

# Dramas perdidos en el camino de la memoria

“Si el teatro es claro reflejo de la inquietud de la época, nada puede impedir que sea también expresión de las inquietudes de siempre.”

Paco de la Zaranda, 1999

Se podría calificar el drama social como un género trasnochado o en peligro de extinción ante el predominio escénico de espectáculos evasivos y esteticistas. Reflexionar sobre el teatro de compromiso, de contenido y de abordaje social, especialmente con el teatro de la memoria histórica, se nos impone como una necesidad, especialmente cuando nuestra sociedad –de larga trayectoria migratoria– corre el peligro de cerrarse, de posesionarse en discursos, actitudes y comportamientos xenófobos con los retornados e inmigrantes. La memoria, como las miradas del pasado, constituye un legado esencial para el futuro. El recuerdo de acontecimientos y dramas del pasado – de los que importa el por qué– representan una afirmación de la historia y del presente. El teatro es un espacio para la reflexión de lo que ha sido, es y podrá ser la aventura del ser humano. Un espacio contra la amnesia y el olvido. Un espacio abierto a la solidaridad.

Los autores que apuestan por un teatro social se interesan por lo que ocurre a su alrededor, no obvian las realidades de su comunidad y se inmiscuyen en los problemas de su tiempo para encontrar la enjundia de las tramas a escenificar. Los textos y las ficciones son arquitecturas levantadas por la fantasía sobre hechos o circunstancias que pudieron marcar sus propias vidas o la historia del pueblo al que pertenecen. En esta época y en el espacio geográfico insular donde vivimos, que corre el peligro de saturarse saturado por la masificación y eclosión urbanística, es imprescindible apelar a un teatro que lleve al corazón de la escena historias de la memoria emigrante para contribuir a la denuncia de actitudes y resabios xenófobos e insolidarios que fácilmente se pueden despertar contra los inmigrantes que arriban al territorio insular intentando alcanzar lo que nuestros padres y abuelos fueron a bus-

car al otro lado del Atlántico huyendo de la miseria y el poder caciquil.

En los últimos años Canarias viene experimentando las más altas tasas de riquezas, lo que la convierte en un lugar de referencia y esperanza para grupos de inmigrantes; sin embargo, pese al crecimiento y la expansión económica, se sigue produciendo una paulatina destrucción de puestos de trabajo, se dan los salarios más bajos del Estado y no se eliminan las bolsas de pobreza<sup>1</sup>, y los consecuentes problemas de marginalidad, alcoholismo, delincuencia, drogadicción, deficiente alimentación, etc. Lo cual nos lleva a pensar que cuando un mercado de trabajo se estrecha brotan con fuerza los individualismos y los particularismos, y, llegados a extremos, el rechazo y la violencia. Pese a esta situación de precariedad laboral apostamos por la solidaridad y, desde esta perspectiva o compromiso, el teatro puede jugar un modesto papel, testimonial o de

denuncia, en la prevención contra el racismo, contra los abusos discriminadores, la xenofobia y la vejación. Afirma con rotundidad Fernando Savater: “Nadie tiene el derecho de humillar a nadie. De humillarle por su color de piel, por su lengua o por su acento, por su lugar de nacimiento, por sus hábitos de vida, por sus orígenes y tradiciones. Ni mucho menos, desde luego, por su pobreza o desamparo que le hacen buscar refugio entre nosotros. La raza más detestada de todas, la más perseguida y discriminada, es la raza de los pobres.”<sup>2</sup>

El teatro, como expresión viva de la cultura y el arte, como comunicación directa, ha de buscar sus temas en la calle, en la vida, en los sueños o en la memoria histórica, aunque suponga desenterrar cadáveres o maquillar muertos, puesto que en el proceso de creación hay que estar abierto a todas las orillas, especialmente, a la desembocadura de las corrientes del presente y del pasado. Entre los principales



vacíos y carencias de gran parte del teatro que se realiza en las islas destaca su falta de compromiso con la historia del momento y de la sociedad del presente. El drama de la vida apenas se proyecta en la escena: la ausencia del fenómeno de la inmigración es uno de tantos ejemplos. Y hay que hablar de emigración porque es un problema actual, contemporáneo y del futuro. Es un fenómeno imparable. Las riadas humanas de los países del centro de África hacia la opulenta Europa, en el tránsito de la miseria a la esperanza a través de un camino minado de dolor, explotación, odio y rechazo, van dejando un fuerte rastro de dramas y tragedias que, de alguna manera, se dieron en los emigrantes canarios. Recordar el pueblo canario de hoy las vicisitudes que tuvieron que pasar sus mayores, de alguna manera, les tiene que sensibilizar sobre esta nueva corriente migratoria, el caso más evidente fueron los 28 inmigrantes de Sierra Leona a los que los tratantes hicieron creer que desembarcaban en las costas francesas y fueron abandonados en la isla de El Hierro, a finales del mes de febrero de 1999.

### Teatro de la memoria

Frente a la ola de inmigración e insolidaridad que despierta urge un teatro de la memoria, un teatro que recuerde y evoque la olvidada tradición migratoria del canario, en la que fueron más los isleños que quedaron ahogados en la más espantosa miseria que los que ascendieron a la opulencia. Un teatro que contribuya a esa solidaridad con los inmigrantes africanos, latinoamericanos o asiáticos, como con los propios canarios que naufragaron en su aventura de *hacer la América*, tanto en Cuba como en Venezuela y hoy se encuentran sin apenas fuerza para confiarse a la caridad para retornar a la tierra natal.

A través del juego del teatro se pueden abordar acontecimientos situados en el pasado, arrancarlos del olvido para someterlos a un proceso de recreación contemporánea que va más allá de una reconstrucción histórica, retrato de época o una suerte de periodismo escénico. Un planteamiento dramático cargado de conflictos que puedan explicar, entre otros aspectos, las consecuencias de determinados sucesos en la conciencia colectiva, en la política o en la cultura de un momento determinado.

Ventilar acontecimientos de la memoria en

un teatro moderno, con sus distintas tendencias, expresiones y escuelas, sin llegar a encorsetarse en manifestaciones puramente realistas o costumbristas, ni en un teatro documental o drama histórico. Extraer argumentos, obras, tramas de la historia y la memoria para extrapolarlas a cualquier momento y lugar. En el caso de los motines y la matanza de los isleños que tuvieron lugar en Cuba, se trataría de una reflexión sobre el poder y el abuso del mismo, más que de una dramatización de tales episodios. De la referencia histórica concreta —de las que se extraen las situaciones de conflicto o las intrigas—, ofrecer una mirada y evolucionar hacia la indeterminación espacial y temporal. Entre los hechos y las palabras se encuentra el espacio del artificio y la ficción (Vargas Llosa, 1997). El creador ha de trabajar siempre con la libertad suficiente para modificar la realidad, el dato histórico y transmitir los conflictos del universo humano: la risa y el dolor. Para ello hay que elaborar textos imaginativos, cargados de recursos teatrales, no sólo para lanzar una mirada retrospectiva y crítica sobre acontecimientos pretéritos, sino para destapar emociones y explorar sentimientos, despertar inquietudes e interrogantes. De no lograr esa brillantez, por muy histórico que haya sido el suceso, no dejaría de ser un trago indigerible. El rescate de la memoria no tiene por qué ser un tostonazo.

### El teatro y su época

Durante siglos ha habido tanto una literatura como un teatro sin comprometer, atado siempre a los intereses de los poderosos y también han existido manifestaciones de exaltación de los débiles y olvidados. En determinados momentos en el teatro se ha podido escuchar la voz del pueblo, el clamor de su protesta, la expresión de su dignidad. El teatro es la más inmediata de las formas literarias para reflejar cambios que se dan en la sociedad. Ya desde mediados del siglo XIX había arraigado la concepción del teatro como espejo de la sociedad donde se contempla toda entera; el teatro un espacio donde se ve el pasado y el presente, y se sueña el porvenir. Esa definición del teatro como “termómetro de la cultura de un pueblo”, la recogería en la centuria siguiente Federico García Lorca (1898-1936). Esta concepción llevó a algunos autores, siempre minoritarios, a mostrarse sensibilizados ante

ciertos temas sociales, a preocuparse abiertamente por la situación de los trabajadores, por las clases bajas y los oprimidos.

Joaquín Dicenta (1863-1917), autor de la pieza *Juan José*<sup>1</sup> expresaba con claridad en 1890 la necesidad de que el teatro recogiera la realidad palpitante de “aque- llos vicios, aquellas injusticias, aquellos problemas sombríos, que agitan y corro- en a las modernas sociedades y presentarlos a los ojos del público solicitando, con el poderoso lenguaje del arte, su resolución y su remedio” (Thatcher Gies, 1996). Con el estreno de *Juan José*, el año 1895, fecha en que empieza la guerra de Cuba, se inicia en España el teatro denominado de la *cuestión social*. Para García Pavón se enmarcan dentro del concepto de teatro de *cuestión social*, “aquellas obras y autores que centran su atención en la lucha de clases; en el drama humano surgido de unas estructuras sociales injustas; en el teatro, en suma, que se limita a exponer estas injusticias de manera tácita o expresa y propugna unas fórmulas revolucionarias o evolucionistas para su corrección”.<sup>4</sup>

En la centuria pasada se consideraba al teatro como una escuela moral, un púlpito desde el que se podía predicar y dar ense- ñanzas de ética y política, y un espejo en el que veía la sociedad sus logros y aspi- raciones<sup>5</sup>. Entre los años 1880 y 1890 empieza a florecer sobre los escenarios españoles los conflictos derivados de las crisis políticas y los problemas sociales.

No hay que olvidar que el teatro del siglo XIX fue el de la burguesía que deten- taba el poder. El teatro como un mecanismo con el cual el poder podía ejercer su con- trol, o su influencia, al menos, sobre el com- portamiento del público. Los dramas nue- vos tenían que competir ferozmente con las traducciones de obras extranjeras o con las refundiciones de piezas del Siglo de Oro. Se daba el caso, denunciado por Larra, de que se pagaba por las traducciones tanto como por las comedias originales, o incluso más.

George Büchner, autor entre otros tex- tos de *Woyzeck*<sup>6</sup>, es el dramaturgo alemán más importante del siglo XIX, cuya obra, dado el carácter revolucionario de la misma, le obligó a abandonar Alemania. Su solida- ridad y compasión con los parias y las clases más bajas de la sociedad, irritó a un público burgués que prefería sumergirse en el teatro para revivir grandes estampas escénicas de carácter histórico. Señala Juan Antonio Vízcano (1999) que “las



los que destaca *Santiago (de Cuba) y cierra España*, de Ernesto Caballero, quien, a través de unas alegorías humanas –la criada Almatea y el soldado Aureliano– cuyas peripecias y desgracias cotidianas (a este lado y al otro del océano), sirven para conducir el transcurso de los hechos históricos, recreados libremente<sup>8</sup>. La Sociedad General de Autores y Editores (SGAE) y la Fundación Autor se apuntan a los fastos conmemorativos de la emancipación cubana, diseñando el proyecto CUBA'98 con el objeto de estrechar la proximidad histórica, cultural y sentimental que conserva España y Cuba.

Manifestaciones que no terminan de escapar de los mitos y los tópicos con respecto al pasado y el presente de la relación entre España y Cuba. En cualquier caso, el papel de los canarios en el proceso de emancipación, algunos de los cuales llegaron a alcanzar la graduación de generales en el ejército insurgente; la rebeldía o la desertión del ejército de los mozos canarios de las clases desfavorecidas por no poder eludir el ingreso a filas mediante la llamada redención, pagando unas 2.000 pesetas si el afectado debía por sorteo servir en ultramar, o contratando a un sustituto que acudiera en su lugar; las campañas de recogida de fondos para repatriar a aquellos isleños que estaban viviendo en condiciones difíciles; el miedo a desembarco de tropas extranjeras en las islas, etc., son situaciones perfectamente trasladables al mundo escénico, literario o cinematográfico, para acercarlas a los lectores o espectadores de hoy de una forma atractiva y enriquecedora, sensibilizándolos hacia los que acuden a nuestro territorio huyendo de conflictos, guerras, represiones y muertes y no tienen voz para expresar sus demandas, sus necesidades, sus esperanzas y anhelos. El historiador Manuel de Paz Sánchez nos ha recordado que “muchos integrantes del mundo intelectual de la colonia canaria en Cuba no sólo se preocuparon por vindicar la dignidad y el protagonismo histórico del canario en la historia y en la sociedad contemporánea de la Gran Antilla y, de hecho, en la propia historia de América, sino que, desde la distancia, trataron de mantenerse permanentemente en contacto con su lugar de origen y volcaron en sus medios de comunicación y de opinión sus ideas, consejos y proyectos, lo mejor de sí mismos, para contribuir al futuro bienestar de sus islas nativas, como queriendo asirlas con la mano, desde la entrañable cercanía de sus propios recuerdos<sup>9</sup>.

### Teatro de rescate

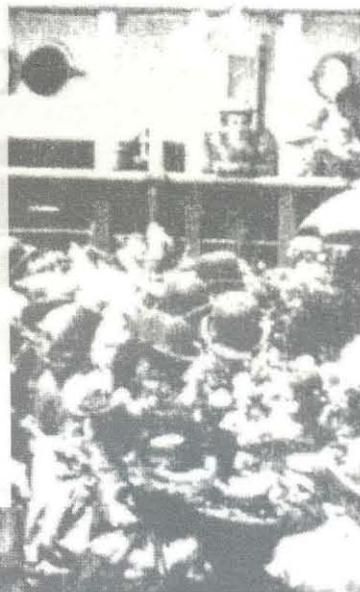
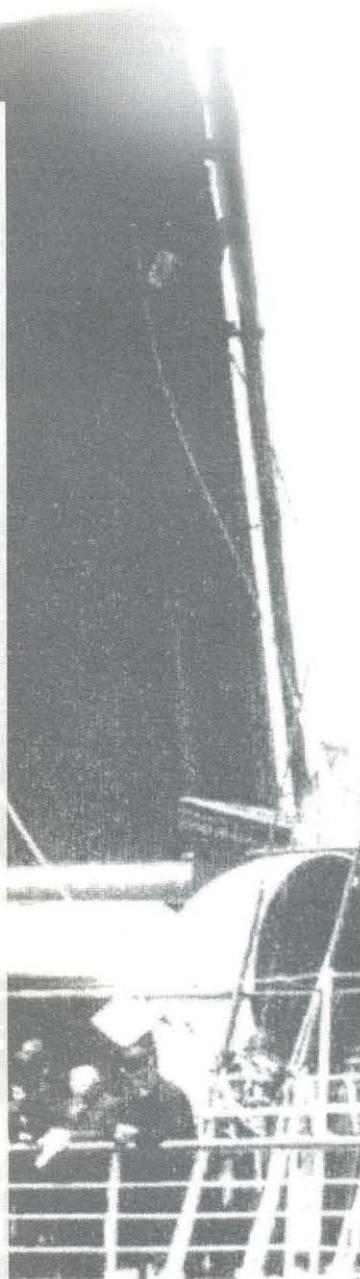
El abordaje de temas de la memoria emigrante, con su carga de imágenes y la música de ambas orillas es una vía para la indagación de un teatro que busque su propia expresión y personalidad, sacudiéndose, en la medida de lo posible, las imitaciones que monótonamente repite. El espíritu de la búsqueda de un lenguaje artístico propio nos puede llevar al rescate del patrimonio cultural generado en la emigración y el conocimiento o acercamiento a las culturas de los pueblos receptores de nuestras masas emigrantes.

Con estas asunciones partimos a la búsqueda de una serie de hechos protagonizados por isleños en la isla de Cuba desde mediados del siglo XVIII hasta los primeros decenios del siglo XX, sin olvidar el abrumador capítulo de la guerra de independencia. Episodios que en los últimos tiempos han ido saliendo a la luz gracias a la labor de historiadores empeñados en ofrecerlos a las nuevas generaciones, desconocedoras, en la mayoría de los casos, de tales sucesos en los que participaron directa e indirectamente sus ancestros emigrantes. Más que el relato de los mismos, nos interesa una aproximarnos a sus posibilidades dramáticas y rescate escénico.

Se calcula que en la segunda mitad del siglo XIX emigraron de Canarias, de manera oficial o clandestina, de 90.000 a 100.000 personas. De ellos a Cuba fueron entre 50.000 y 60.000 y entre 20.000 y 25.000 a Venezuela. Entre las causas fundamentales de la emigración canaria a Cuba y Venezuela se encuentran los altos precios y los bajos salarios, los múltiples y elevados impuestos, la elevada natalidad, las sequías, las ruinas agrícolas, el minifundismo, el analfabetismo, etc.

El canario en Cuba fue, por encima de todo, agricultor en las vegas de tabaco, colono en tierra de nadie y medianero cultivador de frutos y viandas, así como vendedor ambulante, billetero y baratillero. La mayoría de los vegueros eran isleños que siempre prefirieron este cultivo, al alcance de los agricultores pobres que, además, era de hombres libres. Por eso, en la historiografía cubana las rebeliones vegueras son conocidas como los “motines de los isleños” a los que se consideran precedentes de las luchas independentistas.

Los motines comienzan el año 1716 con la llegada a Cuba del gobernador Vicente Raja para establecer el estanco del tabaco. Creó





obras de Büchner eran consideradas por los críticos de su tiempo como un arte del arroyo, en este sentido se adelantó a toda la denuncia social que habría de realizar décadas más tarde el teatro naturalista". Efectivamente, habría que esperar a Zola, quien en 1881 teorizó sobre la influencia del naturalismo en la escena, para que se diera paso en el escenario a los problemas del proletariado. En 1887 tiene lugar la aparición del *Teatro Libre*, de André Antoine, verdadero creador de la realización escénica y en concebir las relaciones entre teatro y público. Con esta propuesta intenta acabar con el estilo teatral y sustituirlo por su identificación con la vida cotidiana.

Salvo contadas obras como *L'héroïne* de Santiago Rusiñol, *La de San Quintín* y *La loca de la casa*, de Benito Pérez Galdós y *Las galas del difunto* de Valle-Inclán, apenas aparece el fenómeno de la guerra o la emigración a América en el teatro. Los vaivenes de la política, las guerras, los conflictos sociales, el estancamiento eco-

nómico, las huelgas, las epidemias, etc., que afectan directamente a los autores, actores, público y sociedad no aparecen en escena.

La vida escénica insular de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, animada por las compañías profesionales que visitaban Canarias en sus rutas americanas y por los grupos aficionados locales, no reflejó buena parte del drama de su tiempo: la vida y tragedia del importante flujo de emigrantes que acudían a Cuba, huyendo de la miseria y de las quintas, así como el conflicto de la guerra colonial. Este divorcio con la dialéctica de su tiempo y falta de sintonía con el discurso social e ideológico de su momento es, salvo contadas excepciones, uno de los principales que arrastra.

En esa época el teatro gozaba de gran actividad y recepción por parte del público, comprensible ante la inexistencia otros medios de expresión y comunicación como el cine, la radio o la televisión. Tal como señala Domingo Pérez Minik (1968) apun-

ta en el prólogo al libro de Francisco Martínez Viera *Anales del Teatro en Tenerife*, que recoge la actividad escénica en Canarias desde sus albores hasta los años treinta de esta centuria que es excepcional la actividad dramática "no sólo por las compañías que nos visitaban, siete o nueve todos los años, de ópera, comedia o drama, sino también por el quehacer de los grupos aficionados y por tan increíble continuidad". Pérez Minik se preguntaba de dónde salía el público para mantener cincuenta representaciones o más en el Teatro Guimerá de una compañía, o sostener la presencia de tres compañías al mismo tiempo.

Tal como recoge Francisco Martínez Viera en sus anales "fue el año de 1899, uno de los mejores para el arte dramático en nuestra ciudad, en contraste grande con el anterior (de triste recordación por la tragedia colonial), en que sólo nos visitó en sus comienzos una compañía inglesa, de opereta, que sin pena ni gloria, nos hizo una fugaz temporada. Pero éste de 1899 compensó con creces la pobreza del anterior, y pudo calificarse de los más brillantes en la historia de nuestro coliseo". En 1899 se ponen en escena las comedias dramáticas *Vivir en grande* de Miguel de Echegaray, *Las personas decentes*, de Enrique Gaspar y *Ferreol o un error judicial*, de Victoriano Sardou. Ese mismo año, María Guerrero escenifica el drama de Angel Guimerá *Tierra baja* y *La hija del mar*, cuyo estreno para España la había reservado el autor para su ciudad natal. Ante el clamoroso éxito obtenido por la obra de Guimerá y ante los numerosos telegramas de felicitación enviados a Barcelona éste contestó al alcalde de Santa Cruz de Tenerife: "Con emoción grandísima suplícole trasmita queridos paisanos profundos agradecimientos. Escribiré para que la estrene la señora Guerrero en Santa Cruz una tragedia sobre la conquista de Tenerife". Guimerá no llegó a cumplir su promesa.

#### La memoria emigrante

La celebración del centenario de 1898, en las que las que Canarias no figuraba ni siquiera como referencia geográfica, nos inundó de una abrumadora marea de publicaciones cuya temática estuvo centrada en la crisis o desastre del 98; algunas series de televisión; el estreno de la película *Mambí*, de los hermanos Ríos y la puesta en escena de varios espectáculos, entre



una factoría o dependencia fiscal para adquirir la producción, lo que no gustó a los vegueros cultivadores que se concentraron en la hacienda Jesús del Monte para marchar de allí a La Habana en protesta. Al gobernador no le gustó el cariz que iban tomando la protesta y suspendió el estanco y se embarcó para España. Al poco llegó a La Habana un nuevo gobernador con tropas suficientes para imponer la voluntad de la corona y el estanco comenzó a funcionar a pesar del descontento. Las protestas arreciaron enseguida por la demora en las compras y en los pagos y los vegueros bloquearon la entrada de ganados en La Habana y quemaron las casas y las cosechas de los que habían aceptado el estanco. El conflicto se agravó en 1723. Los vegueros volvieron a amotinarse en Jesús del Monte y el gobernador, decidido a acabar con ellos, envió una fuerza de 200 hombres que los dispersó e hizo 12 prisioneros, a los que fusiló sin juicio colgando los cadáveres de los árboles del camino que comunicaba La Habana y Jesús del Monte<sup>10</sup>.

#### La matanza de los isleños

La escena de ahorcamientos y muertes a isleños volvería a reproducirse doscientos años más tarde como consecuencia del secuestro del hacendado de Ciego de Ávila, el coronel Enrique Pina Jiménez, por tres obreros agrícolas naturales de las Islas Canarias. El secuestro desató una macabra matanza, silenciada por la prensa, en la que perecieron más de cuarenta personas, en su gran mayoría procedente de Canarias, sin relación alguna con los hechos.

A punto de concluir el siglo XX, el grupo canario "Medio Almud Teatro" y el cubano "Teatro Primero", han asumido el reto de rescatar para la escena aquel episodio olvidado. Este proyecto de puesta en escena de apelación a la memoria oral y a fuentes historiográficas, fundamentalmente los estudios realizados por Manuel de Paz Sánchez sobre el fenómeno del bandolerismo en Cuba, así como las recreaciones literarias de Reynaldo González, *La fiesta de los tiburones* y el libro de memorias *Soga y Sangre*, del juez Ángel Cárdenas, del que extraemos las siguientes líneas:

"La obra de la justicia, aplicada legalmente al delincuente, eleva y dignifica al ejecutor. Pero el crimen realizado en nombre de la justicia, y a espaldas de la ley, eleva y dignifica a la víctima, sea quien sea, y la coloca por encima del criminal. Si el crimen se ejecuta con abusos de autoridad o de fuerza, o bajo la impunidad del poder, entonces ese crimen es más horrendo y monstruoso. La víctima se hace merecedora de mayor respeto y más elevada consideración que su victimario".

La compañía "Medio Almud Teatro" fue invitada a Cuba para participar en un festival en la localidad de Ciego de Ávila, donde tuvieron la oportunidad de recorrer los lugares en el que sucedieron los hechos recordados por los viejos de la zona como la Matanza de los Isleños. Contactaron con los descendientes de los protagonistas y con actores cubanos interesados en darle vida escénica a ese episodio que, pese al paso de los años, dejó honda huella en la localidad. Manuel Luis, uno de los responsables de la compañía icolaltera y pariente lejano de uno de los protagonistas del secuestro Enrique Piña señaló que "el hecho de viajar a Cuba para dar a conocer un espectáculo como *Orquestina de Cuentos Canarios* nos ha dado una visión más amplia de nuestro trabajo. Comprobamos que nuestro montaje, basado en historias de gente de aquí, ha llegado perfectamente a un público de otra realidad, de otra cultura. Es un trabajo válido aquí y allá, lo cual nos da seguridad y nos anima a seguir por el camino del teatro de rescate a partir de las fuentes vivas. El viaje también sirvió para contactar con los familiares de Secundino Rosado y con un grupo de teatro de Ciego de Avila interesado, como nosotros, en realizar una obra inspirada en los bandidos canarios de la época de Machado. Una coincidencia asombrosa el hecho de mostrar interés por este hecho histórico que aquí nos ha dolido mucho. Pienso que es una manera de arrojar luz sobre las motivaciones y los acontecimientos como sucedieron realmente. El recuerdo y la visión que conserva mi familia difiere en gran medida de la que forma en que esos oscuros hechos han pasado a la historia. Queremos indagar en el sentimiento de impotencia ante una injusticia cometida contra unas per-



Dibujo: Cirilo Leal Cabrera



sonas y contra su memoria. Es una deuda pendiente que no podemos soslayar ni seguir ignorando por más tiempo”.

El azar ha querido que las inquietudes que dos grupos de teatro, uno canario y otro cubano, sin relación alguna entre ellos, hayan desembocado en la indagación de uno de los capítulos más trágicos de la emigración canaria en Cuba: la matanza de los isleños durante la tiranía del general Gerardo Machado (1925-1933). Un episodio que tuvo enorme resonancia en su momento y que afectó directamente a la colonia canaria en Cuba por la ola de represión y rechazo que se desató sobre la misma. Unos hechos que, lejanos en el tiempo siguen reivindicando su espacio en la memoria y en la historia.

“El que no pierde de vista la meta aunque camine lentamente, va siempre más veloz que el que va errante sin objeto”, lema que define la actividad de la compañía “Teatro Primero”, creado, en 1989, en la localidad cubana de Ciego de Ávila y abanderada por Oliver de Jesús, quien manifestaba en el momento de su funda-

ción no sentirse atados a líneas establecidas estrictas, sino que les mueve hacer un teatro que partiendo de un genuino teatro campesino pueda llevar a escena las obras del teatro clásico universal.

“Media Almud Teatro” cuenta con las aportaciones de fuentes orales directas y familiares. Uno de los principales implicados en el secuestro del hacendado procedía de Icod el Alto, en Los Realejos, Tenerife. Sus descendientes han conservado el recuerdo de aquellos hechos sangrientos donde la desinformación y la tergiversación de los acontecimientos por parte de los estamentos oficiales, no han empañado la esperanza de que algún día la luz de la verdad prevalezca. La matanza de los isleños, hoy nos puede recordar a crímenes de Estado, fue decidida, alentada y estimulada por la más alta dirección de la tiranía del general Machado. Los asesinos, uniformados o vestidos de civiles, contaron con el beneplácito de los poderes ejecutivo, legislativo y judicial para llevar a cabo sus fechorías.

El drama social tiene abiertas las puertas para partir de la realidad del presente, sumergirse en la tradición, buscar en las raíces de la cultura y proyectarse sobre escenarios de hoy, confrontándose con los espectadores de hoy. Una recurso, didáctico si se quiere, para paliar el desconocimiento de nosotros mismos y reforzar, desde propia marginalidad del hecho teatral en las Islas, los débiles mecanismos de promoción de los libros y estudios de los investigadores e historiadores que abordan el pasado canario. El teatro es un medio de expresión y reflejo de todos los temblores y conflictos del ser humano, todos los interrogantes acerca de su existencia, del origen y el destino; el teatro es el espacio donde entran todos los sueños, todas las frustraciones, todas las ambiciones que ha albergado el alma humana. Desde una perspectiva de compromiso, el teatro ha sido y seguirá siendo un espacio para la libertad, la solidaridad y la memoria.

## N o t a s

1 El incremento de la renta en Canarias no ha producido la reducción de sus niveles de pobreza; según el informe FOESSA'93, las familias pobres del archipiélago son unas 107.000, sobre un total de 438.600 familias: casi 1 de cada 4 familias canarias esta por debajo de la renta disponible media del Estado.

2 Fernando Savater: "Siempre contra el racismo". Prólogo al libro *Papá, ¿que es el racismo?* de Tahar Ben Jelloun, Alfaguara, Madrid, 1998.

3 Desde el estreno de la obra *Juan José*, 1895, se convirtió en una especie de Don Juan Tenorio socialista que en vez de representarse el día de los Difuntos se ponía en escena todos los años el 1 de Mayo para conmemorar el Día Internacional del Trabajo, como símbolo de protesta social, siendo el drama más representado, después de la obra de Zorrilla, hasta final de la Guerra Civil Española.

4 García Pavón, Francisco: *Teatro social en España*, Madrid, Editorial Taurus, 1962.

5 Thatcher Gies: *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, Gran Bretaña, 1996.

6 La última puesta en escena de la obra *Woyzeck* tuvo lugar en el Teatro Triángulo de Madrid, el día 10 de febrero de 1999, bajo la dirección de Luis Gavan. La acción se sitúa en un entorno urbano contemporáneo, entre vallas metálicas, cabinas telefónicas, depósitos de cervezas, y todo un entramado jaula que encierra a los miserables en las redes de acero de su destino. *Woyzeck* es un emigrante de la Europa del Este que sobrevive y trapichea en la gran ciudad, sin querer olvidar la honestidad, la moral, la franqueza.

7 Vizcano, Juan Antonio: "El arte del arroyo", *La Razón*, 14-11-1999, pag. 59.

8 *Santiago (de Cuba) y cierra España*, escrita y dirigida por Ernesto Caballero, fue estrenada en el madrileño Teatro de la Abadía, el día 11 de diciembre de 1998, es un espectáculo de gran complejidad que emplea toda clase de recursos escénicos para desarrollar su reflexión dramática: cine mudo, cabaret, cupletistas sicalípticas, titeres borbóni-

cos, niños adivinos, prostitutas, bohemios y diferentes pajarracos políticos de aquel 98 y del de cien años después.

9 De Paz Sánchez, Manuel: "La imagen de si mismos. Los isleños en la revista *Islas Canarias de La Habana*". *Studia Histórica. Historia Contemporánea*. Universidad de Salamanca, Vol. 15, 1997

10 José A. Alemán: "Canarias-Cuba 1998", en *Anarda Siglo XXI*, nº 1, Las Palmas de Gran Canaria, 1998, p. 40.

11 Entre los montajes del grupo Teatro Primero destacan *Elogio de la locura*, escenificación de los cuentos de Guy de Maupassant, *Amor de una vida*, *La cabellera* y *El condecorado*, adaptación del cuento homónimo de Jorge L. Arzola, *Prisionero en el círculo del horizonte*, *Gentuzza de juguete*, basado en cuentos de Mijail Saltikov, *Corazón profundo*, de Carmen Hernandez Perla, *Cría cuervos*, espectáculo basado en cuentos de Azin Nesin y Mijail Saltikov, *Los hijos*, de Lázaro Rodríguez Paz, el espectáculo *El Martí que llevo dentro*, de Carlos Ramos, así como el espectáculo abierto *Encuentro cercano*, etc.