



## JORGE RODRÍGUEZ PADRÓN Y EL TEATRO (1963-1977): ENSAYO Y CRÍTICA

Roberto García de Mesa 

*Universidad de La Laguna / Universidad Nacional de Educación a Distancia*

**RESUMEN:** Jorge Rodríguez Padrón es uno de los principales ensayistas y críticos en la historia de la literatura canaria. Su obra ha sido un referente esencial e imprescindible para comprender, sobre todo, el devenir de la poesía y la narrativa de los últimos sesenta años, pero apenas se conoce su producción destinada al pensamiento teatral que proviene de su primera época. En el presente trabajo se analizará por primera vez su visión personal del teatro, que abarca un diagnóstico de los problemas esenciales en el país (incluyendo una especial consideración de la realidad canaria) y su propuesta de soluciones, a través de 21 ensayos, artículos y reseñas publicados en la prensa española, entre septiembre de 1963 y mayo de 1977.

**PALABRAS CLAVE:** Jorge Rodríguez Padrón, teatro español y vanguardia, ensayo, crítica, 1963-1977

### Jorge Rodríguez Padrón and the Theatre (1963-1977): Essay and Criticism

**ABSTRACT:** Jorge Rodríguez Padrón is one of the leading essayists and critics in the history of Canary Island literature. His work has been an essential and indispensable reference for understanding, above all, the development of poetry and narrative over the last sixty years, but his contributions to theatrical thought from his early period are scarcely known. In this work, his personal vision of theater will be analyzed for the first time, which includes a diagnosis of the essential problems in the country (including a special consideration of the Canarian reality) and his proposal for solutions, through 21 essays, articles and reviews published in the Spanish press, between September 1963 and May 1977.

**KEYWORDS:** Jorge Rodríguez Padrón, Spanish theater and avant-garde, essay, criticism, 1963-1977

### Jorge Rodríguez Padrón et le théâtre (1963-1977) : essai et critique

**RÉSUMÉ :** Jorge Rodríguez Padrón est l'un des principaux essayistes et critiques de l'histoire de la littérature canarienne. Son œuvre a été une référence essentielle et fondamentale pour comprendre, avant tout, l'évolution de la poésie et du récit au cours des soixante dernières années, mais sa production destinée à la pensée théâtrale issue de sa première période est à peine connue. Dans cet ouvrage, on analysera pour la première fois sa vision personnelle du théâtre, qui

comprend un diagnostic des problèmes essentiels du pays (y compris une considération particulière de la réalité canarienne) et sa proposition de solutions, à travers 21 essais, articles et critiques publiées dans la presse espagnole, entre septembre 1963 et mai 1977.

MOTS-CLÉS : Jorge Rodríguez Padrón, théâtre espagnol et avant-garde, essai, critique, 1963-1977

## 1. INTRODUCCIÓN

Jorge Rodríguez Padrón (Las Palmas de Gran Canaria, 1943) es uno de los principales ensayistas y críticos en la historia de la literatura canaria. Su obra ha sido un referente esencial para comprender, sobre todo, el devenir de la poesía y la narrativa de los últimos sesenta años, no solo en las Islas, sino en una buena parte del mundo hispánico. Probablemente, su obra reflexiva en mayor medida esté orientada a aquellos géneros literarios. Pero algo que ha caído en el olvido y nunca ha sido estudiado es su producción destinada al pensamiento teatral. De hecho, en realidad, su primera época se caracteriza por un mayor detenimiento en este ámbito. Ese período engloba sus inicios, entre los años 60 y 70 de la pasada centuria.

El objeto de estudio del presente artículo ha abarcado 21 ensayos, artículos y reseñas publicados en la prensa española durante el periodo comprendido entre septiembre de 1963 y mayo de 1977. Durante estas dos décadas, Jorge Rodríguez Padrón se convirtió en un referente en la transformación de las artes escénicas en Canarias y en el resto de España a través de sus textos o, por lo menos, un agente activo en el cuestionamiento de su propia realidad, en una autoridad teórica que marcó un camino reflexivo sobre el hecho teatral y que trató de reflejar el ambiente cultural más renovador en este ámbito. Es muy probable que las tres principales autoridades en pensamiento teatral de esta época desde Canarias (aunque dos de ellas acabaran residiendo en Madrid) fueran Domingo Pérez Minik, con su bagaje ya desde los años 20, el mismo Rodríguez Padrón, estudiado en el presente artículo, y un joven Sabas Martín que, durante los años 70, ya trabajaba brillantemente desde la práctica y las teorías renovadoras de entonces. En los tres casos hay una intención explícita de salir de los ámbitos más convencionales de los espectáculos que triunfaban durante el régimen franquista para ahondar y conectar con lo que estaba sucediendo en las corrientes renovadoras de Europa y América en aquel momento.

A continuación, y con el objetivo de desentrañar sus inquietudes teatrales en el ámbito de la reflexión escrita de Rodríguez Padrón, a través de 21 ensayos, artículos y reseñas suyos se analizarán los conceptos generales, obsesiones y preocupaciones esenciales que lo motivaron a explorar las artes escénicas en ese período. De esta manera, se podrá establecer, a través de su mirada, un breve retrato también de cómo iba el teatro en España y, en especial, en Canarias. Estos trabajos se pueden organizar en tres bloques que ayudarán a desentrañar sus líneas de pensamiento: 1) conceptos generales sobre el teatro; 2) muestras de la actualidad escénica nacional e internacional, y 3) detenimiento en la situación teatral canaria.

## 2. CONCEPTOS GENERALES SOBRE EL TEATRO

En la mayoría de estos trabajos, Jorge Rodríguez Padrón va construyendo su visión del teatro, desde el plano más teórico al más práctico. Abarca todos los aspectos del mismo: la concepción del teatro y del espectáculo, el texto, la actuación, la organización grupal, el espacio, el público, la crítica, el uso de la libertad o los grupos que considera modelos a seguir.

Acercas de su idea del teatro, esta va evolucionando de la siguiente manera: en “Ese traído y llevado teatro” señala que su “función concreta” se encuentra cerca del “entretenimiento”, pero también constituye la “manifestación artística que más se adapta a la inquietud” del ser humano, un medio directo y eficaz para comunicar esa realidad, lo que implica que los espectadores puedan relacionarse “más fácilmente con sus problemas y sus cosas. Hasta físicamente...”. Destaca además que “esta relación de tú a tú [...] ni la poesía ni la novela nos [la] darán de forma tan viva e inmediata” (Rodríguez Padrón, 1965a, p. 4). Más adelante, al principio de “Galdós, el teatro y la sociedad de su época”, se podría decir que sintetiza en casi una página los aspectos que para él son esenciales en el teatro: su “función social, plena y definida”, la importancia de un público activo, la capacidad de renovar la realidad y la defensa de las herramientas propias del género (Rodríguez Padrón, 1971a, p. 624). En “Un año más de teatro español” confiesa la razón de su pasión por este ámbito, en cierta medida, al decir al final que “el teatro” es “la expresión más valiosa de la creación artística” (Rodríguez Padrón, 1973b, p. 25). Y al principio de “El lenguaje teatral: temática y estética” también establece lo que para él debe ser su función esencial: “El teatro pone en cuestión siempre tanto los elementos estéticos de que se nutre como aquellos otros histórico-políticos, que son reflejo de la colectividad y el medio en el que se desenvuelve” (Rodríguez Padrón, 1977, p. 10). Además, en “Ese tan traído y llevado teatro” refleja el clásico problema del siglo XX de la competencia entre cine y teatro (Rodríguez Padrón, 1965a, p. 4).

Otro asunto muy importante que le preocupa es el tema de la centralización y descentralización del acceso a la cultura, en especial a las artes escénicas. Lo toca en dos artículos. En primer lugar, en “La hora del teatro en provincias” (uno de los más relevantes trabajos de aquella época), a propósito de la finalización de la Segunda Campaña Nacional de Teatro de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, Rodríguez Padrón lleva a cabo una crítica constructiva sobre lo sucedido en este proyecto que, en teoría, intentaba promover la descentralización, acercando determinados montajes teatrales profesionales a las provincias. No obstante, considera uno de los tradicionales “males” del teatro español “su necesaria descentralización” y apoya la iniciativa, pero la considera escasa e ineficaz. Para lograr un impacto más profundo defiende que se apoye “la Campaña con actos adyacentes (conferencias, coloquios, exposiciones, invitación de algún escritor o figura de nuestro teatro...) que fomentaran el interés del público por aquella actividad escénica que luego vería en el escenario; ayudar, en una palabra, a un público ajeno por inercia al hecho teatral, para que accediera a él con un porcentaje elevado de preparación e interés”; que se lleve a cabo “el estudio de la vida teatral de cada provincia a partir de ella misma”; que se promueva la

formación en teatro contemporáneo de “actores, directores, decoradores” con el fin de que sean “capaces de desarrollar su actividad en profundidad, frente a un público que necesita urgentemente del hecho escénico como tal: vivo, actuante, necesario”; que “todos trabajen no en función de ellos mismos, sino en función del teatro como necesidad humana, histórica y social”; que un “Campo de experimentación en este sentido podrían ser los Institutos y centros de enseñanza”, y que la “protección económica [...] debe hacerse” sobre “aquellos grupos” que “aporten un germen de renovación o dedicación consciente y total al teatro” (Rodríguez Padrón, 1970b, pp. 125-127). Y, en segundo lugar, el asunto es tan importante que el primer ensayo sobre teatro que escribe en *Fablas*, revista de la que también formaría parte del equipo de redacción y fundación, se titula “Leyenda y crisis del centralismo teatral”. En él vuelve a realizar algunas consideraciones sobre el “centralismo teatral” y los problemas de la actualidad escénica. Considera las citadas Campañas Nacionales como insuficientes para resolver “el problema que el hecho teatral plantea a quienes viven fuera de Madrid” (Rodríguez Padrón, 1971b, 29). Además, define los principales problemas que presenta el teatro español actual: el “cierto tufillo rutinario, a mala improvisación, a trabajos que se llevan a cabo sin que existan unas determinadas razones coordinadoras y ensambladoras que hagan patente el fenómeno teatral como conjunto”; “el descontrol que muestra el teatro aficionado, o independiente”; la presencia de “una crítica muy superficial” en “la prensa diaria”, no reposada y serena, pese a algunas excepciones que se dan en las “revistas especializadas”; la existencia de un “público teatral madrileño”, por lo general “rutinario y despersonalizado”, que asiste “simple y llanamente, a *consumir* teatro”; o el sometimiento de “los autores [...] al juego si quieren medrar en las carteleras comerciales. Se plantea entonces un nuevo juego de tensiones: el autor tiene su público y lo ha de mantener a toda costa. [...] Y junto a ello, los traductores y adaptadores de obras extranjeras actúan bajo los mismos presupuestos” (Rodríguez Padrón, 1971b, pp. 30-31). Pero el aspecto crítico de mayor interés para Rodríguez Padrón es la posición servil de los actores ante un texto en escena, que acaba siendo “una labor accidental, adjetiva, sometida total y absolutamente a las propuestas del autor, y nunca un hecho con personalidad creadora propia y eficaz” (Rodríguez Padrón, 1971b, p. 33). Por ello, propone que el actor actual investigue sus posibilidades creadoras también, que se convierta en “sujeto activo y creador del espectáculo teatral” (Rodríguez Padrón, 1971b, p. 34). Sobre estos temas seguirá insistiendo.

Por otra parte, y desde el principio, la recepción de la obra, en términos generales, fue un asunto que acaparó su atención. En “Teatro-fobia” inventa este concepto para referirse al miedo o rechazo del público a ver creaciones escénicas de autores contemporáneos de vanguardia. Señala que un teatro convencional no causa revuelo, pero sí representar obras de Ionesco, Adamov, Brecht, etc. Rodríguez Padrón intenta no hacer una defensa ciega de las tendencias contemporáneas, porque admite que hay también fraudes creativos, y que estos acaban influyendo en un rechazo generalizado por parte del público a la innovación. Igualmente admite que, al no estar preparado, sería necesario educarlo en estas nuevas visiones (Rodríguez Padrón, 1963, p. 2). Acerca de este último aspecto, el de la educación del público, para que el mismo pueda entender lo que tiene delante (algo que le obsesionaba

mucho), encuentra su reflejo y un tipo de consecuencia más o menos inesperada cuando lee el libro *Teatro norteamericano actual* (Miller, Albee, Inge) (1967) y escribe sobre el mismo en su artículo “Teatro USA actual, de Javier y Juan José Coy”. En él recoge al final algo que observa J. J. Coy: “El teatro de Albee, afirma, no es fácil de entender. Y una vez entendido, resulta sobre todo difícil de aceptar” (Rodríguez Padrón, 1967, p. 22).

Además de esto, defiende la necesidad de una crítica que pueda entender las nuevas tendencias. En “Salir al paso en teatro”, Rodríguez Padrón lo hace para atacar a un tipo de crítica poco preparada que se ha alzado contra la representación de la pieza *El nuevo inquilino* (1953), de Ionesco, llevada a escena en Madrid. Esto le da pie para cuestionar a la mayoría de los críticos que no tienen la preparación o la preocupación necesaria por indagar en estos nuevos caminos (Rodríguez Padrón, 1965b, p. 7). El problema no ha perdido actualidad y siempre ha sido una constante en la historia del teatro. En cualquier caso, al criticar al crítico (y valga la redundancia) no actualizado y conservador, se posiciona en este ámbito, en un lugar privilegiado, como alguien que es capaz de entender lo que sucede en la creación contemporánea escénica. Es una posición que, en gran medida, parece haber intentado durante la década de los años 60 y 70, donde un cierto teatro en España supone un medio peligroso para el régimen, puesto que representa a la juventud, la entrada de nuevas ideas y contribuye a favorecer el cambio estético, político y social. De esta manera, este teatro renovador era visto con mucha atención por el régimen, por si había que aplicarle la censura; de hecho, continuamente había detenciones.<sup>1</sup> El régimen franquista, en cierta medida, se valía de la ignorancia de los espectadores acerca de las nuevas corrientes del teatro para volver más impermeable el sistema respecto a las ideas renovadoras y de libertad en este ámbito, provenientes de una parte de Europa y América. Así que el solo hecho de postularse como crítico conector y educador del público acerca de estas nuevas ideas ya suponía una provocación.

Acerca de la figura del director, poco espacio dedica. En “Una lección de teatro actual” (Rodríguez Padrón, 1968, p. 8) destaca su labor, ya que recibe las opiniones de su equipo y, también, impregna todo el trabajo de un carácter social. Algo similar a esto último es destacado en “El teatro contemporáneo, una cuestión palpitante” (Rodríguez Padrón, 1970a, p. 20), cuando lo señala en el análisis de Fernando Ponce en su libro *Introducción al teatro contemporáneo* (1969).

Pero las ideas que ha venido apuntando hasta aquí, y algunas más, encuentran un refugio y un espejo en el célebre Teatro Experimental Independiente (TEI), en Madrid. Ello lo refleja en su reportaje “El TEI, una experiencia incitante”. En él plasma su toma de contacto con el

---

<sup>1</sup> En el volumen *Hilo de tres puntas. Conversaciones con Jorge Rodríguez Padrón*, le confiesa a Miguel Pérez Alvarado lo siguiente: “Cuando llegué a Madrid, me integré también en el TEU, porque yo lo que quería era dedicarme al teatro, pero coincidió con un momento bastante complicado desde el punto de vista político: el TEU empezó a hacer funciones claramente anti-franquistas y tras prohibirse una representación de *Fuenteovejuna*, se dijo que nos vigilaban. A mí me dio miedo aquello y lo dejé para dedicarme a mis asignaturas, que había abandonado. Ahí fue cuando empecé a escribir, en torno al año ‘63 o ‘64” (Pérez Alvarado, 2008, p. 35).

lugar y su gente. Algunos de sus miembros le explican sus intereses y métodos. De esta visita, se pueden extraer los siguientes objetivos de este grupo: 1) la creación colectiva<sup>2</sup> en todos los aspectos, la relación es, en gran medida, horizontal; 2) la importancia de una “formación e investigación teatral, a través del método interpretativo de improvisación” y de la expresión corporal; 3) la traducción y preparación de textos teatrales para ser publicados en editoriales; 4) también aspiran a “una labor que, sobre todo, funcione a un nivel general dentro del teatro español”; 5) combinan en el mismo espacio las funciones con los ensayos de nuevas producciones; 6) la importancia de los “cursillos que se integran en la actividad seguida por el TEI”; en ellos “[e]xperimentan con las transformaciones, incluso sensoriales; lo emotivo tiene importancia capital en su trabajo” (Rodríguez Padrón, 1972a, p. 18). Para profundizar en estas cuestiones (voz, expresión corporal...) acuden a la enseñanza de profesores y guías como William Layton, Roy Hart, Pilar Francés, Arnold Taraborelli, etc.

“El actor como problema” es uno de los trabajos más importantes de Jorge Rodríguez Padrón, en esta época, puesto que trata de analizar, precisamente, cuál es la situación del actor en España, la parte más vulnerable de este sistema. Vuelve a detenerse en la falta de formación, en general; luego, en el intrusismo profesional y en la repetición de formas caducas, sin “actividad crítica” y sin “creatividad personal, original”, lo que considera “el verdadero mal de la creatividad en España” (Rodríguez Padrón, 1974b, p. 23). En este último sentido, se sitúa junto a Grotowski o el *Open Theatre*.

Para analizar el problema con una cierta perspectiva y distanciamiento establece un muy oportuno tríptico de “relaciones”, como una síntesis de algunas preocupaciones esenciales de los “reformadores” del teatro: “actor-texto”, “actor-público” y “actor-espacio escénico”. En primer lugar, entra a valorar el clásico debate entre “literatura dramática” y “teatro” (Rodríguez Padrón, 1974b, p. 24), un asunto que no es de los años 60 y 70, sino que viene palpitando con fuerza en la vanguardia europea desde principios del siglo XX. En cualquier caso, en España se dio con especial intensidad, también, sobre todo entre los años 20 y 30; luego, prácticamente, durante el franquismo pasó a un cierto olvido hasta que en los 60 y 70 renace con fuerza ante posiciones renovadoras (como, por ejemplo, la de Rodríguez Padrón), que cuestionaban la permanencia de un sistema que no respondía a las inquietudes y avances escénicos de su tiempo. Tendencias del teatro y de la interpretación, como las que postulaban Stanislavski, Artaud, Grotowski, Brecht, Brook, Barba, el *Living Theatre* y el *Open Theatre* ayudaron a cambiar la relación entre el texto y el actor. Sobre este complejo mundo, Rodríguez Padrón llega a una conclusión: “es importante que el trabajo del actor sobre el texto sea intenso y, sobre todo, crítico (autocrítico). Y, entonces —si procede— bienvenida sea su

---

<sup>2</sup> La creación colectiva tuvo un especial auge durante estos años entre los grupos de vanguardia de Estados Unidos y Europa. Tal y como señala Patrice Pavis, en este tipo de metodología el espectáculo “[...] no está firmado por una única persona (dramaturgo o director de escena), sino que ha sido elaborado por todos los miembros del grupo que interviene en la actividad teatral. A menudo, el texto ha sido establecido después de improvisaciones en los ensayos, con las modificaciones que propone cada participante. El trabajo dramático sigue la evolución de las sesiones de trabajo; solo interviene en la concepción de conjunto mediante una serie de ‘pruebas y errores’” (1998, p. 100).

destrucción” (Rodríguez Padrón, 1974b, p. 25). Finalmente, define lo que para él debe ser el tipo de actor ideal: “que sea un verdadero profesional cuyo trabajo se sustente no solo en unos conocimientos técnicos más o menos aventajados, sino por un saberse incluido en un mundo y en una historia (personal y colectiva), en un compromiso verdadero, lejos de todo falso ‘engagement’, con la realidad que le ha tocado vivir” (Rodríguez Padrón, 1974b, p. 25). Por otra parte, también se preocupa por destacar lo que exige como “espectador”, esto es, alguien activo. Apoya la idea cuando se refiere a la relación actor-público: “... el público se sentirá parte, se comprometerá, con el espectáculo que se le proponga, desde el momento en que la relación con el actor sea total y coherente” (Rodríguez Padrón, 1974b, p. 26). La clave para lograrlo se la da Peter Brook en *The Empty Space* (1968), donde este dice: “... si el actor consigue captar el interés del público, abatiendo sus defensas, y luego le engatusa para llevarlo a una inesperada posesión o conocimiento de la pugna entre creencias opuestas y absolutas contradicciones, el espectador se hace más activo” (Brook, 2015, p. 174).<sup>3</sup> Para analizar las “relaciones entre actor y espacio escénico”, estas las ejemplifica con el trabajo de algunas compañías que han llevado a escena varios montajes significativos en este sentido, pocos años atrás en España, que se mencionarán más adelante (Rodríguez Padrón, 1974b, pp. 27-29). Lo imprescindible aquí es que destaca el problema sobre el equilibrio de esta relación, que en unos casos se produce y en otros no, en especial, cuando una pieza se adapta a un espacio que no es el suyo o cuando no se tiene en cuenta dramáticamente como elemento imprescindible comunicador y simbólico con el público.

### 3. MUESTRAS DE LA ACTUALIDAD ESCÉNICA NACIONAL E INTERNACIONAL

En este apartado se presentan algunos panoramas, montajes, grupos, espacios, festivales, etc., de aquellos años, que resultan mencionados por Rodríguez Padrón. Les dedica un cierto

---

<sup>3</sup> Ya desde finales de los años 60 y principios de la década siguiente (época de algunos de estos trabajos de Rodríguez Padrón), por ejemplo, Richard Schechner y su *Performance Group* experimentaron con las diversas formas de participación del espectador. Incluso llegaron a establecer una relación igualitaria entre performadores y espectadores (Fischer-Lichte, 2017, p. 83). Esta relación es tan esencial y tan variable que, incluso, Anne Ubersfeld ha señalado que “es el espectador, más que el director, quien fabrica el espectáculo. El espectador debe recomponer la totalidad de la representación en sus ejes vertical y horizontal. El espectador está obligado no solo a seguir una historia, una fábula (eje horizontal), sino a recomponer en cada instante la figura total de los signos que concurren en la representación. Está obligado, a un tiempo, a apropiarse del espectáculo (identificación) y a alejarse del mismo (distanciamiento)” (1998, p. 32). Para André Helbo, “el espectador de teatro [...] se caracteriza por una doble pertenencia, simultáneamente como: – Miembro del grupo, observador no interviniente; comparte las emociones del grupo, – Individuo con su estructura de personalidad. Como tal, el espectador es un *cluster* de expectativas emocionales, imaginarias, ‘enciclopédicas’. Su trabajo también es susceptible de re-semiotizarse, de-semiotizarse en cualquier momento de acuerdo con lo que es, y en particular con su especialización. El espectador es un co-constructor y ha incorporado a lo largo del tiempo un conocimiento evolucionista que lo ha convertido progresivamente en capaz de identificar procesos, en un espectador experto” (2021, pp. 16-17).

detenimiento y ello le sirve, en muchos casos, para demostrar sus argumentos sobre cómo está la situación del teatro. En un primer período, en los años 60, en “Teatro-fobia”, enumera a autores de la vanguardia contemporánea como Ionesco, Adamov, Brecht, etc., y que en España resultan mal entendidos ante sus ojos (Rodríguez Padrón, 1963, p. 2). El mismo reproche se da cuando en “Salir al paso en teatro”, con motivo del estreno de la pieza *El nuevo inquilino*, de Ionesco, representada en Madrid, describe lo erróneas y poco preparadas que resultan las opiniones de algunos críticos teatrales que se han manifestado sobre la misma (Rodríguez Padrón, 1965b, p. 7). El nombre de Ionesco vuelve a aparecer junto al de Beckett, el *Living Theatre*<sup>4</sup> y las vanguardias europeas y americanas del siglo XX, en “El teatro contemporáneo, una cuestión palpitante”, con motivo de la aparición del libro *Introducción al teatro contemporáneo*, de Fernando Ponce (Rodríguez Padrón, 1970a, p. 20).

En lo que respecta al ámbito español, en esos años 60 se siente un especial interés por la labor que viene desempeñando la compañía María Guerrero, bajo la dirección de José Luis Alonso, a propósito de su paso por el teatro Pérez Galdós. Todo ello lo explica en “Una lección de teatro actual”. Esta situación le sirve para considerar de forma positiva algunos procesos de creación colectiva y no tan jerarquizados como en otras compañías, en cierta medida, que conoce “por testimonios muy dignos de créditos” de los trabajos representados: “el programa homenaje a Valle Inclán, [...] *Los bajos fondos* (más señaladamente en este, claro está, por ser una obra más cercana al teatro épico brechtiano) y también en *Así es, si así os parece*”, esta última de Pirandello (Rodríguez Padrón, 1968, p. 8).

Ya a principios de la década siguiente, con un mayor conocimiento, empieza a establecer, tímidamente, algunos panoramas. En “Leyenda y crisis del centralismo teatral”, su autor realiza una especie de radiografía de ciertos problemas del teatro español y cita varios ejemplos de festivales, montajes, crítica, algún “cursillo” y espacios de esa época. El Festival de Teatro Independiente de San Sebastián lo considera “frustrado”,<sup>5</sup> mientras que el I Festival Internacional de Madrid, “correcto” (Rodríguez Padrón, 1971b, p. 29). Valora también positivamente que el “Teatro Estudio Lebrijano” fuera al “Festival de Nancy” (Rodríguez

---

<sup>4</sup> Tal y como se ha señalado, un colectivo que fue adquiriendo un enorme impacto en el mundo, sobre todo en los años 60, fue el grupo norteamericano *Living Theatre*. Por supuesto, Rodríguez Padrón ya lo conocía por las revistas especializadas, pero pudo hacerse una idea más precisa al leer el libro *Living Theatre* (1974), de Julian Beck. De él da buena cuenta en la reseña “El controvertido *Living Theatre*” (1974a). A través de estas páginas descubre un proyecto que contiene ideas relacionadas con un teatro que se viva y no se represente (“la ilusión del teatro se convierte en realidad”) y donde se profundiza en la idea del cuerpo como un transmisor de energía o en la desaparición del personaje (Rodríguez Padrón, 1974a, p. 10). Según señala Óscar Cornago Bernal, en su libro *La vanguardia teatral en España (1965-1975). Del ritual al juego*, el *Living Theatre* actuó “en 1967 en Barcelona, Sevilla, Valladolid, Bilbao y San Sebastián” (Cornago Bernal, 2000, p. 45).

<sup>5</sup> Sobre el mismo, llamado también “Festival o de San Sebastián”, César Oliva señala que la “interrupción por la policía determinó una fecha histórica para la escena española. Después de este Festival nada fue igual, sobre todo en el teatro independiente, pues se consolidó el compromiso político de cuantos en él intervinieron” (2002, p. 225).

Padrón, 1971b, p. 30).<sup>6</sup> Por el artículo figuran nombres y montajes que no pasaron desapercibidos en lo bueno y en lo malo durante los últimos tiempos: *Las criadas* (1947), de Jean Genet; *Tartufo* (1669), de Molière; *Noviembre y un poco de hierba* (1969), de Antonio Gala; *Castañuela 70* (1970), de Tábano y Madres del Cordero; *El triunfador* (1971), de Torcuato Luca de Tena, *Todo en el jardín* (1967), de Edward Albee; *Medea* (1933), de Unamuno, y *Romance de lobos* (1908), de Valle-Inclán. Cita espacios madrileños de representación como el Teatro de la Comedia, el Español, el María Guerrero o el Fígaro. Finalmente, destaca un cursillo al que asistió en la Escuela Superior de Arte Dramático, en Madrid, impartido por Roy Hart,<sup>7</sup> y que lo impactó favorablemente (Rodríguez Padrón, 1971b, pp. 29-34).

En “El TEI, una experiencia incitante”, además de este colectivo alternativo al oficial que tanto admira, destaca la importancia de los grupos “Els Joglars, Los Goliardos, Tábano y Las Madres del Cordero, el Teatro Estudio Lebrijano...”. Igualmente añade que “su presencia y su actividad enriquece[n], revisa[n] y actualiza[n] [...] conceptos [espacio escénico, montaje, actuación, situación del espectador], y busca a través de ellos nuevas tomas de postura. En una palabra, otorga a nuestro teatro la vitalidad que está pidiendo a gritos” (Rodríguez Padrón, 1972a, p. 18). Por otra parte, recuerda el primer montaje del TEM, precedente del TEI, en los años 60, en la “Casa do Brasil, en la Ciudad Universitaria, *Proceso por la sombra de un burro*”. Y dentro de los “proyectos inmediatos”, tanto pendientes como ya montados, destaca *¡Oh papá, pobre papá, mamá te ha metido en el armario, y a mí me da tanta pena!* (1967), de Arthur Kopit; *Amantes* (1967), de Brian Field; *Historia del zoo* (1958), de Albee, y *Lo que te dé la gana* (1971), sobre la idea de *Noche de reyes*, de Shakespeare. Este último, al parecer, en ese momento, ya había alcanzado las cuatrocientas representaciones (Rodríguez Padrón, 1972a, p. 18).

Al TEI se refiere, también, en el valiosísimo y maduro trabajo titulado “Revisión a una temporada: las contradicciones del teatro español”, como ejemplo del cambio que necesita este sistema. Lo considera un modelo a imitar, junto a la labor que desempeñan algunos otros grupos de teatro independiente, como se ha visto más arriba. Por otra parte, reflexiona en torno a la importancia tanto del texto como de la puesta en escena. Para ello analiza algunos montajes de la temporada que ha podido ver en Madrid y Barcelona. Montajes, como el de

<sup>6</sup> “Empezó siendo un Festival de Teatro Universitario” que pronto se convirtió “en el primer Festival de Teatro experimental del mundo” y que con las “revoluciones’ de 1968” adquirió “un elevado nivel de concienciación política”, pero también no dejó de interesarse por las “innovaciones escénicas” (Oliva y Torres Monreal, 1990, p. 415).

<sup>7</sup> “El enriquecimiento de las posibilidades del actor a través de este amplio muestrario de posibilidades vocales se debía a la influencia de *Roy Hart Theatre* que tanta difusión conoció en los ámbitos escénicos de vanguardia en España debido a sus repetidas visitas, sus cursos en el Instituto Alemán para profesionales del teatro en 1971, la permanencia temporal de dos de sus actrices en el TEI y la publicación de sus teorías en *Primer Acto*. [...] Por medio de la ampliación de los registros vocales, el grupo inglés le proponía al individuo-actor la posibilidad de expresar sus miedos, frustraciones o fobias como procedimiento catártico. Roy Hart entendía el teatro como una terapia de grupo que solo secundariamente tendría la finalidad de la representación pública” (Cornago Bernal, 2000, p. 68).

*Yerma* (1934), de Lorca; *Un enemigo del pueblo* (1882), de Ibsen; *Andorra* (1961), de Frisch; *El mal anda suelto* (1947), de Audiberti, o la *Llegada de los dioses* (1971), de Buero Vallejo, constituyen para él ejemplos donde la palabra ha eclipsado las posibilidades escénicas. Sin embargo, destaca *Sócrates* (1972), de Llovet-Marsillach y lo considera “el espectáculo más completo, el más vivo, de nuestra temporada teatral”, donde todo está sorprendentemente equilibrado (Rodríguez Padrón, 1972b, p. 30). Esta obra la recomienda también en “Notas apresuradas ante una presentación de Sócrates” (1972c, p. 8), debido a que dicho montaje había llegado a Las Palmas y a Santa Cruz de Tenerife. Sobre el TEI reseña las piezas ya mencionadas más arriba, pero añade la importancia que ha tenido su programación externa, de la que destaca el célebre *Quejío* (1972), de Alfonso Jiménez y Salvador Távora, “que materializa en escena el grupo La Cuadra, de Sevilla” (Rodríguez Padrón, 1972b, pp. 28-31). Esta pieza será para él otro referente indispensable en el camino para encontrar soluciones a los problemas de la escena contemporánea.

Por otra parte, es testigo de un fenómeno que entonces comenzó a estar de moda: el de bautizar lo que se hacía en aquel momento como el “nuevo teatro español”.<sup>8</sup> De ello da cuenta en varios trabajos. Uno es “Las vísperas del nuevo teatro español”, a propósito de dos recientes noticias (un “coloquio” sobre este tema en la Sorbona y la pronta redacción del Anteproyecto de las nuevas Leyes de Teatro y Cinematografía). En él destaca que “la contradicción y el confusionismo”, que ya existían, “se han hecho evidentes”, en especial a la hora de definir qué es el “nuevo teatro español” (Rodríguez Padrón, 1973a, p. 10).

El trabajo panorámico más completo, probablemente, sea “Un año más de teatro español”. En él lleva a cabo un análisis de lo más relevante en la primera etapa de la temporada. Desde el principio, vuelve a insistir en la idea de “la extrema mediocridad de nuestros espectáculos”, pero “no deja de estar esperanzado, aunque sufra más de un desengaño” (Rodríguez Padrón, 1973b, pp. 17, 25). La pieza que destaca sobre todo es la adaptación de Adolfo Marsillach de *La señorita Julia* (1888), de August Strindberg, “de notables calidades” (Rodríguez Padrón, 1973b, p. 17). También señala la “polémica, y sonada, en torno al estreno de *La muerte de Dantón*, de Büchner, que adaptó para González Vergel, Emilio Romero” o el estreno de *Milagro en Londres* (1972), de José María Bellido, “uno de los tan traídos y llevados autores nuevos”, cuya pieza fue comentada por José Monleón en la revista *Triunfo* (Rodríguez Padrón, 1973b, p. 17). Por otra parte, el nuevo montaje de Salvador Távora y Alfonso Jiménez, *Oración de la tierra* (1972), “no llegó a tener la fuerza ni el interés de *Quejío*. Y no lo alcanzó porque *Oración por la tierra* es algo más estereotipado, más

---

<sup>8</sup> Se podría decir que en él, en realidad, conviven varias generaciones: “el teatro en la España posterior a la guerra civil, el teatro español intramuros que comenzó con Buero Vallejo y Alfonso Sastre al final de los años 40, y que ha seguido con el de las décadas del 50 y del 60 y de la apenas comenzada del 70, ese teatro de los muchos nombres...” (Ruiz Ramón, 1995, p. 442). Por otra parte, sobre la primera edición del libro del citado Ruiz Ramón, Rodríguez Padrón realiza una reseña que publica en la revista *Ínsula* titulada “Teatro español: Las raíces de una problemática” (1976b, p. 14). Comenta sus impresiones sobre este volumen junto a otro más: *El teatro español en el banquillo* (1976), de Miguel A. Medina.

tópico”, “el conjunto suena a falso, a espectáculo forzado” (Rodríguez Padrón, 1973b, p. 17). No obstante, continúa destacando otros trabajos que para él se encuentran en “cierto tono medio profesional digno” (Rodríguez Padrón, 1973b, p. 18): *Mirandolina en su posada hace lo que le da la gana* (1972), montaje firmado por Juan Guerrero Zamora (a partir de un texto de Goldoni), cuya interpretación no le resulta eficaz; y el montaje *Los lunáticos* (1622), de Thomas Middleton y William Rowley, firmado por Fernando Fernán Gómez, donde critica el desequilibrio defectuoso del trabajo actoral. Finaliza esta parte con *El matrimonio del señor Mississippi* (1952), de Dürrenmatt, bajo la dirección de Ramón Ballesteros. Para él “no pasó de discreto”, pero reconoce igualmente “que logró momentos de altura” y que “tuvo la rara condición de presentarnos a unos actores cuyo trabajo fue bastante contenido, y que nos hacía olvidar esa mecánica de trabajo a que nos tienen acostumbrados” (Rodríguez Padrón, 1973b, p. 19). A continuación, vuelve a dedicar un espacio al “nuevo teatro español”. Algo que considera “la gran polémica subterránea [...] en los últimos años”. Añade que aquella temporada ha sido la de “algunos autores de nuestro más reciente teatro” (Rodríguez Padrón, 1973b, p. 19). Y cita los siguientes montajes y autores: *Letras negras en los Andes* (1973), de José María Bellido; *Balada de los tres inocentes* (1974), de Pedro Mario Herrero, o *Los buenos días perdidos* (1972), de Antonio Gala (con dirección de José Luis Alonso). Sobre esta última pieza apunta que “[e]s este un teatro realista; pero realista sin ninguna connotación apriorística o encorsetada del término. Yo pienso que es un teatro que nos atañe muy de cerca y, por lo mismo, que hemos de reconocer como inequívocamente nuestro” (Rodríguez Padrón, 1973b, p. 20). Y, en tercer lugar, se refiere a los que llama “Los inevitables...”: “Hay tres o cuatro referencias teatrales que son obligadas, anualmente, cuando se quiere hacer recuento de lo que ha sido el teatro español”: la labor que realiza el TEI, en este caso, con sus dos últimos espectáculos (*Historia del soldado*, de Ramuz-Stravinski, y *Los Justos*, de Albert Camus), y en el mismo espacio, también, *El retablillo de don Cristóbal* (1930), de García Lorca, “en montaje del grupo “Tábano”” (Rodríguez Padrón, 1973b, pp. 19-20). En “El actor como problema”, una vez más vuelve a citar la importante labor que viene realizando dicho TEI, tanto en la creación de sus montajes como en la programación de otros de similares características. E, igualmente, vuelve a referirse a otros colectivos que están desarrollando una importante labor (algunos citados anteriormente): Tábano, Los Goliardos, Els Joglars (*Cruel Ubris* o *Mary d'Ous*), Teatro Estudio Lebrijano (*Oratorio*) o La Cuadra (Rodríguez Padrón, 1974b, pp. 20-30).

#### 4. DETENIMIENTO EN LA SITUACIÓN TEATRAL CANARIA

Rodríguez Padrón también dedica algunas líneas a la situación teatral en Canarias. De hecho, todo comienza con la necesidad de cambiar las cosas desde esta parte del territorio nacional.<sup>9</sup> A partir de ahí indagará en el problema en el ámbito nacional, con los

<sup>9</sup> En su artículo “Teatro canario del siglo XX: Tradición y modernidad”, José Ismael Gutiérrez señala que “paralelamente a su admirable aptitud para la supervivencia, el teatro canario a lo largo de

razonamientos que han sido expuestos anteriormente. Pero, en lo que respecta a Canarias, primero trata de establecer una especie de diagnóstico de la situación con algunas soluciones. Por ejemplo, en el citado “Teatro-fobia” Rodríguez Padrón acaba reflejando un problema esencial que afecta a las Islas: el rechazo del público a la experimentación y al teatro en general, especialmente en la isla de Gran Canaria. Para superar esa situación, como ya se ha señalado, aboga por educarlo en nuevos lenguajes con el fin de que pueda comprender mejor y disfrutar más lo que está viendo. Por otro lado, ante la falta de apoyo por parte de las instituciones y teatros de la realidad escénica canaria joven, propone la posibilidad de que se pueda fomentar una posible temporada teatral en Gran Canaria, donde las compañías, actores, directores y autores pudieran desarrollar su talento y avanzar en la creación propia (Rodríguez Padrón, 1963, p. 2). El asunto lo desarrolla con mejor precisión en “La hora del teatro en provincias”, donde lleva a cabo una breve y precisa radiografía de algunos problemas muy graves que han afectado profundamente al teatro en las Islas: la falta de formación en creación contemporánea en los aficionados que llevan a cabo los montajes canarios, la carencia en oferta teórica y práctica de las artes escénicas, las dificultades y costes de la insularidad, así como el desinterés del público (Rodríguez Padrón, 1970b, pp. 125 y 127).

Pese a todo ello, destaca de forma muy positiva la iniciativa de algunos colectivos, como, por ejemplo, el Teatro de Arte de Las Palmas y Círculo 70, en “Labor del Teatro de Arte de Las Palmas” (Rodríguez Padrón, 1965c, p. 12) y en “Con ‘Círculo 70’, en Castillo Romeral. Por un teatro nuestro” (Rodríguez Padrón, 1972d, p. 3), respectivamente. También en “Un año más de teatro español”, con motivo del IV Congreso Nacional de la Asociación de Teatro para la Infancia y la Juventud (AETIJ), celebrado en Madrid, dedica algunos halagos a la adaptación del *Lazarillo de Tormes*, que hizo Alberto Omar, dirigida por Eduardo Camacho, para el grupo canario La Máscara, puesto que cumplía plenamente con los objetivos esenciales que debe tener, para su autor, un teatro dirigido a la infancia y la juventud (Rodríguez Padrón, 1973b, pp. 23-24).

Pero el trabajo que dedicó por completo a presentar la realidad escénica de las Islas es “Un año de ¿teatro? en Canarias”. Ya fallecido el dictador, en un ambiente complejo y expectante en el país por descubrir cuál sería el futuro cierto, Rodríguez Padrón escribe una crónica de lo que había sido el último año en las Islas en lo que a teatro se refiere. Lo primero que llama la atención del mismo es la intensidad de iniciativas que se ponen en marcha, así como de las apasionadas discusiones y posicionamientos de los protagonistas del “mundillo teatral canario”. Dicho trabajo supone un importante testimonio sobre algunos hechos

---

la pasada centuria, en cuanto a la producción y a la disponibilidad de medios técnicos y presupuestarios se refiere, debe calificarse de irregular, inestable y precario. Tanto en el campo espectacular como en el textual, al menos dos rémoras han moldeado desde sus inicios el perfil de las artes escénicas en las Islas: por un lado, la subordinación a referentes foráneos; por otro, la escasez de una infraestructura netamente teatral” (2004, p. 47). Sin embargo, en lo que respecta a la autoría canaria, ha habido desde los inicios un gran número de dramaturgos que han ido construyendo con sus obras la historia más visible del teatro en las Islas. Como muestra, véanse, por ejemplo, los dos volúmenes de *Teatro canario (Siglo XVI al XX)*. *Antología* (Fernández, 1991).

históricos relevantes que tuvieron sus consecuencias. Antes de comenzar, matiza que no desea hablar de “la superestructura político-administrativa de los controles culturales”, ni de “los recelos oficialistas hacia las manifestaciones artísticas” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 19). Estos asuntos los da por sabidos, “puesto que pertenecen al humus cultural del país, y se vienen convirtiendo en un peligroso estado natural” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 19). A continuación, describe lo que sería un año teatral habitual en las Islas:

... se reduce a una serie de funciones dispersas, deshilvanadas, carentes de propósito definido, que cumplen unos grupos vocacionales, que no gozan de una muy buena cohesión, formación o criterio. A estas se suelen sumar las esporádicas visitas de compañías peninsulares (comerciales o no) que ofrecen los montajes de éxito taquillero, o *progre*, de Madrid o Barcelona. Algunos artículos o conferencias, generalmente denunciadores de la carencia de una continuada actividad teatral en la región, y... nada más. (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 19)

La principal motivación para escribir este trabajo estriba en lo especial que había sido aquel año, ya que se produjeron siete acontecimientos dignos de ser mencionados. En primer lugar, hace referencia a unos cursos teatrales que se impartieron en Las Palmas y con los que se pretendía en el futuro “la creación de un Centro Dramático Canario, filial del Teatro de la Diputación barcelonesa” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). Según señala, resultaría “una experiencia satisfactoria”, no exenta de críticas (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). También cuenta que se presentaría un “Informe-base” donde se explicaba “un programa de trabajo y se detectaban las más perentorias necesidades (y sus posibles soluciones)”, pero se perdería “en el olvido de los archivos, ante la acometida del Plan Cultural que organizó la Mancomunidad de Cabildos y que, inicialmente, debía incluir esos proyectos ya en marcha” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). Al mismo tiempo que todo esto sucedía, en tercer lugar, un colectivo alternativo, formado por algunos integrantes del curso, crearía “una Coordinadora Teatral que, con un Manifiesto radicalizado”, se echaría “a la calle [...] para captar a un público ajeno al hecho teatral” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20), aunque al poco tiempo dejaría de hacerlo. Mientras tanto, se producirían conversaciones también en Tenerife, con el Cabildo, y un proyecto se intentaría “poner en marcha en forma simultánea en las dos provincias” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). En quinto lugar, “los organizadores del posible Centro Dramático de Las Palmas” tomarían “contacto [...] con la Universidad [de La Laguna]”, con quien pensarían establecer incluso “una conexión directa” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). Esta iniciativa también acabaría fracasando. No obstante, “la Universidad” organizaría “un curso de formación de actores” que se convertiría en víctima de “la incompreensión de los participantes”, con una “evidente falta de criterio y formalización del trabajo”, y se crearía una “*Escuela de Actores*”, “que aún sigue funcionando”, pero no colmaría “tampoco las aspiraciones iniciales” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). Por esa época se convocaría también “la I Asamblea Canaria de Teatro”, que intentaría llevar a cabo “un análisis amplio e intenso de la problemática teatral de la región (a nivel independiente, a nivel oficial; desde la perspectiva de los creadores y desde el punto de vista de los medios de información)” (Rodríguez Padrón, 1976a, p.). Para Rodríguez Padrón resultaría algo “ambicioso” y “utópico”,

puesto que “[s]e seguía partiendo de la inexistencia de un trabajo teatral, de un total desconocimiento del lenguaje dramático” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). Al parecer, se producirían muchas dimisiones y algunos miembros de la universidad que participaron, según señala, llevarían “las discusiones [...] al terreno de la mera especulación socio-política”, por ejemplo, al “enfrentamiento entre estética y compromiso” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). Así valoraría sus “conclusiones”: “... leídas públicamente el último día, abundaban en lugares comunes y planteamientos nada clarificadores; ni tan siquiera se concretaba un programa de actuación” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). En último lugar, por esta misma época, “en Las Palmas, la Comisión de Teatro del Plan Cultural” convocaría “a todos los grupos de teatro existentes para estudiar la manera de distribuir un generosísimo presupuesto de tres millones de pesetas” con el fin de “subvencionar las actividades que [...] pudieran llevar a cabo” (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 20). Pero dichos colectivos rechazarían dicho apoyo institucional por diversos motivos.

Asombrado por todos estos acontecimientos, concluye que “[q]uienes nos hemos esforzado no ya por hablar (que también), sino por buscar un teatro para Canarias desde la base de su inexistencia, comenzando desde esas carencias (teóricas y prácticas), tenemos que desembocar en el silencio para no ser arrastrados por la avalancha de mediocridad que amenaza esterilizar aún más si cabe la imaginación creadora de un posible teatro para Canarias” (Rodríguez Padrón, 1976a, pp. 20-21). Probablemente, la represión, pero también la transformación que poco a poco iba produciéndose en el país a todos los niveles tampoco ayudaba a que hubiera un clima de estabilidad necesario para tomar con calma las decisiones que la precaria situación del teatro en Canarias requería. Habría que esperar algunos años más a que la democracia estuviera presente y se consolidase. No obstante, en una “Coda”, Rodríguez Padrón pasa a citar los montajes que ha podido ver en las Islas y que son los siguientes:

*Godspell, Divinas palabras, Alias Serrallonga, Anillos para una dama, La ópera del bandido* (que se hizo el primer día de la Asamblea), *¿Por qué corres, Ulises? Y Camelamos Naquerar* (que cerró las sesiones de la Asamblea) fueron los espectáculos que vinieron de la Península. En octubre, el grupo de la Caja General de Ahorros de Tenerife ofreció un montaje de *Las hermanas de Buffalo Bill* en el Teatro Guimerá de Santa Cruz de Tenerife. Y en marzo del presente año, Jesús Aristu, con una compañía de aficionados, montó en el teatro Pérez Galdós de Las Palmas *Accidente en la Universidad*, de Paul Quentin y George Bellak. Ha habido una serie de espectáculos de mayor o menor trascendencia, que se limitaron a circuitos muy reducidos (Rodríguez Padrón, 1976a, p. 21).

Llama la atención que apenas comente algo sobre los mismos. Poco tiempo después, como se sabe, ya no escribiría tanto ni tan continuado sobre teatro y se centraría más en la poesía y en la narrativa. Probablemente, en su apunte final sobre el silencio en esta crónica se encontrara una buena parte de la respuesta a ello y una especie de sensación de incompreensión, así como una posible falta de autocrítica existente en los colectivos en Canarias.

## 5. CONCLUSIONES

A través de estos 21 ensayos, artículos y reseñas de Jorge Rodríguez Padrón se ha podido ver que en los tres epígrafes señalados (“conceptos...”, “muestras de la actualidad...” y “detenimiento en la situación teatral canaria”) se han dado cita diversos temas: su manera de entender el teatro, en general, y, en particular, la idea fundamental de crear un espectáculo unitario y equilibrado, la importancia relativa del texto, la necesidad del trabajo colectivo y formativo de los actores, el uso sintético del espacio escénico o apropiado al conjunto, la desjerarquización del equipo, la búsqueda de un público activo y formado, la aspiración de una crítica que conozca las tendencias contemporáneas, el compromiso histórico y lo político disidente, pero siempre abrazado a la libertad de pensamiento.

Durante este período, los años 60 y 70, Rodríguez Padrón insistió, sobre todo, a través del ensayo y la crítica, en denunciar y corregir los problemas que arrastraba el teatro español, tratando de orientar a sus protagonistas hacia la comprensión y la conciencia de los nuevos rumbos, pero también hacia el cuestionamiento crítico, social y político. Coloca un espejo frente al sistema teatral, lo cuestiona en cada texto que escribe y publica. Al final, los tiempos cambiaron y las transformaciones igualmente se produjeron en este ámbito. La mayoría de aquellas aspiraciones, para minorías en su momento, ya son parte habitual de lo que se vive en la actualidad; otros problemas aún no se han resuelto o se han convertido en modas. En cualquier caso, con ello se puede observar que el tiempo acabó dándole la razón en sus planteamientos y que esta producción constituye un punto de referencia crítico a tener muy en cuenta sobre la historia del teatro español de los años 60 y 70.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- CORNAGO BERNAL, Ó. (2000). *La vanguardia teatral en España (1965-1975): Del ritual al juego*. Visor Libros.
- BROOK, P. (2015). *El espacio vacío* (R. Gil Novales, trad.; M. Ordóñez, pról.). Península. (Trabajo original publicado en 1968).
- FERNÁNDEZ, R. (ed.). (1991). Introducción. En R. Fernández Hernández (ed.), *Teatro canario (Siglo XVI al XX): Antología* (vol. 1, pp. 16-80). Edirca.
- FISCHER-LICHTE, E. (2017). *Estética de lo performativo* (Diana González Martín y David Martínez Perucha, trad. 3.<sup>a</sup> ed.). Abada. (Trabajo original publicado en 2004).
- GUTIÉRREZ, J. I. (2004). Teatro canario del siglo XX: Tradición y modernidad. En Y. Arencibia et al., *Literatura y pensamiento: Canarias en el siglo XX* (pp. 47-57). Fundación Canaria Mapfre Guanarteme.
- HELBO, A. (2021). La metamorfosis del espectador y la competencia espectacular. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, (35), 9-22. [https://doi.org/10.26754/ojs\\_tropelias/tropelias.2021355074](https://doi.org/10.26754/ojs_tropelias/tropelias.2021355074).
- LOYER, E., y DE BAECQUE, A. (2016). *Histoire du Festival D'Avignon* (2.<sup>a</sup> ed. rev. y aum.). Gallimard. (Trabajo original publicado en 2007).

- OLIVA, C., y TORRES MONREAL, F. (1992). *Historia básica del arte escénico* (2.<sup>a</sup> ed.). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1990).
- OLIVA, C. (2002). *Teatro español del siglo XX*. Síntesis.
- PAVIS, P. (1998). *Diccionario del teatro* (A. Ubersfeld, pref.; J. Melendres, trad.). Paidós. (Trabajo original publicado en 1980).
- PÉREZ ALVARADO, M. (2008). *Hilo de tres puntas: Conversaciones con Jorge Rodríguez Padrón*. Idea.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1963, 5 de septiembre). Teatro-Fobia. *El Eco de Canarias*, 2.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1965a, 9 de septiembre). Ese tan traído y llevado teatro. *El Eco de Canarias*, 4.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1965b, 10 de septiembre). Salir al paso en teatro. *El Eco de Canarias*, 7.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1965c, 3 de diciembre). Labor del Teatro de Arte de Las Palmas. *El Eco de Canarias*, 12.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1967, 16 de marzo). Teatro USA actual, de Javier y Juan José Coy. *Diario de Las Palmas*, “Cartel de las Letras y las Artes”, 22.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1968, 7 de mayo). Una lección de teatro actual. *La Provincia*, 8.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1970a, 24 de mayo). El teatro contemporáneo, una cuestión palpitante. *El Día*, “Tagoror Literario”, 20.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1970b, 23 de septiembre). La hora del teatro en provincias. *ABC*, 125 y 127.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1971a). Galdós, el teatro y la sociedad de su época. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (250-251-252), 623-640.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1971b). Leyenda y crisis del centralismo teatral. *Fablas*, (15), 29-34.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1972a, 23 de enero). “El TEI, una experiencia incitante”, *El Día*, “Tagoror Literario”, 18.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1972b). Revisión a una temporada: las contradicciones del teatro español. *Fablas*, (28-29), 28-31.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1972c, 11 de junio). “Notas apresuradas ante una presentación de *Sócrates*”, *El Día*, “Tagoror Literario”, 8.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1972d, 4 de octubre). Con “Círculo 70”, en Castillo Romeral. Por un teatro nuestro. *Diario de Las Palmas*, “Cartel de las Letras y las Artes”, 33.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1973a, 21 de enero). Las vísperas del nuevo teatro español. *El Día*, “Tagoror Literario”, 10.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1973b). Un año más de teatro español. *Fablas*, (46), 17-25.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1974a, 20 de octubre). El controvertido *Living Theatre*. *El Día*, “Tagoror Literario”, 10.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1974b). El actor como problema. *Fablas*, (52-61), 20-30.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1976a). Un año de ¿teatro? en Canarias. *Reseña*, (98), 19-21.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1976b). Teatro español: Las raíces de una problemática. *Ínsula*, (361), 14.
- RODRÍGUEZ PADRÓN, J. (1977). El lenguaje teatral: temática y estética. *Ínsula*, (366), 10.
- RUIZ RAMÓN, F. (1995). *Historia del Teatro Español: Siglo XX* (10.<sup>a</sup> ed.). Cátedra. (Trabajo original publicado en 1970).

UBERSFELD, A. (1998). *Semiótica teatral* (F. Torres Monreal, trad. y adapt.; 3.<sup>a</sup> ed.). Cátedra/Universidad de Murcia. (Trabajo original publicado en 1977).

#### NOTA SOBRE EL AUTOR

Roberto García de Mesa es doctor en Filología Hispánica, profesor sustituto en el área de Literatura Española de la ULL y tutor en Literatura y Lengua Españolas en la UNED. Ha sido profesor asociado en la ULPGC durante varios años. Su tesis doctoral, *El teatro de vanguardia en Canarias (1924-1936)*, obtuvo la máxima calificación (sobresaliente *cum laude*). Sus principales líneas de investigación versan sobre los movimientos de vanguardia del siglo XX en España, el surrealismo, las corrientes renovadoras en el teatro de los siglos XX y XXI, así como la literatura canaria. Es miembro numerario del Instituto de Estudios Canarios y académico de la Academia de las Artes Escénicas de España.