

EDUARDO CAMACHO, POLIÉDRICO CREADOR<sup>1</sup>

Por Alberto Omar Walls

---

<sup>1</sup> Omar Walls, Alberto, “Eduardo Camacho, poliédrico creador”, en *Homenaje a Eduardo Camacho*, Jaime Hernández Vera coord., Serie Homenajes/4, Servicio de Publicaciones, Universidad de la Laguna, 2010, pp. 143-161.

## 1- EDUARDO Y SU ESPACIO SOCIAL

No es nada fácil querer abordar una personalidad artística tan rica y abundante como la de Eduardo Camacho. Hace muy poco tiempo que no está ya con nosotros y creo que no se han agrupado los suficientes datos aún sobre su extensa producción, ni se han realizados las investigaciones necesarias como para que se tengan tanto la constancia como la evidencia de sus acciones y recorridos humanos y artísticos. Yo mismo escribo de memoria, lo que le conferirá a mis palabras un evidente tono subjetivo del que las investigaciones universitarias, normalmente y, con buen criterio, huyen. Mas estamos al comienzos de la pesquisas de su amplio campo productivo y será imprescindible que también muchas indagaciones se sigan haciendo aún con los primeros informantes de campo disponibles, es decir aquellas personas vivas que lo conocimos y admiramos. Es posible que con este procedimiento bastantes de nuestras respuestas tengan cabida y utilidad en la marmita aglutinadora, donde el profesor investigador analizará y sintetizará posteriormente.

Toda inquietud indagadora parte en su comienzo del máximo acopio de información posible, venga de donde venga. De esa manera se podrá en el futuro dotar el cuerpo de su prospección investigadora del máximo posible de datos y

fructíferas conclusiones. Aunque puedan resultar en exceso subjetivos, como posiblemente sea mi caso.

Comenzaré exponiendo que el mundo cultural de la Universidad de La Laguna y, en especial el teatral isleño, se ha de sentir en deuda con el profesor y amigo homenajeado en esta necesaria publicación donde mi artículo se publica, junto a otros que hacen de este volumen una hermosa contribución al recuerdo. Porque mucha fue su contribución, preocupación y aportación permanentes. Eduardo era incansable, y tratándose de una personalidad tan tremendamente rica, sugerente y creativa, caleidoscópica o multifacética, como la que expresó a lo largo de su vida, será imprescindible que las investigaciones se hagan en varios frentes. Como profesor, como pintor, como actor de teatro, como director, como escenógrafo, como animador sociocultural, como gestor de la cultura, como embajador cultural, como político, como ideólogo... Es cierto lo que ya se ha dicho en los medios de comunicación tras su fallecimiento, y es que Eduardo Camacho

dedicó toda su vida a la creación y a la renovación de la plástica y del teatro, concebidos como expresión de las artes experimentales, sabiéndose heredero de las vanguardias históricas y de las que impulsó el informalismo creativo del Grupo Nuestro Arte, aún vigente en las obras de Pedro González, María Belén Morales o Maribel Nazco. Desde 1962, cuando acabó sus estudios de Arte Dramático en el Conservatorio Superior de Música y Declamación, mantuvo intacto su espíritu crítico sobre los derroteros del quehacer cultural en Canarias, en España y en el mundo, pues nunca pensó que la creación fuera un fenómeno cerrado en el ámbito del Archipiélago, aunque se nutriera en su raíz de la mirada insular...

Desde esta situación expresada en esa cita de prensa, intentaré dejar testimonio, lo más desapasionado posible, de uno de esos rostros de la gran figura polifacética que fue Eduardo. Y se comprenderá que haya escogido el teatro, por mi cercanía y por las muchas afinidades. Y, aunque en mi itinerario me vea obligado a hacer alusión a algunos otros aspectos de su poliédrica actividad creativa, haré el esfuerzo de centrarme en el territorio donde creo que obtuvo logros muy sobresalientes. Me refiero a su especialidad teatral que él asumió con gran decisión en Canarias en una época muy concreta, y con la que logró marcar hitos importantes en el panorama nacional e internacional. Abordaré tanto la importancia del teatro de sordomudos como otros montajes realizados hace ya cuarenta años y a los que yo tuve acceso dada mi cercanía amical. No voy a hacer un análisis semiológico de esas puestas en escena, eso tendría que hacerse desde otro punto de mira, que no sea el mío tan subjetivo, y no partir solamente del recuerdo sino contar con las filmaciones en video de sus muchas puestas en escena. Si las hubiera, sería un buen trabajo futuro que alguien del Centro de Investigación Teatral de la Universidad debería abordar en su momento<sup>2</sup>.

Con Eduardo he de retornar la memoria por donde creo que fue el comienzo. Lo conocí casi desde siempre, pues fuimos buenos vecinos y amigos en el santacrucero Barrio Duggi. Nuestras familias vivían en calle paralelas. La mía en Ramón y Cajal, número 8, y, en el otro costado, yendo hacia la Rambla de Pulido,

---

<sup>2</sup> O algún investigador adscrito a la Fundación Eduardo Camacho Cabrera, que tengo noticias está ya en acción.

la suya. Desde joven supe de sus inquietudes artísticas y de las tremendas energías que generaba en cualquier proyecto en que estuviera inmerso. Porque era muy vitalista, y se entusiasmaba como un chiquillo con todo aquello que el arte de las vanguardias le permitía expresar. Nuestra isla estaba aún encerrada culturalmente a los nuevos aires artísticos, pero aquí se comenzaba a vivir una sensación áurea que posiblemente en otras latitudes no fue posible experimentar. Los que en aquel entonces cifrábamos quizá más o menos los veinte años teníamos unos auténticos maestros que nos servían de guía. La generación cultural que había sobrevivido a la segunda república, y a los veinticinco años de la paz de la dictadura, comenzaba a expresarse sutilmente a través de los vericuetos que las artes permitían. Los más jóvenes, es decir, nosotros, sus nietos de generación, surgíamos con otras estructuras mentales que las de los hijos directos de la contienda civil. A estos se los adscribía a una generación a la que se le había pasado un rodillo por encima, como si se tratara de una apisonadora que allanara el piche de una calzada. Pero seamos sinceros, ambas generaciones habían sido escachadas, pero la de los más viejos, la que sobrevivió a la barbarie de la confrontación fraternal, parecía estar dispuesta a ostentar un sólido bastión canalizado sabiamente a través de la cultura. Eran muy buenos y estaban maduros, cifraban ya los sesenta años como máximo y eran de lo mejorcito que se fabricaba culturalmente en Canarias. Sus nombres han salido hasta la saciedad en todos los últimos homenajes que se les han hecho a sus centenarios nacimientos, pero sigue siendo de justicia el reconocimiento, el recuerdo y el poner siempre que sea oportuno los puntos sobre

unas íes de más de un sustantivo. La ilusión, la pasión y la cordura (que no tiene í, pero sí tiene tres la palabra *inteligencia*). Al fin y al cabo poner los puntos sobre algunas cosas, aparentemente cotidianas o evidentes, nos obliga a subirnos sobre nuestra propia altura y a columbrar el territorio de las utopías que, aunque lejanas -de ahí que sean utópicos esos terrenos-, nos obligan al menos a superarnos y salirnos del mirar a ras de tierra. Fueron estos intelectuales y artistas unos maravillosos utópicos, unos geniales hombres y mujeres a los que se amaba porque te ahijaban al mirarse en ti, espejo retrovisor de joven imberbe que estrenabas teatro en el Círculo de Bellas Artes o en el Paraninfo de la universidad lagunera. Les reflejabas una juventud que les habían truncado. Y a esa juventud creativa de los años sesenta descendieron desde sus ostracismos para apadrinarnos, tutelarnos y enseñarnos. Era lógico, la guerra civil los había sorprendido en medio de sus juventudes. Los que entregaron para siempre sus cuerpos a la muerte, les cedieron a los que quedaron con vida un testigo silencioso que con los años los irían volviendo, día a día, unos auténticos bocazas. Hablo de aquellos que nunca, en su fondo más primigenio, se subyugaron, de los que tragaron quina para vivir, y pagaron en carnes propias el dolor de unas formas de ser y pensar que son hoy monedas cotidianas de uso y relación.

Todos nosotros nos sentíamos impresionados no sólo porque los leíamos, oíamos y conocíamos de cerca, sino porque nos escuchaban, y nos aceptaban en sus círculos y escribían sobre nuestras primeras obras y creaciones. Hasta algunos de nosotros los tuteaban. Es cierto que cada uno recuerda la historia personal de

manera distinta a cualquier otro, pero debe saberse y hacerse el esfuerzo de conformar imaginativamente una urdimbre sociocultural donde buscábamos convivirnos varias generaciones al mismo tiempo.

Pero, aunque no fuéramos muchos, vivíamos hacinados. Quiero decir que allí estábamos buscando un lugar de expresión toda la *gran familia cultural* al completo: los padres, los hijos, los nietos y hasta los bisnietos. Es verdad que se trataba de otra época distinta a la de los años cincuenta. No sólo nuevas formas artísticas de querer decir pulsaban por expresarse, sino que la vieja Europa se comenzaba a preparar para nuevas rutas sociales -que reventarían por imposibles al final de la década de los sesenta. También nuestro país se abría al mundo y entraba en una estabilidad económica que, sin saberlo, concitaba la confianza en sí misma, junto al deseo de renovar la ropa del armario y el perderle el miedo a lavar los trapos sucios en el exterior. Claro está, nuestro país llevaba ya casi una década queriendo convencer a Europa de que le levantara el merecido sambenito de dictadura, por lo que todas sus estrategias irían encaminadas a mostrar el rostro más aperturista del que en aquellos tiempos pudiera darse. Por ejemplo, el que fabricó el joven Manuel Fraga de entonces, y vendió como mejor supo a través de su aperturismo periodístico y cultural, apoyado en los planes de desarrollo económico, político y social. El país ostentaba un aparente aperturismo, cacareaba un desafinado orquestado de libertades, que aún no existían y que era imposible ponerlas en práctica, teniendo en cuenta las estructuras habidas. Pero las gentes del arte y la cultura aprovechamos como se pudo, al máximo posible, esas ranuras

por donde podríamos expresar nuestras creatividades y, además, de paso, oteábamos aquello que en el mundo exterior se hacía. A su manera, los artífices económicos del país recomendaban aprender a nadar y guardar la ropa, manteniendo siempre de un lado los principios religiosos y, de otro, los también inamovibles del régimen político. No sólo escribíamos en la prensa y revistas con un estilo que se decía *entre líneas*, ¡también los lectores habían aprendido a *leer* lo que hubiesen querido entender a las claras, entre líneas!

Se pretendía que se produjeran cambios, que la vida se moviera, pero para que *todo siguiera igual que siempre*, como dijo en 1860 Don Fabrizio, Príncipe de Salina, en *El Gatopardo*<sup>3</sup>. Lo que estaba claro es que el régimen no contaba con que en aquellos años no era nada fácil ya *domesticar* intelectuales. Es posible que hoy día la vieja teoría del Estado como padre-patrón la estimule tanto el creador como el intelectual con sus dependencias económicas. Una amplia clasificación de profesiones se realimenta pululando tras los poderes económicos, de opinión y político: artistas plásticos, cantantes, actores, directores, cineastas, diseñadores, músicos, pintores, docentes, escritores y manipuladores de las nuevas tecnologías.

Aunque pareciera que nada es verdad ni mentira, hoy casi nadie está a salvo de

---

<sup>3</sup> *Il gattopardo* [1963] de Luchino Visconti, basada en la novela homónima de Giuseppe Tomasi di Lampedusa, con música de Nino Rota y fotografía (¡excelente!) de Giuseppe Rotunno, con un magnífico y convincente Burt Lancaster, una divina Claudia Cardinale, un jovencísimo Alain Delon, y los gran característicos como Paolo Stoppa, Rina Morelli... La historia gira en torno a los hechos de la unificación de Italia en el Piamonte. La acción se desarrolla en Palermo conformando el hilo conductor la familia de Don Fabrizio, Príncipe de Salina, cuyas vidas se trastocan, como es lógico, tras la invasión de Sicilia por las tropas de Garibaldi [1860]. Para alejarse de los disturbios se refugian en la casa de campo que poseen en Donnafugata. Hasta el lugar se desplazan, además de la mujer del Príncipe (Burt Lancaster) y sus tres hijos, más el joven Tancredi (Alain Delon), el sobrino predilecto de Don Fabrizio, que simpatiza con el movimiento liberal de unificación... Una auténtica obra maestra que se debe visionar de vez en cuando.

traficar con los intereses intelectuales. Pues el creador se halla también influido por la educación, las ideologías y el entorno en el que pretende expresarse. El alma de la creación se alimenta de sus sueños, pero el artista miente cuando juega a negar que necesite del beneplácito del poder. Sabemos que una cultura sin gestores es imposible, pues ellos ejercen de mediadores, y aunque no haya una política cultural reconocible, su misma negación es un rasgo distintivo. En nuestro territorio latino el más poderoso agente cultural es la administración, pero mandan también en el devenir de los productos las economías predominantes, los gestores, productores, las ONL's, el periodismo, los centros de enseñanzas, los mercados transnacionales, las modas, las redes de distribución, exhibición y de difusión y, por supuesto, todas las industrias culturales. Ya no puede actuar inocentemente el sector cultural, porque, en términos de valor añadido, ocupa una posición destacada en la economía, situándose por encima de sectores tan importantes como el transporte marítimo y terrestre, la hostelería y restauración, la fabricación de productos farmacéuticos, la industria petroquímica y química básica, la elaboración de bebidas y tabacos o la fabricación de automóviles. Ese valor generado por la industria de la cultura y el ocio, se cifra en nuestro país en torno al 4% del PIB, parecido al de países como EE.UU., Suecia, Reino Unido, Canadá, Austria y Alemania. Siempre los mediadores costean, compran, venden, incentivan, dirigen, administran, condicionan, censuran, intervienen, influyen... No pueden ser perfectos, por eso el panorama anda algo turbio. No hay suficiente transparencia porque está removido el fondo. Lo más importante en nuestro

territorio sería la visibilidad de las dinámicas, y que se puedan entender las relaciones de los distintos agentes culturales, quienes tienen la obligación de crear una tensión creativamente entendida entre los públicos, los creadores, los intelectuales, las universidades y las industrias culturales. En la base de la existencia social y cultural está el re-conocimiento del territorio con sus especificidades física y humana. Una excesiva miopía del Estado provoca efectos indeseables y se producirá tendencia a la espectacularidad, derroche económico, competencia desleal frente al sector privado, conservadurismo, funcionarización y domesticación de los creadores. Conocer las dimensiones del entorno social son capitales para entender mejor el escenario donde se desarrolla la crisis de la creación y producción artísticas. ¿Tienen asumido hoy día, en 2008, el intelectual y artista los riesgos que corren, basándose sólo en la subvenciones, de poder transformarse en seres domesticados?

## 2- CONTEXTO INTELECTUAL

Nosotros sentíamos que teníamos una responsabilidad intelectual que cubrir. Cada uno con sus expectativas y relaciones específicas, no cabe duda, pero todos estábamos *comprometidos*. No éramos como lo son hoy los llamados intelectuales, al menos quienes empezábamos a expresarnos. De aquella propaganda aperturista tenemos grandes testimonios en todos los órdenes culturales pero, sobre todo, los hay en las artes plásticas, el teatro y el cine. Y en

este caldo de cultivo social fue donde nuestras juventudes se fraguaban ávidas de ese alimento aperturista, invocado más de boquilla que otra cosa ante la vieja Europa. Pero ante esa simple posibilidad se aprestaron a acceder los medios de comunicación y los intelectuales vivos que habían estado silenciados, marginados o agazapados en la sombra desde la guerra. Recordemos el cine que se hizo en aquellos años en España, aunque sea larga la relación, pero es bueno volver a ver esos magníficos títulos que ya son historia en nuestro panorama cinematográfico: *Surcos*, de José Antonio Nieves Conde (1951), *Bienvenido, mister Marshall*, de Luis García Berlanga (1952), *Nunca pasa nada* (1963) y *Calle Mayor* (1965), de Juan Antonio Bardem, *El verdugo*, de Berlanga (1963), *La Tía Tula*, de Miguel Picazo (1964), *La caza*, de Carlos Saura (1966), *Noche de verano*, de Jordi Grau, *Juguetes Rotos*, de Manuel Summers, *La Busca*, de Angelino Fons, (1966), *Nueve Cartas a Berta*, de Basilio M. Patino (1965), *Tristana*, de Luis Buñuel (1970), *El jardín de las delicias*<sup>4</sup>, de Saura (1970), *Canciones para después de una guerra*, de M. Patino (1971), *El espíritu de la colmena*<sup>5</sup> de Víctor Erice (1973)...

Pues en medio de esa estrategia del momento, donde se pretendía demostrar a la comunidad económica europea que nuestro país estaba preparado para la modernidad y para exportar, compitiendo, sus recursos humanos

---

<sup>4</sup> En esta histórica película del cine español se puede ver a un [Yamil Omar](#) muy joven interpretando el papel del mayordomo de la casa, junto a José Luis López Vázquez, Geraldine Chaplin y Julieta Serrano, entre otros magníficos actores.

<sup>5</sup> No es que nos olvidemos de *Furtivos*, *El desencanto* o *Los días pasados*, ocurre que ya se vive en ese momento la agonía del franquismo.

culturales y sus productos, se propicia una supuesta apertura que podrían justificar algunas de las alegrías de la gente de la cultura.

Para situarnos en el tiempo y el espacio, por ejemplo, para cuando Luis Buñuel estrena en 1970 su *Tristana*, basada en la novela de Galdós, Eduardo Camacho Cabrera es presidente de la Sección de Teatro del Ateneo y organizó, en colaboración con la Universidad de La Laguna, el *I Certamen Provincial de Teatro Contemporáneo*. En ese encuentro intervendrían las compañías teatrales *Neoguanche-Salla*, *Tagoror*, *Los amantes del teatro*, *La Palestra* y el TEU de la universidad, el llamado *Grupo Fragua*. Entre aquellos cinco grupos se barajaron, en todas y cada una de las especialidades teatrales, algunos de las personas jóvenes más granadas, quienes formaban parte del mejor teatro que se hacía en Tenerife<sup>6</sup>: autores, escenógrafos, directores, actores, músicos... Alguna vez alguien tendrá que hacer el balance social del teatro que se hizo en aquellos años, levantando acta de todos los montajes y sus creadores, en fin, sus protagonistas. Un trabajo de investigación que seguro arrojará un buen entendimiento sobre el esfuerzo de muchos jóvenes por mantener la llama del teatro encendida. Se vería entonces que también en el teatro es esa una época en que las varias generaciones de los creadores se superponen y conviven. En aquella circunstancia específica, el *Grupo Fragua*, compuesto únicamente por jovencísimos universitarios, protagonizó una *politicada anécdota* muy poco antes de realizar su estreno, previsto para el día

---

<sup>6</sup> Además de Eduardo Camacho, José Manuel Villar, José H. Chela, Fernando H. Guzmán, Pepe Dámaso, Marysol Marín, José Luis Toribio, Eduardo Espinosa, Francisco Aznar, Carlos Pérez Reyes, Juan Manuel Aguiar, Juan Pedro Castañeda, Alberto Omar Walls...

cuatro de diciembre de mil novecientos setenta. Teníamos que representar *Ceremonia por un negro asesinado*, de Arrabal, autor autoexiliado a Francia, a quien el Gobierno español había dado muestras de su incomodidad por las críticas y desplantes recibidos, hasta el punto de declararlo *persona non grata*. Quien esto escribe era el creador del grupo y también quien, en aquellos momentos, lo dirigía. Teníamos muy ensayada la obra del terrible ogro nada grato, el Fernando Arrabal creador del *Teatro Pánico*, y ya prácticamente preparada para su estreno en el Paraninfo, Los decorados de José Dámaso a punto, la propaganda realizada y el Gobierno Civil que va y nos niega la representación. Quien suscribe, al tiempo que estudiaba Filosofía y Letras, trabajaba de secretario particular del rector, a la sazón don Jesús Hernández Perera. Además de comentarle previamente el desagradable suceso a Eduardo Camacho se lo comuniqué muy angustiado a mi jefe, pues era el responsable máximo de la Universidad de La Laguna. Después de muchas gestiones ante el Gobernador Civil, se le permitió al *Grupo Fragua* la representación por una sola vez y si era representada como ensayo general. Se corrió la voz del hecho y, el día indicado del supuesto ensayo general, aunque estábamos a puerta cerrada y con la policía merodeando alrededor, el Paraninfo vivió uno de los mayores llenazos de su historia. Fue un buen momento para evidenciar el estado de represión social en el que nos hallábamos. El *Grupo Fragua*, y la propia convocatoria del *I Certamen Provincial de Teatro Contemporáneo*, coordinada desde el Ateneo lagunero por Eduardo Camacho, contribuyeron sobradamente a aquella especial circunstancia de tensión social.

Siempre a mi entender, pienso que hubo en aquella época dos universidades, la institucional y la de la calle. Cada vez que me coloco mentalmente en aquellos sesenta he de aplicar el sobrenombre de Universidad de la Calle a las manifestaciones culturales y creativas que fueron *traficadas* por los intelectuales insulares. Actividad que se gestó y difundió casi siempre al socaire de dos grandes bloques territoriales: uno, el formado por el foro universitario de La Laguna y, el otro, por el múltiple, polifacético y diferenciado conjunto fundado sobre los centros y las entidades que entre sus funciones, de forma absoluta o relativa, contemplaban el cuidado y ejercicio de la cultura. Alguien deberá hacer el inventario y estudio posterior de todos los espacios y empresas oficiales y privadas que dedicaron su actividad al fomento y difusión de la cultura. Podríamos testimoniar aquí la labor realizada durante años por algunas de las entidades de entonces, tales como el Ateneo de La Laguna, Círculo de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Instituto de Estudios Canarios, Instituto de Estudios Hispánicos del Puerto de la Cruz, Círculo de Amistad XII de Enero, "El Recreo", Real Sociedad Económica de Amigos del País, Orfeón La Paz, Casino de La Laguna, Gabinete Sociocultural de La Laguna, Centro de la Cultura Popular Canaria, Casino de Tenerife, Obra Social y Cultural de la Caja General de Ahorros, Museo Municipal de Bellas Artes de Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura del Cabildo Insular de Tenerife... La importancia de la labor desarrollada por lo que hemos querido llamar Universidad de La Calle corrió paralela a la de la Universidad de La Laguna, la institucional y, muchas veces, pudo y supo ir por

delante. Qué duda cabe que la Universidad de la Calle la componían aquellos artistas, intelectuales y pensadores, de gran talla artística, y talante *liberal* (tal y como se podía decir, ¡a lo sumo!, y entonces, a pesar de la ostentada apertura), a quienes en número muy reducido ya hemos hecho referencia

### 3- EDUARDO IDEÓLOGO

Algunos de esos nombres son los de los artistas y escritores supervivientes de la guerra, y miembros de la llamada generación de [Gaceta de Arte](#), capitaneados por Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdahl, Pedro García Cabrera, Agustín Espinosa, José Arocena, Emeterio Gutiérrez Albelo... No podemos ser exhaustivos aquí, pero habría que añadir aquellos otros, en algunos casos mucho más jóvenes, que se incorporaban a través de la prensa y las ediciones, primero desde el periódico *La Tarde* y luego desde *El Día*<sup>7</sup>, y, también, desde todos los foros y sociedades culturales ya indicadas. Al parecer, fue Domingo Pérez Minik quien creó, con otros escritores, la página [Gaceta Semanal de las Artes](#), que se publica en el periódico *La Tarde* a partir de octubre del cincuenta y cuatro (4). Cuando vuelvo de Madrid en el sesenta y cinco, dirigía la página uno de los jóvenes artistas de entonces, el pintor Enrique Lite. Me ofreció publicar en ella y recuerdo que el primer artículo que publiqué en mi vida en un periódico de

---

<sup>7</sup> Aunque ya no parecía vivirse los años oscuros de los cuarenta y cincuenta, hay que concederles a la valentía de directores de los diarios, como Víctor Zurita y Ernesto Salcedo, el nuevo concepto mostrado por las nuevas firmas que se incorporaban en sus colaboraciones y páginas literarias, teniendo en cuenta la época en que se fraguaba el lentísimo cambio. Habría de todo en el día a día convulso o repulso, según como se mire, de toda fábrica de la noticia, pero esos directores fueron mucho *mejores* que algunos otros que vinieron después.

tirada diaria, profesional, se titulaba “Ramón María” (referido, evidentemente, a don Ramón María del Valle Inclán). Lo componía un claustro muy amplio de profesores, el de la Universidad de la Calle, porque muchos artistas y escritores llegaban desde fuera al auspicio de quienes los reclamaban. Eso sí, había una titularidad estable que la componía, en concreto en Tenerife, gente de la talla de Domingo Pérez Minik, Pedro García Cabrera, Eduardo Westerdahl, Maud Westerdhal, José Arocena, José Domingo, Julio Tovar, Isaac de Vega, Rafael Arozarena, Antonio Bermejo, Carlos Pinto Grote, Enrique Lite, Miguel Tarquis, Pedro González<sup>8</sup>, María Belén Morales, Pilar Lojendio... Aunque todos ellos, y muchos más, uno por uno, campeaban a sus anchas, habiendo aprendido sobradamente a nadar y guardar las ropas. Pero nadie tenía patente de corso y se vivía en un permanente miedo al estado de excepción.

La gente de mi generación admiraba mucho a los abuelos, aunque hay que reconocer el gran recibimiento que la segunda generación siempre nos hacía. Yo acepto y reconozco mis devociones, no sólo literarias, hacia Pedro García Cabrera, Domingo Pérez Minik, Eduardo Westerdhal y, especialmente, Rafael Arozarena. Sé que Eduardo Camacho admiraba a quienes entendía como sus maestros, porque tuve la satisfacción de trabajar con él en la gestión cultural en los años

---

<sup>8</sup> Como es lógico, las cosas no se hacen solas, y para que tres generaciones convivieran culturalmente, la del medio, la de posguerra, la supuestamente escachada, *tenía* que luchar por sobrevivir, sirviendo de intermediadota, y crearon el grupo Nuestro Arte. Pretenderían quizá matar al padre, pero en realidad propiciaron que abuelos y nietos se encontraran. Crearon el grupo Nuestro Arte los artistas Pedro González y Enrique Lite y el investigador Miguel Tarquis. En su editorial, publicó Alberto Omar Walls su primer libro, *La canción del morrocoyo*. Para la portada, le hizo un pequeño pero bello collage el gran pintor y amigo Pedro González a partir de un cuadro de Marc Chagall.

noventa y aún recuerdo su gran obsesión, compartida por mí, por dotar de reconocimiento universitario a quienes sentía como sus maestros y por demás afines en la ideología y el talante. Durante años insistió, con un empeño totalmente generoso, en que se les nombrara doctores *honoris causa* a Domingo Pérez Minik y a Eduardo Westerdahl. Cuando fue vicerrector de Extensión Universitaria, además de otros premios, creó el de pintura dedicándolo a la memoria de Enrique Lite y, el de teatro, a Pérez Minik.

Pero volviendo a los setenta del pasado siglo, Juan Cas Ganzó presidía entonces la Caja General de Ahorros y, con su auspicio y voluntad, comenzaron a consolidarse los apoyos al arte y la cultura, a través de la Obra Social. No estoy en condiciones de hacer el balance objetivo de la impronta marcada por la Caja en el teatro de entonces, pero evidentemente en ese espacio concreto de acción, el que fuera su gestor cultural, además de actor y director, Pascual Arroyo, tuvo mucho más presencia, influencia y responsabilidad no sólo en los montajes de su propia compañía, sino, durante años, en todos los festivales, programaciones y encuentros teatrales. Sorprende a primera vista que una entidad que se ocupaba de manejar los dineros privados de una gran mayoría de tinerfeños fuera casi la máxima valedora en los mejores recuerdos teatrales para cuando tiramos del hilo de la memoria, de aquellos años setenta. Aunque sorprendería sólo a quienes no conocieran la profunda vinculación amical que sostenían Pérez Minik y Cas Ganzó.

En el caso de la narrativa, la Caja General de Ahorros de Tenerife retomó el premio *Benito Pérez Armas* de novela y desde ahí comenzó a formarse la apiñada nomenclatura de novelas y sus narradores. Alfonso García Ramos, Juan Cruz Ruiz, Alberto Omar Walls, Rafael Arozarena, Isaac de Vega, Juan Manuel García-Ramos, Luis León Barreto, Fernando G. Delgado, J. J. de Armas Marcelo, Emilio Sánchez Ortiz, Luis Ortega, Félix-Francisco Casanova, Elfidio Alonso, Víctor Ramírez, Luis Alemany, Esperanza Cifuentes, Orlando Hernández, Juan Pedro Castañeda, José Luis Morales, Miguel Royo Iranzo, Pedro Perdomo Azopardo, Leopoldo O'Shanahan, Alfonso O'Shanahan, Domingo Luis Hemández, Roberto Cabrera, José Manuel de Pablos, sin olvidar al Pórfido Santos Jhon de entonces (José Carlos Cataño), a Gilberto Alemán, Daniel Duque, y una cuantiosa pléyade de escritores que ya no parará<sup>9</sup>... Algunas de las novelas se habían escrito poco antes, y no sólo me refiero al caso demasiado evidente de Alfonso García Ramos o Rafael Arozarena e Isaac de Vega, sino al de los más jóvenes que irrumpíamos descaradamente en medio de la atonía social heredada, de los cincuenta, ocupando la atención de páginas y revistas literarias: allí estaban a menudo impresos los rostros y nombres de Juan Cruz Ruiz, Alberto Omar Walls, Luis León Barreto, Luis Alemany, Víctor Ramírez, Luis Ortega... Se iba a producir una metamorfosis literaria en favor evidente de la narrativa. Inconscientemente, pero desde la colectividad, habría de provocarse una desfuncionalización de algunas de

---

<sup>9</sup> Para un mejor conocimiento de la literatura que se ha hecho en las islas, debe consultarse la imprescindible publicación titulada “Enciclopedia de Escritores Canarios”, Rafael Fernández et ad., CCPC, 2008.

las ocupaciones creativas concretas de cada individuo para trasladarse, por las buenas, al menos, aparentemente, a escribir novelas. Así y no de otra manera nacieron las producciones novelísticas del principio de los setenta y, si tenemos en cuenta que la mayoría venía literariamente de otras especialidades, la novedad casi absoluta del novelar podría sorprender si no hubiera una razón oculta tras todo aquel tinglado. Pienso que fueron dos cuestiones: una, la metamorfosis funcional del hecho creativo y, dos, la razón oculta. La primera es evidente en un alto porcentaje de los futuros narradores que se evidencian o agolpan en racimo desde mil novecientos setenta: Juan Cruz Ruiz y Alfonso García-Ramos nacen del periodismo; Alberto Omar Walls del teatro y cuentos publicados en las páginas literarias; J. J. de Armas Marcelo, de la poesía; Luis Alemany del relato corto y el teatro; Rafael Arozarena, de la poesía; Emilio Sánchez Ortiz, del relato corto, la poesía y el teatro; Luis León Barreto, de la poesía; Luis Ortega, del teatro, periodismo y la poesía; Fernando Delgado de la poesía; Juan Pedro Castañeda, de la poesía y el teatro; Félix-Francisco Casanova, de la poesía; Elfidio Alonso, del periodismo, teatro, relato y cine; Orlando Hernández, del teatro; Pedro Perdomo Azopardo, del periodismo... Quizá los narradores que antes o después hacen novela en las islas, directamente cogidos de la mano *solo* del narrar, pueden ser contados con los dedos de alguna mano: Juan-Manuel García Ramos, Víctor Ramírez, Esperanza Cifuentes y, desde luego, Isaac de Vega.

La gente de la narrativa ha sabido fabricarse un mejor lugar en el devenir histórico de nuestra cultura insular. No ha ocurrido así con los protagonistas del

teatro, aunque hay publicados ya trabajos suficientes como para darle unidad cronológica a toda esa información tan fragmentada como el archipiélago. Pero *la gente del teatro* comulgaba también de todo aquel entorno, porque no actuábamos a modo de celdillas. El llamado teatro independiente que se hacía en el territorio español participaba, en mayor o menor medida, de los mismos atributos y necesidades que el que se producía en Madrid, por que, aunque éste pretendiera gozar en última instancia de un estatus profesional, los demás grupos se movían entre las parecidas cuadraturas sociales. Pero es que la gente del teatro no vivía en solitario, porque también era la gente de la novela, la poesía, la prensa, la plástica o el cine... José Luis Alonso de Santos, de edad parecida a la nuestra, nos recuerda una verdad palmaria con respecto a la gente del teatro de aquella época<sup>10</sup>, pues todos vendríamos a comportarnos como hijos de las ideologías subyacentes del inefable e irrepetible mayo francés. Lo que querrá decir que no se podría entender toda la rebeldía revolucionaria que anidaba en los planteamientos del creador plástico y teatral, llamado Eduardo Camacho, si no la contextualizamos *previamente* más o menos de la manera que venimos haciéndolo. Tanto o más importante que el producto en sí, es su relación con la estructura global que le da su razón de ser.

---

<sup>10</sup> José Luis Alonso de Santos, *Principio y fin del teatro independiente*: “Podemos situar el origen del Teatro Independiente, de una manera general, en el descontento de una serie de personas que en los primeros años sesenta iniciábamos nuestra andadura teatral, sin que nos convencieran las vías de inserción en la profesión que se nos presentaban. Por otra parte, aunque nos hubieran gustado, estaban cerradas para nosotros: las posturas políticas, los criterios estéticos, circunstancias económicas, etc, hacían para muchos inviable el poder y querer conectar con ese mundo extraño que se desarrollaba por entonces en los escenarios españoles”.

#### 4- EDUARDO VITALISTA

Lo he dicho ya, en el teatro que se hizo en la década de los setenta, un poco antes y un poco después, siempre estuvo implicado el gran animador sociocultural que fue Eduardo Camacho. Era extremadamente vitalista, quizá porque respondía con ese temperamento a cómo nos comportábamos la mayoría de nosotros hace cuarenta años. Siempre nos acogía con interés el público. Por la edad que teníamos, por la gran novedad estética de los planteamientos, y porque las cosas del arte y la cultura que fabricábamos entonces no podrían nunca pasar desapercibidas. No había super-programación, como existe ahora, pero sí es cierto que todos los círculos culturales funcionaban a tope.

Cada estreno de Eduardo armaba revuelo, e hiciera lo que hiciese siempre le asistía un público fiel que lo mimaba y seguía con absoluta fidelidad. Y luego, además, resultaba curioso comprobar que era un verdadero imán humano que atraía a la prensa, a los críticos y a los fotógrafos... Los medios de comunicación testimoniaban con insistencia y veracidad la importancia de sus montajes teatrales y sus propuestas escénicas. Eduardo, por otro lado, estaba en su salsa. Creativo como era, con dos o tres grupos teatrales en sus manos, con más de veinte actores que dirigir y, a un par, o más, de montajes al año, podríamos afirmar sin lugar a dudas que ocupaba las páginas de los diarios un día sí y otro no... Soy incapaz, a

estas alturas, y a pesar de que estoy hablando de cuestiones que afectan a la memoria, de separar la imagen del Eduardo persona del Eduardo creador, del Eduardo artista de cuerpo entero. Lo recuerdo, cuando muy joven, como un muchacho de extrema sensibilidad, aunque dotado de gran carácter y de una voluntad férrea a prueba de desalientos. Pero en el trato, su sensibilidad y ternura brillaban por encima de todas las demás capacidades. Siempre me sentí amigo suyo y sé que como tal muestro aquí estas observaciones de su personalidad, pero las creo necesarias desvelar en una publicación con motivo de su homenaje para intentar aportar un rasgo que ayude a entender un poco más su personalidad artística. Y para que quede escrito. Supongo que Eduardo maduro ya, años después de aquellos lejanísimos años 70, no le pudo dedicar la suficiente entrega de tiempo y vida a dirigir teatro, por las razones evidentes de su dedicación tanto a la enseñanza universitaria como a la plástica, pero donde hubo siempre quedaría. Creo que amaba el teatro. Estoy seguro. Simple y llanamente, amaba el Teatro, porque era un hombre de teatro en el sentido primigenio, más allá de lo místico, que defendía el mismo Barrault<sup>11</sup>.

Eduardo Camacho Cabrera formó parte de una generación de creadores en que el teatro se nos había hecho vicio cotidiano, carcoma vital, apetito desmedido, sangrante obsesión. Por otro lado, propiciador de las experiencias más placenteras.

---

<sup>11</sup> Es bueno recordar, a este tenor, que cuando el gran narrador e intelectual Malraux fue nombrado ministro, le confió al genial director teatral la dirección del Teatro Odeón. Jean Louis Barrault estuvo codo con codo con los estudiantes franceses, en el histórico y simbólico mayo del 68, e hicieron de aquel emblemático Teatro un verdadero *templo* de la revolución y la insurgencia.

No es que fuéramos una familia bien avenida, por supuesto que no, ¿quiénes en el teatro se han llevado como San José y la Virgen?, pero nuestro territorio vital hallaba sus raíces en el teatro y eso, aunque toda la gente no compartiera tus proyectos y montajes, aunque no los quisiera o los criticara, al menos sabían que formabas parte de ese territorio y, fuera como fuese, te respetaban. Porque sabían que tenías un lugar que te habías ganado a pulso. Aunque no quisiera que mi discurso sonara a nostalgia, ya es tarde para cambiar el ritmo interno de mis cláusulas métricas o el tamaño de los grupos fónicos utilizados, sépase que cada texto y recuerdo tienen las melodías de su autor y el ritmo de su alma.

Eduardo fue un auténtico creador en el sentido más primigenio. Además de poseer una gran capacidad de aglutinar y animar a sus gentes, lo inspiraba un deseo permanente de expresarse de manera creativa, usando un gesto rápido y certero. Intuía de golpe que las cosas tenían que ser así y las respuestas las ponía en práctica sobre la marcha. Lo recuerdo siempre como un trabajador infatigable y, como era pintor, todo aquello que descubría en su interior cuando se expresaba, hallaba una manifestación plástica. Dominaba el espacio como nadie. Era capaz de mover a veinte actores, con sus máscaras neutras en medio de un escenario casi desprovisto de utilerías, con una intuición y maestría sublime.

Los del lenguaje y la literatura seríamos los otros, los que de una manera u otra lo acompañábamos cada vez que nos reclamaba, pero el de las ideas plásticas atrevidas, que siempre buscaban la vanguardia en la expresión, era Eduardo.

## 5- EDUARDO, DIRECTOR Y VISIONARIO

Por ejemplo, en su *Stage 1*, por el grupo *La Máscara*, tuvimos la suerte de acompañarle como director adjunto, y uno, que ya entonces escribía en los periódicos, debía pergeñar un discurso más o menos consonante con la propuesta que nos planteaba. Y con sumo gusto escribíamos tanto el texto de su programa de mano como dejábamos constancia en la prensa del paso del espectáculo por los escenarios canarios y nacionales. Decía así en el programa de mano fechado el 3 de marzo de 1972:

No hay palabras, el cuerpo habla, se tuerce y retuerce, se libera del gesto eterno. El cuerpo habla por la garganta y se despoja del silencio en un gran anhelo de encontrar la expresión. Los ejercicios se suceden sin estridencias, la música impensada fluye del coro de los cuerpos, el abraxas orquesta la acción. En medio de la fuente, una llama que no se consume...Primero, unos rostros encarnados con las carnes de la esterotipia; después, la búsqueda por la introspección; al final, el encuentro con las libertades perdidas... Cae la piel del pasado, como regalo de un nuevo nacimiento.

Para el viaje a la Península se incorporó aquel año al *Stage 1* la pieza teatral didáctica, para niños, de su hermano Ángel Camacho, titulada *Herodoto que gran amigo eres*. A la vuelta, nosotros mismos, como era ya costumbre, constataríamos sobradamente en la sección de los Colaboradores de *El Día* todo el periplo de las actuaciones de los dos montajes que Eduardo Camacho en esos momentos ponía sobre los escenarios: “Desde Madrid a Barcelona. Madrid, fue primero. Una sola estancia (un solo *Stage1* en un Ateneo lleno) de días ráfagos. En Barcelona actuamos en el Instituto del Teatro, Círculo Medina, Martorell, Sabadell, Molins de Rey, Esparraguera, Berga, Centellas...”.

Creo que el Grupo *Los Ambulantes* y *La Máscara* forman parte de una de sus mejores visiones artísticas, específicamente en el orden teatral. Como todo, las cosas acaban, y tanto un grupo como el otro se disolvieron en sus momentos concretos, pero los logros artísticos obtenidos en sus actuaciones pusieron en pie, en muchos lugares, a miles de espectadores. El lenguaje con el que tendía Eduardo a querer expresarse con sus grupos era universal y eso lo entendió en aquellos momentos, y a todas luces, desde su gran intuición. Puede que se le hayan olvidado a las gentes el reconocer esos aciertos, como en esta tierra cálida y bondadosa nuestra se olvida prácticamente todo. Eduardo había estado estudiando con Jacque Lecaueq en París, y no cabe duda alguna que esta influencia fue decisiva o quizá culminante en su evolución conceptual sobre la gestualidad, acompañada de la máscara y la expresión corporal, sobre el escenario, frente a la ausencia de palabras y la urdimbre estructural de los conflictos dramáticos. Eduardo no se marginaba del poder de las palabras sobre las tablas, pero sí que creía que el hallazgo del discurso, por parte del espectador, podía o debería ser un producto interno más que externo. No había más que verlo montaje tras montaje, para descubrir que dominaba el gesto y la composición figural. Pero el propio Fernando G. Delgado advierte ya, cuando se estrena *Stage 1*, del tremendo reto que se le planteaba al espectador, sobre todo para aquellos que no estaban iniciados en el juego teatral<sup>12</sup>. Fernando Delgado escribió un artículo, en 1791, comentando el estreno de este montaje en el Ateneo de Madrid:

---

<sup>12</sup> “En el Ateneo de Madrid. El Grupo La Máscara y su Stage 1”, Fernando G. Delgado, *El Día*.

Por otra parte la realización de los ejercicios no ofrece al actor, lógicamente, posibilidades de lucimiento. Pero esto nada importa al joven grupo, sino que, por el contrario, le confiere gran naturalidad a cada uno de ellos en el acto de desenmascarar el teatro, ofrecerlo al desnudo, manifestar crudamente la esencia de los fenómenos teatrales. No hay posiciones aquí para el divismo y sí para una tarea conjunta de iniciación al proceso dramático, en la que cada uno de los asistentes pudo llevar a efecto una buena, saludable, tarea de introspección...

Por alguna suerte de intuición compartida yo era capaz de captar en el Eduardo director los códigos sutiles de su capacidad expresiva. Y él tuvo que entenderlo de esa manera, al menos en aquellos años iniciales del 70, porque revisando algunos de mis papeles, programas y documentos que, desgraciadamente, tengo tan dispersos o perdidos, observo que escribí sobre sus montajes en muchos de sus programas de mano, en los periódicos y, sobre todo, le escribí más de un texto dramático para ambos grupo *Los Ambulantes* y *La Máscara*, además de hacer las veces de director adjunto y componerle una música (concreta) titulada *Quijote*, para su *Don Quijote*, que estrenó con *Los Ambulantes*, creo recordar, en el seno de un Festival de Teatro que se celebró en el Puerto de la Cruz. Tengo uno de mis recuerdos medio colgado en una nebulosa, pues me consta haber intervenido como actor anónimo, yendo de teatro en teatro por la geografía peninsular, embuchándome en cada función en el interior de un disfraz de dragón de peluche, por demás caluroso, para representar la obra *Herodoto, que gran amigo eres*. Reconozco que siempre con Eduardo me divertía. Al menos conmigo, en aquellos años, tenía la virtud de exaltarme las neuronas, divertirme la

emoción y engatusarme con sus proyectos e interesantísimas propuestas de colaboración. Si luego me pedía que me metiera en las entrañas de guata de un dragón, para dotarlo de vida y movimiento, mientras el patio de butacas estaba atestado de niños, ¿qué iba a hacer? Ahora mismo, doblado en kilos, sé que me sería imposible, pero en aquella época, aunque sudara como un pato, experimentaba tal emoción al meterme en el interior de aquel monstruo que, recordarlo en estos momentos, aún me subyuga y estremece.

No cabe duda que nuestros dos mayores éxitos en colaboración fueron *El lazarrillo de Tormes* y *La Estatua y el perro*. A mí me correspondía crear algunos de los textos dramáticos<sup>13</sup> y a Eduardo la puesta en escena. Claro que ya entonces me las ejercía de actor y director habiendo estrenado algunas obras con el Grupo Fragua y el Teatro Estudio del Círculo de Bellas Artes y, por otra parte, el propio Eduardo era un actor de reconocido prestigio que actuaba donde lo solicitaran<sup>14</sup>. Quiero decir, que pudimos haber instaurado otra suerte de colaboración, pero quien tomaba en estos aspectos la iniciativa, era Eduardo. Porque él tenía siempre muy claro lo que quería obtener de cada uno de sus colaboradores. Pues ocurrió que en el año mil novecientos setenta y tres me pidió que le escribiera para su grupo *La Máscara* una versión personal de la narración de autor anónimo titulada *La vida de*

---

<sup>13</sup> Por supuesto que escogió en sus trabajos los textos de muchos otros, pero estoy hablando en este largo recorrido de aquellos que me tocaron crear a mí. Recuerdo que le escribieron, Ángel Camacho, Pilar Lojendio, [Sabas Martín](#), Pedro Pérez Oliva o Gilberto Alemán, entre otros.

<sup>14</sup> Recuerdo aún algunas de sus magníficas interpretaciones unipersonales. Me viene ahora a la memoria, pues me parece aún estar viéndolo en el salón del Conservatorio de Música de Santa Cruz, el actual Parlamento, interpretando el titulado *El daño que hace el tabaco*, conocido monólogo de Antón Chejov.

*Lazarillo de Tormes y de sus fortunas y adversidades*. Siempre me había encantado el la literatura picaresca, y mucho más este paradigma del iniciador del género. ¿Pero cómo afrontar todo aquel tremendo rito de iniciación del muchacho renacentista, marginal, tunante y de tan baja estofa? Para este itinerario, lo bueno que tenía *El Lazarillo*, como narración, era el punto de vista adoptado de su territorio narrativo de extracción documental o de testimonio de lo popular. Por otro lado, Lázaro niño, el verdadero protagonista, a pesar del pesimismo de la época, las miserias y los cinismos, debía inspirar en el espectador contemporáneo una ternura a prueba de desalientos. Lázaro, personaje, desde siempre me ha encantado, de hecho escribí un cuento con él como protagonista para posteriormente quedar recogido en el libro titulado *Papiroplexia*<sup>15</sup>. ¿Verdad que era un buen momento social, en aquel setenta y tres, para retomar del pasado y recolocar sobre nuestros escenarios toda aquella multitud de miserables, tunantes y pícaros?

Pero me tenía que reencontrar con un teatro sin palabras, pues esa era la condición primera pues, como ya he dicho, su esencial estilística, Eduardo la cifraba entonces en ese rasgo distintivo. El que fuera sin palabras era la condición básica para su significación. El sentido profundo de lo teatral nos advierte de las tipificaciones figurales, de las relaciones estructurales de las figuras, de las búsquedas de los objetos, los fracasos y obstáculos, pero no nos podrá impedir jamás que dejemos de recibir o transmitir un contenido que no conlleve

---

<sup>15</sup> Este cuento, que titulé largamente *De cómo Lazarillo dio en encontrar la sabiduría andando por una calle estrecha, de manos huesudas y alargadas* está contenido en la primera parte de *Papiroplexia*, libro editado en 1980 por el Aula de Cultura de Tenerife, porque fue Premio (*ex aequo*) de Cuentos Ateneo de La Laguna LXXV Aniversario.

necesariamente un saco de palabras. Porque lo bueno del gesto es que se puede traducir, luego, en palabras. ¡Ese es uno de los más hermosos milagros del lenguaje! Y, claro está, en este caso concreto de *El lazarillo de Tormes*, el público tenía un conocimiento previo de las luchas, andanzas y desventuras del muchacho y, por si le cupiera algún olvido, Eduardo se había encargado de colocar en el programa de mano todo el guión esquemático de su puesta en escena<sup>16</sup>. El gran éxito de Eduardo Camacho alcanzado con este montaje sólo pudo ser superado, un año más tarde, con *La Estatua y el perro*, representada por el grupo *Los Ambulantes* en la inauguración de *El Almacén* de Arrecife de Lanzarote. En esta ocasión de *El Lazarillo*, la obra fue estrenada el diez de marzo de 1973, nada más y nada menos que en el Teatro María Guerrero de Madrid. En aquel entonces, la prensa nacional, la televisión, Radio Nacional de España y muchas otras emisoras dieron una amplia información de aquel montaje tan rompedor y experimental. Entresaquemos de lo que se escribió en aquellos momentos, algunos testimonios escritos por periodistas. Ketty Antolín dijo en *El Alcázar*: “Fue sin duda la obra que más se acercó a un teatro experimental, la que buscó caminos nuevos, vías diferentes y acercamiento entre la obra y el espectador”. Luis Ortega escribió en *La*

---

<sup>16</sup> Es de justicia recordar aquí a aquellos amigos y grandes actores y actrices que intervinieron en el reparto, Víctor Luque (niño), Ernesto Galván Tudela (ciego), Cipriano Lorenzo (clérigo), Juan Hernández (Lázaro adulto), Sabas Martín (escudero), Carmen Alayón, Zoraida Hernández, Ángeles Lite, Ramiro Negrín, Juan Antonio Perera, José María Ávila, Leonor García, José Orive. A quien cantó la música de Javier Marrero, Pedro C. Delgado, y a sus músicos, Enrique Guimerá, Manuel China y el mismo Javier Marrero.

Tarde: “Fue el espectáculo más comentado del Congreso<sup>17</sup>. Se trataba del montaje más audaz, de la pretensión estética más pura, de la representación con menos medio”. El diario Ya, escribió lo siguiente: “La representación de El lazarillo de Tormes puso de manifiesto el afán por encontrar unas formas nuevas en el teatro destinado a los adolescentes. Los fondos musicales corroboraron la expresión, en algunos momentos magistralmente”. Una página de entonces, titulada “La Isla de los Niños”, dejó testimonio del montaje en los siguientes términos: “Eduardo Camacho presentó una obra novedosa, huyendo de lo fácil y buscando la dificultad brillante y anti-tradicional”. Jorge Rodríguez Padrón, escribió en el Tagoror Literario: “La Máscara consiguió un espectáculo muy vivo, muy claro y de posibilidades indiscutibles. Integraron de modo impecable una música impecable en el ritmo del espectáculo. Y, para terminar mis reflexiones en torno a este feliz acontecimiento, transcribiré a continuación las palabras que pergeñé entonces para el programa de mano, con lo que estoy seguro que con ellas pretendía hacer reflexionar al público sobre mi pequeño trabajo de adaptador:

...Hemos quitado la palabra, porque la mudez es ayuno y, el de Tormes era maestro en amaneceres. Y porque el lenguaje de los gestos promueve a la participación voluntaria en el caso y así, vuestras mercedes, habrán de atender y entender mejor todas las escenas del *asunto*. Hemos sintetizado las formas –que fácil es en la mudez la algarabía de los gestos- para una mejor armonía con la sencillez del contenido. Hemos optado por la claridad sin desdeñar el claro-oscuro, por la alegría sin empañar la tristeza, por un final de esperanza sin caer en el absurdo de abanderar a Lázaro con el *don* de dueño...

---

<sup>17</sup> Cuando se dice aquí “el Congreso”, se refiere al IV Congreso de Teatro de la AETIJ (Asociación Española de Teatro para la Infancia y la Juventud). El Grupo Teatral La Máscara fue previamente seleccionado por este montaje para representar en dicho congreso en Madrid.

Al año siguiente estrenamos con *Los Ambulantes*, en febrero de mil novecientos setenta y cuatro, en el exquisito espacio llamado *El Almacén* de César Manrique y Pepe Dámaso, *La Estatua y el perro*. He de reconocer que le tengo una debilidad especial a este montaje. De hecho tuvo tal resonancia social que llegó a propiciar una intervención artística plurimedial. Es decir, el realizador de cine [Joseph Vilageliú](#) rodó su película titulada de la misma manera, *La Estatua y el perro*, con el grupo *Los Ambulantes* y la dio a conocer proyectándola en varios centros y espacios culturales al año siguiente. Mientras, y por otro lado, el pintor y fotógrafo Imeldo Bello, creaba una bella exposición itinerante titulada *Fotografía otra: sobre La Estatua y el perro*. No cabe duda que en aquel montaje, Eduardo Camacho le mostró a su público lo mejor de su condición plástica. En el programa de mano escribí cosas como éstas:

Una estatua, un perro. ¿Qué estatua no ha levantado su pata ante un perro y qué perro no ha levantado su pie ante una estatua? Protagonistas: un perro y una estatua. Accidentes: un hombre y una mujer, un Dios, unos hombres, algunas guerras (malvadas)... Una estatua, de pura piedra, pasa lentamente en el paseo de un parque (¡ahí la Historia!), ve a un perro, un can sencillo, levanta un pie y moja las lanas del perro. Segunda parte (¡sigue la historia!), un perro camina a cuatro patas, en el lento paseo de su monotonía, al fondo una estatua con pretensiones de eternidad, con bostezos de simbologías. Bordea la piedra hecha estatua el lebrél sin dueño, olfatea el cubículo que hace de sostén al mito erigido, huele el sabor a eternidad trasnochada, remira unos segundos más, levanta la pata izquierda trasera... se mea muy, muy lentamente...

Y, al final, la Estatua estornuda ostensiblemente. Claro está, la estatua, era la Estatua de la Libertad, la que se halla colocada en Manhattan como símbolo de un concepto democrático que en aquella época nuestro país apenas imaginaba, porque en esos años no había libertad. Y, aunque ya advertimos más arriba del tono aperturista en que nos hallábamos y aprendíamos a movernos, no había ninguna duda de que la sencillísima historia de un perro y una estatua (la de la Libertad) a la gente le llegaba impactándole a distintos niveles. Desconozco si existen imágenes filmadas del montaje hecho por Eduardo para aquella ocasión en el interior de *El Almacén*. Se trataba de un espacio muy bello, pero pequeño, obstaculizado por escaleras, puertas y ventanas, pero, al mismo tiempo extremadamente propiciador de una búsqueda de nuevas salidas a los espacios escénicos tradicionales, como el Guimerá de Santa Cruz. Con lo que, dada la orografía de aquel específico espacio escénico de *El Almacén*, Eduardo tuvo que valerse de su mejor creatividad para conferirle a la extrema cercanía con el espectador un valor añadido, y dotarles a las distintas alturas un juego de especialidades que le permitirían jugar tanto con la sorpresa como con el susto. La cercanía de público y actores sordomudos creó una magia tal y un revuelo tan hondo de todo lo visceral, que de aquel extraño e impactante montaje se estuvo hablando durante tiempo. ¡Porque para sumar sorpresas estaban los sonidos inquisitoriales, aberrantes o escalofriantes, de los actores para garantizar el impactar sobre los oídos tenidos por *normales* de los espectadores! Como es sabido, este grupo, *Los Ambulantes*, estaba formado única y exclusivamente por actores

sordomudos. Uno de los mejores aciertos o hallazgos de Eduardo fue hacerlos hablar, no sólo con el gesto (pues ese fue siempre su principal estilema teatral), sino, además, con sus propios aparatos fonadores. Las actrices y actores sordomudos se expresaban en el escenario tanto con los valores gésticos como con la voz, y esa unión o mezcla sobrecogía invariablemente a todo espectador, fuera de la geografía que fuese. Lo que le confería al *drama* del tímido perro y la Estatua (al Individuo frente a su Libertad) un patetismo profundamente grotesco, esencialmente por lo que mostraba de deformante, e incommunicativo, en un *mundo de hablantes*. ¡Las simbologías revolucionarias estaban bien servidas!

El periodista catalán Angel Joaniquet<sup>18</sup> escribió en 1976 sobre *La estatua y el perro*, con motivo del estreno de la película de Joseph en Barcelona. En ese comentario periodístico no solo dijo que se trataba de un poema visual de la crueldad expresado por gente que está harta que se la subestime, sino que nos mostró una serie de reflexiones en torno al montaje de Eduardo, y al grupo de *Los Ambulantes*, junto al propio punto de vista utilizado por el director de la película, sumamente interesantes:

*Esta ha sido la gran mujer de mi vida. La había estado buscando desde siempre. Hoy la encuentro y resulta que no tiene ideales. ¿Qué hacer? ¿Qué no hacer? ¿La mato o simplemente la martirizo?* Estos textos corresponden a la obra teatral de Alberto Omar, *La estatua y el perro*, dramatización puesta en escena por un grupo de sordomudos. Los aficionados al teatro extrañan recordarán aún la rara, agresiva e incluso revulsiva, por molesta, representación que hará cosa de un año un grupo de sordomudos canarios, dirigidos por Eduardo Camacho,

---

<sup>18</sup> “Una anti-paternalista película para sordomudos”, Angel Joaniquet, *MD*, 27 Marzo, 1976, p.21.

presentaron en Barcelona un insólito espectáculo en la Sala Villarroel. Cómo olvidar aquel espectáculo donde gritos desesperados brotaban de unos actores imposibilitados de usar un lenguaje oral articulado. Imposible no recordar el patetismo de sus gestos o su diálogo transmitido bajo la técnica mano-expresión, superando de por sí toda la estética de la pantomima. Pues bien, un joven realizador afincado en las Islas Canarias, Joseph M. Vilageliu, ha recogido la ruda estética de esta pantomima violenta al poner en escena cinematográfica la terrible crueldad de este mundo de silencio... La planificación de la propia película muy a lo cine directo, así como a la actuación de los personajes, antidramática por excelencia en el sentido tradicional, más propia del poema visual, cine poesía, protagonizado por las vanguardias de las entreguerras, por algún cineasta brasileño o por el actualísimo Pasolini...

Algunas otras colaboraciones tenidas con Eduardo sólo vendrían a abundar un poco más en afirmar que se trató de un gran creador, de una persona de una sensibilidad exquisita y un ser poliédrico y plurimedial, poseedor de un olfato especial a la hora de situar a los actores en el escenario y de obtener una imagen global del espectáculo que desde el principio pretendía conseguir. Tanto amaba el teatro... hasta el punto que una de sus permanentes obsesiones era dejar una constancia estable para el estudio de la teatralidad y las artes escénicas en nuestra universidad. De hecho propició la creación, en 1998, durante su mandato de vicerrector, del título de Experto Universitario en Teatro y Artes Escénicas. Creo, sin posible equivocación, ni oportunismos, por aprovechar este espacio con el que se me invita a expresarme, que si la Universidad de La Laguna retomara alguna vez este título, u otro de similar especialidad escénica o teatral, debería bautizarlo con su nombre. Un reflote de ese tipo merecería por su propio bien ostentar en su dintel o frontispicio la garantía de ese gran nombre, el del magnífico creador que fue Eduardo Camacho Cabrera.