

# La trayectoria dramática de Orlando Hernández Martín

## Orlando Hernández Martín: His Playwriting Career

---

AGUSTÍN CARLOS LÓPEZ ORTIZ

Universidad de Las Palmas de Gran Canaria. Calle Juan de Quesada, nº 30. 35001 Las Palmas de Gran Canaria (España).

[agusbarruz@gmail.com](mailto:agusbarruz@gmail.com)

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-9463-9328>

Recibido: 17-1-2018. Aceptado: 10-3-2018.

Cómo citar: López Ortiz, Agustín Carlos, “La trayectoria dramática de Orlando Hernández Martín”, *Castilla. Estudios de Literatura* 9 (2018): 43-68.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.9.2018.43-68>

**Resumen:** Este estudio tiene como objetivo transmitir a la comunidad científica la trayectoria dramática del autor canario Orlando Hernández Martín, sus aportaciones al género dramático y la repercusión de su obra en la sociedad de la época. Para ello, se han extraído del archivo personal del dramaturgo para su análisis tanto las piezas representadas en los escenarios como las publicadas y las inéditas. Paralelamente ha sido necesario acudir a la prensa de la época (segunda mitad del siglo XX) para poder fijar con precisión las fechas de los estrenos y la acogida que tuvo cada pieza por parte de la crítica y del público asistente.

**Palabras clave:** Orlando Hernández Martín; trayectoria dramática; Canarias; recepción de la obra; aportaciones al género.

**Abstract:** This paper is intended to approach the career of the Canarian playwright, Orlando Hernández Martín, to the scientific community. It also pretends to emphasize his contribution to the dramatic genre and the influence of his work in the society of his time. Thus, pieces of work which have been performed as well as published and unpublished works have been taken from the personal file of the author for their analysis. It has also been necessary to check the press of that time (second half of 20th century) in order to introduce dates when the works were premiered and the acceptance by both the critics and the audience.

**Keywords:** Orlando Hernández Martín; playwriting career. Canary Islands; acceptance by the critics and the audience; author's contribution to the genre.

---

## INTRODUCCIÓN

La historia del teatro en Canarias no abunda en estudios críticos que aborden las obras y autores más representativos desde el Renacimiento hasta la actualidad, ya lo expresaba Fernández en su antología del teatro

canario: “La presente antología no es una nómina de autores y obras que dé cuenta, sin exclusión, del acontecer teatral a través de décadas y siglos. No es una historia del teatro de Canarias —por otra parte inexistente y necesaria—” (1991).<sup>1</sup>

Además del investigador citado anteriormente, algunos especialistas, como Luis Alemany (1996), han aportado nuevos análisis al teatro del siglo XX para configurar una visión general de las tendencias dramáticas creadas en el Archipiélago. Otros han circunscrito sus estudios a un espacio geográfico determinado, como Francisco Martínez (1968), sobre el teatro en Tenerife; Antonio Abdo y Pilar Rey (1989), sobre el teatro en La Palma; Ignacio Morán (1993), sobre el teatro creado por autores teldenses. Así mismo la vinculación del arte escénico con una fiesta determinada ha sido motivo de investigación, por ejemplo, el estudio monográfico elaborado por Francisco Navarro (1966) sobre el teatro representado en Navidad.

La producción teatral de Orlando Hernández también ha padecido esa falta de estudios dramáticos. Las referencias a su obra se reducen a la inclusión de *La ventana* en la antología de Fernández (1991), a algunos comentarios que nos ofrece Alemany (1996) y a una serie de artículos que menciona de forma somera su labor teatral<sup>2</sup>. Por tanto, para glosar su trayectoria dramática ha sido necesario consultar la prensa<sup>3</sup> de la época, los textos mecanografiados de sus piezas y, por último, las obras publicadas e inéditas.

## 1. TRAYECTORIA DRAMÁTICA: CREACIÓN Y REPRESENTACIÓN

### 1. 1. La actividad teatral y los grupos de teatro en Gran Canaria

Orlando Hernández Martín nace el 19 de marzo de 1936 en Agüimes, Gran Canaria, y fallece en Las Palmas de Gran Canaria el 2 de mayo de 1997. Era el menor de diez hermanos y procedía de una familia campesina.

<sup>1</sup> Cita recogida del texto que abre a modo de preámbulo la antología y en el que se justifica la selección de autores y obras elegidos. Este texto está sin pagar.

<sup>2</sup> Barruz —seudónimo de Agustín Carlos López Ortiz— ha publicado en 2017 una edición crítica de cuatro obras dramáticas de Orlando Hernández: *Tierra de cuervos*, *Frente a la luz*, *Cigüeñas en los balcones* y *El hechizado*.

<sup>3</sup> El autor ejerció como periodista en el *Diario de Las Palmas*, el *Eco de Canarias*, *La Provincia* y *Canarias*<sup>7</sup>. Él mismo fue dando cuenta de los estrenos y las publicaciones de sus obras.

A los ocho años se trasladará a la capital para completar sus estudios primarios en el Colegio Salesianos de Las Palmas y seguidamente estudiará Artes Gráficas en el mismo centro educativo. Aquí dio sus primeros pasos en el teatro al participar como actor en las representaciones que ofrecía todos los años la Asociación de Antiguos Alumnos. En 1956 forma parte del elenco de actores que integraba el Cuadro Artístico Don Bosco y que puso en escena *El leproso de Asís*.

Por este mismo año se producía el nacimiento del Teatro Insular de Cámara de El Museo Canario, bajo la dirección de los hermanos Pedro y Ricardo Lezcano, ayudados en sus inicios por Juan Marrero Bosch. Fue el grupo de teatro más relevante en la sociedad grancanaria desde mediados de los años cincuenta hasta finales de los sesenta. El 7 de mayo de 1956 estrenó dos piezas en el Museo Canario: *Navidades en casa Bayard*, de Thornton Wilder, y *El Apolo de Bellac*, de Jean Giraudoux. Hasta ese momento, antes y después de la Guerra Civil, el teatro en las islas se mostraba esporádicamente por las compañías (como la de Andrés Tamayo) que hacían escala en Canarias cuando se dirigían a América para continuar su gira por aquellas tierras, o a su regreso. La distancia y el alto coste de los montajes escénicos ahondaba en el aislamiento cultural que desde la época colonial continuaba golpeando estas costas. Hernández se quejaba en el *Diario de Las Palmas*, el 16 de marzo de 1957, en la sección “Cartas al Director” de la ausencia de representaciones teatrales en el Teatro Pérez Galdós:

Pero cuantas veces hemos oído decir con frases desgarradoras: Tenemos unos de los mejores teatros de España y permanece casi continuamente cerrado. Que alcen al menos una vez al mes el telón para que no se llene de polilla. [...]. Es triste. Tristísimo. Que al hojear las carteleras de espectáculos de nuestros periódicos no hallemos siquiera una sola que ponga una función teatral.

La preocupación del grupo Teatro Insular de Cámara por presentar un tipo de teatro ajeno al régimen franquista y al que se enmarcaba dentro de las directrices comerciales, propició que se mostrasen por primera vez al público canario piezas que se incluían en el denominado teatro de vanguardia y del absurdo: *Esperando a Godot* (1957),<sup>4</sup> de Samuel Beckett; *La cantante calva*, *La lección* y un fragmento de *Las víctimas del deber*

---

<sup>4</sup> Se expresan las fechas de las representaciones.

(1960), de Ionesco; de este mismo autor, *El rey se muere*, y de nuevo *La cantante calva* (1966). Otras piezas que completaron el repertorio que representó este grupo fueron *Los acreedores* (1964), de Strindberg; *El otro* (1965), de Miguel de Unamuno; *La petición de mano* (1965), de Chejov; y *Germán o sábado de fiesta* (1967), de Juan Marrero Bosch.

Sobre la recepción que tuvo este tipo de teatro, señala Ricardo Lezcano: “No pude obtener claras conclusiones sobre el impacto que este teatro tan poco usual produjo en el público canario. Solo sé que fue acogido como una novedad [...] y que el público se rio mucho” (1996: 37). También Lezcano nos aclara la pobreza en medios escénicos de que disponía el primer coliseo de la capital grancanaria en 1958, cuando sube por primera vez a su escenario con la obra *Proceso a Jesús*, del italiano Diego Fabbri: “Fue también una decepción contemplar la pobreza del material escénico del Teatro Pérez Galdós. Creo que solo había una cámara azul y otra negra, y los focos —que no llegaban a media docena— eran más bien grandes latas con una bombilla dentro” (1996: 40). La consolidación del grupo se produjo en 1959 con el título *El diario de Ana Frank*. El éxito del montaje obligó a la ampliación de una semana completa el número de representaciones en el Teatro Pérez Galdós, cuando normalmente las piezas teatrales se estrenaban un viernes y se reponían solo el sábado y el domingo. El mismo éxito obtuvo la puesta en escena de *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller, que se estrenó el 15 de enero de 1960 y se tuvieron que ampliar igualmente sus representaciones durante una semana. Esta pieza otorgó al grupo un cariz de profesionalidad al solventar los problemas que significaban el trabajo de más de veinte actores, cuatro decorados y la confección de una veintena de trajes de época (siglo XVIII).

En la década de los sesenta del siglo XX nacieron nuevas agrupaciones de teatro aficionado en Gran Canaria. En 1965 se fundó el grupo Teatro de Arte, bajo la tutela de la Comisión Provincial de Información y Turismo y Educación Popular (CITE), que realizó lecturas dramatizadas y montó, entre otras obras, *Después de la caída* (1965), de Arthur Miller, dirigida por Jesús Aristu; *Quiere usted jugar con “mí”* (1965), de Marcel Achard; *Cuarto de estar* (1965), de Graham Greene; *Picnic* (1966), de William Inge y *Antígona*, de Jean Anouilh, dirigidas todas ellas por Antonio Cillero. En 1969 desapareció este grupo, pero a la vez se creaban nuevos colectivos de teatro en diversas localidades. Uno de ellos surgió del Real Club Victoria, que inició su andadura en 1965 con la puesta en escena de tres obras: *Compañerito*, de los hermanos Millares; *La*

*última de Frascorrita*, de Saulo Torón, y *Farsa y justicia del corregidor*, de Alejandro Casona.

El teatro independiente se enfrentaba a varios condicionantes que dificultaban su labor: por un lado, al control que ejercía la censura del régimen; por otro lado, a la recepción que tendría un teatro absolutamente desconocido en Gran Canaria y, desde luego, al alto coste que supone cualquier escenificación teatral. La censura imponía prohibiciones o importantes dificultades para la producción escénica de determinados autores, como Bertolt Brecht o Alejandro Casona. Los otros dos condicionantes se intentaban salvar con una buena dosis de amor por el teatro y de muchas horas de esfuerzos voluntariosos. A Hernández también le afectaron estos condicionantes cuando tardó en representar (por miedo) sus primeras obras más vanguardistas. Más adelante ahondaremos en ello.

La labor de estos grupos —especialmente la del Teatro Insular de Cámara— fue seguida por Orlando Hernández.<sup>5</sup> Así conoció un teatro de calidad y de vanguardia que imperaba en las grandes ciudades europeas y que, por fin, arribaba a estas costas. Debemos tener en cuenta que *Tierra de cuervos* y *La ventana* se escribieron en 1963, teatro poético y alegórico que vendría a reflejar las lecturas personales del autor y los títulos que escenificaron esas agrupaciones. Las características que apunta Ricardo Lezcano para el teatro del absurdo también podemos subrayarlas en Hernández: “nihilismo, impenetrabilidad y, sobre todo, incomunicación” (1996: 34).

## **1. 2. Los inicios teatrales de Hernández y la tradición costumbrista del teatro en Canarias**

Volviendo a los inicios teatrales de Hernández, el 4 de enero de 1958 se publica en el diario *Falange* la noticia “Agüimes: La cabalgata de Reyes”, en la que se informa de que un nuevo grupo de teatro denominado Cuadro Borrás pondrá en escena *San Francisco de Asís*, patrocinada por el Ayuntamiento de Agüimes. Además, la noticia da cuenta de la escenificación de la obra *Hacia Belén*, cuyo autor es Orlando Hernández, en la Cabalgata de Reyes que organizó el Colegio de Jesús Sacramentado y sus antiguos alumnos. También ese mismo año se representó en el

---

<sup>5</sup> Críticas suyas aparecieron sobre estas representaciones en la prensa grancanaria. Vid. la crítica titulada “Antes de la caída”, que apareció el 17 de agosto de 1965 en el *Diario de Las Palmas*.

Círculo Mercantil, por el mismo grupo de aficionados, el drama de Zorrilla *El puñal del godo*. De estos primeros pasos tenemos una breve referencia del autor agüimense en su columna “Decires canarios” al comentar la expresión ‘¡Fuerte tiempo del diablo!’, en *Canarias*<sup>7</sup>, el 20 de marzo de 1985: “Comenzaba así <sup>6</sup> —y terminaba peor casi siempre— aquel zorrillesco *Puñal del godo*, con que teatralmente nos iniciáramos los aficionados de por aquí”.

En estos primeros años nuestro autor se inclina por la creación y representación de obras costumbristas. Así, el 3 de junio de 1959 se estrena en el cine de Agüimes *Er diablo son las mujeres*, por la agrupación literaria Sancocho Canario, obra que tuvo que reponerse esa misma noche y repetirse el 6 de junio, ante el éxito obtenido. Más tarde, en 1963, se volverá a reponer en Agüimes, en conmemoración de las fiestas de la Virgen del Rosario. El 13 de junio de 1962 se estrenará en el Teatro Pérez Galdós con gran éxito una nueva obra costumbrista, *El barbero de Temisas*, por el nuevo elenco teatral Agrupación Atlántida, y en abril de 1965 se escenifica en el mismo coliseo *...Y llovió en Los Arbejales*, con amplio eco en la prensa de la isla. Esta farsa, según la clasificó el propio autor, se levanta como una crítica a la sociedad rural canaria que acepta sin más, sin rebelarse, su precaria situación socioeconómica. Serán el sarcasmo y la ironía las vías de escape que utilizará el pueblo ante una realidad frustrante. Hernández no volverá a subir a los escenarios una nueva obra costumbrista hasta los años ochenta, en los que escenifica *En mi pueblo mando yo*; y, finalmente, ya en los noventa, añadirá dos títulos más: *La promesa, fiesta en el pueblo* (1992) y *La verbena de Maspalomas* (1993). En realidad, no abandonará nunca este género teatral, puesto que sigue creando para las cadenas radiofónicas de Gran Canaria escenas costumbristas que tanto gustaron en la época, con programas como *Las aventuras de maestro Rafael* y *Cosas de Pepito el Árabe*.<sup>7</sup> Estas creaciones serán, por tanto, dentro de su labor dramática, las más reconocidas y las que le dieron el éxito comercial. De todas ellas destacan *...Y llovió en*

<sup>6</sup> “¡Qué noche, válgame el cielo, / qué tormenta nos amaga, / y esta lumbre se me apaga! / ¡Si está lloviendo hielo!”. Probablemente Hernández está escribiendo de memoria, de aquí la inversión que se produce entre el verso primero y segundo del original y la modificación del lexema “lloviznando” por “lloviendo”. Los versos originales de la obra son estos: “¡Qué tormenta nos amaga! / ¡Qué noche, válgame el cielo! / Y esta lumbre se me apaga... / ¡Si está lloviznando hielo!”.

<sup>7</sup> Emitidos en *Radio Atlántico* desde los años sesenta; más tarde, por los años ochenta, en *Radio Cadena Española* y en los noventa en *Onda Guanche Radio*.

*Los Arbejales* y *En mi pueblo mando yo*, por el importante número de representaciones que se desplegaron por todo el Archipiélago.

Hernández continuaba la tradición que desde la segunda mitad del siglo XIX venía ofreciéndose en Canarias, como en el resto de España. Los hermanos Millares Cubas, según citan Rafael Fernández (1991: 43) y Luis Alemany (1996: 34), proponen como antecedente del teatro costumbrista canario a una curiosa obra *El tío Pedro, medianero de Telde, en la ciudad de Las Palmas*, “representada en esa localidad por una compañía foránea en el verano de 1834” (Alemany, 1996: 34).

El poeta Saulo Torón consideraba que probablemente sean Santiago Tejera, con sus zarzuelas, *Folías tristes* y *La hija del mestre* (estrenadas en 1902), y los hermanos Millares Cubas, con *Compañerito* y *La ley de Dios* (editadas en 1921), los posibles creadores del teatro costumbrista.<sup>8</sup> Rafael Fernández (1991) señala a Agustín Millares Torres (1826-1896), que fusiona texto y música en *Elvira* (estrenada en 1855) y *Adalmina* (estrenada en 1887), como precursor de esta corriente dramática, y a Santiago Tejera y los hermanos Millares como continuadores. La nómina de autores canarios que han creado piezas dentro de este género durante el siglo XX sería demasiado amplia para mencionar aquí, pero sirvan de ejemplos tres nombres: Diego Crosa y Costa (*Isla adentro*, estrenada en 1910); Víctor Doreste Grande (*Ven acá, vino tintillo*, estrenada en 1941); y la obra en prosa de Pancho Guerra (*Los cuentos famosos de Pepe Monagas* y *Memorias de Pepe Monagas*) y sus entremeses.

No hay que olvidar que por los años en que se iniciaba la trayectoria dramatúrgica del autor agüimense pudieron contemplarse en el Teatro Pérez Galdós otros títulos pertenecientes a la comedia y al género chico: en 1961, la comedia *Doña Clarines*, de los hermanos Quintero; en 1962 la compañía de zarzuelas de Paco Kraus subió al escenario las obras *La tabernera del puerto*, *La del manojo de rosas* y *El caserío*; y en 1965 el grupo de teatro del Real Club Victoria puso en escena *La última de Frascorrita*, de Saulo Torón.

### 1. 3. El teatro rural

Pronto iniciará Hernández un teatro diferente con *Tierra de cuervos* y *La escandalosa*, piezas de temática rural, pero sin los condicionamientos

---

<sup>8</sup> Según declara Saulo Torón a Orlando Hernández en la entrevista que le realizó este en el *Diario de Las Palmas*, el 26 de julio de 1966.

del género costumbrista. La realidad canaria constituye su núcleo temático, pero desde una visión crítica. La primera ganó en 1963 el primer premio del certamen que organizaba Radio Las Palmas y el Teatro Insular de Cámara. Ahora nos sumergimos en las raíces de los males que acucian al campesino, la ignorancia es la causa primera de su tragedia, la que ha creado unas barreras carcelarias, no físicas, sino ideológicas, que le impiden conocer la verdad. Ese enfrentamiento vital entre una cosmovisión heredada y la rebeldía protagonizada por la juventud serán las fuerzas de las que emergerá la tragedia como único destino posible.

Esto se manifiesta en la obra a través de Luis y María, una pareja de enamorados que irremediablemente tendrán que enfrentarse a la madre (Mariana) y la tía de él (Antonia) por su oposición a ese noviazgo. El rechazo se debe fundamentalmente a los prejuicios morales en los que se sustenta el comportamiento de los vecinos, al rencor que existe entre familias y transmitido desde generaciones, a las envidias y al odio que rigen las vidas del pueblo. Especialmente significativo es el odio que siente Antonia hacia María y su stirpe: Antonia culpabiliza a las mujeres de la familia de María de que impidieran, a través de la brujería, que se casara con el hombre del que estaba enamorado y del cual había engendrado un hijo. La venganza desemboca en la muerte.

Carlos Morón, el decorador de la obra, afirma en la entrevista que le realiza Cillero bajo el título “Con el pintor Carlos Morón, ante el estreno de *Tierra de cuervos*”, en *El Eco de Canarias*, el 6 de julio de 1963:

*Tierra de cuervos* es una obra interesante, pues nos refleja ese tras mundo ancestral de fuerzas ocultas y desconocidas, supersticiones que parecen, unas veces por coincidencia y otras por accidente, que rigen nuestros destinos en este tránsito terrenal, y que tanta perdurabilidad y arraigo tienen entre las gentes sencillas, mantenidas muchas de las veces por respeto a la tradición de sus mayores.

Es la obra en la que más claramente se aprecian los influjos del teatro poético de Federico García Lorca.<sup>9</sup> Por ello, es la que contiene la mayor carga lírica de toda su producción. La acción se desenvuelve en un

---

<sup>9</sup> Especialmente con la trilogía rural: *Bodas de sangre*; *Yerma* y *La casa de Bernarda Alba*. Orlando Hernández conocía la obra de García Lorca, porque en su biblioteca personal existe un ejemplar de las *Obras completas* del autor granadino, editadas por Aguilar, del año 1957. El ejemplar viene consignado con la signatura 50-9.

ambiente ancestral, mítico, para ser dirigida inexorablemente por las fuerzas ocultas hacia el final trágico de María, ante la desesperación de Luis. Este drama rural fue bien acogido por la crítica en su estreno, el 6 de julio de 1963, en el Teatro Pérez Galdós, aunque no faltó quien señalara que los diálogos en ciertos fragmentos pecaban en exceso de literarios.<sup>10</sup> En 1966 Hernández remite un ejemplar a Domingo Pérez Minik, quien le alabará por carta<sup>11</sup> la calidad de la pieza conseguida:

Esta tragedia rural suya, de geografía ignorada, pero con su demarcación presumida muy española, se nos aparece muy vinculada a las formas ya conocidas de nuestros escenarios, de Guimerá a Lorca, bien que distinta en su estilo de representación. Ha sabido aprovecharse de la herencia recibida y fijar otros elementos que le dan una mayor contemporaneidad. [...] He leído la tragedia con el mayor interés, esta estructura teatral tan abandonada de todos, y quiero felicitarlo por el logro de tan importante empresa.

Por otro lado, *La escandalosa* plantea el problema de la emigración a la que se ve abocado un muchacho de familia humilde al ser víctima de las maledicciones del pueblo. Se estrenó en el Pérez Galdós el 15 de marzo de 1966, representando el papel principal la famosa artista de circo Pinito del Oro. No obtuvo el mismo grado de respaldo de la crítica que sí había conseguido *Tierra de cuervos*.

#### 1. 4. Del teatro comprometido al teatro del absurdo y la vanguardia

A la par que crea obras costumbristas y dramas rurales, el dramaturgo agüimense inicia con *La ventana* un teatro comprometido contra el orden social y político que rige España (la dictadura de Franco). Ahora no se limita a exponer un mundo insolidario, alienante y mecanizado, como se hiciera en el teatro de Martínez Ballesteros o de Ruibal, sino que va más allá al proponer la revolución como única solución. Así lo manifiestan los personajes de *La ventana*:

---

<sup>10</sup> Opinión que firma “Interino”, pseudónimo del que no he podido averiguar a quién corresponde, en el artículo “Estreno de *Tierra de cuervos*, original de Orlando Hernández”, publicado en el *Diario de Las Palmas*, el 8 de julio de 1963.

<sup>11</sup> La carta se incluye en la noticia “Cincuenta representación de ...Y llovió en Los Arbejales” en el *Diario de Las Palmas*, el 17 de agosto de 1968.

PEDRO.— Nada tiene hora cuando no queremos aceptarlo.

MARTA.— Has dicho bien; pero nuestra hora tiene que llegar. La revolución está esperando a la esquina de sus labios, y no hay granada que no madure cuando le alcanza su tiempo. Pero has de animarte, Pablo. (*Acercándose a él*). Has de animarte, porque todo va a ser distinto muy en breve. Si vieras lo que yo presiento... (1972: 19)

MARTA.— Si la ventana se abriera...

PABLO.— La tapiaron desde el principio, lo sabes. Estamos canallescamamente cercados por todo.

MARTA.— Pero no te enfades, los libertadores llegarán por su propio pie, como busca el aire la semilla germinada. [...] (1972: 27)

UNO.— ¿Qué hacer?

MARTA.— ¿Qué hacemos?

PABLO.— ¡Luchar, luchar, sostenernos hasta el fin!

MARTA.— (*Inocente*). ¿La Biblia?

PABLO.— ¡La revolución! ¡La ventana tendremos que hacerla nosotros! (*Comienza a escucharse una música liberadora que se va convirtiendo en himno triunfal*). Desde todos los puntos galopan los jinetes de la solidaridad. ¡Mirad cómo se encienden las cavernas del espíritu! ¡La victoria del hombre está coronando de laureles sencillos toda la tierra! ¡Pongámonos en marcha hacia el corazón inmarcesible de la tierra! (1972: 62).

Si esta temática se impone ahora, Hernández busca, para ser coherente con su propia angustia existencial, unas nuevas formas dramáticas que no le limiten su proceso creativo. Por ello, *La ventana* se organiza en dos tiempos aniquilando la estructura clásica de actos y escenas: si el primer tiempo mantiene la subdivisión en escenas; el segundo, en cambio, no contiene subdivisión alguna.

*La ventana* fue escrita en 1963, ganó el Premio Nacional de Teatro Pérez Galdós de la Casa de Colón de Las Palmas en el año 1968 y no se representó por primera vez hasta el 1 de abril de 1971 en el Teatro Pérez Galdós, donde estuvo durante tres días en cartelera. Sobre la tardanza en su estreno, nos aclara el propio autor en la entrevista que le realiza Sánchez Brito con el título “Estreno de *La ventana*, de Orlando Hernández”, en *El Eco de Canarias*, el 18 de abril de 1971: “Siempre me dio miedo y cuando yo perdía este miedo era el de los intérpretes. Si se ha estrenado aquí es por Sergio Calvo que cuando la leyó se entusiasmó con ella”. Este miedo venía condicionado, probablemente, por dos motivos: el primero, porque

la obra planteaba una rebelión del ser humano ante la sociedad contemporánea y era evidente que esto podría traer consecuencias graves para el autor y los actores ante el régimen franquista; segundo, porque Orlando Hernández rompía con su teatro anterior (realista y costumbrista) para enarbolar un teatro experimental que implicaba una mayor dificultad en la comprensión del texto por parte del espectador. Los personajes son arquetipos, seres sustancialmente ideológicos que plantean problemas humanos, entes que se materializan en diálogos filosóficos, pero no como dinamizadores de una acción dramática. Sobre ello indica Sánchez: “Hernández crea unos tipos que no poseen antecedentes dramáticos muy claros, son personajes que se alejan de la humanización que poseen otras obras. Los personajes de *La ventana* son tipos representativos de unas ideas” (2009: 324). Esta nueva dramaturgia se incluye dentro de la corriente que se desarrolló por las décadas de los sesenta y setenta en el teatro español y que Ruiz Ramón calificó “Del alegorismo a la abstracción”. Según nuestro especialista destacan tres elementos: 1º Destrucción interna del personaje: se destruye el personaje teatral, como persona con conciencia individual, por el personaje-signo —ahora es un conductor de corriente crítica—; 2º Acción y lenguaje parabólicos: lo que sucede en escena tiene un valor simbólico y debe ser visto como un sistema a descodificar; 3º Invasión de la escena por objetos: estos no sirven para ambientar ni decorar el espacio escénico, sino que su función es simbólica, se integran en la estructura intencional de la pieza (1974: 6-7).

Aunque *La ventana* fue bien acogida por la crítica; sin embargo, fue un fracaso de público, así lo atestigua claramente Hernández Montesdeoca en su artículo “A propósito del desasistido estreno de *La ventana*”, en *La Provincia*, el 3 de abril de 1971:

Como canario, me siento avergonzado de que este estreno de un autor canario, de los pocos que tenemos, según las evidencias, fuera presenciado por media docena de personas. Ni una autoridad, ni cultural ni política. [...] Sonrojante lo que hemos presenciado. Habrá que pensar que ésta no es una tierra agradecida, aunque tanta gente ande con el cuento del servicio y el amor a la causa de la tierra. Crear, aquí, es un grito desolado en un bosque de sepulcros.

El autor acertaba cuando dudaba en representarla por miedo al fracaso y la incomprensión. A pesar de esto, unos días más tarde, el 17 y el 18 de abril se recoge en la prensa de Las Palmas de Gran Canaria y de Madrid el

inminente estreno en la capital de España, concretamente en el Teatro Club Pueblo, dentro de su ciclo “Teatro Difícil”, el día 20 del mismo mes, aunque finalmente se retrasaría para el día 21.<sup>12</sup> *La ventana* tuvo buena crítica en los diarios *Pueblo* y *ABC*, aunque no dejaron de señalar ciertos aspectos que consideraban negativos para la comprensión y una mejor difusión del texto. Pérez Fernández, en su artículo “*La ventana*, de Orlando Hernández, en el Teatro Club Pueblo”, publicado en *ABC*, el 23 de abril de 1971, señalará acertadamente las cuestiones que impiden que esta nueva dramaturgia de Hernández consiga el éxito que, frente a otros aspectos positivos, se merece:

Los excesos retóricos, los monólogos yuxtapuestos, la insistencia discursiva, la carencia casi total de acción. Lo que no se puede negar es que en Orlando Hernández hay un escritor brillante, lleno de ideas, dueño del lenguaje, capaz de volcarse ilimitadamente, con un hondo aliento poético, sobre los problemas que inquietan a nuestro tiempo.

Todo ello lo sintetizaba Ruiz Ramón cuando aludía a que el espectador tenía como función no solo ver la pieza, sino que tiene que interpretar—descodificar— las imágenes escénicas: “Función y tarea más bien arduas en ocasiones por el exceso de áridas abstracciones, de deshumanización o de crpticismo” (1974: 7).

El autor agüimense emprende una radicalización en las formas teatrales, fuera de los cánones comerciales. Como consecuencia de ello, crea *Fantasía para tres*, obra en un acto, con un lenguaje cercano al absurdo y en la que se trata el tema de la comprensión humana. No será hasta 1966, pasados dos años desde su creación, cuando se escenifique. Probablemente la tardanza de su puesta en escena se deba a las mismas razones que hemos expresado para *La ventana*. *Fantasía para tres* será el primer título ajeno al teatro costumbrista y realista que expone al público canario, por tanto, son comprensibles las dudas en las que se movía en esta época nuestro autor.

Dentro de estos mismos cánones, una nueva pieza vanguardista, *Prometeo y los hippies*, se estrena el 16 de marzo de 1970 en el coliseo Pérez Galdós. Su quehacer dramatúrgico nos traslada a los orígenes del

---

<sup>12</sup> Véase “Las novedades de la semana”, en *ABC*, el 18 de abril de 1971. Por tanto, según esto, la fecha de 20 de abril de 1971 que aparece como estreno en la edición de la obra, encima de *Reparto*, es incorrecta.

género: el mito y la catarsis retoman su función reveladora. Suárez define esta nueva dramaturgia en su artículo “*Prometeo y los hippies*, del costumbrismo a la sociología”, que se publica en *La Provincia*, el 18 de marzo de 1970:

Su teatro es ahora combativo, abiertamente, su manifiesto es crudísimo y arriesgado, enfrentándose, de una manera clara, a las instituciones, al despotismo y a la intolerancia, a la Iglesia inmovilista y alienante, al capitalismo, al neocolonialismo. [...] *Prometeo* viene a ser la conciencia flagelante de ese mundo de abstracción y de emancipación que forman las pequeñas o grandes colonias hippies. Una conciencia de orientación.

### 1. 5. De la parábola al reportaje teatral

En esta misma línea de lucha ante los tiranos, la injusticia y la desigualdad escribe *Con los puños frente al sol*<sup>13</sup> —inicialmente titulada *Frente a la luz*—. Se estrenó el 21 de mayo de 1972 en el Pérez Galdós. Esta farsa trágica en dos tiempos, tal y como la subtítulo el autor, parodia a tantos ineptos dictadores que han conseguido el trono para convertir sus apetencias irracionales en las vejaciones humanas más crueles, extendiendo sobre sus súbditos la desigualdad, la injusticia y la esclavitud. Un grupo de discapacitados físicos se rebela frente al tirano con la esperanza de conseguir la libertad y la igualdad. Esto la emparenta con el teatro de Buero Vallejo, más concretamente es heredera de *El Concierto de San Ovidio* al dirigir la pieza —en palabras de Domenech— por “la dimensión fundamental de lo grotesco” (Buero, 1971: 42), por la temática abordada de seres discapacitados (ciegos en la obra de Buero; ciego, jorobado y enfermos en la de Hernández) y, por supuesto, por plantear —como expresa Doménech—: “un doble problema: el de la explotación del hombre por el hombre y el de la lucha del hombre por su libertad” (Buero, 1971: 42). Cuestiones que, a pesar de otras divergencias, unen a ambas obras.

*Con los puños frente al sol* es una parábola. La acción dramática nos sitúa en un país (Isla del Agua) y época imaginarios. El dictador, Juan-Sol, y su lugarteniente, Adelfo, rigen los designios de ese país según su ideología e intereses personales. El tirano está caracterizado como una

---

<sup>13</sup> Toda la información que aquí se proporciona sobre este título ha sido recogida de la edición crítica realizada por Barruz sobre el dramaturgo (Hernández, 2017).

figura grotesca en las acotaciones: “(*Riendo grotesco*)” (2017: 137). Su figura física se envuelve de ciertos rasgos superrealistas, que nos evoca los cuentos infantiles y el imaginario de los títeres: “(*Se da tres golpes en el estómago, del que empiezan a salir rayos y relámpagos con final de descarga. El platillero ha hecho sonar los platillos al compás de los golpes*)” (Hernández, 2017: 136). Finalmente, se completa la parodia en las acotaciones con el séquito que lo acompaña: unos ‘mogoles’, que lo transportan en andas, y una orquestina ambienta la bufonada. Los parlamentos de Juan-Sol muestran también las dos características de su personalidad: su tiranía y su irracionalidad. En ocasiones sus respuestas absurdas e incongruentes responden a la deshumanización del personaje:

TODO.— (*Con igual desgana*). ¡Viva, que viva; viva Juan-Sol! [...]

JUAN-SOL.— ¡Oh, siervos míos!, no me derribo por no darle la razón al hielo. (2017: 137-138)

Como todo tirano, Juan-Sol es soberbio y proclama la adoración a su imagen:

Pero antes quiero reír, necesito reír para demostrar al mundo mi felicidad, porque yo y mi gente somos merecedores de todo. De ahí que los próximos carteles que plagarán la isla con mi fotografía llevarán la más viva expresión de la risa, de la carcajada feliz, como el mejor síntoma de la paz y concordia que reina en el país. (2017: 137)

El grupo de marginados necesita individuos que tomen las riendas de su vida y de su destino. A partir de esa concienciación individual y colectiva, se manifiesta por sus derechos, por su libertad. Un trasfondo de lamentos y griterío ocupa, durante todo el cuadro primero, el espacio teatral. Esa expresión colectiva del dolor humano traspasa la indolencia que había penetrado hasta ese momento en el colectivo social de los enfermos. Pero los más ‘débiles’, los más ‘inútiles’, los más ‘necesitados’, se transformarán en los más capacitados para sublevarse al tirano y a sus secuaces.

Definitivamente, Juan-Sol, consciente de sus atrocidades, se arrepiente de las barbaries cometidas contra su pueblo y se entrega a los enfermos; ya no espera el perdón, sino la muerte. Estos, por el contrario, deciden finalmente perdonarlo. De este modo los sublevados se han redimido al no dejarse arrastrar por la venganza, no han manchado sus

manos de sangre como lo hubiera hecho cualquier tirano ante una situación semejante.

Esta resolución del conflicto dramático se fundamenta en la convicción de Rousseau de que la injusticia y la miseria del destino humano no proceden de una caída original ni de una mancha trágica de la naturaleza humana, sino que, como parafrasea Steiner (2011: 108): “procedían de los absurdos y las arcaicas desigualdades introducidos en la estructura social por generaciones de tiranos y explotadores”. Esto suponía el dismantelamiento ideológico de la noción de culpa, porque el hombre que mata se debe a una errónea educación o a una sociedad corrompida. Ahora bien, este cambio de actitud en Juan-Sol deshace la posible tragedia, disolviendo el conflicto en una artimaña ideológica más que teatral, puesto que en la tragedia no existe posibilidad de compensación.

Hernández introduce la expresión “reportaje teatral”<sup>14</sup> para definir la renovación dramática que emprende en la década de los setenta. Influenciado ahora por el teatro de Unamuno (*Fedra* y *El otro*), el espacio escénico se esquematiza a la mínima presencia de objetos y lo dramático no reside en la acción, sino en la palabra. Así, nuestro autor concibe *El encuentro* y *Zarandajas*, en las que un único personaje emprende un monólogo —‘monodílogo’, dirá Hernández— para dialogar consigo mismo y con otros interlocutores imaginarios. *El encuentro* se representa durante 1972 en Gran Canaria, Tenerife y Lanzarote para seguidamente subir al escenario del Pérez Galdós junto a *Zarandajas* los días 5, 6 y 7 de mayo de 1973. Estas dos obras prescinden de los elementos básicos que conforman cualquier creación dramática: argumento, acción y estructura clásica de planteamiento, nudo y desenlace. Incluso se deslocaliza el lugar de representación; ya no se concibe únicamente un escenario cerrado, sino que cualquier espacio aportará una función simbólica. Además, estos monólogos suponen un cambio de verbalización, el lenguaje se levanta más nítido, más directo, menos retórico; pero sin despejar cierto aire barroco y decadente, que, en definitiva, es el armazón lingüístico de toda la creación artística de Hernández.

El autor agüimense siempre adoptó una actitud de defensa del texto dramático frente a otras opciones que promulgaban la ausencia de texto y de la figura del director escénico. De esta manera nuestro autor deseaba renovar el lenguaje escénico que predominaba por estos años en el

---

<sup>14</sup> Véase la noticia «Anoche, en el Pérez Galdós, estreno de *Prometeo y los hippies*», en *El Eco de Canarias*, 17 de marzo de 1970.

panorama español. Al respecto aclara Berenguer sobre las adaptaciones al espacio escénico de determinadas novelas (*Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes, y *Legionaria*, de Fernando Quiñones): “De hecho, la adopción, por parte de algunos de estos narradores, de la forma de monólogo parece confirmar el propósito de renovación de los lenguajes dramáticos vigentes en los años 70” (1998: 114).

## 1. 6. Las representaciones nacionales

El actor Paco Acosta y el autor iniciaron una gira por la Península con *El encuentro* y *Zarandajas*. La primera representación se inició con *El encuentro* en uno de los salones del mismo ferry que los llevaba a Cádiz y siguió por diferentes localidades y ciudades<sup>15</sup> hasta finalizar el 7 de diciembre de 1973 en el Teatro Club Pueblo, en Madrid. Como colofón a la gira, recibe el premio de la crítica malagueña “Sol de Oro de España”, que se entregará el 24 y 25 de mayo del año siguiente en el Teatro Pérez Galdós, tras el estreno de *Teo juega al tenis con las galaxias*. Bajo estos auspicios saldrán publicadas *El encuentro* y *Zarandajas* (1974) y *Teo juega al tenis con las galaxias* (1975) en la editorial Escelicer.

*Teo juega al tenis con las galaxias* reincide en el desmantelamiento de los preceptos clásicos del arte dramático. La relación lógica entre los personajes se disuelve en una ida y venida de lo racional a lo irracional, o viceversa; así lo explicita el dramaturgo en la entrevista que firma J. M. C. con el título “¿De qué murió Caín?”, en *La Provincia*, el 22 de mayo de 1974: “yo juego con una serie de planos que van desde Calderón a Brecht: entonces el sueño y la razón se confunden”. El lenguaje se descompone para regenerarse con un nuevo significado, la palabra es la llave que abre un mundo onírico al ser humano, por eso dice Enma: “Mi primer juguete va a ser construir una mariposa de río” (Hernández, 1975: 26). Este renacer supone constantes referencias bíblicas, afirma Preteo: “He venido para celebrar la muerte de Caín” (Hernández, 1975: 50). Definitivamente es el final de un mundo economicista, alienante, para iluminar otro mundo donde el ser humano se reconozca, un mundo que esté sustentado en la comprensión humana. De nuevo nos propone un teatro de ideas, alegórico, ajeno a los circuitos comerciales, donde se supera la perspectiva realista.

---

<sup>15</sup> Algunos de los espacios donde se representaron: El Casino de Algeciras, el Salón de Actos de la Caja Insular de Cádiz, la Facultad de Medicina de Cádiz, la capital y pueblos de Málaga, el Aula de Cultura de la Caja de Ahorros de Navarra.

Tras estos intentos de liberación metafísica, de purgación creativa, regresa a los escenarios el 30 de septiembre de 1974 con el estreno, en el Círculo Mercantil, del drama realista *Cigüeñas en los balcones*. Se contrapone el amor sincero de una pareja, forjado desde la libertad individual, frente al de un matrimonio caracterizado por una convivencia mezquina que se basa en viejas normas morales. El autor vuelve a recordarnos la función principal del teatro: ser testimonio de la sociedad de su tiempo, y vehículo y fuente ideológicos; pero “a condición de que sea el público quien elija, y no el autor quien pontifique”, revela Hernández en la entrevista que le realizó Trujillo bajo el título “El sábado, en Teror, *Cigüeñas en los balcones*”, *Diario de Las Palmas*, 12 de septiembre de 1974.

Según transcurren los años setenta, se incrementa el número de representaciones de su obra. En 1976 se estrena en Zamora *La ventana* por el Grupo Niebla y en mayo se escenificará en Albacete *Teo juega al tenis con las galaxias*. En el verano de 1978 sube al escenario *Prometeo y los hippies*, gracias al grupo del Círculo Mercantil de Arrecife, y durante el mes de octubre el dramaturgo viajará a Venezuela con motivo de la celebración de la Gran Gala de la Hispanidad-78, donde se representará una de sus obras. No cesan de producirse nuevas funciones de *Zarandajas* y *El encuentro* por diferentes localidades de la isla de Gran Canaria; también en Lérida, por el grupo La Pandilla. En La Oliva (Fuerteventura), el grupo Guañoht encarnó *Como en un sueño* en la década de los años setenta, y en 1980 y 1984 este mismo elenco repone la obra *...Y llovió en Los Arbejales*.

El panorama en Canarias, desde los años setenta hasta la década de los noventa, siguió sustentándose en los grupos independientes. Ellos fueron los que dinamizaron la actividad escénica en unas circunstancias nada alentadoras por la falta de una política cultural integradora que creara las bases para un desarrollo estable en la producción, distribución y formación del arte escénico. También es cierto que el teatro de autor en Canarias pasa a un estado aún más marginal del que ya se encontraba: las compañías teatrales del Archipiélago se fijan en el trabajo que se desarrolla en otras latitudes y elaboran espectáculos de forma colectiva o adhieren un autor a los intereses que impone el colectivo. Hernández continúa escenificando sus propias producciones en Canarias, como al inicio de su trayectoria, con la colaboración de amigos y amantes del arte escénico.

## 1. 7. El teatro histórico

En 1980 descubrimos una nueva vertiente en su dramaturgia, por primera vez dramatiza un tema histórico: la figura del rey Carlos II. En *El hechizado* el autor se distancia del personaje histórico para poder indagar en la interioridad del hombre y encontrar su conflicto vital. El dramaturgo se compadece del personaje, pues ante la obligación que le impone al rey una sociedad, un país, que le exige descendencia, este se enfrenta a la imposibilidad de su realización. Para la elaboración de la pieza se documentó, entre otras fuentes, en la novela *Carolux Rex*, de Ramón J. Sender, pero desde una perspectiva distinta, porque como dice nuestro dramaturgo en su artículo titulado “Réquiem por un escritor español”, que se publica en *El Eco de Canarias*, el 19 de enero de 1982:

Porque la crudeza de Sender para Carlos II me pareció la más fácil y tópica, cuando yo defendiendo la tesis de que los ‘impotentes’ eran quienes le rodeaban, que no supieron ayudarle y prestarle la colaboración que su especial circunstancia requería, no sólo por su patología, sino por la delicadísima situación que significaba para la nación, que se tambaleaba como primera potencia mundial.

La obra se estrenó el 20 de septiembre de 1980 en Teror, concretamente en el Pabellón Victoria, con la dirección escénica, como tantas otras veces, de Sergio Calvo y con un vestuario que fue diseñado por el pintor lanzaroteño José Gopar.

El 29 mayo de 1982 una nueva producción sube a los escenarios, *El hombre que nunca fue*. En este caso inaugurará el nuevo Cine-Teatro de los Salesianos de Las Palmas, dentro del programa de actos con que los Antiguos Alumnos Salesianos celebraban la Fiesta de la Unión. Una dura crítica ejerció Orive sobre esta obra en su artículo “Apuntes a tres estrenos teatrales en Las Palmas”, en *La Provincia*, el 10 de junio de 1982, al subrayar que el autor agüimense se enreda en divagaciones mentales que no aportan nada interesante; tampoco escaparán de su diatriba el decorado y la mala audición del recinto. Dos meses más tarde se escenificará en el Teatro Real de Gáldar, formando parte de la programación de la Semana de Teatro que venía organizando el grupo Ajódar desde hacía diez años en esta localidad. En esta ocasión, Celso Martín de Guzmán, que fue el presentador de la obra, será quien ensalce la profundidad filosófica que detecta tras su análisis del texto literario. Nuestro dramaturgo, según

expone Martín en su artículo “*El hombre que nunca fue: Reportaje dramático de Orlando Hernández*”, en *El Eco de Canarias*, el 25 de agosto de 1982:

Parte de una tesis transformacionista, donde un único actor encarna a todos y cada uno de los personajes históricos que desfilan, en casi una hora, por el escenario, como en un inmenso espejo (el espejo del tiempo). Allí se traslucen sus pasiones y sus insatisfacciones, la cabalgata y la danza de las horas que el poder, el ansia de poder y gloria insatisfechos, la ausencia de un Eros victorioso, como en el caso de un Calígula, del que se vale Orlando Hernández para hacer una crítica diagonal a su época.

El texto es un largo monólogo que reflexiona sobre la naturaleza del hombre, la involución de nuestra especie, para testimoniar la crisis profunda en la que nos encontramos.

### 1. 8. La vuelta al costumbrismo

Como dijimos al inicio de este artículo, será a partir de 1983 cuando Hernández vuelve a redirigir su trayectoria dramatúrgica hacia el costumbrismo. Nace *En mi pueblo mando yo*. Esta comedia contiene fragmentos de los diálogos de la obra ...*Y llovió en Los Arbejales*, lo que supone un agotamiento de los recursos creativos y, por tanto, una obra inferior dentro de su trayectoria dramatúrgica. Sin embargo, tuvo un importante éxito de público, si consideramos las numerosísimas representaciones que hubo en toda la isla de Gran Canaria desde su estreno, el 4 de junio de 1983, en el teatro del Colegio Salesianos de Las Palmas, por el grupo aficionado La Chalana.

Mucho más original y con una nueva propuesta metateatral aparece la farsa titulada *Comedia del Carnaval y de la buena Fortuna*. En ella nos propone, a modo de Calderón, que reflexionemos sobre qué vida es más auténtica: ¿la vivida fuera o dentro del teatro? En ese doble juego de vivir la ficción y la realidad como sistema catártico que trasciende la naturaleza del ser humano siempre se situó Hernández, más como cosmovisión propia de la vida y el arte que como simple juego de espejos deformantes. Dejemos paso a la voz de los personajes:

JULIO.— Pero realmente, ¿nosotros estamos viviendo el Carnaval o haciendo teatro? ¿Tú no crees que se trata de la misma ficción?

JUAN PEÑA.— ¡Que te crees tú que el teatro no se vive! Posiblemente más que la vida misma. Porque la ficción no se puede vivir inconscientemente, y cada alarido del personaje que acoges, se te clava a la carne como si te destruyera. (1987: 32)

Pero siempre será la realidad la que acabe con nuestro sueño de vida:

JULIO.— Qué pena, que la realidad se sobreponga siempre. (1987: 34)

Esta farsa se estrenó en el Teatro Pérez Galdós el 6 de marzo de 1986, por el grupo teatral La Chalana y bajo la dirección del propio autor. Para darnos cuenta de la envergadura que supuso el montaje de la obra, acudimos a las “Notas al montaje”, que aparece en la edición de la obra, donde Hernández nos informa: “Un espectáculo que resultaba casi imposible de llevar a escena, dada la gran cantidad de figurantes que habrían de intervenir —más de cuatrocientas personas—, para lograr la explosión de ritmo y color que se consiguió la noche del estreno” (1987). Dificultad que se solucionó, parece ser, por la generosidad de varias murgas y rondallas, que aceptaron participar en el estreno.

Otras dos piezas representó con el grupo de aficionados La Chalana: *Antología del teatro (reportajes a la manera de títeres de verdad)*, que engloba varias obras cortas y cuyo estreno se produjo el día 11 de septiembre de 1986 en el Teatro Municipal de Teror; la otra pieza lleva por título *Morir en Santiago*, que se presentará en la Casa de Cultura de San Bartolomé de Tirajana, el 18 de julio de 1987, dentro de la I Muestra de Teatro Vanguardista. Al año siguiente participará el dramaturgo junto al actor Paco Acosta en el I Encuentro Teatral Tres Continentes. Festival del Sur, que se celebró en su pueblo natal, con la reposición de *Zarandajas*.

## 1. 9. La temática dispar de los años 90

Ya en los años noventa crea obras de temática y estilo dispar: costumbristas, históricas, religiosas. En septiembre de 1991 nos encontramos ante una nueva creación costumbrista: *La promesa, fiesta en el pueblo*. El propio autor la califica de ‘multiteatro’, término que utiliza para definir aquellas comedias que, partiendo de un argumento general, se adaptan a la celebración lúdico-religiosa de cada localidad. Es una pieza menor, un teatro de circunstancias, cuya única pretensión es divertir al pueblo en la celebración de sus fiestas locales. Por otro lado, ante la

celebración del V Centenario del Descubrimiento, Hernández vuelve a dramatizar un personaje histórico con un nuevo título *El vagabundo de los mares, (Colón en Canarias)*.<sup>16</sup> En este caso pretendía exponer las peripecias que pasó Colón en el Archipiélago hasta su encuentro con las nuevas tierras. Fue imposible subirla al escenario, según parece, por motivos económicos; aunque esto no impidió que se presentara una lectura dramatizada en el propio domicilio del autor. Ya en la Semana Santa de 1993, exactamente el 6 de abril, se representó el auto *...Y era el Hijo del Hombre* por las calles de Agüimes. Fue un encargo que le hizo la Asociación de Antiguos Alumnos La Salle. Con ella se recuperaba una tradición que, por diferentes motivos, había desaparecido, y que la citada asociación y Hernández querían recuperar para el municipio. La obra se construye sobre los sucesos ocurridos a Jesús, desde los milagros hasta su condena y crucifixión. Participaron más de cien personas, y como viene siendo habitual desde entonces, el pueblo es el protagonista colectivo de esta celebración.

En ese mismo año reaparece Hernández con un nuevo sainete, *La verbena de Maspalomas*, que rememora la conocida zarzuela *La verbena de la Paloma*. La pieza de Orlando Hernández se escenificó durante el mes de junio en el Centro de Cultura de Maspalomas, con los decorados de dos artistas, el italiano Roberto Capello y el canario Juan González.<sup>17</sup> Estructurada en dos actos, refleja los cambios sociológicos que se produjeron durante la década de los setenta del siglo pasado al transformarse las zonas agrarias de Maspalomas (sur de Gran Canaria) en zonas turísticas. El paisaje isleño, rural y agrario, se reemplaza por una zona urbana, desarrollista, para dar alojamiento al turismo extranjero que se espera con ansia por los lugareños. No en vano estos consideran que será la única oportunidad para mejorar sus condiciones de vida. Por eso, don Otto, personaje de nacionalidad alemana, representa el poder del dinero extranjero que se va apropiando de las mejores tierras de la isla para transformar una sociedad rural en una sociedad mercantil y anónima, lo que provocará una oposición importante por parte de algunos nativos al ser

---

<sup>16</sup> No he encontrado esta obra en el archivo personal del autor que acoge el Ayuntamiento de Agüimes.

<sup>17</sup> Juan González Artiles, pintor y escultor, nacido en Agüimes. Roberto Capello, pintor italiano. Nació en Génova el 19 de enero de 1953, en 1989 viaja por la Península Ibérica y llega a Canarias, donde residirá hasta 2004.

conscientes del desarraigo que comienzan a sentir hacia su propia tierra. Tampoco falta en este sainete una sagaz crítica a la corrupción que anida en los representantes políticos del municipio: Bartolo<sup>18</sup> informa a don Otto de que deberá pagar ‘determinada comisión’ para que no haya problemas de urbanización de las tierras agrícolas que le está vendiendo. Como vemos, si el marco de la acción dramática es costumbrista, folclórico, con momentos líricos que salpican la obra, esto no supone, sin embargo, traba alguna para plantear la aculturación que conlleva una poderosa fuerza económica como es el turismo de masas.

Finalmente, verán la luz dos nuevos títulos ligados a la conquista de Canarias: *Loa a Juan*, publicado en 1994, poema dramático en el que se traza un recorrido histórico de la ciudad de Las Palmas de Gran Canaria desde su fundación como La Real de Las Palmas; *Ansite, elegía viva*, cantata sobre la paz de Ansite, que se representó el 29 de abril de 1995 en los escenarios naturales de los Llanos de la Paz (Santa Lucía de Tirajana). Esta cantata se publicó en 1997 para recordar y homenajear la figura de Vicente Sánchez Araña.

Finalmente, el 21 de abril de 1997 fue hospitalizado el dramaturgo por un derrame cerebral en el Hospital Universitario Insular de Gran Canaria. Antes de fallecer apareció en prensa su última crónica en la columna “Playas al solajero” del *Diario de Las Palmas*, el 24 de abril, con el título “Arinaga, oasis de invierno (y III)”, donde recuerda el paisanaje humano que se reunía en plena convivencia en este rincón canario. Hernández va mencionando a toda una serie de amigos como si él también estuviera despidiéndose: “Y un largo recordar, al que volveremos, como retornan siempre las olas en el mar”.

## 1. 10. Las representaciones *post mortem* y el nuevo circuito canario

No hubo más representaciones de sus obras, que nos conste por la prensa consultada, hasta el 3 de junio de 2016, que se repone ... *Y llovió en Los Arbejales* en el Centro Cultural El Tablero (Maspalomas), y vuelve a escenificarse esta misma pieza el 17 de junio en el barrio de Arbejales (Teror) con motivo de la inauguración de una calle dedicada a él por el consistorio de Teror; en ambos lugares, la representación correspondió al Aula de Teatro de las Escuelas Artísticas Municipales de Arucas.

---

<sup>18</sup> Bartolo es un terrateniente que vende unos terrenos colindantes al mar a un rico alemán, don Otto.

Tras el fallecimiento de nuestro dramaturgo, se pone en marcha en el año 2000, por primera vez, el Circuito Canario de las Artes Escénicas, que aglutinó a los siete Cabildos Insulares en coordinación con la mayoría de los municipios del Archipiélago y bajo la coordinación de la Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y la Música (SOCAEM). El convenio firmado entre el Gobierno Autónomo y los siete cabildos insulares garantizó a las compañías canarias de teatro y danza la posibilidad de participar en un circuito al que se suscribieron más de cuarenta municipios de toda Canarias. La política de ayudas a la producción y la puesta en marcha de los circuitos supuso la primera piedra para consolidar el teatro en las islas. En 2004 la SOCAEM pasó a denominarse Canarias Cultura en Red. Esta empresa pública opera desde 2005 y tiene como misión la gestión, promoción y difusión de actividades culturales en el Archipiélago, así como la formación y el fomento de la producción en materia cultural. Actualmente, los cabildos insulares de Gran Canaria, Lanzarote y Tenerife, así como los Ayuntamientos de Agüimes, Las Palmas de Gran Canaria, Teror, Santa Cruz de La Palma y Santa Cruz de Tenerife mantienen una programación anual estable a través del Programa Estatal de Circulación de Espectáculos de Artes Escénicas en Espacios de las Entidades Locales (PLATEA), organizado por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música (INAEM) en colaboración con la Federación Española de Municipios y Provincias (FEMP), cuya finalidad es impulsar la programación conjunta de compañías profesionales de danza, teatro y circo.

## CONCLUSIONES

En Canarias los grupos de aficionados fueron los artífices en mantener una cartelera teatral más o menos constante. No existía, por tanto, hasta finales del siglo XX una industria dramatúrgica, privada o pública, que sustentara el arte escénico. En este contexto se desarrolló la creación dramatúrgica de Orlando Hernández. Inició su carrera teatral en el Colegio Salesianos de Las Palmas, tuvo un papel destacado en la formación de grupos teatrales de aficionados en Gran Canaria y difundió sus obras con las puestas en escena de estos grupos —a los que agradeció su labor públicamente—. No obstante, su mayor deseo fue siempre ver su obra representada por compañías profesionales.

El dramaturgo grancanario se inicia con la creación de obras costumbristas para seguidamente desarrollar un teatro rural. Elabora estos

géneros porque necesita el éxito comercial, necesita ser reconocido, para así poder representar otras piezas de mayor profundidad temática, ideológica y artística. Una vez alcanzado cierto renombre en la escena canaria, Hernández se sumerge en un teatro comprometido política y socialmente ante el contexto histórico en que se desenvuelve España. Sus piezas dramáticas se radicalizan en forma y contenido produciendo un teatro vanguardista, donde la parábola y la pureza escénica componen esta etapa creativa. A partir de los ochenta aparece una nueva vertiente en su dramaturgia, por primera vez dramatiza un tema histórico (la impotencia de Carlos II) y retoma el género costumbrista. En su última etapa, regresa a un teatro más cercano a los cánones realistas en el que confluyen piezas religiosas, históricas y costumbristas. Tras su muerte, en 1997, únicamente se ha repuesto ... *Y llovió en Los Arbejales*, en dos ocasiones.

La temática que aborda, sea cual sea su género dramático, radica básicamente en la tensa disputa entre la comprensión e incomprensión por el género humano, germen de desgracias personales y sociales; la fatídica lucha que el individuo mantiene entre la realidad y el deseo; la incomunicación que rige una sociedad deshumanizada; la degeneración y el involucionismo de una sociedad consumista y materialista; la corrupción del estamento político; la falta de libertad individual y la rebelión contra los dogmas y las imposiciones.

Entre sus aportaciones al género dramático podemos destacar las siguientes: 1º) su teatro costumbrista se caracteriza por un humor satírico que critica a la sociedad que refleja, indaga en los problemas que acucian al ser humano, introduce fragmentos líricos y los personajes reproducen la modalidad lingüística canaria. 2º) El concepto ‘reportaje teatral’ consiste en un monólogo compartido con el espectador, en el que podrán intervenir más personajes, pero será aquel quien los añada con su imaginación. Es un teatro de recursos escénicos pobres, donde lo fundamental es la palabra. Esta línea dramática rompe con los elementos básicos del arte escénico. 3º) El ‘multiteatro’ nace como teatro de circunstancias, son piezas que parten de un argumento general con la intención de adaptarse fácilmente a la celebración lúdico-religiosa de cada pueblo.

En definitiva, Orlando Hernández debe ocupar el hueco que le corresponde en la historia del teatro en Canarias y España. Su obra y su compromiso personal así lo atestiguan.

### BIBLIOGRAFÍA

- Abdo Pérez, Antonio y Pilar Rey (1989), *Teatro Chico: inauguración: 10 de octubre de 1989*, Santa Cruz de La Palma, Ayuntamiento de Santa Cruz de La Palma.
- Alemaný Colomé, Luis (1996), *El teatro en Canarias. Notas para una historia*, Santa Cruz de Tenerife, Ayuntamiento de Santa Cruz de Tenerife.
- Alemaný Colomé, Luis (1988), “Mapa teatral de Canarias: Meridianos, paralelos y aguja de navegar”, en *Fetasa*, 3, pp. 43-54.
- Berenguer, Ángel y Manuel Pérez (1998), *Tendencias del teatro durante la transición española (1975-1982)*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva.
- Buero Vallejo, Antonio (1971), *El concierto de San Ovidio. El tragaluz*, ed. Ricardo Doménech, Madrid, Castalia.
- Capello, Roberto, “Artelista: The greatest art window”, <http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:lkRwpZaLYAJ:cappello.artelista.com/+&cd=1&hl=es&ct=clnk&gl=es&client=safari> (3-5-2016).
- Fernández Hernández, Rafael (1991), *Teatro canario (siglo XVI al XX)*, 2 vols., Las Palmas de Gran Canaria, Edirca.
- Gobierno de Canarias (n.d.), “Canarias Cultura en Red”, <http://www.gobiernodecanarias.org/cultura/ccr/> (fecha de consulta: 13-6-2017).
- Gobierno de España, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, INAEM (2017), “Programa PLATEA. Edición 2017”, <https://goo.gl/mQqfTw> (fecha de consulta: 13-6-2017).
- Hernández Martín, Orlando (2017), *El teatro de Orlando Hernández: la vision escénica total*, ed. Agustín Carlos Barruz, Madrid, Mercurio.

- Hernández Martín, Orlando (1987), *Comedia del carnaval y de la buena fortuna: farsa en dos tiempos en prosa y verso*, Las Palmas de Gran Canaria, Aula de Cultura de Establecimientos La Colmena.
- Hernández Martín, Orlando (1972), *La ventana*, Madrid, Escelicer.
- Hernández Martín, Orlando (1974), *El encuentro y Zarandajas*, Madrid, Escelicer.
- Hernández Martín, Orlando (1975), *Teo juega al tenis con las galaxias*, Madrid, Escelicer.
- Lezcano, Ricardo (1996), *Historia del Teatro Insular de Cámara de El Museo Canario (1956-1968)*, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Martínez Viera, Francisco (1968), *Anales del teatro en Tenerife*, Santa Cruz de Tenerife, Imprenta Editorial Católica.
- Morán Rubio, Ignacio (1993), *Teatro teldense*, Telde, Ayuntamiento de Telde.
- Navarro Artiles, Francisco (1996), *El teatro de Navidad en Canarias*, Santa Cruz de Tenerife, Aula de Cultura de Tenerife.
- Rodríguez, Rafael (2001), “Teatro en Canarias: Movimientos de última hora”, en *Escena*, 0, pp. 14-15.
- Ruiz Ramón, Francisco (1974), “Prolegómenos a un estudio del nuevo teatro español”, *Primer Acto*, 173, pp. 4-9.
- Sánchez Sánchez, Juan Pedro (2009), *Dramaturgos españoles que estrenan en Madrid entre 1965 y 1975*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- Steiner, George (2011), *La muerte de la tragedia*, Madrid, Siruela.