

MI TEATRO EN EL TEATRO DEL TARDOFRANQUISMO. TRADICIÓN Y VANGUARDIA¹

Por Alberto Omar Walls

1.- EL DRAMATURGO: TITIRITERO DE SERES QUE NO EXISTEN

Vivir es una aventura que debemos reiniciar de instante en instante, ayudados de la memoria y del amor por la vida. Parece que sea gratis vivir y experimentar, pero ponemos precio a las vivencias. Te nuevas o no, el mundo está esperándonos en cada acto para que lo experimentemos. De cada ser depende lo que se escoja. Escribir es también una aventura que se renueva cada vez que te enfrentas con el papel en blanco o la pantalla del ordenador. En muchos aspectos no queda más remedio que poner cerca ambas aventuras: la de vivir y la de escribir. Creo que las dos -la vida, la escritura- conforman la cara y el envés de una misma realidad: la experiencia reinterpretada. Porque la realidad no es única y ni siquiera, para todos, la misma. La realidad es anomia y para hallar sus sentidos debemos indagar en alguno más que sólo sean dos de sus múltiples aspectos, la relatividad y la dinámica, y lo que no se puede ver ni tocar tanto en el pasado como en el futuro. Porque somos producto de influencias que están grabadas tanto en nuestro ADN y genes específicos, como en cualquiera de los cuerpos que poseemos, el etérico, mental, espiritual, el físico... El presente absoluto es lo único que definiría, en última instancia, a la realidad experimentada por cada uno, pero no hay quien usando la escritura pueda contar o narrar algo tal cuál fue u ocurrió. Sería la reducción al absurdo, intentar desde el pensamiento narrar hechos que transcurren en el tiempo, pero sin usar el pensamiento, ya que en el aquí y ahora sólo existe el vacío de lo pensante. Y lo que le da sentido es la vivencia, las relaciones, las emociones y la memoria.

¹ Esta conferencia fue impartida por su autor el miércoles, 19 de octubre, a las 20.00 horas, en el ciclo “Ayer y hoy de Canarias. La literatura y la escena insulares”, en el Instituto de Estudios Hispánicos de Puerto de la Cruz, Tenerife, coordinado por Rafael Fernández Hernández, profesor titular de Literatura Española de la Universidad de La Laguna.

Emilio Lledó nos habla de que el presente, el instante, cobra sentido si lo reedifica la memoria y la filia o amistad...

Pero el escritor es aquel mentiroso que, como un taxidermista, se atreve a dar la apariencia de verosímiles a seres inventados pero a los que obliga a adoptar apariencias de humanos. Es el titiritero de seres que no existen. Qué contradicción: siendo creadores, inventamos una realidad y la movemos como si fuera auténtica y se estuviera realizando en el papel impreso. Los textos dramáticos no se escriben y publican para ser leídos sino para verse representados, puestos en pie sobre el escenario. Pero vida y escritura, cara y envés de un mismo hecho, conjugan expresión ficcionalizada de seres que no existen y seres que existiendo adoptan conciencias internas de ficción o desencanto. Puedes escribir mirándote el ombligo o cualquiera otra parte de tu cuerpo, y haces literatura. Puedes escribir mirando la porción del mundo que te rodea, con tu visión psicológica, filosófica, sociológica o psicótica... y sigues haciendo literatura. O hasta puedes escribir sobre tu propia persona enajenada del mundo, y sigues haciendo literatura. A nadie se le escapa que escribir no es ya sólo desnudarse ante fantasmas o ponerle el cascabel a la imaginación y la fabulación, perfeccionarse en la buena carpintería o dicho de otra manera, en el buen hacer literario, o ejercitarse en la voluntad de estilo. Para hacer buena literatura no basta ya con hacerlo bien, no es imprescindible solamente el *cómo lo haces* más que el *qué dices* o *qué cuentas*. Aunque la vieja verdad literaria aún siga siendo cierta, y es que casi todo ha sido dicho (como afirmaba hace siglos Apuleyo, el autor del *Asno de oro*), y que un escritor no tiene otra obligación que escribir por encima de sus deseos de transformar la realidad, un escritor quizá sea aquel individuo que teniendo muchos *yoés*, indaga en la condición humana para hallar una partícula de verdad auténtica aunque sea extremadamente escurridiza, aleatoria...

Si nuestra materia prima es la mentira, la ficción ¿a qué tanto esfuerzo por alcanzar la verdad a su través? ¿Huimos de lo que deseamos? Trabajamos con la Lengua y los íconos, y las músicas y el folklore, trabajamos con los mitos y los dioses humanizados, trabajamos con los detritus de otras culturas y otras artes. Y aunque somos cocineros de todas las materias, nuestros guisos han de saber a algo no saboreado antes, original, partiendo de que lo que buscas y ansías es un imposible, porque todo se parece a cualquier otra cosa escrita o dicha antes que tú. Es decir: toda mentira ha de tener en su seno, como mínimo, la esperanza de pasar por verdad y, con ello, paradójicamente, se delata...

2.- AÑOS SESENTA: LA INDEPENDENCIA DE LOS TEATREROS

Dejemos atrás mis ideas sobre la creación literaria, y en especial la dramaturgia, y andémonos por el camino del tema teatral específico de hoy, que tiene más que ver con la historia o la sociología del teatro... Por la razón que sea mis relaciones con el teatro han estado siempre significadas como lo que hoy damos en llamar edificio de usos múltiples. Es decir, en un nivel de la conciencia, hago de actor; en otro, de director; en otro supuesto, de dramaturgo; y, hasta en otro nivel, muchas veces también de profesor o instructor... Jean Louis Barrault llamaba a esto como había de llamarse: *Hombre de teatro*. Pero en esta época de especialidades ya casi nadie es hombre o mujer de teatro, sino un profesional de una u otra especialidad. Y parece que tendemos cada vez más a la superespecialidad. Por tanto, centrándonos en los años 60 y 70 de mil novecientos, algunas palabras diré de la actuación, la dirección y la escritura teatral. No me voy a referir a mis experiencias de temprana edad en los colegios, sino para cuando ya era un joven hecho y derecho, y me las andaba con el teatro en las universidades de La Laguna, Sevilla, Madrid y vuelta a La Laguna...

Desde la primera vez que pisé un escenario de verdad hasta hoy han pasado muchos años. Fue en la inauguración del Paraninfo de la Laguna, con *Los intereses creados* de Benavente, hace más de cincuenta años, bajo la dirección de Eloy Díaz de la Barreda. Y a lo largo de tantos años casi todo el teatro en el que he participado, salvo algunos momentos, ha tenido la imagen de una universidad como fondo y condición. Salvo tres concretos años dedicados al teatro profesional en Madrid, casi siempre he ligado mi experiencia teatral al ámbito universitario, además de trabajos que he hecho como director para algunas compañías específicas. A nadie se le oculta ya que el teatro no es sólo el edificio teatral, y que de nada vale poseer un magnífico coliseo a puerta cerrada si en su interior no se realizan representaciones. Digo esto porque creo que todas las generaciones de teatreros han puesto en pie sus obras más de una vez en plazas, simples salones de sociedad o en el mismo adoquinado de su ciudad. ¿Conocen, acaso, el número de teatros o salas, auditorios o paraninfos útiles para representar teatro en ellos...? Si las universidades tienen habitáculos suficientes para dar cabida al hecho teatral, ¿por qué no se hace teatro?, ¿qué ocurre para que la creatividad teatral esté prácticamente alejada de la universidad?...

A finales de los sesenta y durante los años setenta, de mil novecientos, tanto las compañías teatrales como los escritores de teatro pretendíamos enfrentarnos al teatro que

existía entonces, al comercial permitido y apoyado por el régimen. Lógicamente solicitábamos un estado de cultura que no se nos iba a dar por las buenas. No lo teníamos fácil, ya que la censura y la policía de entonces estaban precisamente para salvaguardar los pilares inamovibles del régimen que acabó moviéndose a finales de los setenta. Muchas veces solo nos proporcionaban el permiso de una representación cuando no el de un simple ensayo general en una sala con un público muy específico, nunca en salas comerciales [v. como nos ocurrió a nosotros con “Ceremonia por un negro asesinado” de Arrabal en el Paraninfo de la ULL, por el Grupo Fragua que yo dirigía en La Laguna, hecho del que hablaré más adelante]. También suspendían representaciones o estrenos o metían en el patio de butacas a los consabidos sociales de paisano, de pie al fondo del los espectadores, bien visibles, y tomando nota de todo [v. como fue el caso de la obra de Bertolt Brecht “El círculo de tiza caucasiense”, cuando trabajé en el María Guerrero de Madrid para el TNU, dirigida por Alberto Castilla, en el curso 1963-64]. Surgen los teatros independientes, tipo cooperativas. Aunque en los ochenta la actitud de los empresarios cambiará y aceptarán por interés el teatro que hacían estos marginales, las cooperativas de los teatros independientes, y desde luego porque también se había producido ya un cambio social e inaugurábamos un verdadero estado Cultural. Para nosotros, los teatreros jóvenes de entonces, la experimentación era sinónimo de vanguardia y en sus escritores más cimeros nos inspirábamos: entiéndase las enseñanzas del teatro de Bertolt Brecht, y las teorías de su pequeño órganon, su Berliner Ensemble, el teatro histórico de Piscator, el del propio Antonin Artaud o Grotowski, también el existencialismo de Ionesco o Samuel Beckett...

Debemos observar esta corrientes de cambios como mínimo a lo largo de unos diez años, por lo que ya hacia 1975 existían censados unos 150 grupos teatrales no comerciales, denominándose con distintos nombres pero aquí los resumiremos en cuatro apartados específicos: teatro amateur, teatro de cámara, teatro universitario y teatro experimental independiente.

- 1.- Como su propio nombre indica, lo que se llamó Teatro amateur estaba realizado por aficionados, de representaciones esporádicas y de público minoritario. Normalmente tienen una compañía estable adscrita a una sociedad o agrupación cultural. Viven en el seno de los círculos de bellas artes, o de amistad, o en centros recreativos, etc.
- 2.- El Teatro de cámara. Parecido en cierta forma al amateur, pero con más exigencias formales y teóricas y más pretensiones intelectuales. Así se llamaron algunos de los grupos isleños, como el del Círculo de Bellas Artes (que dirigiera en su día Eduardo Camacho, Sabas Martín o

yo mismo entre otros o, años atrás, el recordado Domingo Pérez Minik). Decorados mínimos, teatro íntimo, experimental a tope de vanguardia y que busca crear una unión entre actor y espectador, rompiendo así la barrera de la cuarta pared.

- 3.- El TEU universitario. Todo el Teatro universitario fue creado inicialmente en las universidades, como teatro amateur, pero luego, muchísimos de sus miembros se pasan al mundo profesional. Es un teatro popular que desea llegar a amplios sectores de la población. Recordemos el caso concreto de “Tres sombreros de copa” que fue estrenada por Gustavo Pérez Puig en 1952. Cuando Mihura la dio a conocer a varios empresarios y actores en 1932, estos no la entendieron y la obra quedó sin estrenarse durante 20 años, hasta que en 1952 el Teatro Español Universitario la estrenó en una única sesión de cámara, dirigida por el entonces jovencísimo Gustavo Pérez Puig en el Teatro Español de Madrid. El público, compuesto en gran parte por gente joven, la acogió con gran entusiasmo, y al poco tiempo se estrenó en régimen comercial, aunque el público habitual de los teatros tampoco la entendió, y se retiró de cartel tras haberse realizado 48 representaciones. En aquel entonces convenció a Miguel Mihura para estrenar Tres sombreros de copa, quien en 1950 creía que estaba al final de su carrera y casi de su vida. Nos vale este temprano ejemplo de Gustavo Pérez Puig, que dirigió el Teatro Español Universitario (TEU), ¡con tan sólo 21 años!, para que observemos la capacidad de adelanto y vanguardismo que teníamos los universitarios de entonces. También, siguiendo su línea nada convencional, dirigiría luego los estrenos de Escuadra hacia la muerte (1953), de Alfonso Sastre, Una bomba llamada Abelardo (1953) y Una tal Dulcinea (1961), de Alfonso Paso, Diálogo secreto (1984), Lázaro en el laberinto (1986) o Música cercana (1989), de Antonio Buero Vallejo.

- **3.-ECHEMOS UN VISTAZO AL TEATRO INDEPENDIENTE DEL TARDOFRANQUISMO**

Lógicamente sin los teatros independientes no se pudo dar el cambio teatral en nuestro país. Era el cuarto elemento que coadyuvó a poner todo el panorama teatral patas arriba. Desarrollaban en su seno dos tipos de actividades: la representación de obras marginadas y, por supuesto, la creación de una escuela de preparación de actores, porque querían romper con el procedimiento anterior actoral: los meritoriajes (como dice el diccionario 'aprendiz de un despacho' pero, en este caso del actor era el camino obligado previo a que te consideraran un profesional de cuerpo entero o cómico [de la legua].

Seguían el método Stanislawski, basado no en la representación de emociones, sino en la vivencia de las mismas. Stanislawski planteó acerca de la naturaleza de la interpretación del actor lo que él denominaba "arte de la vivencia". El arte de la vivencia significa interpretar consciente y verazmente un papel o como Stanislawski-Tórtsov mismo decía (cito textualmente): "Como veis, nuestra tarea principal no consiste sólo en reflejar la vida del papel en manifestación externa, sino sobre todo en crear en la escena la vida interior del personaje representado y de toda la obra, adaptando a esta vida ajena los propios sentimientos humanos, dándole todos los elementos orgánicos del espíritu de uno mismo. (...) sólo el arte de la vivencia, impregnando como está de todas las vivencias vitales y orgánicas del hombre y el artista, puede expresar todos los matices imperceptibles y la profundidad de la vida interna del papel. Sólo un arte como éste puede apoderarse del espectador, y obligarlo a entender y a vivir todo lo que ocurre en la escena, a enriquecer su experiencia interior y dejar en él huellas imborrables".

Cuestiones tan de peso como la censura, la falta de apoyo a la creación teatral y que los grupos buscaran de continuo fuera de nuestra geografía lo que también debían de buscar aquí, daba como resultado y respuesta la desoladora sensación de que no había autores nuevos que pudieran emitir sus voces en un escenario. Aunque a pesar de los pesares y, sobre todo a que ellos mismos formaron muchas veces parte de compañías independientes, se pudieron estrenar obras de Lauro Olmos, José Luis Alonso de Santos, José Ruibal, José Martín recuerda, Carlos Muñoz (recuerdo haber trabajado en La camisa) Manuel Martínez Mediero, Alberto Miralles, (Alfonso Paso: La corbata), Fermín Cabal, Luis Matilla y, por supuesto, Fernando

Arrabal... (Aunque sobre todo se representaba a los extranjeros: Durrenmat, Bertolt Brecht, Max Frisch, Edward Albee, Antonin Artaud, Jean Paul Sartre...o adaptaciones libres del teatro clásico griego). Junto a estos autores, sobresalen bastantes grupos, como dijimos más arriba, pero como ejemplos más significativos y fructíferos citamos a los siguientes. Els Joglars (creado en 1962 por Albert Boadella), Los Goliardos (1964, Ángel Facio). Tábano (nace en 1968 con el teatro de crueldad y happening pero cambia y decide hacer un teatro popular), Los Cátaros (1966), Teatro Estudio Lebrijano (Sevilla, 1966), Akelarre de Bilbao, Ditirambo de Madrid, Tabanque y Crótalo de Sevilla, el Teatro Universitario de Murcia. Dirigido por César Oliva (1967), el Teatro Fronterizo (fundado por José Sanchís Sinisterra en 1977), también Els Comediants a principios de los 70 o La Fura dels Baus a finales de la misma década. Estos grupos independientes ofrecen puestas en escena innovadoras, huyen del convencionalismo y de las fórmulas estéticas anquilosadas del teatro que generalmente se ofrecía en los teatros comerciales.

No puede, o no debe concebirse la universidad de hace treinta y tantos años sin imaginarla al menos en sus aspectos externos, con lo que eran las rebeliones estudiantiles. Nuestra sociedad estaba basada en la contradicción, la hipocresía y en el silencio. Al amparo de las oscuridades alcahuetas de la noche se hacía el amor libremente en el campus universitario, mientras que en las aulas no estaba permitido expresarse en libertad porque quizá el profesor también tenía miedo. ¿Miedo a qué?... ¿A quiénes?... Dentro de la universidad se desarrollaban dos premisas de actuación claramente diferenciadas unas veces y otras, profundamente implicadas o interrelacionadas: la docente, como base y fundamento de la razón de ser de la propia universidad, y la política como bastón de rebeldía y acción social que el estudiante rescata o arranca de las manos de la clase proletaria. Recordando un poco a Marcuse, ideólogo de la época, sabemos que al alcanzar la clase obrera el status social tan ansiado, junto a una serie de bienes materiales, se obliga a acceder a un conformismo social. Y se da que la primitiva rebelión contra el poder y los valores caducos incapaces de permitir una mutación profunda de los valores humanos, la heredan precisamente los hijos estudiantes de la burguesía, y algunos obreros ideologizados, unidos ambos por el adormecido instinto de rebelión. Para este aserto, un hecho general y una fecha histórica: las revueltas del 68 francés. No abundaremos aquí en este asunto tan capital para comprender los cambios sociales de hace medio siglo, pero si nos ayuda a entender que en medio de este panorama social se estaban desarrollando los cambios teatrales de todos estos grupos teatrales.

- El crítico y estudioso José Monleón dijo que estos grupos [Teatro amateur, Teatro de cámara, Teatro universitario y

Teatro experimental independiente] se definían por unas características muy concretas:

1. Rechazo de la sesión única. Procuran representar la obra el mayor número de veces.
2. Estos jóvenes muestran sus afinidades con los nuevos dramaturgos.
3. Luchan por conseguir una conciencia ideológica y estética que los defina como grupo.
4. Desean aproximarse a los públicos populares.
5. Contrariamente al teatro comercial para el teatro independiente cualquier espacio puede ser adecuado, el precio depende del público y la hora es la que conviene al destinatario.
6. Han de contar con una organización propia suficiente que les permita elegir, ensayar y montar la obra en diversos lugares.
7. Realizan seminarios y trabajos de investigación sobre la experiencia escénica.

No cabe duda que Monleón tenía razón en lo que planteaba, pero si alguna característica común unió a todos los grupos y grupúsculos teatrales que se pueden integrar en cualquiera de estas clases, eran tanto su rebeldía como los deseos de cambio teatral y social.

4.- ALGUNOS RECORDATORIOS PERSONALES EN EL CASO DE CANARIAS

Intentaré mostrar algunos aspectos de alguna de estas variantes, de los que mejor conocí sobre todo del TEUs y, por extensión, del Teatro amateur y de Cámara en Tenerife. Me preguntaron hace muy poco si creía que el teatro hecho por el TEU de hace unos cuarenta o más años era mejor o peor que el teatro que se hace ahora en la universidad. Antes de dar respuesta a esa pregunta aclararé, como guía de navegantes, y para que los más jóvenes lo sepan, algunas cosas. La siglas T.E.U. respondía al enunciado de Teatro Español Universitario, lógicamente creado por el S.E.U. o Sindicato Español Universitario (el único sindicato permitido que englobaba las acciones de los universitarios españoles). Bien cierto es que aquél, el T.E.U., era hijo directo del poder y, desde la economía y la censura, estaba en todo momento “supuestamente” bajo control. Mas se quisiera o no, la única posibilidad que había de hacer teatro en las universidades españolas era entrando a formar parte de los TEUs. Para quien haga una sociología del teatro canario, paralela en su movimiento al de la sociedad española, tendrá que recurrir a lo que supuso la historia de los TEUs hasta finales de los años 60

y comienzos de los setenta del siglo pasado. De los TEUs españoles nació la Federación de Teatros Universitarios, allá por el 68, que pretendía acabar con el Teatro Español Universitario (pues chirriaba que en tanto se pareciera al Sindicato Español Universitario, en sus siglas) para seguir rescatando para el teatro la presencia universitaria: surgieron los nuevos teatros universitarios (T.U.) que se completaban al final de las siglas con el nombre de la universidad propia: así, el TU. de Murcia, el TU. de Valladolid, el TU de La Laguna... Pero, a pesar de las buenas voluntades, y pensando que cambiando el nombre se modificaba el contenido y su proyección sin tener en cuenta antes que las estructuras sociales eran las que tenían que cambiar, el teatro universitario o el teatro en la universidad, se llamase como se quisiera llamar, comenzó a desaparecer de la universidad como quien ve al diablo. César Oliva dice que si la «universidad estaba perdida había que salir de ella», y los grupos de personas jóvenes que formaban los teatros españoles universitarios o los teatros universitarios de tal o cual universidad, se lanzaron en tropel a querer formar parte de otras entidades que no tuvieran nada que ver con el cuerpo enfermo, es decir, con la universidad. No se quería depender de nada ni de nadie, y la ilusionada idea de los TEUs de hacer una cultura popular para salvarse del tedio o el vacío, que tampoco acabó por salvarlos de nada, fue cambiada por un compromiso político activo y por la lucha desde el escenario. Nacían por tanto paralelamente, como hemos dicho, los grupos independientes con un carisma o compromiso decididamente subversivo o político. No es difícil hacer un pequeño repaso a las publicaciones de la época y comprobar que bastantes de los grupos que se denominaron independientes habían tenido sus nacimientos precisamente en la universidad. ¿Qué ocurriría luego...? Pues que la censura, por un lado, y la falta de dinero para los montajes, por otro, volverían a situar a los grupos independientes en la necesidad de desaparecer.

Retomemos la pregunta de más arriba: «El teatro hecho por el TEU en los años cincuenta y sesenta, ¿era mejor que el teatro que se hace ahora en la universidad?». Sí, era mejor, sin duda alguna... Una de las razones claras es porque en los años 60 y 70 (años que yo viviera más profundamente metido en el teatro) se hacía teatro en las universidades, y en estos años, salvo alguna cosa que otra, no. Aunque la gente dice aún frases como que «para hacer eso, mejor es no hacer nada», a mi entender esa máxima gratuita y quietista no vale para el teatro. Se hace teatro, únicamente haciéndolo. Subiéndose a un escenario y comunicándose con el público. Desde que haces la primera lectura de un texto, ya estás haciendo teatro. O cuando te preparas con un profesor el cómo modular la voz o controlar y dirigir las emociones, ya estás haciendo teatro. Y, desde luego, por encima de todo, cuando actúas en un escenario, estás

haciendo teatro. Quítale al mecánico las herramientas de la mano y dile: «Arréglame esa máquina». El mecánico, obediente, cerrará los ojos y se pondrá a arreglarte la máquina estropeada. Tú llegarás más tarde y, lógicamente, te enfadarás con el mecánico y le dirás: «¿Por que no me has arreglado la máquina que te dejé para componer?». Hace ya muchos años que se le quitó de las manos la herramienta teatral a la universidad y aún está con los ojos cerrados intentando que surja el milagro. Cierto que los TEUs se fueron de las universidades en una época en que la universidad española no parecía querer cubrir de inmediato las expectativas humanas e intelectuales de los jóvenes de entonces. También que, desaparecido el SEU, padre y sostén de los TEUs, las universidades no estaban en condiciones de hacerse cargo de sus gentes. Pero aunque parezca a primera vista un absurdo, creo que quienes acabaron por darles las correspondientes puntillas en los cuartos ventrículos a los teatros universitarios, fueron sus herederos directos, los grupos independientes, quienes con las mejores intenciones y unas fuerzas aparentemente a prueba de desánimos se lanzaron a hacer sus teatros de barricada en las calles, centros culturales, esquinas, plazas, festivales, sótanos, cafeterías, tabernas y lugares donde el pueblo estaba realizando su vida diaria. Los TEUs habían pecado de solitarios, no digo sólo elitistas, y habían estado pergeñando y mostrando sus productos teatrales en Colegios Mayores y en los Paraninfos. Ese fue en parte su culpa y su razonable deseo de salirse de sí para encontrar por fin su propio público, el público que jamás, muy probablemente, había pisado ni una sola baldosa de la universidad española, por entonces de minorías...

El teatro nunca debió haberse marchado de la universidad, pues aún pienso en aquel teatro potente y comprometido tanto con la estética como con su funcionalidad interna, pero también es cierto que mucho del teatro que se hacía lo realizaba para su consumo y satisfacción (estética y, en muchos casos, política). Era el goce y la frustración del intelectual teatrero de entonces. Si te mantenías en los estrictos márgenes o lindes de tu mundo cerrado y hablabas con el lenguaje proscrito que tus congéneres podían entender, la cosa seguía bien: seguía bien, aunque poco a poco te ibas asfixiando en tu propio aire viciado. Recuerdo un montaje concreto que quiso por entonces, en el 1965, ¡hace ya cuarenta y seis años!, romper esas dóciles ligaduras con respecto al poder que tenía amordazado al TEU. Me refiero al montaje que Alberto Castilla, director del Teatro Nacional Universitario de Madrid, hiciera de *Fuenteovejuna* de Lope de Vega. Éramos una veintena de jóvenes pertenecientes a diferentes facultades de la Universidad de Madrid que unimos nuestros esfuerzos alrededor de un montaje a todas luces popular y político. Una recreación sumamente arriesgada y valiente que de seguir en

esa línea habría salvado al teatro universitario del abandono y olvido. Intentemos recordar la experiencia, al menos someramente: el T.N.U. monta su versión de *Fuenteovejuna* (subvencionada por el SEU) expresamente para ser representada en el Festival Internacional de Nancy y en el Teatro Gastón Baty de París, de cuya organización se encargaba entonces el socialista Jacques Lang, quien luego sería Ministro de Cultura francés. La obra se representaba en Nancy, sin antes haberse mostrado en Madrid, y el éxito resulta apoteósico, lo que nos valió en ese momento recibir el I Premio Internacional de Interpretación. Siguiéron rápidos los honores, y se solicitó su representación en Estrasburgo. A todas éstas, de Madrid (entiéndase SEU) se reciben telegramas de felicitación y mayor información sobre la resonancia del espectáculo (mientras nosotros seguíamos aún por Europa representando en teatros). Se vuelve a representar en Estrasburgo, luego en París, y, quizá gracias a la prensa extranjera... nuevo telegrama obliga al grupo a volver para la capital española. Las opiniones del grupo se han fragmentado ya. Algunos rostros se van transformando a medida que nos acercamos a la frontera. La idea de que nos iban a meter a todos en la cárcel ya corría como la pólvora; lo cierto es que al poco tiempo, y ya en Madrid, nos enteramos de que nuestro director Alberto Castilla había emigrado urgentemente a Sudamérica, exiliándose voluntariamente. Nunca más se volvió a realizar aquel montaje de *Fuenteovejuna* y lo que prometía ser una magnífica embajada teatral, del mejor teatro que se hacía en la universidad española, se quedó, por arte de la censura, en agua de borrajas y mucha desilusión. ¿Qué pasó para que ocurriera esto? ¿Qué tenía el dichoso montaje para que lo que era un aplauso y éxito sin precedentes en Francia aquí fuera proscrito, perseguido y silenciado...? Lo diré ahora para evitarles incomodidades mentales: Alberto Castilla había hecho un montaje entre expresionista y testimonial o comprometido. Nos vestíamos con telas de sacos los que hacíamos de pueblo, yo encarnaba a Juan Rojo, mientras que los que significaban el poder lo hacían a todas luces lujoso: también los del pueblo andábamos parapetándonos entre sacos, mientras que los militares de Lope de Vega sentábanse en sillas: los del pueblo éramos castigados con porras y palos por una guardia del Comendador que en su vestimenta general y tocado podía recordar, sobre todo en las sombras que proyectaban los focos y luces, a un cuerpo concreto de seguridad español, el tricornio que entonces simbolizaba a la guardia civil... La cosa no tenía dudas: el montaje tenía que desaparecer y sus cenizas tiradas al mar del olvido más absoluto y sus miembros dispersados, al grito totalitario de ¡dispérsense! El teatro dialéctico no tenía lugar. Pero se hacía teatro. A pesar de los pesares, no había colegio mayor de entonces o facultad que no tuviera su grupo teatral. Claro está, grupos teatrales que nacían y morían con la

rapidez de las moscas. Por eso, algunos grupos independientes quisieron acogerse al calificativo de *estable*. Y un grupo estable no era otra cosa que un grupo independiente que quería vivir de y para el teatro. Empresa, por demás, loable y respetable, además de aplaudible. Pero, si trasladamos esa utopía hasta ahora ¿me quieren decir qué grupo de teatro puede hoy día vivir establemente del teatro? Pocos, muy pocos. Pues si hoy es así, imagínense en el 69. Bueno, quizá era más posible entonces, porque las ilusiones no estaban aún castradas y las esperanzas de valerse por sí mismos, parecía, aunque remotamente, posible; y el público estaba ávido de que le contaran las cosas de otra manera.

Y hay una verdad palmaria que se demuestra con el movimiento punk, y es que en esta sociedad nuestra nadie paga y te sostiene para que al mismo tiempo le sirvas de conciencia externa y le pongas verde y en solfa sus fallos. Quien más quien menos cree tener su conciencia bien despierta, y quienes ostentan poder y manejan los dineros públicos las más de las veces no sólo creen estar en posesión de la verdad sino que creen que subvencionándote has de hacerles la pelota.

5.- LA UNIVERSIDAD DE LA LAGUNA: GRUPO FRAGUA (TEU)

El teatro universitario se hacía entre panfletos, asambleas de pasillos, sentadas, quemas de periódicos, manifestaciones pacíficas y carreras desesperadas por delante de la policía... Algo estaba ya impregnado en el ambiente estudiantil. Algo de aquel bombazo fallido de los estudiantes parisinos que nos venía a través de las agencias informativas y que se ostentaban descaradamente con grandes titulares en los periódicos españoles quizá con el ánimo de suavizar las propias noticias de casa que, precisamente, por estarlas viviendo resultaban más dolorosas. La universidad española en peso estaba solicitando un cambio radical en las estructuras sociales, pero mientras la sucesión o muerte del Jefe de Estado no se produjera, no quedaba más remedio que seguir actuando en medio de las múltiples revueltas incontroladas. El teatro que se hacía en nuestra universidad respondía en aquellos años a un mismo deseo casi incontrolado: la rebelión, rompimiento de normas y la subversión estética. Teatro político, cuando dirigí *La excepción y la guerra*, de Bertolt Brecht: teatro antiestético o antiteatral cuando experimenté con un happening que titulé *El público* [decía en el programa de mano: el público es una roca apretada que hay que resquebrajar...]. O teatro de rompimiento

vanguardista, cuando dirigí *Ceremonia por un negro asesinado*, de Arrabal o cuando representamos *En alta mar*, de Mrozeck. O teatro irónico, blasfemo y antinormativo, cuando dirigí una libérrima adaptación del *Don Juan*, de Zorrilla en los tradicionales primeros de noviembre y que estrenamos en el Teatro de Cámara del BBAA de Santa Cruz con una orquesta en el escenario (dirección y música de Javier Marrero) y bailando una samba doña Inés cuando Don Juan le recitaba sus famosas y rípidas redondillas “¿No es verdad ángel de amor que en esta apartada orilla más pura la luna brilla y se respira mejor?”... Don Juan Tenorio (encarnado por Sabas Martín) cantando y danzando por los aires, doña Inés, (encarnada por Celia Castro) bailando una samba (que interpreta el grupo musical en escena) mientras don Juan le recita sus hermosas y rípidas redondillas, y doña Brígida (encarnada por mí con voz meliflua) larvaba en el corazón de la jovencísima Inés las “razonables” dudas a su virginidad. El éxito fue arrollador, hasta tal punto que la Revista Triunfo de entonces se hizo eco de nuestro estreno, por su novedad y vanguardismo. Claro está, se nos permitía hacer esos sacrilegios, pero siempre bajo control... Y nosotros tan contentos...

No era un teatro de investigación, de cátedra o asignatura, era un teatro cuya pobreza de medios haría estremecer a cualquier grupo profesional de ahora. Poníamos las más de las veces dinero de nuestro bolsillo y nuestra investigación teatral se supeditaba, y no era poco, a indagar en las estructuras del texto y en la bibliografía del autor. Sonará a tópico, ¡qué le vamos a hacer!, pero éramos unos absolutos y verdaderos autodidactas. Eso sí, con muchas lecturas a costas, claro está.

También es cierto que el tiempo transcurrido se ha encargado de situar a cada uno en su lugar. Era lo cultural, ciertamente, la mejor vía de expresión y recibimiento comunitarios. En el Paraninfo, por una razón u otra, acabábamos congregándonos todos y cualquier manifestación tenía un llamamiento y demanda altísima. Es significativo al respecto, una anécdota protagonizada por el *Grupo Fragua*, Teatro Universitario de la Universidad de La Laguna y dirigida por mí. Íbamos a representar dentro del Certamen Insular de Teatro organizado por el Círculo de Bellas Artes una pieza teatral, por demás muy poética y pergeñada desde un lenguaje icónico emparentado con el absurdo, titulada *Ceremonia por un negro asesinado* de Fernando Arrabal, quien por muchas razones le resultaba al sistema político franquista persona crítica hasta el punto de haber sido declarado en ese mismo mes persona *non grata* por el gobierno español.

Al parecer, este calificativo tenía la base de exilio obligado, aunque el autor tuviera entonces una edad que difería en mucho de las de aquellos republicanos que vivían exilados de su patria porque, como él mismo ha confesado, su exilio fue

siempre voluntario. El *Grupo Fragua* tenía la pieza a punto en el día previsto para su estreno en el Paraninfo, los decorados del pintor grancanario José Dámaso estaban fabricados, la propaganda realizada y hasta para alargar la corbata del escenario, recurrimos a transportar desde los bajos de la Biblioteca General, arrastrándolas por los pasillos, las muchas cajas de madera que contenían los tomos de la tesis doctoral de nuestro querido profesor D. Ramón Trujillo y que... el Gobierno Civil nos niega la representación. Por la intervención directa del Rector de la Universidad, Jesús Hernández Perera, con el Gobierno Civil se nos permite la representación por una sola vez y si es representada como ensayo general. Se corrió la voz del hecho punitivo y también la consigna del día indicado del supuesto *ensayo general*, ¡a puerta cerrada!, pero nos aparece en el Paraninfo un público improvisado que vino a significarse en número en torno al 50% de la población estudiantil de aquella época. En 1968 figuraban matriculados 1.718 estudiantes. El Paraninfo podía albergar, a tope, sentados los espectadores en el suelo y colgados de balcones, como ocurrió en esa ocasión, unas novecientas personas. Al día siguiente, representamos la obra sobre la docta investigación del profesor Ramón Trujillo y, como era de esperar, el éxito fue absoluto y el eco de todo aquel cataclismo teatral, motivado por la censura, como por el mensaje vanguardista de Arrabal, duró en la ULL y sus dependencias, lo menos unas dos semanas...

Es bueno echar mano de algunos testimonios muy esclarecedores de los intentos infructuosos que los universitarios de principios de los sesenta hicieron en favor de la continuidad y mayor efectividad de los TEUs españoles. Así vemos que en las I JORNADAS NACIONALES DE TEATRO UNIVERSITARIO, realizadas en Murcia el 21 de diciembre de 1963, se levantaba acta de una declaración de principios que por su importancia testimonial veré de mostrarlo aquí lo más sucintamente posible: «Es indudable el cambio experimentado por el teatro español durante los últimos años. El TEU ha contribuido a esa mejoría en la medida en que el teatro profesional hizo suyas determinadas reivindicaciones formales, y aún ideológicas, de las defendidas por el teatro universitario. En consecuencia, los fines con que el TEU se inició están ya rebasados y es preciso fijarle nuevas metas que le devuelvan su razón de ser: CONSTITUIR EL FRENTE DE AVANCE DEL FENÓMENO TEATRAL EN ESPAÑA.

Por tanto, los universitarios reunidos en estas I Jornadas de Teatro. Y DECLARAMOS que el teatro es un fenómeno estético, con una preocupación fundamentalmente social de signo didáctico.

- 2) CONSIDERAMOS que el teatro en España no sirve al momento histórico en que vive, siendo absolutamente imprescindible una renovación teatral que sólo la Universidad está en condiciones de realizar.

- 3) Sin embargo. ESTIMAMOS que el teatro universitario, hoy. técnica, cultural, estética y socialmente. no alcanza la altura implícita en su presupuesto.
- 4) Conscientes de todo ello. ASUMIMOS la responsabilidad de efectuar esta renovación.
- 5) CREEMOS que el público es el protagonista del teatro.
- 6) En consecuencia, RECHAZAMOS el monopolio de una clase social sobre el teatro. Urge recuperar a la clase trabajadora de nuestra época como público teatral.
- 7) SE IMPONE, por tanto, una revisión del repertorio dramático en función de este nuevo público; es decir, un nuevo teatro para un nuevo público: UN TEATRO POPULAR.
- 8) ¡El teatro popular responde a un concepto teatral en el que DEBE tomar cuerpo la mentalidad universitaria.
- 9) AFIRMAMOS que una amplia libertad de expresión es característica esencial del quehacer universitario.
- 10) NO ACEPTAMOS los condicionantes de todo tipo que pesan sobre la dirección escénica.
- 11) EXIGIMOS a los directores y actores un nivel de preparación que les permita responder al compromiso social que entraña el fenómeno dramático.
- 12) Todo lo anterior supone una TOTAL REESTRUCTURACIÓN DE LAS NORMAS Y LOS FINES DEL TEATRO UNIVERSITARIO. En Murcia, a 21 de diciembre de 1963

Discúlpese la cita tan extensa, aunque tiene mucho sentido en este contexto, y porque que creo que dada su sustancia utópica y su maravillosa buena voluntad no tiene desperdicio. Y también es verdad que sin utopías no andan los pueblos, pues. como decía el profesor Tierno Galván hasta en la desesperanza hay que seguir apuntando hacia el camino de lo utópico. E insisto en lo de utópico que según el diccionario no es otra cosa que un plan halagüeño, aunque resulte irrealizable, porque las posibilidades que tenían de componerse o revitalizarse los integrantes de los TEUs tropezaban con el muro social y político de una sociedad monolítica y antidemocrática, por un lado, y de otro, con las propias incapacidades de los mismos creadores del teatro universitario. Imposibilidades que de una manera u otra ya hemos venido apuntando pero que podríamos sintetizar de la siguiente manera: el TEU se vio obligado u ostrado a hacer de su teatro un cenáculo para minorías, hecho por universitarios y para universitarios o gentes que manejaran sus mismos códigos de comprensión de la realidad. Su público, por tanto, tenía que ser necesariamente de minorías. El autodidactismo que si bien en unos aspectos ayuda al riesgo de la experiencia y a la heroicidad en la búsqueda de nuevas formas estéticas, caía en la misma trampa que genera el narcisismo o el inmovilismo. Otro punto negativo para tener en cuenta era la falta de información

ágil entre los grupos que de haberse producido, sin duda hubiese ayudado a los grupos a intercambiar conocimientos y experiencias de un lado a otro. También la falta de una base pedagógica, sólida, que desde la propia universidad pudiera propiciar no sólo una continuidad a prueba de coyunturas sino la preparación intelectual y física de sus componentes. Y, por fin el desaliento provocado no sólo por todo lo anterior sino, por la respuesta autocrítica, observadas las calidades de los grupos que descendían de forma evidente. Hay que recordar que si bien se hacía teatro a troche y moche, en colegios mayores, residencias, facultades, salas y círculos recreativos y de arte, siendo esta la razón por la que nos atrevemos a afirmar que antes se hacía más teatro que ahora, también es cierto que la mayoría de estos grupos, como ya dije, nacían y morían con extrema rapidez.

Y no todo aquel teatro era un teatro vocacional que buscaba el medio teatral para reafirmarse y expresarse: las más de las veces era un teatro de pasatiempo y entretenimiento, de la misma manera que ahora se utilizan más horas en tomar copas, pero el teatro estaba de moda. Por tanto, no todo el teatro independiente, referido al universitario o no-profesional (llamémosle así para entendernos como nombre genérico en oposición a un teatro estrictamente profesionalizado) fue un teatro vanguardista defendible en todos sus aspectos. Pero por ser no-profesional precisamente, o sea no dedicar una jornada de ocho horas en una preparación exclusiva para el teatro, adolecía de un exceso de improvisación y efectismo que a veces quería enmascararse tras el empañado cristal de un vanguardismo no muy bien estudiado y asimilado. En resumen: le faltaban conocimiento metódico y racional, teoría y técnica, suficientes para poder alcanzar sus objetivos y esperanzas supuestamente utópicas. Como rasgo muy esclarecedor que alumbra sobre lo que decimos, nos gustaría traer a colación el deseo de superación y perfeccionismo profesional que sí poseían algunos directores y actores, por ejemplo cuando el Centro Dramático de Madrid convocó, en 1968, un curso de perfeccionamiento de Prácticas e Investigación Teatrales para gente profesional, como dijimos más arriba como experiencia docente típica en los objetivos de los grupos independientes. El curso lo impartían William Layton (el gran introductor del Método de Stanislawki en España), José Estruch, José Luis Alonso, Renzo Casaii, y José Monleón. Entre los alumnos matriculados, se leen los nombres, entre otros de Claudio Guerin. Pedro Amalio López, Nuria Espert, Gemma Cuervo, o Gerardo Malla...

Otra de las contradicciones en las que incurría el TEU al desear ser por encima de todo popular, sin poderlo ser debido a la condición de sus propios componentes, deviene en que no podemos separar el teatro, como cualquier otra manifestación de cultura, fuera del ámbito y estructura cultural de un mismo

grupo social o nación. ¿Podía decirse que los españoles de los años sesenta y principio de los setenta formaban un grupo culto? Por otro lado ¿las capas sociales de economía más baja tenían acceso a la cultura y a los centros que la generaban? Podrá parecer a estas alturas un planteamiento demagógico, pero si recordamos que en el año 1968 la totalidad de los universitarios matriculados en la Universidad de La Laguna ascendía a 2.036 en todos sus centros y al parecer, y según las estadísticas, sólo un 17'9% de los estudiantes de Segunda Enseñanza procedían de la clase obrera y un ínfimo porcentaje de este porcentaje ascendía a la categoría de universitario, nos hace pensar primero que la cultura no era un bien democrático al que todos pudieran acceder y que lógicamente el teatro adolecía de la característica tan anhelada por los TEUs, el de ser un teatro popular y representativo no precisamente de un público minoritario.

No se acaba aquí lo que pueda uno recordar de los proyectos teatrales de aquellos años, pero este es el espacio dedicado a una conferencia y me gustaría abordar en unos párrafos siguientes algo de lo sucedido con el teatro aficionado o amateur que se producía en Tenerife.

6.- EL TEATRO AMATEUR EN TENERIFE

Siento afirmarlo tan categóricamente, pero hace tiempo que desapareció el teatro amateur en Tenerife. Agrupaciones amateurs mantuvieron durante años, en los barrios de Santa Cruz, la afición teatral. Sólo queda en pie de aquella época el Teatro Guimerá, exponente ahora de una actividad programada desde arriba. Mas en él no caben ya los grupos aficionados. Y estupendo que en los últimos años se hayan creado salas teatrales en pueblos de la isla: Tejina, Tacoronte, El Sauzal, Guía de Isora, Los Cristianos, Arona, Tacoronte... Y antes que se pierdan todos los recuerdos, podría surgir la idea de crear un museo del teatro amateur, porque está por hacerse una recopilación de las historias individual y social que se produjeron en torno al teatro Guimerá, Círculo de Bellas Artes, Paraninfo, Teatro Leal, el Viera y Clavijo, el XII de Enero... Y nombro al Guimerá respecto al teatro amateur, porque todo ese teatro encontraba entonces acomodo y recibimiento en nuestra bombonera santacruzera. Aunque muchas aportaciones sustanciales han hecho determinados estudiosos del acontecer teatral insular, como es el caso de Francisco Martínez Viera (Anales del teatro de Tenerife), Domingo Pérez Minik, Rafael Fernández Hernández, Manuel Perdomo Afonso, Sebastián

Padrón Acosta, Luis Alemany, Salvador Martín Montenegro, Alfonso Morales y Morales o Jorge Rodríguez Padrón, solo por poner algunos nombres... El magnífico actor Tito Galván Tudela nos recordaba que don Gregorio Chic, quien estuvo de Primer Portero en el Teatro Guimerá desde 1930 hasta el 61, recopiló y dejó para la posteridad un generoso legado de valor intangible incalculable reunido en veintitrés volúmenes: ¡muchos programas y fotografías depositó en el Archivo Municipal! El mismo Tito, como gran coleccionista de carteles y programas de todo el teatro insular, me confesó hace poco que no sabe qué hacer con tanta documentación que nadie quiere... Un gran fondo documental, tanto el de don Gregorio Chic como el de Tito Galván Tudela, si tenemos en cuenta que con sus avatares, gloria y penurias, desde hace ya 160 años, en el Guimerá han actuado famosos actores, actrices, cantantes y músicos. Traigo al papel algunos pocos nombres que ya no les dirá mucho a algunos, pero hay que nombrarlos para que se sepa el posible valor de esos documentos artísticos: Estrellita Castro, Marcos Redondo, Enrique Borrás, Mariano Ozores, Alfredo Kraus, María del Carmen Prendes, Carlos Lemos, Alejandro Ulloa, Antonio Machín (quien debutó el sábado de gloria 8 de abril de 1950), Guadalupe Muñoz Sampedro, (madre de Luchy Soto y Luis Peña), Analía Gadé, Pastor Serrador, la tinerfeña de voz de oro Matilde Martín. Tres veces actuó la legendaria actriz María Guerrero, quien impusiera definitivamente en España que las luces de sala se mantuvieran apagadas durante toda la representación, hasta que llegamos los jóvenes impertinentes del teatro experimental de los años sesenta, y las volvimos a encender para obligar a participar al público en nuestros juegos de provocación... Y por supuesto los más recientes como Maruchi Fresno, Amparo Rivelles, Pepita Serrador y su hijo Narciso, Adolfo Marsillach, Nuria Espert, José Bódalo, Berta Riaza, y muchos más...

El Guimerá ha sido ese lugar especial en el que se desarrolló en muchas décadas la producción teatral generada en la isla y donde muchos de nosotros, cuando asumíamos la actividad actoral, nos movimos en su escenario y, aunque sólo sea por la devoción personal al teatro, me vienen a la memoria algunos de los que mucho y bien actuaron sobre las tablas de su escenario: Eloy Díaz de la Barreda, Teresita Corbella, Manuel Escalera, Emilio Sánchez Ortíz, Yamil Omar, José Luis Fajardo, José Manuel Cervino, Paco Álvarez Galván, Pascual Arroyo, José Luis Maury, Maite Acarreta, José Luis García, Vicente Fuentes, Jacinto del Rosario, Fabry Díaz, Francis del Rosario, Domingo Velázquez, Fernando H. Guzmán, Ignacio García Talavera, Eduardo Camacho, Marisol Marín, Agustín Paredes, Tito Galván, Sabas Martín, Celia Castro...

Estos son sólo algunos nombres con los artistas amateur con quienes convivió mi generación, y se quedarán otros por reseñar porque la lista es casi interminable, y lo sería justa y

amplia cuando se levante acta, generación tras generación, incluyendo de manera imprescindible también a directores, críticos y autores, programadores, responsables de las políticas teatrales y los públicos, a los porteros y técnicos, carpinteros y tramoyistas, a los maquinistas e iluminadores...

En 1971 la especulación amenazó al Teatro Guimerá de demolición junto a la Recova Vieja para construir aparcamientos. Se hubiese repetido la lamentable desamortización, cuando en 1836 se les enajenó a los dominicos el Convento de Santo Domingo. Me recuerda ese hecho a esta nueva y terrible manera de hacer hoy las guerras de depredación étnica, pues centros artísticos y de la cultura son objetivos prioritarios de la destrucción física y psicológica contra el enemigo: lugares y obras de arte colectivas son destruidas porque precisamente forman parte de la identidad inviolable de los pueblos... ¿Quién no conserva el mal recuerdo de Yugoslavia, el de los Budas de Bamiyan, los museos milenarios de Irak, o Palestina, el Líbano, o las Torres Gemelas...? Olvido o ignorancia también derriban nuestra identidad...

Lógicamente el teatro en Canarias cobra una nueva proyección a partir de mediados de los años 70 y, muchos de sus proyectos se consolidan en los 80 y los 90. Es conocidísima la importancia de la creación de la Escuela de Actores de Canarias, que fue fundada en 1975 en el seno de la ULL con un programa de estudios de dos años de duración más un año de práctica escénica. Posteriormente, en 1978, adquirió un status independiente del marco universitario y en 1996 fue autorizada por el Gobierno de Canarias para desarrollar los estudios Superiores de Arte Dramático en las especialidades de Interpretación y Dirección Escénica y Dramaturgia, impartiendo sus enseñanzas en Santa Cruz de Tenerife y Las Palmas de Gran Canaria. Y estuve en esta escuela impartiendo Interpretación del verso durante años hasta que me jubilé.

Pero en esos años se mueven no solo las intenciones de formación y profesionalización sino también muchos intereses culturales y políticos que quieren expresarse a través del teatro, léase el Grupo Tibicena, inspirado en un principio por Francisco Ossorio, o el Teatro Cambullón que Cirilo Leal junto a Serafín Dopazo lleva a cabo con obras como Los emigrantes clandestinos, Canarias como siempre e Historias del cambullonaje. Propuestas en las que se pone voz a testimonios marginados de la Guerra Civil, presos de Fyffes, represaliados republicanos, la emigración clandestina, vendedores ambulantes y episodios de la historia de Canarias de los años oscuros del franquismo.

El mismo grupo Profetas del Mueble Bar, de Gran Canaria, se define a sí mismo como la primera generación profesional del teatro de Canarias, herederos de lo que fue el movimiento de los grupos independientes de los años 70. Dicen: “Queríamos y queremos ser los artistas, gentes de la

cultura, de nuestra comunidad, los que juntos con otros que vienen de fuera, entretengan, diviertan, emocionen, hagan pensar a nuestro público.”

Para no alargarme en exceso y antes de terminar, quizá deba enumerar, al menos algunas de mis obras de teatro (ya que esta conferencia se trataba, en principio de abundar en el análisis de “mi teatro”) y dejar para otro día, si quieren, el comentario específico sobre ellas y de cómo las concebí tanto en sus personajes como en sus posibles puestas en escena y, por supuesto, qué asuntos o universos quise comunicar con cada una de ellas:

- 1969 Escribí y estrené *Hipokeimenon*, bajo mi dirección, con el grupo Fragua en el Paraninfo.
- 1973 Hago una versión muy personal del *Lazarillo de Tormes*, puesta en escena para un público infantil por el Grupo La Máscara, bajo la dirección de Eduardo Camacho.
- 1974 Escribo *La estatua y el perro*, para mimo y pantomima, y es puesta en escena por el Grupo Teatral Los Ambulantes, dirigido por Eduardo Camacho y es estrenada en El Almacén de César Manrique en Lanzarote.
Josep Villajeliú estrena el film *La estatua y el perro*.
- 1976 Exposición, de Imeldo Bello, *Fotografía otra: sobre La estatua y el perro*.
Se edita, estreno y dirijo en el Teatro Guimerá, mi obra *Sé que no son pulgas ni gusanos*, por el Grupo Taiga, con los actores Antonio Abdo, Pilar Rey y el poeta Agustín de León, entre otros. Obra que llevamos al Festival de Sitjes invitados especialmente por Ricard Salvat.
- 1986 Se hace lectura pública, con carácter de estreno, en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, de mi obra *El informe (Llanto de los caballos de Aquiles)*, por los actores J. M. Villar, Anibal Suárez y Manolo Martínez Pardo.
Escribo y dirijo *El escaparate*, con el Grupo Antea en Teatro Guimerá, Santa Cruz de Tenerife.
- 1995 Escribo en parte, dirijo y actúo en *Crimen en la Taberna de los sueños*. Paraninfo de la ULL.
- 1997 Escribo *Voz y palabra por Federico. Centenario de Lorca* y se representa en el Auditorio de El Sauzal.
- 2008 Se estrena al fin, por ESPACIO 21, de *El informe o Llanto de los Caballos de Aquiles*, en Gran Canaria. Y fue protagonizada por los actores José Pascual, Marcos Ginés y Gonzalo Berzosa, siendo la escenografía de

Pepe Dámaso y la música original de Alexis Canciano. Estuvo dirigida por el director Tony Suárez.

1989 Edito en Ediciones Marsó-Velasco de Madrid,
Hoy me he levantado trascendente

Publico con la Asociación de Directores de Escena de Madrid, *Cuando tu cara de muñeca me sonrío* (teatro). ADE, Madrid, 1994.

En 2008 se editan las siguientes piezas teatrales, hasta ahora sin publicar, dentro de la Colección TAO de Teatro de Ediciones Idea:

*¡Me aburro!,
Cadena de palabras,
La equivocación,
¡Horario de muñecas!,
Profesión de naufrago,
Proceso al presentador,
Dos coleópteros y un amor,
Sabio pordiosero,
Mujeres en una pecera y
Te has convertido en parte de mi alma.*