

Entrevista a Salvador Távora: la huida de lo gramático hacia lo dramático

Joaquín Gómez

SUNY Geneseo

gomez@geneseo.edu

Palabras clave:

Salvador Távora, Teatro independiente, Puesta en escena, Adaptación, *Crónica de una muerte anunciada*.

Resumen:

Durante los años sesenta y setenta, bajo la dictadura de Franco, comienzan a aparecer en España una serie de grupos teatrales que tienen en común una actitud progresista que se trasluce en una oposición al régimen franquista, con la carga política que esto implica, y en una búsqueda de formas nuevas para la escena, lejos del teatro tradicional y escapista que se apoya y promueve en España en estos años. Es aquí donde se enclava el teatro de Salvador Távora y su grupo La Cuadra que, desde que estrenaron su primer espectáculo en 1972, han continuado su trayectoria profesional hasta nuestros días.

En la entrevista que se incluye en este trabajo, Salvador Távora expone sus ideas sobre el espectáculo teatral y comparte algunas de sus experiencias pasadas, en particular las relacionadas con su puesta en escena en 1990 de la novela de García Márquez *Crónica de una muerte anunciada*.

Salvador Távora Interview: the flight of the grammatical to the dramatic

Key Words:

Salvador Távora, Independent Theater, Staging, Adaptation, *Crónica de una muerte anunciada*.

Abstract:

During the sixties and seventies, under Franco's dictatorship, there was a flourishing of theater groups in Spain that had two common characteristics: on one hand, a liberal, progressive and politically committed stance in opposition to the repressive Francoist regime, and on the other hand, the search of a new way of understanding theater, steering away from the traditional and escapist theater supported and promoted by the Spanish government during that time. Távora and his group La Cuadra are part of this movement. Since their first production in 1972 they have continued to provide important contributions to the Spanish stage until today.

In the interview that follows, at the end of the article, Salvador Távora shares with us some of his ideas about theatrical production. He also talks about his past experiences, particularly the ones related to his 1990 show *Crónica de una muerte anunciada* based on the García Márquez novel of the same name.

El propósito de este trabajo es principalmente poner de manifiesto la importante aportación de Salvador Távora al espectáculo teatral, quien, a través de su propio lenguaje, expresa un mensaje de compromiso social cuya actualidad y vigencia son patentes hoy en día, como se verá a lo largo de estas páginas. Por otra parte, también vamos a prestar especial atención a su espectáculo *Crónica de una muerte anunciada* que, aunque estrenada hace 20 años, también sigue teniendo relevancia en nuestros tiempos por los muchos vínculos y semejanzas que existen entre Latinoamérica, España y particularmente Andalucía. En la entrevista que sigue, Salvador Távora comparte con nosotros algunas de sus ideas teatrales en general, a la vez que sus recuerdos vivenciales relacionados con el espectáculo de *Crónica*, donde se resaltan los lazos que unen a Andalucía con una gran parte de Latinoamérica.

Salvador Távora estrenó su primer espectáculo, *Quejío*, en 1972. Esta producción, descrita en su página de la red como «protesta visceral de un pueblo marginado», representaba una denuncia de la lamentable situación socio-económica en que la férrea dictadura fascista del General Franco había sometido en aquellos años a España en general y al pueblo andaluz en particular. Después de cuarenta años y más de veinte espectáculos, Távora y su grupo teatral La Cuadra están considerando re-estrenar aquel espectáculo del comienzo de su carrera poniendo de manifiesto la relevancia que sigue teniendo hoy no solo *Quejío*, sino la totalidad de su espectáculo en general. Távora, como muchos otros, piensa que las circunstancias de Andalucía, de España, y del mundo en general, debido a la globalización, son muy parecidas hoy en día a las que le impulsaron a crear su primer espectáculo en 1972.



Salvador Távora es un personaje fascinante y multifacético que acrisola en sus creaciones artísticas para la escena una serie de elementos particulares que nacen de su experiencia vital, y por tanto únicos, pero que también son una muestra representativa del carácter andaluz más puro y profundo.

Salvador Távora hace mucho más que una simple adaptación de diversas fuentes al escenario; en sus puestas en escena, hace verdaderas creaciones artísticas, traduciendo e incorporando a esas fuentes de inspiración una forma de sentir y vivir andaluz que se nutren a su vez de unas experiencias personales muy específicas. Emilo Carballido, como muchos otros críticos, piensa que el director de teatro debe involucrarse íntimamente en su espectáculo y así propone que «[e]l conocimiento de quiénes somos no puede separarse del ejercicio de las letras (o del arte en general). Una persona que no profundiza en su propio ser ¿cómo puede intuir ni medianamente en los demás?» (18). Esta afirmación de Carballido, que podría parecer obvia para algunos, es de particular interés en el caso de Távora quien trae sus experiencias vitales a un primer plano en sus puestas en escena. Sería necesario, por tanto, señalar algunas de esas experiencias para poder entender los espectáculos de Salvador Távora.

El Cerro del Águila, barrio obrero de Sevilla, es el escenario de la niñez de Távora. En este barrio, es testigo y experimenta la pobreza y la injusticia social prevalentes y patentes allí, como en otros muchos barrios obreros durante la postguerra española¹. El flamenco es como la banda sonora de estas vivencias. Un conocido cantaor en particular, el Bizco de Amate, también vecino de este barrio, tuvo una influencia muy fuerte en la vida de Távora y en

¹ Los años 40, también llamados “los años del hambre”, fueron especialmente difíciles para España debido al aislamiento internacional y a la fuerte represión de la dictadura franquista.



su teatro posterior. Távora llegó a actuar como cantaor flamenco durante varios años e incluso llegó a grabar discos².

Habría que señalar, por tanto, el flamenco como una importantísima fuente de inspiración, además de rasgo esencial de los espectáculos desarrollados por Távora. La palabra cantada, no hablada, es lo que caracteriza las creaciones artísticas de Távora como él mismo explica:

Mi relación con las letras ha sido siempre por necesidad. Si he podido expresar, en el marco de la escena, un pensamiento con un gesto, una caricia o un silencio, no he intentado escribirlo para hacerlo palabra. Mis primeras letras para los cantes flamencos eran intentos de sintetizar sentimientos que anclaban sus raíces en el dolor, el desengaño, la ilusión o las esperanzas. Eran, y son, motivaciones espontáneas que tenían las tonalidades dramáticas precisas para cantarlas. En mis obras teatrales, para huir de lo «gramático» en detrimento de su valor «dramático» siempre intenté convertir un pensamiento en una acción, en una música o en un signo plástico antes que transformarlo en palabra (Távora, *Quince relatos cortos*, Contraportada).

Roger Mirza sintetiza esta característica que aúna a Távora con otros directores de su misma generación y con ideas teatrales semejantes: «el rechazo de lo discursivo en el teatro experimental es, también, un rechazo al logocentrismo y a la retórica del poder que manipula el lenguaje para someter y dominar» (Mirza 37). Mirza ve la oposición a lo discursivo como una oposición a la retórica del poder, rasgo fundamental del teatro de Távora y que nos lleva a otra de sus influencias y características más importantes: su experiencia como trabajador en HYTASA (Hilaturas y Tejidos Andaluces, SA), una gran factoría algodonera enclavada en El Cerro del Águila, creada en 1941, que llegó a ser uno de los principales centros de trabajo de la ciudad de Sevilla. Salvador comenzó a trabajar allí a la edad de 14 años como aprendiz de soldador. Esta experiencia marca el fuerte compromiso social y político con el pueblo y la clase trabajadora. Hytasa y CASA (Construcciones aeronáuticas,

² Távora grabó dos discos con el sello Columbia en los años 70 y 71 respectivamente. (MO 782 y MO 1180)



SA), otra importante factoría en Sevilla, fueron los dos centros principales donde se reorganizaron clandestinamente los sindicatos y partidos políticos de izquierda en su lucha contra la dictadura de Franco.

Por otra parte, la impresión de la maquinaria, el ruido y los olores a los que se vio expuesto el joven Távora le causaron un gran impacto que también se verá reflejado más adelante en muchas de sus obras, en particular, en su obra *Herramientas*³ de 1977.

Cuando Távora y su grupo La Cuadra se deciden a hacer teatro crean un espectáculo nuevo y revolucionario, ya que, como él mismo explica, el teatro oficial, que se representaba en aquel tiempo en España, provenía del mundo literario y pequeño burgués, y ellos, Távora y La Cuadra, no eran ni lo uno ni lo otro. Como anécdota, él cuenta que siendo muy joven fue con su amigo Porto – familiar de Julián Besteiro, ministro socialista de la República y que murió en la cárcel de Carmona, muy cercana a Sevilla– a una obra de teatro, al centro de Sevilla, pero Távora y su amigo salieron disgustados de allí: era un escaparate de vanidades donde se citaba la burguesía de la ciudad. «Nos salimos al terminar el primer acto. No tenía nada que ver conmigo. No me interesaba absolutamente nada» (Carrasco 47). Para Távora, el compromiso social está íntimamente unido al artístico.

Otra gran influencia en el teatro de Távora es la tauromaquia, muy controvertida hoy en día, pero a la que no se le puede negar el impacto cultural en España y en Andalucía en particular. La afición al toreo que Távora tiene desde su niñez creció hasta convertirse en torero profesional apadrinado nada menos que por Rafael el Gallo, famosísimo torero de aquella época, hermano del aún más famoso Joselito.

Távora hizo su debut en 1951 y continuó esta carrera hasta 1958, cuando un toro mató a su amigo y compañero Salvador Guardiola. Cuando se

³ En este espectáculo “se aspira a elevar a valores culturales de comunicación los del trabajo manual y cotidiano” (página web de La Cuadra).



llevaban a Guardiola a la enfermería de la plaza, Távora quedó a cargo de matar al toro, y en sus palabras:

con los toros yo siempre tenía un juego de nobleza, un oficio, un juego en el quitar la vida por medio de la sublimación del arte, pero esa vez fue distinto. Me preguntaba, ¿estoy matando a este toro por venganza? Y sentí que sí. Por eso decidí que ese sería mi último toro, el toro Farruco que mató a Salvador Guardiola (Carrasco 60).

Después de esto, Távora se dedica por entero al flamenco, un cante que para él va a ser una manera de reivindicar y lavar la imagen desvirtuada y populachera que el mundo oficial había extendido de Andalucía⁴. A través del flamenco, Távora va a hundirse en las raíces más profundas de lo andaluz, intentando deconstruir de esta manera los muchos prejuicios arraigados por tanto tiempo. Investigando el pasado del cante, él va a conseguir «despojar de toda la guardarropía y quincalla con que habían disfrazado a Andalucía, convertida en tema literario, lleno de patios arcádicos, mujeres fatales de faca y liga, de toreritos valientes...» (Carrasco 68).

Todas estas experiencias vitales que se acaban de mencionar nutren y forman parte de la propuesta escénica de Távora cuyo teatro fue y sigue siendo esencial en la cultura española. Sus escenarios se convierten en un espacio ceremonial donde confluyen, algunas veces simultáneamente, una plaza de toros con su lenguaje trágico de vida y muerte; un tablao flamenco, con sus bailes y sus guitarras, o la planta de una fábrica, con sus máquinas y sus ruidos⁵.

Durante los años 60 y principios de los 70 se va desarrollando de manera clandestina en España un tipo de teatro independiente y comprometido

⁴ La «Andalucía de charanga y pandereta» es una imagen superficial y en gran parte degradante de Andalucía que comenzó en el siglo XIX y que se ha usado en España desde diversos estamentos con diferentes fines desde entonces.

⁵ Al final del artículo se ofrece una lista de algunos de los fragmentos de espectáculos de Távora disponibles en Youtube.



que investiga nuevos signos de comunicación, influido por corrientes nuevas, como la representada por Artaud, por ejemplo⁶. Mercé Saumell describe estos nuevos grupos que forman este tipo de teatro, conocido como «Teatro Independiente» de la siguiente manera:

a range of groups conceived as cooperatives, who, through different, sometimes contradictory aesthetics, shared two objectives: a left-wing struggle against Franco's regime and the establishment of a new professional mandate for the theatre, which would exist on the margins of the complacently bourgeois and escapist commercial stage. (Saumell 5)

Dos personajes importantes tienen una influencia fundamental en la entrada de Távora en el teatro. Por una parte José Monleón, director de la revista teatral *Primer Acto* y codirector del CDM1 (Centro Dramático Madrid 1), y Paco Lira, propietario de *La Cuadra*, más tarde el nombre del grupo teatral pero en aquel tiempo el nombre de un local de encuentro de poetas, músicos y cantaores bohemios y rebeldes. Con el apoyo de estos dos personajes, Távora viajó en 1971 al Festival de Nancy, en Francia. En este importante festival de teatro independiente y revolucionario, dirigido por Jack Lang, que sería más tarde ministro de cultura francés, es donde Távora entra en contacto con todo lo nuevo en el teatro progresista mundial de la época; en sus palabras: «Me di cuenta entonces de que sí existía ese lenguaje como expresión teatral. Yo podía hacerlo con mi propio lenguaje. Tenía todo un imaginario, el de Andalucía y el de mi vida, para volcarlo sobre la escena.» (Carrasco 78).

Este propio lenguaje que menciona Távora se compone de un sistema de signos visuales y auditivos provenientes del mundo del flamenco, el toreo y de las fábricas; un lenguaje propio con un mensaje universal.

⁶ Mercé Saumell en su artículo «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre» hace una relación pormenorizada de grupos teatrales alternativos y sus fechas de fundación en España desde 1962, creación del grupo catalán *Els Joglars*, hasta 1992, cuando Madrid se declara Capital Cultural de Europa y tienen lugar los Juegos Olímpicos de Barcelona y la Expo'92 en Sevilla.



Távora articula el mensaje de sus espectáculos en base al sistema de signos que se acaba de mencionar, rebelándose así contra la servidumbre al texto escrito y el control ideológico impuesto por su discurso oral. Távora también selecciona y enfatiza aquellas partes provenientes de los contenidos de los textos que le sirven de inspiración que son más acorde con el mensaje que quiere expresar. De esta manera los espectáculos de Távora son el fruto de una doble transformación: la que se produce en el nivel superficial, al cambiar el código de signos, y la que tiene lugar cuando selecciona los contenidos, al nivel de la estructura profunda sugerida por Van Dijk, citado en el estudio clásico de Anne Ubersfeld (44)⁷.

Desde 1971 en que Távora presenta su primer espectáculo, *Quejío*, su teatro ha ido progresando y acercándose a diferentes fuentes para su inspiración, por ejemplo Lorca para el montaje *Nanas de espina* en 1983. Aunque todas sus creaciones son igualmente apreciadas por Távora, hay una que tuvo y sigue teniendo un lugar especial para él, me refiero a su espectáculo *Crónica de una muerte anunciada* de 1990, basado en la novela del mismo nombre de García Márquez.

Tras varios viajes y contactos de Távora a Latinoamérica, él se da cuenta de que

todos estos encuentros, siempre ricos en coloquios y emociones, me sugerían la posibilidad de unificar en la práctica escénica –lejos de elegir para ellos soportes teóricos- las cultivadas afinidades de la sensibilidad que, más allá de las razones históricas que la pedantería oficial proclama, unen por razones de clases y sufrimientos a un sector de la sociedad del sur de Europa con amplios sectores de la sociedad Latinoamericana.

También Távora descubre

⁷ Van Dijk, entre otros, propone hacer una diferencia entre la estructura superficial textual dramática y la estructura profunda al nivel semántico. (Ubersfeld 43-44)



un camino hacia el encuentro de un lenguaje teatral, de una escritura o texto escénico, con capacidad de unificar expresiones que dieran noticia de los vínculos que nos acercan, que nos unen, en necesidades y aspiraciones, al espíritu milenario de América Latina [que] no hubiéramos podido encontrarlos... en los libros de esa historia escrita... ni tampoco en la historia literaria y burguesa... [sino que] la unidad de nuestras expresiones teatrales teníamos que encontrarlas a flor de piel... un temblor de rabia ante la violencia del poder, una frase musical, un gozo de vida o un presentimiento de muerte... Una montaña de espumas verdes en medio del océano significará la unidad política, poética y cultural de castigados sectores sociales de Europa y América que, a modo de coro griego, quieran gritar unidos y encontrar su verdad de vida y su autenticidad en el teatro, en el Arte. (Távora, *Primer acto*, 65-66)

En el montaje de *Crónica de una muerte anunciada*, estrenado en el Festival Latino de Nueva York en 1990, Távora pone de manifiesto y cristaliza su visión de esta hermandad entre los hombres y mujeres del Sur de Europa con los hombres y mujeres del Sur de América.

La siguiente entrevista tuvo lugar en la primavera de 2013 en la oficina de Salvador Távora, cercana al teatro La Cuadra, en Sevilla. En esta entrevista Távora discute y comparte sus ideas sobre el teatro en general a la vez que rememora sus vivencias sobre el montaje de *Crónica* de 1990:

Una cosa suya que me parece fundamental es cómo Ud. se inspira en unas fuentes ya establecidas como las Bacantes, o Carmen, y las hace suyas, de tal manera que se convierten en una creación artística totalmente nueva, transformada por sus experiencias aquí en el Cerro, el ser sevillano, el ser andaluz y que hacen que el espectáculo sea lo que es.

Sí, de todas maneras todo tiene una explicación un poco resumida, verás: En cuanto al lenguaje, el teatro no tiene más que una historia, que es una historia literaria y es una historia burguesa, sin embargo yo, a partir de una época, cuando me jugaba la vida en la plaza de toros, empiezo a ver las expresiones andaluzas como el cante y el baile no como expresiones aisladas sino como expresiones parte de una cultura, yo pienso que Andalucía tiene un universo de tonalidades, un universo sonoro y visual, para hacer de él un



lenguaje, y a partir de ese lenguaje, empezar a contar las historias que uno quiera contar. Naturalmente, todo pertenece a mi experiencia vivencial, no a mis conocimientos académicos, mi vida en un barrio, mi vida entre cante, entre baile, entre marchas de Semana Santa, entre atardeceres violentos, atardeceres plácidos, empiezo a tomar imágenes y sonidos de ese universo andaluz. A partir de ahí es cuando podemos empezar a analizar las producciones que han surgido, desde el primer espectáculo que hice hasta el último. No son espectáculos, ni producciones ni obras que tienen un antecedente literario, sino un después; obra o hechos que se van describiendo y al describirlos se hacen ya una explicación, pero todo va unido o enganchado, yo diría, a ese estremecimiento del arte. Todo aquello que no conecte con la emoción del arte para mí carece de sentido. Tengo un sentido del orden emocional, entonces, y entre todas estas reflexiones se puede asentar cualquier espectáculo, lo mismo *Carmen* que *Crónica de una muerte anunciada*, *Andalucía amarga*, *Piel de toro*, o cualquiera de los veintitantos espectáculos que hemos hecho. No son espectáculos por separado; aunque sean totalmente distintos, pertenecen a un proceso del lenguaje.

¿Hay un proceso ya establecido desde el momento de la idea original hasta que eso cuaja ya en el escenario? ¿Es el mismo para todas las obras o cambia?

Sí, hay un proceso ya establecido y digamos, como general que me fuerza, a que todo lo que se me ocurre para el espectáculo o para desarrollar el tema, luche con ello en la mente para que se me haga música, sonido, color, acción, baile... antes de que se me haga palabra, porque si se me hace palabra es muy fácil explicarlo, pero si no se hace palabra es muy difícil de explicar, y esa explicación la tienes en las acciones artísticas, en el baile, en los silencios de los espectáculos, hay silencios que son más elocuentes que las palabras, en la utilización de las máquinas, el poder de comunicación que tiene una máquina,



sin hablar, o sea, hay todo un proceso difícil de explicar, pero fácil de entender cuando se está delante del espectáculo.

Se le habla más a la emoción y al sentimiento que a lo racional

Exactamente.

¿En *Crónica de una muerte anunciada* hay algo especial o diferente a los otros espectáculos?

Crónica tiene algo muy especial, primeramente mi fidelidad, yo diría, a los pensamientos de García Márquez. A García Márquez yo lo comparaba con mis aspiraciones de escribir para el mundo, universalmente, sin salir de mi barrio, sin salir de mi sitio. Entonces, encuentro esa afinidad con García Márquez que escribe desde su pueblo pero creando a la vez un lenguaje universal de emociones y de comunicación. Igualmente mis espectáculos, sin salir de Andalucía, intento que sean espectáculos universales. Por otra parte, a mí la lectura de García Márquez me proporcionaba un mundo visual impresionante, me causaba un terrible estremecimiento, y cuando comencé a montar *Crónica*, y conocí a García Márquez, entonces se hizo más estrecha la relación. Recuerdo que después del estreno de *Crónica* en Nueva York tuve la ocasión de hablar con García Márquez. Yo le había hecho unos cantes al espectáculo, les puse unas letras, siempre inspirado en toda su argumentación, le puse unas letritas, utilicé los tonos de ida y vuelta, que son los tonos que dicen que van a Latinoamérica y vuelven. El cante de ida y vuelta: la colombiana, la guajira; todo el universo sonoro de Latinoamérica.. A partir de ahí *Crónica* se convirtió en algo que no era ni de él, ni mío. Una cosa, un lugar, que era desde el suyo y desde el mío, pero universal.



De alguna manera ya lo ha dicho, pero ¿cuánto ve de andaluz en *Crónica*?

Yo pienso que todo, porque *Crónica* tiene de andaluz la sensibilidad, tiene, lo que podríamos llamar, el ritmo, tiene un ritmo de colombiana, de guajira, que es un ritmo andaluz; y tiene una cosa fundamental: el color. El blanco domina en toda la obra; el blanco, digamos, es como un color que está muy unido a los colores de allí y de aquí. Siempre se combina en lo blanco.

Está presente este sentido de la fatalidad, ¿no le parece?

Sí; está el mundo de la fatalidad, de la virginidad, el mundo del toro. Todo esos elementos los considero elementos incluidos ya... están las declaraciones del cura... está todo, todo.

La virginidad como elemento fundamental para ser parte de la sociedad pequeño burguesa... está todo lo andaluz; en su forma es muy latinoamericano, pero es muy García Márquez.

Está la muerte, que es un elemento muy andaluz y universal.

Sí; está la muerte, el presentimiento de la muerte. La presencia de la muerte en todos los actos de Andalucía e igualmente en *Crónica*... todo *Crónica* no sé si es más andaluz que latinoamericano o más latinoamericano que andaluz.

Le quería preguntar sobre los personajes. Está Santiago Naser, el personaje central, o Ángela Vicario... ¿Hubo algún otro personaje que le llamara la atención más especialmente?

El padre Amador, el cura. Es un personaje impresionante. La descripción que hace de la autopsia es una joya literaria... y Ángela Vicario es una mujer de barrio andaluz.



Si no le importa le voy a leer algo que Ud. dijo en una entrevista que le hicieron en la Revista Primer Acto después de que Ud. fuera por primera vez a Latinoamérica con su espectáculo *Quejío*. Ud. se refirió a aquel viaje como : «Aquella travesía sin carabelas y sin vocación de conquistadores, de unos quijotes escénicos, que más que representar a España, que en aquellos tiempos era un país irrepresentable, llevaban, ingenuo e incipiente debate ideológico, los brazos abiertos buscando el abrazo conciliador que enterrara para el entendimiento en el futuro tantos errores históricos». ¿Cómo ve eso Ud. después de 20 años?

Actual. Hoy lo diría exactamente igual.

Cuando lo conocí a Ud. hace dos años me dijo que tenía en proyecto hacer algo con Vargas Llosa.

Sí ahora lo he intentado otra vez, pero coincidió con el Premio Nobel, y eso lo ha hecho más difícil. Estuve hablando con Carmen Barcells, para ver si nos veíamos, pero vino lo del Premio Nobel y él se llenó de compromisos. Hay sin embargo una cosa de Vargas Llosa que me queda por hacer y es *La Chunga*. *La Chunga* siempre me ha parecido una de sus obras más cercanas al pensamiento y a la cultura popular que a la cultura literaria. Pienso que ahí Vargas Llosa se deshace de su academicismo y su destreza literaria para adentrarse más en el sentimiento popular. Este es un proyecto que queda para el futuro.

¿Hay alguna otra obra de algún otro autor que le parezca interesante como proyecto para uno de sus espectáculos?

Ahora mismo tengo algunas ideas no sobre una obra en concreto sino sobre un tema: el mundo de la tauromaquia. No sobre el toro, sino sobre la tauromaquia... ese colorido; la presencia del miedo constante; el riesgo real, la pequeñez del torero fuera de la plaza... hay un mundo de sensaciones vivenciales y de muerte en el mundo del toro que me parece que no se ha hecho ni la obra teatral ni la película que le haya hecho justicia.



Otro tema que me parece interesante tocar para futuras entrevistas es la relación entre el arte y el mundo de la economía, ya que el estado de la economía pone muy en peligro el teatro y el arte en general. Hay un intento de rentabilizar y comercializar la cultura y eso nos traería como consecuencia un teatro terriblemente comercial y enajenador que está siendo potenciado por algunos gobiernos. Habría que volver a leer a Lennin. Cuando hablaba sobre lo que la cultura significaba para la concienciación de los pueblos, algo importantísimo. Ese tema se debería estudiar a fondo.

Sé que cuando Ud. empezó su carrera el compromiso político era algo muy importante, que estaba a flor de piel, dadas las circunstancias que teníamos bajo la dictadura de Franco. ¿Le parece que eso sigue vigente hoy?

Veo las mismas circunstancias ahora, después de casi 40 años; los mismos motivos para hacer *Quejío*, que en aquel tiempo.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- CARBALLIDO, Emilio, «Algunas ideas sobre composición dramática», *Escena y realidad*, Ed. Pelletieri, Buenos Aires: Galerna, 2001. 17-21.
- CARRASCO, Marta, y Eva Díaz Pérez, *Salvador Távora. El sentimiento trágico de Andalucía*. Sevilla: Andalucía abierta, 2005.
- MIRZA, Roger, «La palabra y el cuerpo en el espacio teatral», *Escena y realidad*, Ed. Pelletieri, Buenos Aires: Galerna, 2001. 31-39.
- LA CUADRA, [http://www.teatrolacuadra.com/La Cuadra de Sevilla/index.htm](http://www.teatrolacuadra.com/La_Cuadra_de_Sevilla/index.htm).
Web. 30 Nov. 2013.



- SAUMELL, Mercé, «Performance Groups in Contemporary Spanish Theatre»,
Contemporary Theatre Review. An International Journal. 7.4 (1998):
1-30. Web. 15 Jul 2013.
- TÁVORA, Salvador, «Crónica de una muerte anunciada, de Manizales a García
Márquez» *Primer acto* 235 (1990): 64-66.
- ____ *Quince relatos cortos... y las tres Marías*, Córdoba: Almuzara, 2005.
- UBERSFELD, Anne, *Semiótica Teatral*. Trad. Francisco Torres Monreal, Madrid:
Cátedra/Universidad de Murcia, 1998.

Fragmentos en Youtube de algunos de los espectáculos de Távora:

<http://www.youtube.com/watch?v=nsnzUzH-pso>

<http://www.youtube.com/watch?v=OwCG7QhJw>

http://www.youtube.com/watch?v=9S8APGz_J1U

<http://www.youtube.com/watch?v=cxVif1TdMh8>

