


BÚSQUEDA DE LA INNOVACIÓN Y CRÍTICA POLÍTICA
EN EL TEATRO POÉTICO CANARIO (1955-1974):
OÍ CRECER A LAS PALOMAS, DE MANUEL PADORNO; *CUATRO ESTUDIOS
EN NEGRO*, DE GILBERTO ALEMÁN DE ARMAS; Y *VLADIMIR MAYAKOWSKY
(TRAGEDIA)-KOÚMOS*, DE SABAS MARTÍN-VLADIMIR MAYAKOWSKY

Roberto García de Mesa 
Universidad de La Laguna
La Laguna, España

RESUMEN

En este artículo se analizan tres hitos textuales y escénicos que contribuyen a esbozar un esquemático panorama en Canarias de la actividad teatral innovadora y, a la vez, crítica con el sistema franquista entre 1955 y 1974. Las piezas elegidas son *Oí crecer a las palomas* (1955), de Manuel Padorno; *Cuatro estudios en negro* (1964), de Gilberto Alemán de Armas; y *Vladimir Mayakowsky (Tragedia)-Koúmos* (1974), de Sabas Martín-Vladimir Mayakowsky. En efecto, tienen en común que las tres fueron representadas y se conservan sus textos. Son también herederas del teatro de vanguardia de la primera mitad del siglo xx y sus artífices continúan con la búsqueda de la innovación formal y lingüística. Pertenecen a la tradición del teatro poético de vanguardia, que pretende indagar en las nuevas formas, donde se intenta llevar la poesía más contemporánea y más renovadora a la escena. Paralelamente, la crítica política se lleva a cabo en las mismas contra los totalitarismos, contra el sistema que oprime la libertad individual. En los tres casos, de una manera o de otra tratan de referirse también al sistema en el que viven. Debido al peso de la censura en la dictadura franquista, probablemente sus autores se vieran condicionados y emplean diversas estrategias para despistarla.

PALABRAS CLAVE: innovación, crítica política, teatro poético, Islas Canarias (1955-1974).

THE SEARCH FOR INNOVATION AND POLITICAL CRITICISM
IN THE CANARIAN POETIC THEATER (1955-1974):
OÍ CRECER A LAS PALOMAS, BY MANUEL PADORNO; *CUATRO ESTUDIOS EN NEGRO*,
BY GILBERTO ALEMÁN DE ARMAS; AND *VLADIMIR MAYAKOWSKY (TRAGEDIA)-KOÚMOS*,
BY SABAS MARTÍN-VLADIMIR MAYAKOWSKY

ABSTRACT

This article analyzes three textual and stage milestones that contribute to outlining a schematic panorama of innovative theatrical activity in the Canary Islands; the three plays were also critical of the Franco regime between 1955 and 1974. The pieces chosen are *Oí crecer a las palomas* (1955), by Manuel Padorno; *Cuatro estudios en negro* (1964), by Gilberto Alemán de Armas, and *Vladimir Mayakowsky (Tragedy)-Koúmos* (1974), by Sabas Martín-Vladimir Mayakowsky. Indeed, they have in common that all three were performed and the texts have been preserved. The plays were also heirs to the avant-garde theater of the first half of the 20th century, and their creators searched for formal and linguistic innovation. They belong to the tradition of avant-garde poetic theater, which seeks to investigate new forms and bring the most contemporary and innovative poetry to the stage. At the same time, political criticism against totalitarianism and against the system that oppresses individual freedom is expressed in the texts. In all three cases, in one way or another, the texts also try to refer to the prevailing system. The weight of censorship during the Franco dictatorship probably conditioned these authors, who used various strategies to circumvent it.

KEYWORDS: innovation, political criticism, poetic theatre, Canary Islands (1955-1974).

DOI: <https://doi.org/10.25145/j.refull.2024.49.05>
REVISTA DE FILOLOGÍA, 49; diciembre 2024, pp. 103-120; ISSN: e-2530-8548



1. INTRODUCCIÓN

El teatro más innovador del siglo xx en Europa no se puede comprender bien sin la vinculación de los poetas a las artes escénicas. Y no de cualquier tipo de poetas, sino, específicamente, los interesados en los fenómenos innovadores, los pertenecientes a los grupos de vanguardia. Por ello, cuando se menciona este tipo de teatro es imprescindible reflejar esa realidad. La importancia del «poeta dramático» o del «poeta» para referirse al dramaturgo que viene desde la antigüedad hasta el xix acaba siendo desplazada por la figura de quien crea novelas, que, además, escribe teatro. El resultado es que tanto el realismo como el naturalismo en la historia de la novela ocupan un enorme protagonismo en la literatura, y esta, que proviene del poema épico, acaba obteniendo un gran prestigio y es una buena fuente de ingresos para quien se dedica a estas actividades. El teatro acaba siendo más bien una especie de «novela dramatizada» y el lenguaje va perdiendo en riqueza poética, expresiva, metafórica, simbólica... Por supuesto, la reacción de los poetas no se deja esperar ya desde finales del xix y a lo largo del xx, aunque en ningún momento logrará desplazar a la nueva tendencia. El objetivo es derribar el naturalismo, el racionalismo en la literatura y en el arte, también la estructura aristotélica. Eso mueve a los creadores vanguardistas de finales del xix y hasta la segunda mitad del xx. Ahí se ha fijado un período, el llamado de las «vanguardias históricas en el teatro» y, en ocasiones, pareciera que no hubo continuidad, pero no es cierto, así que se utilizan otros conceptos para denominar lo siguiente: «posvanguardias», «teatro del absurdo», «teatro pobre», «teatro ritual», «poesía escénica», «performance», «arte de acción», «posdramático», los «lenguajes del mimo», etc.

En realidad, estas innovaciones en la forma, en el texto, en la iluminación, la importancia de la dirección, en la manera de enfrentarse a lo humano en escena, la transformación de los espacios y de los sonidos, etc., se han llevado a cabo a lo largo del siglo xx a través de una visión más poética y no demasiado narrativa en escena. La realización de este teatro «no oficial», más alternativo, se ha creado a lo largo del siglo de una manera irregular, puesto que lo que ha primado, lo que la industria ha favorecido siempre, es que una gran parte de la historia del teatro se ha construido con otra manera de ver la escena más sencilla, destinada a un público más amplio y como entretenimiento. España fue un claro exponente de esta visión. Sobre los años 20 y 30 de la pasada centuria, se dieron algunos intentos de generar un teatro donde se pudieran aplicar los planteamientos y las prácticas vanguardistas de la literatura, el arte, la arquitectura, la música, etc. No obstante, durante la posguerra y el resto del franquismo hubo un panorama desolador en España con algunos hitos que trataban de recuperar aquellas tradiciones innovadoras de una forma muy «alternativa». Estos pequeños «hitos» no se suelen encontrar fácilmente en la historia del teatro y, en especial, durante el franquismo. Por lo general, suelen ser reivindicados por quienes los vivieron y aún los recuerdan o por algunos especialistas. En este artículo, citaremos tres hitos en Canarias, tres puntos de referencia textuales durante la dictadura franquista que ayuden a dibujar un pequeño panorama de actividad teatral innovadora y, a la vez, crítica con el sistema: *Oí crecer a las palomas* (1955), de Manuel Padorno; *Cuatro estudios en negro* (1964), de



Gilberto Alemán de Armas; y *Vladimir Mayakowsky (Tragedia)-Kóimos* (1974), de Sabas Martín-Vladimir Mayakowsky.

En el período de la posguerra española, en especial, en Canarias, el panorama teatral deudor de esa tradición vanguardista era prácticamente inexistente. Lo que se programaba de la península o lo que hacían la gran mayoría de las compañías de teatro amateur en las islas en los años 40 estaba muy vinculado al régimen dictatorial y a la fuerte censura que se imponía. No obstante, a partir de los años 50 comenzó a observarse en Canarias algún tipo de actividad innovadora, pero siempre desde el lado más disidente. Por supuesto, no es posible obviar que cualquier proceso escénico y literario de carácter innovador era considerado «peligroso» dentro del régimen dictatorial y la censura no lo ponía fácil. No obstante, con el paso de los años, en la mayoría de los casos los propios censores no entendían muy bien lo que se hacía en el teatro por estos grupos renovadores. Por ello, algunas veces, determinados montajes lograban pasar la censura, precisamente porque los propios creadores utilizaban estrategias creativas con críticas al régimen que solo podían comprender algunos iniciados.

2. OÍ CRECER A LAS PALOMAS (1955), DE MANUEL PADORNO

En este sentido, el primer ejemplo de ello se encuentra en el poema escénico *Oí crecer a las palomas*, de Manuel Padorno (Santa Cruz de Tenerife, 1933-Madrid, 2002). Martínón (1986) lo considera un «poema dramático de filiación neovanguardista» (p. 46). Es el primer libro de este autor y se publicó en 1955. Según Alemany (1996), fue uno de los primeros poetas que, después de la Guerra Civil, se interesó por el teatro, «acercándose [...] a las tablas con una voluntad experimental de integrarse en un medio expresivo diferente a la lírica» (pp. 53-54). En efecto, Padorno fue poeta, editor y pintor. El volumen lo publica la Tip. Lezcano, en Las Palmas de Gran Canaria, y con ilustraciones de Manolo Millares. Se editaron 150 copias que, al parecer, pagó su amigo Martín Chirino. La relación entre la poesía y las creaciones escénicas está muy presente en Padorno en esta época. Con sus amigos Manuel Millares, Martín Chirino y José María Benítez organiza exposiciones, happenings, lecturas poéticas, etc. Junto a Millares edita la revista *Astil*. Y es en el piso del pintor donde nace, precisamente, *Oí crecer a las palomas*. También, en este período toma contacto con los supervivientes del grupo surrealista de Tenerife. En 1955 igualmente se traslada a Madrid, junto a Elvireta Escobio, Martín Chirino y Alejandro Reino; allí conoce a artistas y poetas que acabarán formando el grupo de vanguardia El Paso.

En 1956 debe regresar a Las Palmas de Gran Canaria por circunstancias familiares. En el Hotel Rural de Agaete estrena *Oí crecer a las palomas*, en el contexto de un «ciclo de arte moderno», patrocinado por el ayuntamiento. Según señala la prensa de la época, se dio la apertura de una muestra pictórica de Pepe Dámaso, formada por «ocho abstracciones adornadas con objetos de hierro, madera, piedras y cerámicas del país» y, en el mismo salón, a continuación, se leyó el texto. Al parecer, «el escenario estaba preparado sencillamente con un sobrio decorado creado por Dámaso». Fue interpretado por Rosario García, José Antonio García y aquel pin-



tor. Después de los aplausos, Padorno leyó algunos de sus últimos poemas y dio las gracias. El acto se cerró con un concierto de música a cargo de un cuarteto musical (cuyos miembros pertenecían a la orquesta juvenil de la Filarmónica de Las Palmas) compuesto por María del Carmen Santana Ojeda (chelo), Rosa López Hernández (chelo), Juana Teresa Santana Ojeda (violín) y Juan Santana Ojeda (violín) (Anónimo, 1956, p. 8). Por otra parte, al parecer también se llevó a cabo otra representación de la pieza en el Museo Canario, en Las Palmas de Gran Canaria, a mediados de 1959, esta vez con decorados de tipo abstracto de los pintores Rafaely y Ulises Parada, y con música de Juan Hidalgo. Además, Pepe Dámaso llegaría a señalar, en una entrevista de 1998, que tenía entre manos un proyecto sobre *Oí crecer a las palomas* (Borrego, 1998, p. 22).

Entre 1958 y 1960, cofunda el grupo «Teatro y poesía» de El Gabinete Literario. Durante esta época toma contacto con Antonio Padrón y Juan Hidalgo. Padorno acaba leyendo un texto del mismo Hidalgo y de W. Marchetti, de «espíritu pre-Zaj», como ha señalado Fernández Hernández (2007, p. 232). Es, en este período, cuando escribe *Coral Juan García El Corredera*, inspirado en la ejecución mediante garrote vil, en 1959, del disidente antifranquista llamado Juan García Suárez, y conocido popularmente como «El Corredera». Más adelante, en 1977, lo publicará y diez años después será estrenado por el grupo de teatro Ajódar, dirigido por Ángel Ruiz Quesada, en el Teatro Pérez Galdós.

Manuel Padorno ha creado una brillante producción poética con títulos como *A la sombra del mar*, *Efigie canaria*, *El pasajero bastante* o *Hacia otra realidad*, entre otros. En 1990 recibe el Premio Canarias de Literatura.

En estas breves notas se puede observar la vinculación que tuvo este autor con la poesía más experimental aplicada a la escena, en períodos muy concretos, siendo con ello, tanto él como algunos de los creadores que lo acompañaban, herederos de las vanguardias escénicas de los años 20 y 30. A continuación, se realizará un breve análisis de los aspectos más llamativos de este texto.

La pieza está dedicada a sus íntimos amigos de aquella época: Manolo Millares, Elvireta Escobio y Martín Chirino. Aunque siempre se suele analizar este texto desde la perspectiva poética, la intención de su autor es claramente la de crear una pieza teatral. Consta de tres personajes: Poeta blanco, Mujer negra y Poeta negro. Además, toda la obra es un diálogo, eso sí, poético, y con sus acotaciones donde se describen aspectos de ritmo, matices y acciones: «con voz alta», «ensimismado», «mirando en torno suyo. Hacia el horizonte y como si estuviera contando los caminos», «con voz muy alta», «voz pausada», «pausa», «dirigiéndose a la escultura-ídolo», «con voz pausada, dirigiéndose al poeta negro», «pequeña pausa», «con énfasis», «comienza con la cabeza baja», «al poeta negro», «Ha caído en la alucinación», «La mujer negra sale de escena», «brutal», «la mujer negra entra», «pausa, dando muestras de cansancio», «pausado», «sacando un sobre abierto del bolsillo», «como recordando», «al poeta negro», etc. Otra prueba de su teatralidad es que fue estrenada en Agaete, como ya se señaló.

En este tipo de obras, más que una sinopsis, lo que prima es una «atmósfera» conceptual que evoca determinados temas y fuentes. Lo que más destaca y lo convierte en un texto diferente al contexto en el que nace en España es que toca con



frecuencia la discriminación racial que sufren los afroamericanos o afrodescendientes americanos en Estados Unidos, en especial, en Nueva York o en Augusta (Georgia). Este asunto sobrevuela, entra y sale del poema, de principio a fin. Por citar varios ejemplos de ello (Padorno, 1955, pp. 8, 27 y 29):

MUJER NEGRA

La luna se ha puesto los guantes.
Qué importa!
Una aguja no es ya dolor para mi carazón.

SE PROHIBE FIJAR CARTELES

SE PROHIBE EL PASO

SE PROHIBE FUMAR

SE PROHIBE ESCUPIR

SE PROHIBE HABLAR

SE PROHIBE LA ENTRADA A LOS HOMBRES DE COLOR!

Qué importa!
La luna se ha puesto los guantes
y ha venido a besar mi frente prohibida.

MUJER NEGRA (al poeta negro)

[...]

Y que el canto espiritual del hombre negro
comenzó a trepar por la estatua de la Libertad.
Hoy es nuestro gran día.
El día de las 25 horas.

La obra es un canto a la libertad y contra la discriminación racial en Estados Unidos, además de reivindicar el poderoso caudal creativo e inspirador del mundo afroamericano en ese país. Por supuesto, esto conduce a una referencia esencial, que probablemente influyera en la gestación de este poema: el llamado «Renacimiento en Harlem», en Nueva York, que se extendió también a Francia y, poco a poco, a otros países. Suponía una línea creativa y política diversa y original con respecto a otros fenómenos de vanguardia. Es muy posible que Manuel Padorno se dejara influir por este movimiento, pero también, de una manera formal, por el surrealismo, al tomar contacto con la obra de algunos supervivientes de la «facción española surrealista de Tenerife». La influencia surrealista recae más en el lenguaje utilizado; en diversos momentos se pueden observar fragmentos de escritura que pareciera automática, de metáforas surrealistas, utilizando relaciones de significado muy distintas entre sí, la existencia de seres que no se comportan bajo la lógica de las leyes físicas, lo absurdo, el discurso delirante, los elementos que pierden sus propiedades naturales y se trans-



forman en otros, el flujo de conciencia, las asociaciones libres, etc. (Padorno, 1955, pp. 27-28, 25 y 21-22):

Asesinaron a Romeo
y exclamaron:
Que el altar de su ingle es para Juan.

Se han dicho cinco palabras:
LLAVE
PALOMA
NUBE
HIERBA
LUNES.

Tu ya no puedes decir nada.
Lo hemos visto por televisión.

la gran hilera de juventud
se perdía arrastrando
sus zapatos.

POETA NEGRO
Sé que es imposible detener
lo que el sueño
nos va robando de la vida.

...Pero tú gritaste:
¡YO!, ¡YO!, ¡YO!.
(pausado)

Es que acaso te lamentas de tener una musa de palo?

POETA BLANCO
CRISTO CRISTO CRISTOCRISTO
CRISTO CRISTOCRISTOCRISTO
CRISTO cristo cristo
cristo
CRITO CRITOCRITOCRITO
CRITO CRITO CRITOCRITO
crito CRITO critocrito
crito



GRITO GRITO GRITOCRITOCRITO
GRITO GRITO GRITO
GRITO grito
grito

GRITAMOS GRITAMOS GRITAMOS GRITAMOS
GRITAMOS GRITAMOS
gritamos
gritamos GRITAMOS
gritamos.

Han sido algunos ejemplos; por supuesto, se pueden encontrar muchos más. No obstante, el compromiso social, con una presente realidad de fondo provoca que la pieza no se pierda solo en el delirio surrealista, sino que tenga sombra de ser humano concreto. Es algo que reivindicó una parte de la generación de Manuel Padorno en España. Con lo cual, existe una preocupación por la elaboración de un lenguaje metafórico y simbólico muy presente, pero, al mismo tiempo, hay un compromiso motivado por la realidad política, social y artística de los afroamericanos en Estados Unidos y, por supuesto, en un sentido paralelo, contra la dictadura franquista que ejerce también su represión sobre la sociedad civil española. Por otra parte, debe de haber otro referente esencial en la mente de Manuel Padorno: *Poeta en Nueva York*, de Federico García Lorca. Y se podría deducir que hay una intención de escribir un nuevo texto con una visión de su tiempo a partir de aquel. Lorca se apoyó en algunos hallazgos surrealistas, sin pertenecer a ese movimiento, y también habló de asuntos neoyorkinos. Se pueden encontrar paralelismos, sin duda, en el lenguaje, en algunas atmósferas poéticas, sobre los afroamericanos, la propia ciudad, etc., pero no hay que olvidar, también, que la intención de Manuel Padorno es crear una pieza para la escena. Con lo cual, tampoco es menos importante la influencia que pudiera ejercer el teatro de vanguardia español escrito en los años 20 y 30, como el del mismo Lorca, Bergamín, Aub, Gómez de la Serna, Alberti, etc.

Además del asunto de la discriminación racial que se pone de relieve, en la pieza conviven temáticas de tipo ritual con el amor, la sensualidad, lo religioso, el internacionalismo, el heroísmo o no, la rebeldía, la libertad, las dictaduras, etc. En lo que respecta al tiempo, pareciera que esta abstracción transcurriera en 1954; de hecho, se cita la fecha del 17 de noviembre de 1954. En lo que respecta al espacio, no se menciona ninguno expresamente en las acotaciones, con lo cual puede ser en cualquier parte. No obstante, en el diálogo se nombran diversos tipos de ciudades y lugares: «New York», «Augusta», «Marsella», «Judea», «Constantinopla», «Cairo», «París», «Londres», «Cartagena», «Munich», «Madrid», «Washington», «San Francisco», «Moscú», «Chelsea», «Kurfürstendamm (célebre avenida en Berlín)», «Café Pombo», «plaza Mayakovsky», «Saint Germain des Pres», «Greenwich Village» o la «estatua de la Libertad».

Oí crecer a las palomas es una pieza que habla de su tiempo, de algunas injusticias, pero, también, acerca del mundo. «Hoy es nuestro gran día. / El día de las 25 horas», dice el personaje Mujer negra, al final (Padorno, 1955, p. 29). Dicho con-



cepto de «hora 25» proviene, probablemente, de la novela del mismo título, publicada unos pocos años antes de la pieza. Su autor es el escritor rumano Constantin Virgil Gheorghiu. En el libro se explica que constituye una hora tardía para todo: para ser salvado, morir o vivir. Manuel Padorno pretende señalar, con el final que se ha citado, el posible reconocimiento de la libertad, de la no discriminación racial, pero también, de alguna manera, pareciera aspirar a la libertad total contra las dictaduras, incluida la franquista.

3. CUATRO ESTUDIOS EN NEGRO (1964), DE GILBERTO ALEMÁN DE ARMAS

El segundo ejemplo se encuentra en la década siguiente, en la obra *Cuatro estudios en negro* (1964). Su autor, Gilberto Alemán de Armas (La Laguna, 1931-Santa Cruz de Tenerife, 2011), estudió Magisterio y Periodismo y ejerció durante varias décadas como periodista. Trabajó y colaboró en muchos medios de comunicación, sobre todo, de Canarias, como *La Hoja del Lunes*, *El Día*, *La Tarde*, *La Opinión de Tenerife*, *Diario de Avisos*, Cadena Ser, Radio Club Tenerife, Radio Nacional de España, Televisión Española y Canal 7 del Atlántico. Fue autor de más de un centenar de libros. Obtuvo el Premio Canarias de Comunicación, en 1995, entre otros. Sus libros recogen una buena parte de las costumbres y tradiciones de las Islas. Escribió varias piezas de teatro como, por ejemplo, *Madrid, plaza mayor* (estrenada en 1958), *Al final de la calle* (estrenada en 1960), *Entonces era otoño* (leída en 1961), entre otras. *Cuatro estudios en negro* fue estrenada en el Teatro Guimerá por el Teatro de Cámara «La Carátula», bajo la dirección del escritor Emilio Sánchez Ortiz, el 1 de mayo de 1964. Formó parte de un ciclo de representaciones de compañías aficionadas patrocinado por el Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife. Esta obra abriría dicho ciclo. A dicho estreno asistiría Alejandro Casona, quien, en un momento dado, preguntaría a su autor «¿Por qué mimos», a lo que este respondería «... porque me molestaban las palabras» (Alemán, 1993, p. 16).

La interpretaron el mismo Sánchez Ortiz, Francisco Álvarez Galván, Francis del Rosario, José Luis Fajardo, Matilde Guadalupe, Petra Cabezas, Diana Budeska, Pedro Tarrida y José Antonio Villalba. Sus escenografías fueron realizadas por los pintores Enrique Lite, Manolo Casanova, Pedro González y José Luis Fajardo. El asesoramiento musical correspondió a Iris Fariña, con colaboraciones de Luis Miguel Roque y Antonio González Ferrera. La iluminación fue de Galván y la sincronización, de Radio Toste (Pérez, 1964a y 1964b, p. 5). El texto de la pieza se publicó en el volumen II de *Teatro canario (Siglo XVI al XX). Antología*, de Fernández Hernández. Cabría añadir que *Cuatro estudios...* no fue su única pieza para mimo. El 2 de septiembre de 1968, su obra *El milagro del paraguas* sería llevada a escena, junto a otras pantomimas de varios autores insulares, por la compañía «Los ambulantes» y bajo la dirección de Eduardo Camacho Cabrera, en la «I semana Colombina de la Isla de la Gomera» (Hernández, 2010, pp. 28-29).

Los «cuatro estudios» se titulan «La paga», «El hombre», «El flautista» y «El vendedor». Cada uno refleja diversos aspectos del ser humano contemporáneo de



su tiempo. Si bien «La paga» denuncia el asfixiante trabajo burocrático de una persona en una oficina y cómo su vida acaba siendo repetitiva y absurda, «El hombre» intenta reflejar la historia humana, pero desde la perspectiva del libre albedrío que es dado al inicio de la vida y arrebatado por el sistema:

El Hombre está de pie en el centro de la escena. Tiene los brazos bajos, pegados a su cuerpo, rígidos como un cadáver.

VOZ.- «Un día la cigüeña lo dejó dolorosamente sobre la tierra».

MUJERES.- [*Corren hacia el Hombre, lo miran, lo rodean, lo tocan. Se admiran de su belleza. Rien, corren, se dicen algo al oído para luego volver a rodearlo.*]

VOZ.- «Lo dejó libre como las aves del cielo».

MUJERES.- [*Se van.*]

HOMBRE.- [*Queda solo. Tristemente solo, con su cuerpo inmóvil, rígido como un muerto.*]

VOZ.- «Y empezó a vivir».

LA MADRE.- [*Le coloca a su lado un cartel*]: «Prohibido llorar».

GUARDIA 1.º.- [*Le coloca a su lado un cartel*]: «Prohibido el paso».

GUARDIA 2.º.- [*Le coloca a su lado un cartel*]: «Prohibido hablar».

GUARDIA 3.º.- [*Le coloca a su lado un cartel*]: «Prohibido».

CONSERJE: [*Le coloca a su lado un cartel*]: «Prohibido fumar»

(Alemán, 1991, pp. 109-110).

Por otro lado, «El flautista», que mantiene una especie de diálogo con «El flautista de Hamelin», representa simbólicamente cómo las sombras o quizá la sociedad maltrata a una mujer y cómo aquel, en cierta manera, la intenta «liberar» de esas garras en una batalla de sonidos. Finalmente, «El vendedor» refleja cómo la sociedad también humilla a este profesional que lo que intenta es llevar a cabo su trabajo, mal comprendido: el de vender medias. La mujer que lo atiende lo engaña, los ladrones le roban la mercancía y el marido de ella le pega en el rostro, pensando que la estaba molestando.

En cuanto a los personajes, poseen nombres genéricos. «La paga» solo cuenta con uno: Hombre. El segundo estudio titulado «El hombre» posee varios: Voz, Hombre, Mujeres, Guardia 1.º, Guardia 2.º, Guardia 3.º, Conserje y La Madre. Por su parte, en «El flautista» aparecen Hamelin, Mujer, Sombras y Voz. Finalmente, en «El vendedor» se dan cita El vendedor, Mujer, Ladrón 1.º, Ladrón 2.º, Ladrón 3.º y Marido. Como se puede comprobar, hay personajes físicos y voces en *off*. Pocas veces se utiliza este último recurso. También, en el caso de «El hombre», se colocan varios carteles con palabras. Por lo demás, el espectador se encuentra ante un lenguaje más o menos mímico. Cada personaje tiene una simbología esbozada en sus nombres que determina sus acciones.

Por su parte, los espacios de cada estudio son diversos y responden a planteamientos dramaturgicos diferentes. De ahí que en la puesta en escena se hayan utilizado obras de cuatro artistas. Si bien en «La paga» se utilizan elementos concretos (cajones, mesa de trabajo, puerta...) para simular una oficina, en «El hombre» se busca «un desolador panorama de sangre y muerte inocente»; en «El flautista», un «ámbito fantasmal»; y en «El vendedor» la escena transcurre frente a las puertas de varios apartamentos.



Esta pieza se apoya casi completamente en las acotaciones y en muy contados casos una voz en *off* o palabras escritas apoyan la expresión corporal. Lo poético recae en lo visual, en el uso del movimiento, en la expresión, en lo abstracto, en las atmósferas lumínicas y en un predominio de acciones descontextualizadas frente a lo narrativo. Prima más, por tanto, el concepto dramaturgico que la importancia de una historia. Por supuesto, existe una sucesión de acciones, pero siempre al servicio de lo conceptual. Quizá, en el último de los estudios, lo narrativo prima algo más que en el resto, pero siempre con las matizaciones que se han señalado. En este sentido, el tiempo va junto a las acciones, pero es un «antitiempo» igual que los espacios. Esto es, no transcurre en un tiempo y en un espacio específicos, situados en una ciudad concreta o en algún lugar con exactitud reconocible. Al igual que los personajes, se trata de conceptos genéricos que, en sí mismos, intentan representar a una buena parte de la humanidad. Por ello, la mirada de la pieza, tal y como suele ocurrir en este tipo de creaciones para mimo, proviene desde arriba, desde lo simbólico y desde la abstracción de la realidad, aunque se haga un retrato de la misma.

Cuatro estudios en negro probablemente sea la primera obra para mimo publicada en Canarias hasta la fecha. Esto la convierte en un pequeño acontecimiento. Para *La Tarde*, la pieza le da «al teatro de nuestra isla [Tenerife], una nueva dimensión. De lo fácil, al rigor» (Anónimo, 1964b, p. 9). Pero no solo por eso es importante. Lo más habitual en las escenas españolas y francesas es que, siguiendo a los referentes clásicos franceses Jacques Copeau, Étienne Décroux y Marcel Marceau, los mimodramas se hicieran con «escenarios vacíos, mallas negras, caras empolvadas, algún objeto polivalente como plataforma o cortinas, imitación de personajes del cine mudo», etc., como es el caso de Els Joglars, entre 1962 y 1966, según ha señalado Cornago. Y no es hasta 1966 cuando este grupo comienza a abandonar las clásicas estructuras (Cornago, 2000, pp. 182-183). En la pieza de Gilberto Alemán de 1964, se puede observar una maduración mayor del mimo y de los mimodramas que la que poseía Els Joglars en aquel momento, con una notable complejidad escénica. Pero no es menos cierto decir que todavía mantiene cierta estructura clásica de *sketch* de los mimodramas (que Els Joglars abandona con *El diari*, en 1968) y la influencia del cine mudo de Chaplin o de Buster Keaton, propia de este género.

Para Fernández Hernández, Gilberto Alemán pertenece a un grupo de autores canarios (junto a Juan Marrero Bosh y Ángel Camacho Cabrera) cuyas obras implican «la cristalización, desde la perspectiva de autor, de un proceso de montajes universitarios preocupado por escenificar un *teatro actual*, fuera de las coordenadas del teatro “oficialista”» (Fernández, 1991, I, p. 57). Por su parte, Alemany (1996) considera que este autor traslada a esta pieza la crítica social y el aliento poético, en definitiva, sus preocupaciones de *Jable* (editada en 1961) y *Madrid, plaza mayor* (estrenada en 1958) «al terreno experimental de la mímica» (pp. 58-59).

Como, también, señala Fernández Hernández (1991), «Alemán conoció el éxito ya desde su primeriza obra, *Jable*, hasta la última representada [...] *Cuatro estudios en negro*» (pp. 57-58). Por su parte, García-Ramos (1964) llegó a escribir que la pieza era un «pleno logro teatral y formidable testimonio periodístico. [...] hay en ellos más fiel crónica de lo que en verdad “está pasando” que en las voluminosas colecciones de periódicos, llenos de engolados editoriales, de superficial-



les reportajes, de artificiosas entrevistas» (p. 3). Y así fue. Además, según recoge Hernández Herrera, en su artículo «El grupo Nuestro Arte, impulsores del arte de vanguardia en la década de los sesenta», este colectivo organizó un homenaje al periodista Gilberto Alemán:

... en los salones del Hotel Aguere, el 30 de mayo de 1964, con motivo de la puesta en escena de su minidrama *Cuatro estudios en negro*, en el teatro Guimerá de Sta. Cruz; se llevó a cabo una cena homenaje organizada por el grupo Nuestro Arte y al que acudieron periodistas, escritores, pintores y actores de diversos grupos de teatro así como numerosos amigos del homenajeado. En la clausura del acto el grupo entregó a Gilberto Alemán una pluma de oro grabada con una expresiva dedicatoria (Hernández, 1997, p. 303).

4. VLADIMIR MAYAKOWSKY (*TRAGEDIA*)-KOÚMOS (1974), DE SABAS MARTÍN-VLADIMIR MAYAKOWSKY

Finalmente, el último ejemplo representativo de este esquemático panorama se titula *Vladimir Mayakowsky (Tragedia)-Koumos* (1974). Fue escrita y dirigida por Sabas Martín (Santa Cruz de Tenerife, 1954). Es poeta, narrador, dramaturgo, ensayista, crítico y periodista. Inició los estudios de Filosofía y Letras en la Universidad de La Laguna y posteriormente se trasladó a la Universidad Complutense de Madrid para cursar la especialidad de Literatura Hispánica. Mientras realizaba sus estudios, trabajó como subdirector de publicaciones en el Instituto de Cultura Hispánica, en Madrid. Reside en dicha ciudad desde 1974 y ha sido, también, Jefe de Redacción en Radio Nacional de España, Adjunto a la Jefatura de Programas, y Coordinador de Programas Especiales de Radio 3. En Radio 5 ejerció la crítica diaria en su programa *Los libros*. Ha recibido numerosos premios literarios como, por ejemplo, el «Julio Tovar» de poesía (1977), el «Tomás Morales» de poesía (1989), el «Alfonso García-Ramos» de novela (1989), el «Ángel Guimerá» de teatro (1989) o el «Domingo Pérez Minik» a la crítica cultural (2007), entre otros. Ha sido traducido al francés, al inglés, al alemán, al italiano, al croata, entre otros idiomas. Desde muy joven se interesó por la vida escénica, llegando a ser director del Teatro de Cámara del Círculo de Bellas Artes de Tenerife y del «Grupo Expresión». Desde la Universidad de La Laguna, Sebastián de la Nuez lo invita a crear un teatro universitario, así que este último pasó a llamarse Teatro Experimental Universitario de Canarias. Durante esos años se estrenaron varios montajes suyos muy relevantes para el panorama cultural de las Islas, como, por ejemplo, *Oratorio menor de la esperanza* (en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna, el 24 de mayo de 1973), *Encarnación de Indalo* (por el «Grupo Expresión» en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, el 3 de abril de 1974) y *Vladimir Mayakowsky (Tragedia)-Koumos* (en el citado Círculo de Bellas Artes, el 15 de marzo de 1974). Sus piezas teatrales se han publicado en España y se han representado en Canarias, Venezuela y Argentina. Constituyen, además, los siguientes títulos: *Las cartas de los naufragos*, *Así que pasen cincuenta años* (1987), *Los ciegos*, *La barraca de las maravillas maravillosas*, *Teatro de maniobras* (1990), *La extrañeza* y *El crucero* (2014).



Vladimir Mayakovsky (Tragedia)-Koumos fue estrenada el 15 de marzo de 1974, en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife por el Teatro de Cámara de dicha institución. Fue dirigida y escrita por Sabas Martín. En su proceso de escritura dialoga con algunos poemas del propio Mayakovsky, que cita y mezcla con sus propios textos. El resultado nunca se ha publicado y se encuentra en el archivo personal de Sabas Martín. La ficha artística quedó de la siguiente manera: Intervienen: Juan Carmona, Cirilo Leal Mújica, Lolina Cabrera, Ramiro Negrín, Juan Rogo y Luis Abreu. Iluminación: Enrique Mederos. Maquillaje: María Teresa Mariz. Maniqués: Galerías Preciados. Jefe Maquinaria: Gonzalo González. Música: José H. Chela. Canta: Cloti Acosta. Secretaria de dirección: Mercedes Pérez Schawrtz. Espacio escénico: Luis Alberto. Dirección y realización escénica: Sabas Martín. La presentación leída de la obra estuvo a cargo del crítico y ensayista Domingo Pérez Minik. Dicho texto lo acabó publicando en su sección de *El Día* «Diario de un lector», el 17 de marzo de 1974. Finalmente, el 21 de marzo se llevó a cabo otra reposición, esta vez con una intervención previa y breve del también crítico y ensayista Jorge Rodríguez Padrón.

En la prensa de la época, acerca de por qué escoger a Mayakowsky, se pueden encontrar opiniones del propio Sabas como la siguiente: «No existe ningún motivo especial para la elección de Mayakowsky como autor-símbolo de este espectáculo. La razón de su elección responde a las características “especiales” que aglutina el drama a representar» (Martín, 1974b, p. 16). Pero, recientemente, quien escribe estas líneas le ha preguntado por este asunto y se ha confirmado lo evidente: que para evitar la censura no había señalado con precisión las verdaderas intenciones. Al parecer, «había dos razones esenciales: por un lado, lo interesante, lo atractivo para un grupo de teatro experimental que era profundizar en un poeta de vanguardia; y, por otro, su valor simbólico, algo muy provocador en aquella época, ya que era un poeta, ruso, rojo, con cierta implicación política...».

El fragmento extraído más atrás pertenece a un texto crucial escrito por el propio Sabas titulado «Apreciaciones sobre *Vladimir Mayakowsky (Tragedia)-Koumos*», publicado en *La Tarde*, el 12 de marzo de 1974, poco antes de su estreno el día 15. En él también destacan varios aspectos dramáticos muy importantes de la puesta en escena, de ellos se pueden extraer sus exactas intenciones. En esta obra, tal y como sucede en las dos anteriores comentadas, prima un lenguaje poético y aquí también se hace muy patente su presencia. Por ello, su autor lo resalta en varias ocasiones. Y define esta dimensión de la palabra en las siguientes líneas: «Se trabaja con un texto poético. Texto poético que hace que los niveles de comunicación se intenten establecer a nivel intuitivo, a nivel de sugerencia, de impresión, de emociones, no muy claramente definidas y que participan de ese espíritu cuasi-mágico propio de la metáfora» (Martín, 1974b, p. 16). Obviamente, se está en esta pieza ante un diálogo creativo entre dos poetas, Martín-Mayakowsky, unidos sobre todo por una profunda visión poética, tal y como se ha señalado. De hecho, Sabas Martín cuando habla en el texto referenciado «Acerca de la ética» en la pieza señala su valiosa cartografía dramática de la siguiente manera:

V. Mayakowsky nos lleva en su obra, a través de un itinerario poético, por una serie de problemas, de situaciones, que afectan al hombre de una manera inmediata y



directa. Sin orden ni concierto, de una manera deshilvanada y a trompicones vamos pasando revista a una serie de planteamientos vigentes en todas las épocas: anulación de la personalidad del hombre (en este caso representada por la «rebelión de los objetos» que «se proclaman señores para aplastarnos»), o lo que es lo mismo, la mecanización y deshumanización; alusiones religiosas, bélicas y respuesta ante ellas; enfrentamiento con el dolor, con el sufrimiento, con las «lágrimas» de los mortales; represiones políticas que se traducen en simbología (Lili Marlen) y destrucción de los mismos; parábola del «hombre al que le entregan besos» y que no sabe qué hacer con ellos, que imposibilitada toda acción de amor por la mediatización económica, en un mundo en donde «hasta las nubes, las mozas del cielo, solo ansían oro»; afirmación de la propia persona ante la nulidad a que se ve sometido el pueblo (representado por un coro de escobas); descendimiento del poeta de su mundo mágico, de su paraíso, para tomar contacto con «las piernas delgadas», para «dejar en las puertas el alma a jirones» (en este caso no es solo el «poeta», Mayakowsky, o cualquier otro, sino el propio hombre, cualquiera, que no tiene conciencia exacta de la realidad terrena y flotando en todo ello, como una pregunta que se queda sin respuesta, la realidad tangible del amor, la repetición del interrogante «¿Acaso el amor no es nada?», planteado como la definitiva solución ante el cúmulo de sufrimiento y de represiones. Solución que no llega a ser tal, sino que es el plano al que hay que llegar después de haber erradicado los motivos, los causantes, los orígenes, de ese cúmulo de castraciones. Al final de la obra, «el poeta», el hombre, sube a su mundo llevando el equipaje de dolorosa realidad con que se ha enfrentado, llevando «las lágrimas a su Dios hermoso en el inicio de la vida nueva» (Martín, 1974b, p. 16).

Tal y como se ha señalado, prima lo poético sobre lo narrativo. La pieza se apoya en una sucesión de imágenes, de relaciones metafóricas entre personas, objetos, sensaciones, luces, sonidos que conducen al espectador a través de una especie de collage escénico:

(Los actores imitan los movimientos de una máquina que se acelera y acaba explotando. Un foco sigue la trayectoria aérea de V. M. que llega al escenario. Desde allí comienza a tirar de la cuerda en la que hay atados varios globos con caras pintadas de manera deforme).

CORO.- *(Cantando y acompañándose de palmas, golpes en el suelo, etc.).*

Vengan a mí
los que rasgaron el silencio,
los que aullaron
cuando el dogal del mediodía apretó,
les mostraré,
con palabras sencillas, como un mugido,
nuestras nuevas almas,
zumbantes,
como arcos de lámparas.
Apenas toque con los dedos vuestra cabeza
os crecerán labios
para enormes besos
y una lengua afín a todos los pueblos.



(Los actores inician lo que podríamos llamar el “ritual de la coronación” iniciando con sus voces el sonido de un tren, muy lentamente).

V.M.- Yo, con el alma renqueante, *(acostado)*
me retiré a mi trono
con agujeros de estrellas en las bóvedas gastadas.
Me acostaré
luminoso
con ropas hechas de indolencia
sobre el blando lecho de estiércol legítimo
y silencioso,
besando las rodillas de las traviesas
me abrazará por el cuello la rueda de un tren.

(El Coro aumenta el volumen de sus voces, y al acabar de hablar V.M. se lanzan sobre él lanzando un grito.

Silencio y pausa).

(Martín, 1974a, pp. 2-3)

Los personajes son de diverso tipo, excepto el poeta, vuelven a ser genéricos o con algún rasgo especial, y contribuyen a la simbología de los conceptos apuntados anteriormente: el propio Vladimir Mayakowsky (V.M.), el Coro, un Viejo con gatos, el Hombre sin oreja, el Hombre de la cara estirada, la Mujer-fantoché (hecha a base de globos, cubierta de un velo), el Joven corriente, el Hombre sin ojo y sin pierna, la Primera mujer, la Segunda mujer, la Tercera mujer, el Hombre dos besos y los Niños besos (son marionetas, autómatas, maniqués...). Todos los diálogos poseen un alto valor poético construido, tal y como se ha señalado, a través de la poesía de Mayakowsky y de Sabas Martín. De hecho, si bien el segundo toma versos del primero, también en muchos casos los reescribe según las necesidades del montaje, de tal manera que no es siempre sencillo distinguir la poesía de cada uno. Por su parte, las acotaciones también contribuyen a generar esa atmósfera poética, de sensaciones buscadas, y cada espectador deberá interpretarlo todo a su manera. Sabas Martín lo explica, en el artículo mencionado, con estas palabras:

Lo que será innegable e irrefutable es que el espectador se verá obligado, forzosamente, a seguir, a participar en las evoluciones de la obra. Será innegable que será arrastrado por una marea de sensaciones (que es lo que interesa), de sentimientos no muy definidos ni claramente delimitados, y que enfrentará con una serie de planteamientos desconocidos en anteriores obras dramáticas. (Martín, 1974b, pp. 16)

Acerca de todo ello, Pérez Minik señaló, también, lo siguiente:

Este nuevo equipo destructor ha inventado un escenario solo manejado por el gesto, el idioma onírico, la música «concreta», el surrealismo incoherente de la expresión y la escenografía repleta de las imágenes más discontinuas. Su misión es hacer trabajar al espectador, sacarlo de sus casillas y explotar los medios que despierten de la más insólita manera la imaginación. (Pérez Minik, 1974, p. 3)

Esto es, el poder subversivo de la imaginación.



Sabas Martín lleva a cabo en este artículo y en este montaje una defensa de la experimentación, del derecho a experimentar, frente al opresivo sistema de la dictadura franquista que ya estaba en su declive. Es una obra que intenta llevar a cabo un retrato del ser humano de su tiempo, de sus angustias, responsabilidades, conflictos, anhelos que se ven superados por la asfixiante opresión del sistema. Pérez Minik también lo señalaría en su reflexión acerca de la pieza: «Hay que admitir que se trata de una actitud subversiva frente a la sociedad industrial, al Estado de hoy, al hombre masificado, con los desprecios consiguientes» (Pérez Minik, 1974, p. 3).

Para todo ello se vale del Teatro de Cámara del Círculo de Bellas, como se ha dicho. Al principio del artículo citado dedica unas líneas a la «Función de un Teatro de Cámara». A este tipo de grupos los considera «minoritarios» y «su misión debe ser, en todo momento, investigadora, experimental, de búsqueda de nuevos cauces para la manifestación dramática». En este sentido, subraya la importancia de «responder a las circunstancias concretas» de su tiempo, tanto «en un plano sociopolítico» como en el de «las formas teatrales». También destaca la «transitoriedad» de las novedades que se descubran y la necesidad de no anquilosarse. A continuación, pasa a criticar el panorama escénico de aquel tiempo: «... creo que el teatro español, salvo muy contadas excepciones, sufre un período de aletargamiento, de repetición, de machaconería, en las mismas fórmulas, que le lleva a un estado fosilizado, y que generalmente sirve en muy poco, tal vez en nada, a la misión social que tiene toda obra de teatro» (Martín, 1974b, p. 16).

César Oliva ha señalado la importancia de los teatros de cámara, los universitarios y los independientes, especialmente la de estos últimos en este período, «constituyéndose en verdadero motor del cambio que se iba a producir en el panorama de la escena española de finales del franquismo» (Oliva, 2002, p. 221).

Según una conversación mantenida con Sabas Martín para la elaboración de este artículo y que, en cierta medida, se confirma en el texto de este autor que se ha citado en varias ocasiones, sus referentes de aquella época estaban, además de en la poesía de Vladimir Mayakowsky, sobre todo en el «teatro pobre» de Grotowski, a la hora de buscar la desnudez y la esencialidad en la obra. Para demostrarlo, en el montaje retiró las cortinas y las bambalinas del teatro, dejando «desnuda» la caja escénica. Algo parecido sucedía con los actores que se encontraban en baño-dor. Además, la música en escena o romper la cuarta pared suponían prácticas que lo vinculaban al «distanciamiento» brechtiano. Por supuesto, tal y como aparece en su artículo, en la pieza se lleva a cabo una exploración «del sentimiento del rito y de la crueldad física-intelectual de Artaud» y se investigan «algunas concepciones que van en la línea circense preconizada por Meyerhold» (Martín, 1974b, p. 16). Por otra parte, tal y como ha confesado también a quien escribe estas líneas, algunos de sus principales referentes de aquella época, en el teatro español, eran el Teatro Universitario de Murcia, dirigido por César Oliva, el Teatro Cátaro Colón, Los Goliardos, Tábano, La Cuadra, la obra *El adefesio*, de Rafael Alberti, etc. Las ventanas a los trabajos de estos colectivos se encontraban en revistas como *Primer Acto* o *Yorick*, también los libros de la colección de teatro de la editorial Escelicer que «devoraba», y en los montajes a los que podía acceder si iba a Madrid o si esas compañías venían a las Islas.



Finalmente, en una entrevista realizada por Olga Álvarez a Sabas Martín, se recoge que la pieza pudo verse, además de en el Círculo de Bellas Artes de Tenerife, en otros lugares: en El Hierro, en La Gomera y en Tenerife (en Tegueste, en Garachico, en Fasnia y en el Paraninfo de la Universidad de La Laguna) (Álvarez, 1974, p. 20).

5. CONCLUSIONES

Tal y como se ha podido observar, en este trabajo se han presentado tres hitos textuales y escénicos que contribuyen a esbozar un esquemático panorama de actividad teatral innovadora y, a la vez, crítica con las dictaduras, y, por supuesto, con el sistema franquista entre 1955 y 1974. Las piezas elegidas son *Oí crecer a las palomas* (1955), de Manuel Padorno; *Cuatro estudios en negro* (1964), de Gilberto Alemán de Armas, y *Vladimir Mayakowsky (Tragedia)-Koúmos* (1974), de Sabas Martín-Vladimir Mayakowsky. En efecto, tienen en común que las tres fueron representadas y se conservan sus textos. Son también herederas del teatro de vanguardia de la primera mitad del siglo xx y sus artífices continúan con la búsqueda de la innovación formal y lingüística. Las tres piezas pertenecen a la tradición del teatro poético de vanguardia (pero de la segunda mitad del siglo), donde se busca llevar la poesía más contemporánea y más renovadora a la escena e investigar nuevas formas teatrales. En este sentido, no tratan de contar historias, sino que utilizan en gran medida lo metafórico y lo simbólico para generar un rico caudal de acciones y de imágenes modernas. En todos los casos, sus autores se valen del trabajo escenográfico de artistas contemporáneos que dan bastante prioridad a la abstracción. Por otra parte, en ellas, tanto el espacio como el tiempo no poseen coordenadas muy precisas. Todo esto ayuda a crear atmósferas poéticas muy acentuadas. Finalmente, la crítica política se lleva a cabo contra los totalitarismos, contra el sistema que oprime la libertad individual. En los tres casos, de una manera o de otra, tratan de referirse también al sistema en el que viven. Debido al peso de la censura en la dictadura franquista, probablemente, sus autores se hayan visto condicionados y emplean diversas estrategias para despistarla. En el caso de Padorno, hablando de la discriminación racial y de sus mecanismos en Estados Unidos, cuando, en cierta medida, va mezclando versos que bien podrían aplicarse también al sistema represor franquista. Por su parte, Alemán lo hace a través del mimodrama, que, en este contexto, supone una especie de metáfora de lo que es el silencio amordazado del ser humano en esta dictadura. Finalmente, Martín da un paso más adelante y, aprovechando ya una cierta debilidad de la censura en el régimen franquista, pues solo queda un año para que fallezca el dictador, presenta a Vladimir Mayakowsky, «un poeta ruso, rojo», y en prensa niega la existencia de algún motivo especial para su elección. Es obvio que estos mensajes fueron bien entendidos por un público que seguía estas obras, a diferencia de los censores que, probablemente, no comprendieron en su totalidad las verdaderas intenciones que las motivaron.

RECIBIDO: 25.8.2023; ACEPTADO: 14.9.2024.



BIBLIOGRAFÍA

- ALEMÁN DE ARMAS, Gilberto (1991 [1964]). *Cuatro estudios en negro*. En Rafael Fernández Hernández (Ed.), *Teatro Canario, I y II (siglos XVI al XX). Antología* (pp. 99-115). Edirca.
- ALEMÁN DE ARMAS, Gilberto (1993). «Prólogo en tres actos». En José H. Chela, *El increíble mundo del ciudadano Strumb, Zeta y el ejecutor* (pp. 7-20). Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias.
- ALEMANY, Luis (1996). *El teatro en Canarias. Notas para una historia*. Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- ÁLVAREZ, Olga (14 de marzo, 1974). Sabas Martín. A la hora de la verdad. *El Día*.
- ARABIA, Juan y OLIDEN, Ignacio (Edición y traducción de) (2023). *Harlem Renaissance. Poetas del Renacimiento de Harlem*. Buenos Aires Poetry.
- ANÓNIMO (7 de noviembre, 1956). Agaete. Ciclo de Arte Moderno. *Falange*.
- ANÓNIMO (20 de abril, 1964a). Teatro. *Cuatro estudios en negro. Aire Libre*.
- ANÓNIMO (1 de mayo, 1964b). Teatro. *Cuatro estudios en negro*, de Gilberto Alemán, hoy estreno en el Guimerá. *La Tarde*.
- ANÓNIMO (2020). Rafaely: Biografía. <https://www.rafaely.com/biografia/>. [27/06/2023].
- BONET, Juan Manuel (sin fecha). Guía para una lectura de la poesía de Manuel Padorno. http://www.manuelpadorno.es/libro/01_guia_lectura.html. [05/08/2023].
- BORREGO, Arantza (21 de abril, 1998). Pepe Dámaso: «Yo he dejado una huella con el cine, que me sorprende y me sobrecoge». *La Voz de Lanzarote*.
- CORNAGO, Óscar (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*. Visor Libros.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael (Ed.). (1991). *Teatro Canario, I y II (siglos XVI al XX). Antología*. Edirca.
- FERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Rafael (2007). «Manuel Padorno». En *La enciclopedia de la Literatura Canaria* (pp. 232-235). Centro de la Cultura Popular Canaria.
- GARCÍA CABRERA, Pedro (8 de septiembre, 1955). *Oí crecer las palomas*, de Manuel Padorno. *La Tarde*.
- GARCÍA LORCA, Federico (2006). *Poeta en Nueva York*. Cátedra.
- GARCÍA-RAMOS, Alfonso (5 de mayo, 1964). Palabras tardías para Gilberto Alemán. *La Tarde*.
- GHEORGHU, C. Virgil (2010). *La hora 25*. El buey mudo.
- HERNÁNDEZ HERRERA, J. Sonia (1997). El grupo Nuestro Arte, impulsores del arte de vanguardia en la década de los sesenta. *Tébet: Anuario del Archivo Histórico Insular de Fuerteventura*, 283-308.
- HERNÁNDEZ VERA, Jaime (Coord.). (2010). *Homenaje a Eduardo Camacho*. Universidad de La Laguna.
- LÓPEZ-SIGÜENZA, Lola Puebla (2012). *Colección Teatro de Editorial Escelicer*. Centro de Documentación Teatral-INAEM.
- MARTÍN, Sabas (1974a). *Vladimir Mayakowsky (Tragedia)-Koúmos* (inédita). Archivo privado Sabas Martín.
- MARTÍN, Sabas (12 de marzo, 1974b). Apreciaciones sobre *Vladimir Mayakowsky (Tragedia)-Koúmos*. *La Tarde*.
- MARTINÓN, Miguel (1986). *La poesía canaria del mediosiglo. Estudio y antología*. Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.



- MARTINÓN, Miguel (2003). *Antología de la poesía canaria contemporánea (1940-2000)*. Instituto de Estudios Canarios.
- MONTERO Padilla, José (1955). PADORNO, MANUEL: *Oí crecer a las palomas*. *Revista de Literatura*, t. VIII (15), 136-137.
- OLIVA, César (2002). *Teatro español del siglo XX*. Editorial Síntesis.
- PADORNO, Manuel (1955). *Oí crecer a las palomas*, con dibujos de Manolo Millares. Tip. Lezcano.
- PÉREZ, Salvador (27 de abril, 1964a). Aquí, Teatro. *La barca sin pescador*, en el Guimerá. Casona, conferenciante. Nueva obra de Gilberto Alemán. *Aire Libre*.
- PÉREZ, Salvador (11 de mayo, 1964b). Aquí, Teatro. Señalado éxito de *4 estudios en negro*, de Gilberto Alemán, por «La Carátula». *Aire Libre*.
- PÉREZ, Salvador (8 de junio, 1964c). *El charlatán*, por la Sección de Teatro de Radio Juventud. La Carátula estrena el sábado. Reciente homenaje a Gilberto Alemán. *Aire Libre*.
- PÉREZ MÍNLIK, Domingo (17 de marzo, 1974). Diario de un lector: El regreso de Vladimir Mayakovski. *El Día*.
- PÉREZ MÍNLIK, Domingo (2004). Vladimir Mayakovski-Kóumos, una tragedia, Sabas Martín. En Domingo Pérez Mínik (R. Fernández Hernández, Ed.), *Isla y literatura*, tomo II (pp. 455-457). Servicio de Publicaciones de la Caja General de Ahorros de Canarias.
- PÉREZ MÍNLIK, Domingo (2018). *Facción española surrealista de Tenerife*. Edición crítica de Roberto García de Mesa. Ediciones Idea.

