medios de izquierdas se asocia a la obra tiene mucho que ver con lo sutil y lo implícito, dando la razón al trabajo de teorización realizado tanto por parte de los propios asesores de La Cuadra como de su director, Távora.

En la prensa más vinculada al régimen, la opinión es contraria. A pesar de ello, algunas de ellas se incluyen en *Quejío. Informe*, para destacar la molestia del régimen ante la muestra de la realidad del pueblo —lo que era beneficioso para la imagen que querían proyectar—. Este tipo de medios consideran la obra perjudicial para la sociedad española. Taboada (1972), en el *Noticiero Universal*, acusa a *Quejío* de una «trasnochada demagogia», a pesar de que sus calidades artísticas son aceptables, lo que no es aceptable es sorprender al espectador con un componente furioso y demagogo que no había ido a buscar.

Val Jarrín, para *La Prensa de Barcelona*, escribe:

Creo que va siendo hora de que las autoridades correspondientes tomen cartas en el asunto y ‘limpien’ ciertos sectores y ambientes, recuperando para el teatro —y para Barcelona, en suma—, la santidad y la nobleza de un público auténticamente joven y terminen de una vez con ciertos elementos equívocos que mejor estarían en un correccional (1972, s.p.).

Estos artículos defienden en cierta forma la manera en la que lo popular y lo político funcionan en *Quejío*. Sin una sola mención explícita contra el régimen, lo ataca a través de las críticas y a través de su misma presencia, con un componente político y racial. Por ello, en *Quejío. Informe* se reflejan estas malas críticas. Porque para ellos son un triunfo. Y es que, si *Quejío* «quiebra el optimismo del mundo burgués» (Marx y Engels 1972, p. 288), ya habrá valido la pena.

6. Conclusiones

A lo largo del artículo se ha defendido cómo lo popular juega un papel fundamental en la construcción de *Quejío* y en su éxito, tanto nacional como internacional. En un momento tan convulso como el inicio de los años setenta, demostrar un compromiso con el pueblo era fundamental. Destacan los orígenes humildes de los integrantes de La Cuadra y, para justificarlo, niegan una influencia dramática anterior a la participación en *Quejío*. Cuando se menciona su compromiso, no es con la política partidista, sino con el pueblo. Cuando se habla de internacionalización, es para unir al pueblo. Todo lo que se dice sobre ellos, lo que considera el propio grupo, lo que legitima Monleón y lo que se conserva en las críticas —sin olvidar que estas son las que seleccionó y guardó el propio grupo— tiene un fin: justificar y reforzar su condición plena y puramente popular. Ellos mismos nunca dan una definición cerrada del término, se mantienen, como en todo, sutiles. Lo «popular» puede ser entendido de muchas formas y lo mejor es no cerrarse puertas. Y les funcionó excepcionalmente bien. Por eso al grupo le interesaba tanto que lo «popular» vistiese su teatro.

Referencias

- Alda, Javier, 1975. “*Quejío*”, un intento de nueva expresión. *CRIBA*, s. n., febrero, s. p.
- Alsius, Salvador, 1972. Entrevista con La Cuadra. La Cuadra *Quejío*, un grito trágico, desesperado y amenazante. *Diario de Barcelona*, s. n., agosto, p. 13.
- Álvarez Barrientos, Joaquín, 2003. El teatro popular y sus representaciones. En: Casado Lobato, Concha (coord.). *Literatura de tradición oral*. Bilbao: Fundación Hullera Vasco-Leonesa, pp. 73-88.
- Boal, Augusto, 1972. *Categorías del Teatro Popular*. Buenos Aires: Cepe.
- Bradby, David y McCornick, John, 1978. *People's Theatre*. Londres: Croom Helm.
- Cdaea, 2009. *Años 60-70. El teatro independiente en Andalucía*. En: CDAEA [vídeo en archivo].
- Cornago Bernal, Óscar, 2000a. *Discurso teórico y puesta en escena en los años sesenta, la encrucijada de los “Realismos”*. Madrid: Instituto de la Lengua Española.
- Cornago Bernal, Óscar, 2000b. *La vanguardia teatral en España (1965-1975): del ritual al juego*. Madrid: Visor.

²³ La revista *El Ciervo*, a pesar de no ser del todo afín al régimen, es católica y no comulga con el resto de publicaciones de corte de izquierdas como *Triunfo* o, la dirigida por José Monleón, *Primer Acto*, relacionadas con esta escena del Teatro Independiente y, por supuesto, normalmente defensoras de la opinión de Monleón, teniendo este una gran influencia en el contexto teatral de esta época.

- Cortés Camarillo, Felix, 1973. 'Quejío'. Y el público irredento gritaba olé. *Siempre*, nº 1066, noviembre, p. 16.
- Drillon, Lilyane. et al., 1975. *Quejío: Informe*. Barcelona: Ediciones Demófilo.
- El Teatro Independiente En España, 1962-1980, s.f. *Castañuela 70, de Tábano*. [en línea]. [Consultado a 14 de julio de 2023]. Disponible en: <https://cdaem.mcu.es/teatro-independiente/espectaculos/castanuela-70.php>
- El Teatro Independiente En España, 1962-1980, s.f. El Teatro Independiente en España. [en línea]. [consulta: 14 de julio de 2023]. Disponible en: <https://cdaem.mcu.es/teatro-independiente/>
- Fábregas, Xavier, 1969. Teatro comercial, teatro independiente, teatro de aficionados. *Serra d'Or*, nº 120, septiembre, s. p.
- Gómez, Rosalía, 1988. La Cuadra. En olor de Alhucema. Tras el rastro de diecisiete años. *Revista en investigación teatral El Público*, nº 35, septiembre, pp. 17-35.
- Haro García, Noemí de, 2020. The Use (s) of Realism in Spain: Politics and the Visual Arts in the Long Sixties. En: Basler, Moritz et al. (eds.). *Realisms of the Avant-Garde*. Berlin y Boston: De Gruyter, pp. 407-424.
- Hoyos Sainz, Luis de y Hoyos Sancho, Nieves de, 1985 [1947]. *Manual de folklore. La vida popular tradicional en España*. Madrid: Ediciones Istmo.
- Infante, Blas, 2010 [1980]. *Orígenes de lo flamenco y secreto del cante jondo* [en linea]. Sevilla: Junta de Andalucía [consulta: 16 de abril de 2023]. Disponible en: https://www.juntadeandalucia.es/export/drupaljda/1337160241origenes_de_lo_flamenco.pdf
- Jarrín, Val, 1972. Llanto para un Quejío (agosto 1972). *La Prensa*, s. n., agosto, s. p.
- Magaña-Esquivel, Antonio. 1973. El Teatro. 'Quejío', protesta que es obvia y triste como espectáculo. *Novedades*, s. n., noviembre, s. p.
- Marcabru, Pierre, 1973. 'Quejío'. Un chant profond (24 de mayo). *France-Soir*, s. n., mayo, s. p.
- Matute, Fran. G., 2022. *Esta vez venimos a golpear*. Madrid: Silex Ediciones.
- Marx, Karl y Engels, Friedrich, 1972. *Sobre la literatura y el arte (Selección y epílogo de Jean Freville)*. La Habana: Instituto Cubano del Libro.
- Mejía De Steiner, Elva. 1973. Quejío, Quejío. *La Patria*, s.n., agosto, s.p.
- Mesquita, María Helena da, *A Capital*, s. n., noviembre 1974, s. p.
- Millán, Francisco, 1985. Távora: del negro al color. *El público*, nº 35, s. p.
- Monleón, José, 1971. En Lebrija, con los de 'Oratorio'. *Triunfo*, nº 465, Año XXVI, 1971, pp. 33-36.
- Monleón, José, 1976. Monleón presenta un informe sobre 'Quejío' / Entrevista por Estefanía Moreira, Joaquín. *Informaciones*, s. n., enero, s.p.
- Monleón, José, 1978. *América Latina: teatro y revolución*. Caracas: Ateneo.
- Monleón, José, 1985. La llegada de La Cuadra en la escena española. *El Público*, nº 35, s. p.
- Muñoz Cáliz, Berta, 2004. *El teatro crítico español durante el franquismo, visto por sus censores* [En línea]. Tesis doctoral. Alcalá de Henares: Universidad de Alcalá [consulta: 29 de mayo de 2023]. Disponible en: <https://www.cervantesvirtual.com/obra/el-teatro-critico-espanol-durante-el-franquismo-visto-por-sus-censores/>
- Porto, Carlos, 1974. Gritos e sussurros de Andaluzia. *Diario de Lisboa*. Año 54, nº 18624, noviembre, pp. desconocidas.
- Pérez de Olaguer, Gonzalo, 1972a. Crítica teatral de Barcelona. *Yorick*, nº 53, julio-agosto, pp. 75-81.
- Pérez de Olaguer, G., 1972b. Diálogo abierto con "Quejío" para la desmitificación de una España para la exportación. *Mundo Internacional*, s. n., septiembre, pp. 64-65.
- Pérez Coterillo, Moisés, 1972. París: Jornadas de Teatro Político. *Quejío*, estudio dramático sobre cantos y bailes de Andalucía. *Primer Acto*, nº 144, mayo, pp. 33-36.
- Romero, Pedro G., 2021. *Wittgenstein, los gitanos y los flamencos*. Barcelona: Arcadia.
- Romero, Vicente, 1970. [Crítica de *Castañuela 70*]. *Diario Pueblo*, s.n., agosto, s.p.
- Ruiz Ramón, Francisco, 2007. *Historia del Teatro Español. Vol. 2, Siglo XX*. Madrid: Cátedra.
- Sánchez Zevada, Leonor, 1973. La Cuadra de Sevilla en QUEJÍO, ¡Ayyy! Ángulos. *Revista de Crítica Teatral y Cinematográfica*, nº 4, noviembre, p. 11.
- Sordo, Enrique, 1972. Ritual para iniciados. *El Ciervo*, Año 21, nº 224, octubre, p. 17.
- Taboada, Álvarez, 1972. 'Quejío', flamenco-protesta. *El Noticiero Universal. Diario de la Tarde*, s. n., agosto, s.p.
- Tábano, 1978. *Cambio de tercio*. Madrid: Editorial Campus.
- Távora, Concha, Murillo, Francisca y Romero, Evaristo, 1998. *Salvador Távora o... La imaginación herida. Apuntes para un lenguaje teatral*. Écija: Ayuntamiento de Écija.
- Teatro Salvador Távora, s.f. *Quejío*, de Salvador Távora. [en línea]. [consulta: 17 de julio de 2023]. Disponible en: <https://www.teatrotavoradesevilla.com/cartelera/quejio-de-salvador-tavora-1972/>
- Teixidor, Jordi, 1969. A la búsqueda de un teatro popular. *Serra d'Or*, nº 116, mayo, s. p.
- VV.AA., 1987. *Documentos sobre el Teatro Independiente español*. Madrid: Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música.
- Washabaugh, William, 2005 [1996]. *Flamenco. Pasión, política y cultura popular*. Barcelona: Paidós.
- Autor desconocido. Cuadra traz a Portugal o grito do seu povo, 1974. *Diario de Lisboa*, s. n., noviembre, s. p.