

# Anexo I

## Entrevista a Lilyane Drillon<sup>1</sup>

---

### Entrevista sobre *Oratorio*<sup>2</sup>

A)<sup>3</sup> Empezamos con *Oratorio*... ¿Qué fue lo que más te impresionó del espectáculo?

L) Cuando vi *Oratorio* fue en el '71 en el Festival de Nancy. Hasta esta fecha yo no tenía contacto con nadie, no conocía a nadie de España. Como yo trabajaba de benévola en el festival, pues yo veía todos los espectáculos. Lo que me impactó en realidad de *Oratorio* fue el cante flamenco. Porque en realidad *Oratorio* era una obra de texto que plasmaba una historia antigua (porque empezaba con “Fue en Tebas...”), donde se explicaba una situación de opresión de un pueblo, pero situándolo en un pasado lejano para sortear la censura. Esto era el propósito. *Oratorio* era un teatro de texto cuyo autor fue A. Jiménez Romero. Fue montado por más grupos sin impacto de nada. Luego lo cogió el TEL con Juan Bernabé a la cabeza que había ido anteriormente a otros festivales y conoció entre otros grupos al Bread and Puppets, que hacían espectáculos con muñecos gigantes y cosas así. Este grupo le impactó y montó un *Oratorio* diferente de lo que se había montado hasta ahora, con un impacto visual muy fuerte y mucha violencia, donde había varias escenas como la leva, ¿sabes lo que es una leva?

A) No...

L) Bueno, la leva la llamaban en los tiempos pasados, cuando se hacía un reclutamiento obligatorio de la gente para la guerra, cuando se iba a un pueblo y se cogía a la fuerza a los mozos que estaban en la condición física y... boom, engrosaban filas, sin saber si estaban de acuerdo o no. Entonces había esta escena, una escena muy violenta, porque claro, estaba en realidad todo muy relacionado con la Guerra Civil... en el 1971 parecía que estaba lejos, pero no estaba tan lejos porque Franco seguía allí al mando del país. El Festival de Nancy mandaba como antenas, gente a... cosechar espectáculos. Entonces vino una persona del festival a ver al que más sabía de teatro en aquella época, José Monleón. Monleón le habló del Lebrijano y fueron a verlo. Cuando terminó el

---

<sup>1</sup> Lilyane Drillon es la mano derecha de Salvador Távora. Su acercamiento al director sevillano tuvo lugar en 1971 durante la programación de *Oratorio* del Teatro Estudio Lebrijano en el marco del VII Festival de Nancy donde trabajaba como colaboradora. A partir de aquella fecha, Drillon se convierte hasta la actualidad en uno de los componentes fundamentales de La Cuadra. En dicha compañía teatral ha asumido los cargos de asistente a la dirección, diseño de luces, gráficos, traducciones y organizaciones de giras.

<sup>2</sup> La entrevista ha sido realizada durante el mes de agosto de 2014, tras cuatro meses de investigación y conversaciones tenidas con Salvador Távora y Lilyane Drillon en la oficina de la compañía de teatro La Cuadra entre mayo y agosto del 2014.

<sup>3</sup> Con las letras A y L indicamos respectivamente a la autora de este trabajo (A) y a Lilyane Drillon (L).

espectáculo Monleón le dijo a Bernabé que había dos cosas que no entendía muy bien: por qué no se había incluido, como lenguaje popular, el flamenco y por qué utilizaba un muñeco grande como símbolo de la opresión, cuando en realidad el muñeco grande era una herencia del Bread and Puppets. Entonces se le ocurrió ya no sé si a él o a Monleón de poner en el escenario, en el fondo, una cruz gigante y en un momento dado esta cruz caía sobre la gente y su otra cara era un avión, como un bombardero. Y esta era una referencia mucho más clara de la Guerra Civil y de la unión de la Iglesia con Franco. El flamenco era un problema porque la gente del Lebrijano, aún siendo gente de un pueblo, en realidad eran todos universitarios (menos dos o tres) que estaban preparando sus carreras o sea que eran gente profesionales, no analfabetos del pueblo.

**A) Bueno, entonces no era un teatro popular...**

L) Teatro campesino... bueno, esta es una invención porque Lebrija es un pueblo de un campo, pero los que lo componían, además los que siguen viviendo son cirujanos, médicos, abogados... bueno, que no aran la tierra, para nada. Y Juan Bernabé era hijo de una familia de Lebrija que tiene tierra y hace vino y entró en el seminario para poder estudiar, es decir que Juan tampoco era un analfabeto de campo.

**A) Pero tampoco era rico...**

L) No, pero bueno, era una familia acomodada, no era una familia pobre de Lebrija. Al flamenco ellos le tenían una cierta manía porque para ellos el flamenco era cosa de borrachos y de mala vida... no era su medio. Entonces estaban un poco alejados, aunque en esta época existía gente que era progresista y cantaba flamenco, pero casi siempre tenían una letra hecha por intelectuales.

**A) Si, es un detalle que he notado...**

L) Monleón insistía que no, que el flamenco era la crónica analfabeta de un pueblo y que en un espectáculo de este tipo no era normal que no se pusiera. Entonces la pega que le pusieron era ver quién podía participar en el espectáculo. Monleón conocía una persona clave en la vida cultural sevillana de la época, Paco Lira. Él tenía un local en Sevilla que era La Cuadra ubicado en la calle Santo Domingo, un bar muy particular... allí tenía sus casitas, con varias chimeneas... y era una persona de izquierda total, y en su local se fraguó la izquierda que después salió a la luz como Felipe González, Alfonso Guerra... la intelectualidad del partido comunista que creció en la clandestinidad. Paco Lira conocía muchísima gente. Cuando Monleón le habló del proyecto él le presentó a Salvador Távora que por entonces andaba en la canción andaluza intentando renovarla e intentando dar una letra de protesta. Él había grabado dos discos, *Campesino triste*, *Segadores*... en fin, cosas que tenían un sentido político y social; de hecho a sus discos -cuando salieron en las radio- la censura ponía una frase "no radiable", o sea que no se podían poner por la ondas, estaban censurados. Entonces, Paco Lira le presentó Távora a Monleón y Bernabé; Salvador fue a ver la obra que tenían montada con textos y nada

más y dijo que sí, que le interesaba pero que él no quería ser un cantaor que sólo cantase en una silla, fuera de la acción, sino que se integraba.

**A) Era un actor más...**

L) Y así fue. Entonces hay algunas letras de cante que fueron de Jiménez Romero y otras que fueron de la cosecha de Salvador. Sólo se hizo acompañar por un amigo, Pepito Suero, que en un momento dado le daba algunas notas de guitar...no, de guitarra no, de flauta.

**A) ¿Guitarra no había?**

L) No porque era un instrumento más difícil de integrar dentro del espectáculo.

**A) Entonces lo que había de flamenco era exclusivamente cante...**

L) Era cante, sí, no había baile. En principio solamente cante. El cante surgía de la situación dramática, cuando se bajaba el avión sobre la gente de repente surge un ¡ay! en leva surge un ay también, otro tipo de cante y metió también en las gargantas de los demás, cuando entraban –todos entraban con una cara de mala leche tremenda, muy serios y muy agresivos- y con una melodía en la garganta, sin abrir la boca. Así entraban pasando entre el público. Además *Oratorio* fue representado en Nancy en la *Commenderie*, una antigua cueva en la que se guardaba vino, estaba abovedada y había dos salas, muy elemental, muy baja, cabía poca gente.

**A) ¿Entraban entre el público?**

L) Estaban los actores y los espectadores muy cercanos. Y eso, lo que a mí me impactó realmente de *Oratorio* fue el cante. A pesar de haber estudiado español el flamenco quedaba como una cosa muy lejana y eso era totalmente impactante, porque este grito en medio de esta situación tenía un gran sentido. El flamenco ahí sí que tenía un gran sentido. Y eso es lo que recuerdo de *Oratorio* junto a las escenas clave como la cruz que cae y es un bombardero, la leva...además es curioso como hacían los verdugos... se turnaban los actores para que no fueran siempre los mismos.

**A) Vale, no había personajes fijos, interpretados por unas mismas personas...**

L) No, se turnaban, sobre todo en las escenas de violencia, porque, por ejemplo, en la leva había uno que le daba con un látigo y este caía sobre la gente de verdad, era un látigo de verdad. Me acuerdo que una vez Salvador tenía un latigazo en la cara porque se había encontrado en su trayectoria. La gente se turnaba a la hora de interpretar a este personaje opresor para que no fuera siempre lo mismo... y a veces cambiaban de cura, cuando hacían la leva el cura estaba con una cruz y decía “la cruzada nacional”, bendecía la guerra. Ésta era una de las escenas más impactantes junto a la entrada con este cante de garganta con el que empezaban a situarse. Para engañar a la censura había dos personajes que tenían como una especie de mitra y declamaban “Esto fue en Tebas hace muchos años...”, dando otro contexto, pero luego la ropa que tenían era totalmente

contemporánea, vaqueros, camisas viejas, las mujeres de negro como las que viven en los pueblos y cosas así.

**A) Una curiosidad que tengo sobre *Oratorio*. En la prensa del tiempo la gente habla de espectáculo con ecos litúrgicos, ritual...**

L) Claro, porque eso le dio un toque muy ritual, era un oratorio... quiero decir, no era un espectáculo en el que había muchos diálogos, habían más bien poemas que situaban acciones y Juan le impuso un tiempo lento, o sea, no era un tiempo real... y los movimientos también. Luego, en las escenas de violencia esto cambiaba. No era un espectáculo de diálogo, de texto sí, pero de diálogo no.

**A) O sea, que el lado ritual lo daba más el ritmo de la palabra, de la voz, el cante, las melopeas...**

L) Sí, sí. El rito estaba en la manera de prestarse y en el ritmo de las palabras.

**A) ¿Has notado algunas cercanías entre la labor del Lebrijano, de Salvador y la de Grotowski? Te lo pregunto porque muchas veces la prensa del tiempo comparaba la labor de los dos directores con el maestro polaco y lo que estaba pasando en la vanguardia teatral europea... ¿había unas conexiones o fue una idiosincrasia debida a los tiempos que corrían?**

L) No, no. Cuando se hizo *Oratorio* en Nancy Salvador no vio este espectáculo pero estaba *La clase muerta* de Kantor<sup>4</sup>, estaba el primer espectáculo que se vio en Europa de Bob Wilson, *La mirada del sordo*, había también un grupo japonés, muy violento y muchos grupos latinoamericanos; entonces, yo no sé si Juan Bernabé tuvo conocimientos teóricos de Grotowski, pero Salvador no, absolutamente no. Lo único que fue para él el descubrimiento de Nancy fue que Salvador tenía antes una idea del teatro, antes de la experiencia del Lebrijano, negativa, que no le interesaba, porque el único teatro que había visto fue una cosa que vio aquí en Sevilla, siendo el obrero en la fábrica textil<sup>5</sup>. Era una pieza con una actriz muy famosa de entonces, se llamaba Lili Muratti y con una gente charlando sentada en un sofá; eso no le interesó nada. Entonces, cuando fue a Nancy y vio otras cosas que no eran el *bla bla bla* sentado en un sofá, bueno, vio el Bread and Puppet, vio un grupo brasileño, o sea que vio cosas que no tenían nada que ver con el concepto que él tenía del teatro y con *Oratorio* se dio cuenta de la importancia del cante, de la importancia dramática del cante por sí mismo, o sea, que la gente que había visto *Oratorio* con el cante, como yo y no conocía el anterior... bueno, tú no te lo podía imaginar, porque el espectáculo, seguro, perdía el 60% de su interés.

---

<sup>4</sup> Lilyane se ha equivocado de fecha. Efectivamente, ella asistió a *La clase muerta* de T. Kantor, pero fue en 1975, cuando estaba en Nancy con La Cuadra y el espectáculo *Los palos*. Aún así, si es verdad que el grupo Cricot participó en Nancy en 1971.

<sup>5</sup> Hytasa.

**A) Si, esto lo afirmaba Monleón sosteniendo que con la presencia del cante el espectáculo cambiaba totalmente...**

L) Totalmente. Absolutamente. No tenía nada que ver el *Oratorio* “literario”, para llamarlo así, con el *Oratorio* “en acción”, a Nancy con el cante, nada a que ver. Para Salvador fue la primera vez en su vida en la que se dio cuenta de la importancia dramática del cante como elemento solo. Tras Nancy hicieron París, en un pueblo de Alemania donde estaba la emigración española, en una fábrica, la Opel me parece y volvieron a España, se pararon en San Sebastián y llegaron a Sevilla. Este mismo año, en 1971 se hizo un festival de teatro en Madrid; *Oratorio* estuvo.

**A) ¿También Salvador estuvo con ellos?**

L) Sí, a partir de este momento donde estaba *Oratorio* estaba el cante. Entonces en Madrid fue en un Salón, en cine Becerra y curiosamente... yo no entiendo muy bien cómo se había programado este espectáculo, porque era dentro de un festival oficial.

**A) Ya no era el circuito independiente...**

L) No, no. Y había dentro del público militares, gente de derecha. Entonces uno de los componentes dijo una cosa que siempre decía y no estaba en el texto original; cuando se hace la leva, y bendice la leva -hacía de cura- y dice “Ésta es la cruzada nacional”, uno de los espectadores que era un militar se sintió ofendido por lo de la cruzada nacional...

**A) Una cruzada nacional...**

L) Porque se llamó así a la Guerra Civil, era la cruzada nacional contra los rojos, contra los que destruyan los templos... la guerra civil fue muy cruenta, fue un enfrentamiento entre dos maneras de vivir en España. Entonces él denunció el espectáculo y no tardaron las represalias en llegar porque se prohibió. Y se le achacó una multa de...

**A) 50.000 pesetas...**

L) Sí, 50.000 pesetas al director y al subdirector. Bernabé se fue a Italia. Se fue a Roma. Porque antes de llegarle la multa, cómo este espectáculo había tenido un impacto muy fuerte en Madrid, aparte la multa, recibió ofertas por parte del teatro oficial como la de Aurora Batista. Recuerdo muy bien porque yo también estuve en su casa; quería que Juan le montara un espectáculo. Pero cuando le llegó esto el muchacho se fue porque no podía pagar las 50.000 pesetas...

**A) O sea, que él se fue después de recibir la multa.**

L) Se fue a Italia, a Roma. Y el subdirector intentó... bueno, total, no se pagó la multa.

**A) ¿Y en aquel momento el TEL estaba prohibido? Quiero decir el espectáculo...**

L) Claro, de toda forma sin Juan Bernabé el grupo no hacía nada, porque a veces todo depende de una persona... si falta esta persona... bueno, las cosas pueden seguir pero hace falta tiempo. Entonces *Oratorio* se terminó aquí porque fue prohibido el espectáculo. Salvador en este mismo año, 1971, decidió hacer algo por su cuenta pero con el cante, con el flamenco. Yo recuerdo que asistí a los primerísimos ensayos de lo que iba a ser *Quejío* que entonces no tenía nombre, no tenía nada, en uno de los locales de Paco Lira, en La Cuadra. Él empezó a trabajar con un guitarrista, metiendo tonos. Él ha empezado casi siempre sus espectáculos por la música, fueran tonos de guitarra u otra música que él escogía. Siempre la música, los tonos, los palos de la guitarra, los palos del cante que escogía y fue fraguando letras; después incorporó a un bailarín, que fue Juan Romero. Juan Romero fue a Nancy también, pero no entraba en *Oratorio*... en el autobús de *Oratorio* entró un montón de gente...

**A) Todo el mundo...**

L) Él estuvo allí y creo que fue allí donde conoció a Salvador porque Paco Lira fue a Nancy también e invitó a Juan. Paco Lira se inventó una cosa que era La Cuadra que ni Juan, ni Salvador, ni Pepito conocían y decía que aparte *Oratorio* se iba a presentar el grupo La Cuadra, es decir Salvador, Juan y Pepito al que se añadía Angelines, la mujer de Juan. Montaron unos espectáculos con cante, baile, guitarra a Nancy y en París después del espectáculo.

**A) Es decir que nació la Cuadra así, sin querer...**

L) Si, fue un intento de Paco Lira. Y Salvador se dio cuenta del impacto que tenía este cante y este baile sin nada, solamente ellos. Él decidió montar algo, y fue cuando se incorporó Juan en los ensayos donde hacía sus juegos de ritmo con los pies y como Angelines lo acompañaba a todos los sitios y se sentaba en una silla, pues decidió incorporarla también como una muestra de la mujer andaluza en su casa.

**A) ¿Y todavía no era *Quejío*, era la gestación?**

L) Si, estuvo haciendo esto en el mes de diciembre del 1971.

**A) O sea que *Quejío* nació, prácticamente... ¿sólo?**

L) Fue Salvador que fue encajando cosas. Yo me fui, volví a Nancy y en enero ya empezó a integrar más cosas en el espectáculo y a insertar aquello en un corral que tenía Pepe Suero detrás de su casa donde había un bidón viejo, de estos bidones que contenían antes combustibles y que luego llenaban de leña para hacer un fuego y calentarse. Se le ocurrió meter unas cuerdas al bidón, llenarlo de piedra. El nudo del espectáculo era que había que tirar del bidón, había que mover la inmovilidad, había que mover lo que estaba estático. Uno no podía, dos tampoco podían, pero si se unían tres sí podían con él, a condición de tirar en la misma dirección y no cada uno por un lado.

Esto era *Quejío*, es decir, *Quejío* era un bidón del que hacía falta tirar para poder avanzar. Tú podías echar en el bidón lo que tú quisiera, la dictadura, lo que tú quería...

**A) Esto quería preguntarte: ¿era el bidón algo simbólico de algo concreto o expresivo de algo universal?**

L) No, no. Era un bidón con tres juegos de cuerdas y el espectáculo era que uno no podía moverlo, dos tampoco, pero tres, tirando en la misma dirección, si podían.

**A) O sea que no era algo contra la dictadura franquista...**

L) Sí, claro que sí. Salvador dice que no le gusta la palabra símbolo sino signo...

**A) ¿Un signo?**

L) Sí, porque era un signo físico que estaba allí y el espectador podía echar en él lo que él quisiera. Y todo esto estaba entrecortado con... porque *Quejío* si que era un ritual... Bueno, sigo con *Oratorio* y luego vuelvo a *Quejío*.

En enero siguió con los ensayos de *Quejío* y en los últimos ensayos llamó a Pepe Monleón para que lo viera; había también allí uno... que todos son anécdotas, que se conoce como cantaoor ahora como El Cabrero, que había tenido una desventura conyugal. Era de un pueblo, Aznacollar y se había venido a Sevilla, porque encontró a su mujer con otro hombre y esto en un pueblo es tremendo, no se puede. Entonces vino a Sevilla y acabó en los locales de Paco Lira. Era un cabrero de verdad, y lo que hacía era poner leñas en la chimenea durante el invierno. Ahí vio los ensayos y le decía a Salvador: “Salvador, llévame contigo, aunque sea pa’ cargar con el bidón”. Él cantaba, era cabrero pero cantaba también, como canta la gente del pueblo, era medio analfabeto y Salvador le incorporó al espectáculo. Entonces se le ocurrió hacer que estuviera él quieto durante casi todo el espectáculo y en un momento dato se levantaba, tiraba de la cuerda y era el emigrante. Era la emigración que al irse la gente a buscarse la vida afuera, pues impedían que la situación explotase.

**A) Vale...pero ¿él ayuda a mover las cuerdas?**

L) No, al contrario, cuando los demás se rebelan, él tira de las cuerdas e impide la rebelión gritando “¡No!” y se va del pasillo cantando “Me fui de mi tierra, me fui con dolor, si alguien reparte justicia de mí se olvidó”. Y se va, cantando dos letras así a la mitad del espectáculo. Entonces los que están allí, no tienen otro remedio que arreglársela entre ellos.

Entonces, se incorpora también José y cuando Monleón ve *Quejío*... duraba media hora. Dice que... ese *Quejío* que vio Monleón yo no lo vi... Él dijo que era una cosa... que dejaba a uno clavado en su silla, porque era de un impacto tremendo. Entonces le dijo a Salvador que hacía falta dilatarla un poco; así se incorporó más cosas rituales, algunas escenas... y el espectáculo duraba exactamente 55 minutos en su versión final.

En ese tiempo, en diciembre yo no me quedé quieta en Nancy, volví allí pero estuve hablando con Jack Lang, el director del Festival de Nancy que era colaborador de Jean Luis Barrault para el Festival de Teatro de las Naciones que se iba a celebrar en 1972. Nancy era los años impares, en el 1972 no iba a haber festival en Nancy. Hablé a Jack Lang de un espectáculo que en realidad no existía todavía. Creo que fui tan convincente que decidió incluirlo en el Festival de las Naciones dentro de un apartado que se llamaba “teatro político y minorías culturales”. Y se programó, sin haberlo visto nadie todavía, en diciembre de 1971. En enero vuelvo a España para ocuparme de la historia de *Quejío* y Monleón consigue una programación en un teatro de Madrid, el Pequeño Teatro Magallanes. Un teatro de 99 asientos, no 100 porque si no pasaba a otra categoría. Era un teatro muy batallador, que hacía cosas no muy al uso. Era un teatro que trabajaba mucho porque tenía un espectáculo a las 19.30, otro a las 22.30 y pusieron *Quejío* a la 1.30 de la noche. En aquel tiempo era posible...

**A) ¿Cómo si fuera un tablao?**

L) Exactamente. Entonces Salvador -como había un censor- hizo un libreto para la censura donde decía que las cuerdas del bidón eran las seis cuerdas de la guitarra y que el empeño era renovar el cante flamenco... fijate lo que contó... y cuando vino el censor... sabes, antes el día anterior del estreno venía un censor a ver el espectáculo y si él decía que no, todo el trabajo que habías hecho... fuera, porque tu ya no tenías derecho a presentarlo: se anulaba todo o te hacían cambiar cosas. Entonces el censor se sentó entre Monleón y José Carlos Plazas, lo estuvieron entreteniéndolo mucho, y hicieron *Quejío* pero sin fuerza, cantando muy líricamente... y el censor dijo “Hay, mira qué bonito, ¡a mi mujer le va a encantar!”. Y dio el visto bueno. Y se pudo estrenar *Quejío* en el Pequeño Teatro Magallanes en febrero.

Un poco antes, Juan Bernabé que había ido a Roma, mandó un mensaje diciendo que estaba muy enfermo, de repente perdía la vista. Le habían detectado un tumor cerebral. Quería volver a España...

**A) ¿Era muy joven, no?**

L) Sí, veinte y tantos años, veinte cuatro, veinticinco años.

Quería volver a España pero tenía pendiente la multa y todo lo que había encima de él, o sea, podía ser que en cuanto llegara del avión podían meterle en la cárcel.

**A) O sea que *Oratorio* estuvo bastante machacado por la censura...**

L) Sí sí sí.... él se fugó. Entonces como yo era extranjera y estaba en Madrid fui con la mujer del subdirector de *Oratorio*, María Eugenia Muñoz, a ver al delegado del Ministerio de Información y Turismo, Mario Antolín, que tenía fama de liberal dentro de la política del tiempo. Fuimos las dos. Nos recibió y le explicamos que Juan Bernabé tenía que volver, que tenía un tumor, tenía que volver, que llegaba tal día y que por

favor, a ver si podía ser que no le metieran en la cárcel a su llegada. Entonces Mario Antolín dijo que sí, que no le iba a pasar nada a Juan Bernabé. Sólo nos hizo una pregunta: “¿Dónde se va a operar?” Pues le decimos que Aurora Bautista había hecho un llamamiento a todos sus contactos teatrales para que Juan estuviera en una clínica privada para tener estos cuidados, porque su familia no podía sufragar una historia de ese tipo. Entonces Mario Antolín dijo: “Bueno, le hago la propuesta de que se puede tratar en un hospital del Estado que es un hospital público.” Entonces cuando llegó Juan a Madrid estuvimos esperándolo y no pasó nada, no había ni policía ni nada... y se le planteó la alternativa de ir por lo privado, a través de Aurora Bautista o lo público y Juan dijo que escogía el público. Ingresó en el hospital en enero después de su llegada, el 10 o el 12 de enero y como le habían hecho una radiografía del cerebro en Roma pero no le habían dado los resultados porque en aquella época los hospitales no soltaban los historiales, le tuvieron que hacer otra radiografía para localizar el tumor y para tal cosa se le inyecta en el cerebro un líquido que hace que el órgano sea un poco luminoso. Es un líquido que no es totalmente inocuo, sobre todo si se hace más veces. Al ser la segunda vez que le inyectaban el líquido, pues no lo soportó provocando una ruptura de la membrana que protegía el cerebro y provocando una hemorragia cerebral y se murió. No llegó ni a ser operado.

**A) ¿Que impresión tuviste de Juan Bernabé? ¿Qué recuerdo tienes de él?**

L) Era una persona interesante. Yo le conocí poco, le conocí en el rato que estuve en Nancy y en Madrid cuando vi *Oratorio*. Yo creo que era un chico que seguro iba a tener un futuro teatral, después, lo que pasa es que todo se acabó aquí. El Lebrijano acabó aquí, tardó muchos años en recomponerse...

**A) Yo no he entendido bien si acabaron en el 1975 o siguieron después. He leído cosas distintas a propósito...**

L) Siguieron después ya con otros directores, con otras cosas... incluso fueron los promotores del teatro Bernabé y de un festival de teatro que se hacía todos los años en Lebrija... sí, siguieron, con altibajo pero siguieron.

**A) ¿Hasta qué año? Los noventa por allí...**

L) Sí, por allí...

### **Entrevista sobre *Quejío***

L) *Quejío* se estrenó en Madrid, come te dije ya, engañando a la censura.

**A) *Quejío* podría ser definido el primer espectáculo de teatro danza con flamenco, ¿no? Yo no conozco casos anteriores a éste...**

L) Sí, de hecho, hay un libro que está escrito por Félix Grande y se llama *Memorias del flamenco* y en uno de los capítulos del libro él habla de *Quejío* donde dice que en el flamenco hay un antes que *Quejío* y un después...

**A) Es verdad, ahora recuerdo...**

L) Sí, es así, porque *Quejío* marcó una manera nueva de hacer del flamenco un espectáculo y no solamente una sucesión de cantes o de bailes, que era lo que se hacía. Luego se puso el flamenco en todas las salsas, pero fue el primer espectáculo que surgió del flamenco porque en *Quejío* no había palabras, no había texto hablado, nada más que un texto al final que era Salvador que le decía al emigrante que se había ido: "¡José, vuelve!". Este es el final de *Quejío*.

**A) Había leído algo de otro espectáculo que no se pudo hacer, *Andalucía respuesta total*...**

L) Si, no se pudo hacer. Era un espectáculo anterior a *Quejío* pero más vinculado al mundo del canto y de la canción...

**A) Vale, no era teatro...**

L) No se llegó a hacer. Se hizo algunas letras... y ya está.

*Quejío* fue el primer espectáculo hecho por Salvador, incluso yo cuando estaba allí, estaba en correspondencia con el Festival de las Naciones que me pedían cosas que yo no podía mandar, porque no existían. Entonces las cartas que yo le mandé a la secretaria de Barrault fueron las que se publicaron como programa. ¿Qué te voy a decir de los componentes de *Quejío*? Hay... entonces hablaba de las personas que estaban... Salvador con su vida de soldador, torero, cantaor; Pepito, de cantar en un circo; Juan, un bailar de raza, no de academia, porque heredó su baile de una tía suya, Fernanda Romero que llegó a ser famosa en su momento.

**A) O sea, que *Quejío* eran ellos mismos...**

L) Si, no eran gente de interpretaba, eran...

**A) No había ningún universitario ni nada...**

L) No, ninguno, ninguno... ni uno. Pepe Suero, Juan, El Cabrero y el guitarrista, un gitano que vivía en las casita del polígono que luego se destruyeron para hacer las Tres mil viviendas... y era... vamos... la ropa que se ponían era la ropa normal, y El Cabrero incluso no se cambiaba de ropa, se subía al escenario tal como estaba en la calle. Era un espectáculo... muy... muy de verdad, de ellos, además en esta época Salvador decía cuando le preguntaban sobre el teatro: “Si yo quiero que la gente haga una escena en la que tiene que tener la misma actitud de cuando se le cae encima una lámpara, pues yo les pongo una lámpara encima y corto la cuerda”. Ya no hay interpretación, hay gestos de verdad. No era un teatro psicológico, no se tenían que poner en la piel de nadie, eran ellos, con su piel, su ropa y toda su historia. El guitarrista era un gitano que tenía un miedo... un miedo enorme a todos los uniformes, a los policías, a los guardias civiles, porque por toda su vida, con sus padres, había sido perseguido. Incluso, eran gitanos que no existían realmente para el estado civil. Entonces había muchos curas, curas obreros que estaban vinculados con estas clases de personas y les apañaban una identidad, les fabricaban una identidad para poder vivir. Entonces el guitarrista se llamaba Joaquín Campos; después cuando terminamos nuestra colaboración con él en el 1977 y volvimos a tomar contacto pero mucho más tarde, diez años después ya se llamaba Joaquín Amaya. Era la misma persona pero pasó de una identidad a otra. Él tenía en su mente un problema muy gordo de miedo, se despertaba por la noche gritando; y todo lo que tenía, él no sabía expresarse bien, no sabía decir lo que le pasaba, sin embargo lo hacía con la guitarra. Ha sido la mejor guitarra que ha pasado por La Cuadra.

**A) ¿Ha sido él el primer guitarrista?**

L) Si, ha sido él con el que Salvador ha trabajado más en La Cuadra. Estaba en los ensayos y se inventaba cosas... su guitarra era un piano, la verdad... tenemos una grabación de *Quejío*, del TEI. Hay dos grabaciones que tenemos en *Quejío*. Una es la primera con Salvador, Joaquín, Angelines, Juan, Pepito y El Cabrero. Luego hay otra, que hicimos en Valencia en 1975 en la que no está Pepito porque no hay flauta, no está El Cabrero obviamente, porque él se quedó con nosotros hasta el verano del '72. Incluso hay cantes que no existen y que se fueron incorporando, porque en principio en *Quejío*, hay unos cantes de trilla que entonces no existían, se empezaba con un martinete. Salvador añadió luego dos cantes de trilla, que los cantabas él, *El Cabrero*.

**A) Yo en el texto que he leído, *Quejío, informe*, sí aparecían los cantes de trilla.**

L) Claro, claro, pero no aparecen en la primera grabación el TEI de Madrid. Porque siempre –y *Quejío* no es una excepción-, Salvador en sus textos va añadiendo, renovando cantes... nunca es una cosa hecha y ya está.

**A) ¿Hay unos cantes que se mantuvieron siempre?**

L) Sí, sí, pero se añadieron otros. Había siguiiriya, martinete, petenera. Al principio había una petenera, luego fueron dos. Y esta petenera tenía su historia porque la cantaba Pepito. Si él hubiese sido de otro medio, hubiese sido tenor. No tenía una voz flamenca, rota, tenía voz de tenor. Él cantaba esta petenera que tenía una historia también: estuvimos en Barcelona, en el '72 desde mitad de agosto a la mitad de septiembre y cortamos para ir a Yugoslavia y volvimos después, y nos quedamos desde octubre hasta parte de enero, e sea, una temporada larga en Barcelona... y en todo este tiempo había un señor que vino todos los días, pagando. Nunca se acercó a nosotros. Venía siempre con un maletín, un abrigo, un sombrero. Aplaudía, todos los días en el mismo momento: en la petenera, que decía: Qué más da un muerto que vivo/ si te tienen que llorar a la puerta de una cárcel/ o a la reja de un penal/ Que más da muerto que vivo/ si me tengo que callar. Durante cuatro meses este señor vino todos los días.

**A) ¿Y nunca supisteis nada de él?**

L) Nunca, nunca se acercó. Nunca intentó conocernos. El gerente del teatro nos contaba que él siempre veía la cola, se acercaba y sacaba la entrada para el día siguiente. Y siempre aplaudiendo en la petenera. Seguro que tenía algo que ver con su historia personal...

**A) ¿Y qué tal la relación entre *Quejío* y la censura?**

L) En el TEI, el censor dijo que sí, pero claro, la gente tampoco es tonta y poco a poco se dieron cuenta de lo que era... tuvimos críticas y algunas muy duras. Había uno, que era de derecha, totalmente, Marquerie, muy famoso. Él hizo una crítica en la que salvaba el valor dramático del espectáculo pero decía con desprecio "Me recuerda los segadores de la Volga. Hacer la referencia de la Volga, un país comunista, era como decir "cuidado con esa gente!", sin decirlo vulgarmente pero sutilmente. Y en un determinado momento hubo una denuncia en la comisaría, pero la denuncia llegó al final de la estancia de *Quejío* en Madrid, porque después de Madrid había una parada en Salamanca e íbamos a París, al Festival del Teatro de las Naciones. Entonces no cuajó la denuncia porque nosotros ya nos habíamos ido, pero sí, había gente que nos tildaban de rojos. Me acuerdo de una actuación en el TEI que fue impresionante; fue la única vez que nos pasó esto. La gente cuando acabó el espectáculo se quedó como bloqueada, se quedó todo el mundo absolutamente quieto, sin moverse, sin decir nada. Y claro, como no había aplausos no salieron a saludar... y un silencio así, que duró cinco minutos y una sala en silencio durante cinco minutos... se hacen largos... y poco a poco se levantó uno y se fue hacia la salida, poco a poco la gente salió en el silencio más absoluto... y empezaron a hablar después afuera. Ese día el impacto fue tal que la gente se quedó sin reacción, ni siquiera la reacción del aplauso, nada...

**A) ¿Había una diferencia entre cómo la gente percibía *Quejío* en España o en el extranjero?**

L) No, la diferencia podía estar en el reconocimiento de los palos o de los cantes, porque afueras no sabes lo que es una petenera o una siguiiriya, pero da igual. Era un teatro tan de verdad... yo recuerdo que había un momento dato, antes del final, antes de tirar las cuerdas en la misma dirección, había un momento que cada uno tiraba por su cuenta, se enredaban y caían en el suelo. En este momento yo recuerdo que Salvador tenía unos moratones en el cuerpo, y los tenían todos.

**A) ¿Tenía la misma violencia que *Oratorio*?**

L) Sí, sí, sí... *Oratorio* tenía momentos donde se caía un poco la atención, pero después remontaba, pero *Quejío* no; *Quejío* desde el principio hasta el final era una bofetada.

**A) Y que impacto tenía el ritmo, el baile...**

L) Todo, todo... Yo creo que Salvador es una de las personas que mejor saben cómo encaminar las cosas, hacer la sucesión de las escenas, cada escena surge de la otra; y eso en teatro es difícil, hay muy poca gente que sabe hacerlo, porque muchas veces tú pasas de una escena a otro con el oscuro.

**A) ¿Tú no crees que allí se nota el cantaor que hace teatro?**

L) No, porque los cantaores con los que hemos trabajado no eran profesionales. Eran gente que sabían cantar pero hacían otra cosa hasta que no entraban en la Cuadra.

**A) No, pero yo lo decía en el sentido de la capacidad de encadenar los ritmos, la voz y las voces con las escenas, es decir, alguien que conoce muy bien el valor del ritmo, de la música, en este caso un cantaor...**

L) Obviamente, obviamente, además de los tonos. Esto sólo lo podía montar alguien que viviera el flamenco, que viniera del flamenco. No podía hacerlo otra persona. Y además ya te lo dije, Salvador es el rey de los encadenamientos, sabe encadenar perfectamente un elemento con otro. En *Quejío* no había momentos para respirar, tú no podías respirar.

**A) He visto que *Quejío* tiene una división en 10 ritos...**

L) Sí, eso lo hizo después, él escribió el libreto después de haber montado el espectáculo. No lo escribió y después lo hizo, fue al revés. Primeramente puso los tonos que les interesaban, los cantes que les interesaban y luego integró las acciones con el bidón. Pero primero empezó sentado, acompañado por la guitarra y componiendo los

tonos y los cantos. Empezó a escribir los ritos porque se los pedían en los programas. *Quejío* se estrenó en febrero del '72 y duró hasta me parece marzo del '75, y Salvador lo paró porque quiso parar, porque tenía ganas de hacer otra cosa.

### **Entrevista sobre *Los palos*<sup>6</sup>**

L) Monleón le había sugerido, tiempo antes, de hacer algo con los últimos días de Lorca utilizando su propio lenguaje. Le dio una documentación. De toda esta documentación Salvador guardó algunas cosas que le interesaban que eran el testimonio de la criada de Lorca que fue a verlo a la cárcel en los últimos días hasta un día en el que no le encontró; el certificado de defunción que existe y que dice “muerto por heridas de guerra”; y un testimonio de quien le enterró en la fosa con otras dos personas que fusilaron aquella misma noche. Terminaba Salvador con una frase final que sacaba del propio Lorca, de una entrevista que le hicieron donde decía: “Yo siempre seré partidario de los que no tienen nada y hasta la tranquilidad de la nada se les niega”. Entonces Salvador lo convertía en “Él siempre fue partidario...”es decir, no “Yo”, convirtió el “yo” en “él”, y, en su mente, Lorca era un ejemplo de los otros muchísimos muertos más. Lorca fue como el muerto de la burguesía, pero en el espectáculo era uno más de las muchas víctimas del franquismo. Es el primer espectáculo en el cual hay un texto, y la chica que lo decía no era actriz. Era una chica que conocimos en Portugal con lo de *Quejío*, que se enamoró de uno de la compañía. Ella tenía una voz muy bien colocada, muy dramática; la puso en el escenario a probar los textos y a Salvador le pareció bien, pero le impuso a la declamación un ritmo, para que el texto no se convirtiera en un texto coloquial, que fuera un texto ritual. Y uno de los textos lo decía Salvador que era el certificado de defunción.

*Los palos* era una estructura de palos que se entrecruzaba, que se podía mover, que pesaba mucho y con esa tenían que cantar, bailar... no es lo mismo cantar así, sentado en una silla que con una cosa que te pesa veinte kilos en el cuello.

#### **A) ¿Y estos palos se movían?**

L) Sí, sí. Al principio del espectáculo los palos están en el suelo y hay están cantando unos fandangos de letras populares. Empieza la acción, lo levantan, lo dejan caer sobre ellos, lo enganchan (había un enganche detrás y otro enganche delante) lo enganchan detrás y lo levantan sobre los espectadores y la parrilla se queda inclinada sobre la primera fila de los espectadores.

#### **A) Entonces involucran al espectador...**

L) Exacto.

---

<sup>6</sup> Entrevista del 25 de agosto de 2014.

**A) Y supongo que era otro símbolo opresivo...**

L) Claro. Pero Salvador no habla de símbolos, habla de signos y que son signos reales, o sea que los palos no eran de cartón piedra, eran troncos de verdad, que pesaban, y eso te creaba una situación en la que, claro, el cante no te salía como cuando estabas sentado cómodamente. Y luego el sudor, el esfuerzo... o sea, que no tienen que fingir, que eso pesa de verdad.

**A) Había un mismo nivel entre el cante, el baile, la música, o sea que el flamenco aparecía en su totalidad...**

L) Sí, la guitarra intervenía sobre todo como acompañamiento aunque tenía sus momentos solos también, sobre todo la de *Quejío*, porque Joaquín me parece que en *Los palos* sí estuvo, pero no estuvo todo el tiempo.

Salvador enseñaba a cantar a los cantaores, porque para él el cante, además de la modulación, se le tenía que entender la letra y un defecto muy común a todos los flamencos es que tú no te enteras absolutamente de nada, salvo algunas honrosas excepciones, que cortan las palabras donde no tienen que cortarlas, entonces él les enseñaba donde tenían que cortar para no entrecortarlas, para que se entendieran. También era la lucha suya muchas veces con la guitarra y los guitarristas para que la guitarra no pisara el cante; la voz tenía su sitio y la guitarra le respondía; otra la vez la voz y luego la guitarra, pero no todo junto, ¿me explico?

**A) ¿Entonces había un lenguaje teatral dentro del flamenco?**

L) Sí, si se hacían letras era porque tenían su importancia, con lo cual se tenía que entender. Le enseñaba a los cantaores donde tenían que tomar la respiración y no tomar la respiración en medio de una palabra.

**A) ¿Y eso pasaba también con el baile?**

L) No, el baile es otra historia. Además el baile de Juan le iba bien a Salvador, porque el baile de Juan era un baile salvaje, viril, no era un baile de manos, era un baile de pie, y de pie con fuerza y con un ritmo... vamos, a Juan no se le podía enseñar el ritmo porque en su vida cotidiana vive rítmicamente, tiene el lenguaje del cuerpo, la inteligencia del cuerpo.

**A) ¿Hay una correspondencia entre letras y baile? Porque recuerdo que en *Quejío* había una escena donde Juan bailaba atado mientras un cantaor le cantaba “aunque me aten las manos siempre me quedarán los pies”.**

L) Sí, Salvador cambia siempre muchas cosas. Incluso, recuerdo que en *Quejío*, el principio del espectáculo el que baila tiene un poco el papel del capataz, porque hay un momento en el que hay sólo dos con las cuerdas puestas, no el que hace de emigrante, Salvador y Pepito Suero; entonces él coge las cuerdas y las tira al suelo y Juan le contesta golpeando con un palo el bidón, y siguen así, aumentando el ritmo; el del palo aumenta el ritmo hasta que físicamente no pueden más seguir y tienen que caer, entonces él baila encima de ellos.

**A) ¿O sea que el baile se convertía en un acto de violencia?**

L) Exacto. Después, dentro del espectáculo cambia de actitud y se une a los demás. Y Juan en un momento dato tenía una seguriya que duraba casi 10 minutos solo, atado al bidón, así que allí no podía tener ningún juego de manos. Empezaba lento hasta un máximo, hasta que él mismo no podía más y se caía en el suelo. No había ningún momento en el que el espectador podía respirar porque hasta los momentos de silencio... Salvador dice a propósito que en un espectáculo los silencios tienen tanto valor como un grito.

**A) ¿Y había momentos de silencio?**

L) Claro que sí.

**A) ¿Y en *Los palos* también?**

L) Pero no eran momentos de silencio de relax, eran momentos de silencios tensos. Hay que medir muy bien el silencio para no pasarse; aquí se convertía en algo muy inquietante; de repente, la mujer que en *Quejío* estaba todo el tiempo sentada en su silla echando alhucema en un infernillo y dándole botija de agua al emigrante que se iba, mientras todos estaban en el suelo, de su garganta sale una melodía sin vocalizar. Y este sonido de garganta, sin micrófonos se oye perfectamente porque el silencio es absoluto. Y de ese silencio surge otra vez la acción, otra vez un cante o otra vez un baile, hasta que al final los tres a un ritmo de la guitarra tiraban del bidón, tiraban del bidón, hasta llevar el bidón al filo del escenario. Siempre pedíamos una escalera; tiraban del bidón, bajaban la escalera, silencio total, mirando a la gente, poco a poco se quitaban las cuerdas de las muñecas y se las ofrecían a la gente, como diciendo “ahora te toca tirar a ti también”.

**A) O sea, que había interacción con el público...**

L) Siempre. Así, se iban por el pasillo, entonces se habían levantado la mujer y el guitarrista y la mujer con una cara muy agresiva se iba por el pasillo.

**A) ¿Tú has visto algunas similitudes entre *Oratorio* y *Quejío*?**

L) No, no, son dos cosas totalmente distintas, el planteamiento es distinto. En realidad *Oratorio* forma parte de la ficción, *Quejío* no. No hay pretexto literario, ninguno. In *Oratorio* sí.

**A) ¿Tienes algún recuerdo especial de *Quejío* o *Los palos* en tema de acogida del público? Por ejemplo Salvador me contó que en Polonia *Quejío* sí tuvo problemas.**

L) No, no es eso. No, no tuvimos ningún problema. En Polonia teníamos *Los palos* pero se hizo *Quejío* también, se hicieron los dos. Monleón nos acompañó y muchas veces, aunque no estuviera Monleón, antes del espectáculo solíamos decir unas palabras, en todos los sitios. En Francia las decía yo... era como una presentación. Pues en Polonia, Monleón quería hacer lo mismo y se topó con que no podía hacer la presentación porque tenía que hacerla escrita y presentarla a ver si se la autorizaban. Entonces Monleón se puso como un tigre porque dijo: “Como, venimos de un país con una dictadura fascista y venimos aquí que se supone que hay el comunismo ¿y nos hacen la misma cosa? Al final no dejaron hacer la presentación sin haberla escrita antes... era normalmente una cosa improvisada, yo cuando hacía la presentación de *Quejío* no me ponía a leer un texto, y Monleón igual, no necesitaba un texto para decir algo, tenía las ideas muy claras. Eso fue el problema, pero no con el espectáculo, fue con la presentación previa.

**A) ¿Qué papel tuvo Monleón en *La Cuadra*?**

L) Monleón fue muy importante para nosotros. Monleón es una de las personas más inteligentes que yo he conocido en mi vida, con conocimiento enciclopédico del teatro. Es el crítico teatral que conozco más lúcido, pero sin maldad, y había cosas malas que había visto, pero él tenía siempre mucho respeto por el trabajo que se había hecho. Entonces en sus críticas intentaba siempre construir en lugar de destruir, y eso era una cosa muy especial de Monleón. Y luego es una persona con una visión del mundo muy clara; para Salvador fue muy importante al principio, era como un profesor que hablaba de cosas del mundo que no conocía, que no sabía... era un maestro. Cuando estuvo con nosotros de verdad fue con *Los palos*...

## A) Y *Quejío* también, ¿no?

L) Sí, pero no tanto, vino a Latinoamérica, pero no tanto. Con *Los palos* sí, hizo toda la gira con nosotros y hay mucha gente que dice que era el nuestro gurú. Era un gran hermano y para mí era una persona refrescante. Yo en la Cuadra venía de otro universo, no era del proletariado, era una intelectual, de otro país. Y a pesar de que yo con ellos me encontraba muy bien, tal vez echaba de menos ciertas conversaciones que podía tener con Monleón pero con ningún otro miembro de la Cuadra. Y apoyaba mucho a la gente. Yo nunca le he oído una crítica negativa, aunque el espectáculo fuera muy malo.

Hay una anécdota de *Quejío*, bueno, hay muchas, pero hay una muy importante... *Quejío* se estrenó en el TEI y estuvo allí casi dos meses, se hizo una parada en Salamanca y nos fuimos a París al festival de teatro de las Naciones. Yo recuerdo que tenía muchas inquietudes porque teníamos tres actuaciones en el Festival de las Naciones y después, como una semana más tarde íbamos a Nancy (Jack Lang había aprovechado el Festival para hacer una semana de teatro en Nancy, no era el Festival, porque este era bienal, era una semana de teatro) pero claro, entre este tiempo había una semana y nosotros no sabíamos cómo íbamos a vivir. Entonces yo recuerdo que se lo decía a la secretaria de Jean Louis Barrault si podía programarnos algunas actuaciones entre el Festival y Nancy y ella contestó en una carta que no, "Como no sois conocidos, nadie os ha programado en París". Íbamos al Festival conjuntamente con otros grupos en este apartado que eran dos grupos *vedettes*, el Campesino y un grupo mejicano. Ellos eran el plato fuerte, porque nosotros...incluso el nombre del grupo La Cuadra vino después, con *Quejío*. Nosotros abríamos la velada actuando a las seis de la tarde en el anfiteatro de la Sorbona, donde cabían 3000 personas, después actuaba el grupo mejicano y al final el Campesino, que, en calidad de plato fuerte, cerraba. Bien, a las seis de la tarde esto estaba rebosado, se hace oscuro y aparece Joaquín con una candileja, una luz de una candileja, todo oscuro y arrastrando una cadena. *Quejío* al principio era todo un ritual porque entraban uno por uno; entonces, Joaquín se colocaba la candileja, enciende la otra candileja y se sienta. Entran uno por uno y encienden sus respectivas candilejas. Entra Salvador y se amarra. Esto iba con la música de la guitarra que aguantaba todo eso. Las tres mil personas, silencio. Un silencio absoluto y el espectáculo se hizo con muy pocas luces. Lo que para nosotros sí era importante, era un fondo blanco para hacer las sombras. Y ya está, no teníamos otra cosa. Bueno, terminó *Quejío* y fue un impacto, una cosa... Jack Lang que estaba todo emocionado, que me decía que no se esperaba una cosa de este tipo y Jean Luis Barrault también. Después entran los mejicanos y tenían un espectáculo muy malo, muy demagógico... total, que la gente lo interrumpieron. Mariano, el director, me preguntó porque los interrumpían así; total, al final, la gente les dejaron seguir pero malamente y el grupo Campesino pues, estuvo pero no tuvo el éxito de siempre porque *Quejío* los destruyó a los dos, completamente. Bueno, teníamos dos actuaciones más, pero de esta primera, nos abordaron un montón de gente para proponernos actuaciones todos los sitios de las periferias de París y donde habían programado Los Mascarones y Los Campesinos nos

querían a nosotros también. Y actuamos conjuntamente los tres grupos en todos los sitios, con lo cual llenamos el periodo muerto que teníamos entre París y Nancy. Y entonces, como era muy importante el orden de los espectáculos, los tres se jugaban a los dados quien empezaba y quien terminaba. Porque sabían que si nosotros acabábamos a ellos se les iban a escuchar, pero si nosotros empezábamos a ellos no les iban a prestar atención. Y salió una crítica en *Combat* que decía “yo daría mucha literatura dramática por estos gritos”. Pues de allí nos salió Italia, Roma y Florencia. Pero todo fue sobre la marcha. Además, recuerdo que como Italia es un país con una tradición teatral muy grande, en Roma nos preguntaban: “¿Dónde está la *prima donna*? Y en este teatro hubo una anécdota curiosa porque como entraban desde las butacas, con sus ropas desaliñadas, los porteros no los querían dejar entrar... Hubo también una cosa con *Los palos* en Italia muy curiosa...se hizo *Los palos* en 1975 y en España no se pudo hacer, estaba prohibido; se estrenó en el Festival de Nancy.

#### **A) Vale, y no actuó en España hasta la muerte de Franco...**

L) Salimos de España en marzo del 75 y volvimos en diciembre, cuando ya se había muerto Franco; en todo este tiempo hicimos una gira enorme y una de las gira era Italia antes de ir a Polonia. Cuando estábamos en Italia, en este momento fueron las últimas ejecuciones del régimen franquista, con Puig Antich; entonces, hubo manifestaciones en toda Europa contra eso y en Italia obviamente. Y me acuerdo que nos ponían en la prensa “El grupo antifranquista La Cuadra”. Entonces en Ferrara, con toda esta historia del grupo antifranquista, las autoridades pensaron que podíamos estar en peligro por los fascistas, y nos quisieron poner una protección. Pero... qué risa... nos pusieron una protección de policía que nos acompañaba desde los hoteles hasta el teatro y eran policías en bicicleta, que acompañaban nuestro furgón...imagínate la protección que nos podían dar dos policías en bicicleta... Y de Italia nos fuimos a Polonia, el primer país comunista que tocamos que fue una desilusión tremenda y donde nos dimos cuenta de que había clases sociales también, y una clase social pudiente eran los militares.

#### **A) Bueno Lilyane... muchísimas gracias por el tiempo que me has dedicado...**

L) De nada, espero haber satisfecho tus dudas.