

## Un hombre de teatro significa un ser humano integral: Entrevista a Orlando Rodríguez

Francisco Garzón Céspedes

Orlando Rodríguez B. (Chile, 1929), crítico, investigador, profesor, director y actor, es uno de los hombres de teatro más prestigiosos de nuestra América, y su vida y obra, su ejercicio profesional, constituyen un ejemplo de talento, de rigor, de dignidad y de entrega generosa a la lucha de nuestros pueblos por su crecimiento. Orlando Rodríguez sabe que el teatro como arte “contribuye a crear conciencia para transformar la sociedad.” En esta entrevista, habla de ése y otros aspectos de la relación entre el teatro y la sociedad, habla del teatro en Cuba, Chile y Venezuela, y responde a un extenso indagar sobre sus propias vivencias y quehaceres.

*¿Por qué decidió elegir el teatro como medio para expresarse? ¿Cómo define el teatro?*

Primero, porque me di cuenta que era mi verdadera vocación. Segundo, porque un arte tan completo y tan complejo, cuya comunicación era directa con el espectador, abría innumerables campos de actividades, en varias de las cuales podía insertarme como realización personal. Al paso del tiempo, me he centrado en tres de ellas: docencia, investigación y crítica. Antes, y creo que constituyó parte de mi formación, actué y dirigí, tareas que si bien no he vuelto a realizar desde 1976, no pienso abandonar del todo.

Definir el teatro me parece algo pretencioso. Me atrevería a decir que el teatro es la máxima opción que tiene el ser humano para conocerse a sí mismo, viéndose reflejado dentro o fuera de su ámbito. Para el actor, la posibilidad maravillosa de crear seres vivos en una ficción donde la realidad es reconocible. En cuanto a mi oficio, la docencia, la investigación y la crítica se convierten en tres caminos que permiten llegar en profundidad a conocer al ser humano como motor vivo de la historia.

*¿En qué ha consistido su formación profesional?*

En 1951, la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile abrió los estudios nocturnos. Preparaban actores y duraban tres años. Entonces yo cursaba

cuarto año de Derecho por las mañanas y tercero de Filosofía por las tardes. Al finalizar ese año, opté por seguir solamente los estudios de Teatro, egresando esa primera promoción en enero de 1954. Para mi desempeño docente y otras actividades relacionadas con el teatro, los estudios realizados en Derecho y Filosofía han sido una base importante.

*¿Cómo trabajó por primera vez dentro del teatro?*

Como profesional y una vez egresado de la Escuela, fui incorporado de inmediato como integrante del Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Mientras era estudiante de la Escuela, participé como actor en algunos montajes profesionales del propio elenco de la Universidad de Chile. Así, estuve en *Fuenteovejuna*, de Lope de Vega; *Chañarcillo*, de Antonio Acevedo Hernández, hoy un clásico chileno; *La zapatera prodigiosa*, de Lorca.

Ya egresado y pocos meses después, la institución me envió como profesor en cursos que la Universidad de Chile llamaba Escuelas de Temporada y que en distintos lugares del país, servían para promover durante un mes, actividades que no se realizaban en esos lugares. A mí me correspondió iniciarme en Talca, una ciudad del Centro, y el resultado de los dos cursos que dictara fue la formación del Teatro Experimental de Talca, cuya labor fue continuada por más de siete años.

En 1952 y siendo alumno del segundo año, tuve la oportunidad de iniciarme como crítico teatral en una importante revista de pensamiento avanzado, *Vistazo*, junto a un gran escritor y periodista, Luis Enrique Délano, embajador de Chile en México en el momento del golpe militar. Allí hice un trabajo-aprendizaje.

*¿Cuál es para usted la relación entre el teatro y la sociedad?*

Sin sociedad no se concibe el teatro. Bastaría asomarse a la historia para reconocer que la aparición del teatro es un hito de madurez en el desarrollo de las distintas culturas. Desde sus propios orígenes, teatro y sociedad están profundamente relacionados. Yo diría que no se concibe una sin el otro. El teatro siempre ha sido el reflejo de la sociedad a que pertenece. Las guerras médicas están presentes en los textos de Esquilo. Las luchas por el poder en el Renacimiento están en Shakespeare y otros autores. Toda sociedad de Oriente u Occidente aparece nítida a través de la creación dramática a lo largo del tiempo.

Ahora, dado que el teatro muestra esa sociedad, contribuye a crear conciencia para transformarla. Nunca el teatro ha hecho la revolución, ni la hará, pero se ha convertido y puede aún convertirse más en un elemento coadyuvante que haga importantes aportes para ese cambio.

Hoy el teatro se debate entre dos vertientes: el que de manera evasiva ayuda a mantener las injusticias de una sociedad y el que pugna por ayudar a cambiarla. Pero hay que plantear las cosas con mucha nitidez. El comprometerse intensamente en una tarea transformadora no significa en caso alguno tender hacia un arte panfletario. Todo lo contrario.

La sociedad y el teatro se interinfluyen, pero entendiendo hasta donde llega el campo de acción de este arte y cuáles son sus reales posibilidades de

contribuir a la construcción de una sociedad de mayor equidad donde el hombre se sienta impulsor natural de la historia, y por ende, de su propia historia.

*¿Qué representa para usted ser un hombre de teatro?*

Un hombre de teatro significa un ser humano integral, abierto a distintas opiniones, capaz de comprender nuevas posiciones frente al arte, consciente que su tarea, modesta, pequeña, se suma al quehacer siempre creador de su propio pueblo.

*¿Cuáles son a su juicio los logros del teatro contemporáneo de su país o del país en que vive? ¿Cuáles las deficiencias, las frustraciones, las incapacidades?*

Desglosaré la pregunta en dos realidades: Chile y Venezuela. En Chile, el teatro, antes del golpe militar de 1973, había llegado a ocupar un lugar importante. Una dramaturgia de calidad probada, un movimiento teatral profesional y uno aficionado de gran relevancia. Un público cada vez más creciente, alcanzándose una proyección popular con enormes perspectivas. A pesar del golpe militar y pasados los primeros años de la intensa represión y el alto número de trabajadores teatrales en el exilio, se comenzó a reconstruir el proceso teatral. Hoy, a pesar de la censura y la persecución, existe un movimiento teatral fuerte, un movimiento aficionado en desarrollo y una joven dramaturgia, que dentro de las posibilidades actuales y en un lenguaje parabólico, logra expresar aspectos de la presente realidad.

En cuanto a Venezuela es un proceso más joven, porque prácticamente el país vivió marginado del proceso cultural continental durante cuarenta o más años de este siglo—efecto de las dictaduras—y debió luchar contra el tiempo quemando etapas para poder desarrollarse. Hoy se va constituyendo en una de las plazas teatrales más importantes de América Latina. Si hace diez o doce años, dos o tres salas realizaban labor permanente en Caracas, ahora no menos de dieciocho están abiertas. Cuantitativa y cualitativamente, Venezuela está impulsando su teatro. A la generación de los que echaron a andar el teatro moderno, hoy le sigue un grupo importante de relevo. Crece la actividad en provincias. Los festivales internacionales—seis hasta 1983—concitan el interés de los teatristas del mundo entero. Otro logro es la enseñanza del teatro desde el primer grado de primaria, según la ley dictada hace poco.

*¿Cuál es su método de trabajo? ¿De qué otros métodos parte?*

Trato de aplicar un rigor científico en cada una de mis actividades relacionadas con el teatro. Creo que el estudio del marxismo me dio herramientas para enfrentar mejor estas tareas. En la docencia utilizo distintas metodologías, así se trate de una asignatura determinada o un seminario de investigación, por ejemplo. Al exponer en clases, trato de ilustrar con ejemplos o anécdotas complementarias y vinculando siempre el teatro a su contexto socio económico y cultural.

*Cuál es para usted la relación entre texto y puesta en escena?*

Creo que la puesta en escena debe estar al servicio de los contenidos e ideas del autor. Creo además, que pueden alterarse las secuencias de las situaciones, cortarse fragmentos, pero en ningún caso, alterar contenidos o las palabras escritas por el autor. Otra cosa es hacer una versión libre o adaptación, donde quien la realice firme con su nombre la paternidad, sin dejar de mencionar la obra original y el autor que le sirvió de base. Otra actitud frente al texto, es traicionar el espíritu y contenido del autor; un robo intelectual, una apropiación que entra en el campo delictivo.

Si un autor está muerto el respeto a su trabajo debe ser aún más extremo. Si está vivo, un quehacer conjunto entre realizadores y autor, conformar un equipo de positiva creación. El montaje de una obra debe respetar además de los contenidos, siempre, su género y su estilo. Las experiencias formales y gratuitas, o exagerando la búsqueda de efectos impactantes, han lesionado muchas creaciones dramáticas en América Latina, con el pretexto de una dudosa originalidad.

*¿Cuál es su criterio sobre la creación colectiva?*

Cuando la creación colectiva se populariza y difunde en América Latina en la década del sesenta, ella respondía a la ausencia de textos que reflejaran la apasionante y violenta realidad que vivía el continente. La creación colectiva cambió las relaciones de producción en el teatro. Fue y sigue siendo uno de sus valiosos caminos que entregó experiencias valiosas. Pero, erróneamente, algunos hombres de teatro del continente confundieron esta manera de trabajar con una especie de panacea para el teatro latinoamericano, negando o subestimando otras formas de trabajo teatral. Incluso se llegó a desplazar lo específico de las distintas tareas, tratando de asumirlas quienes no tenían las condiciones. Se negó al autor y se quiso reemplazarlo por la imaginación del actor, en vez de integrar al dramaturgo dentro de este proceso.

Los resultados de mayor vuelo en quince o más años de creación colectiva son contados. Grupos que hicieron de la creación colectiva su razón de ser, variaron sus formas de trabajo después. Las obras que han permanecido o han sido publicadas, como resultado de una mayor madurez, se debilitan en su planteamiento y desarrollo, superficialidad en los personajes y un nivel dramático de limitada proyección. El espectáculo superó con nitidez el producto escrito, y su permanencia en general, tuvo el carácter efímero de la presentación del espectáculo respectivo. No creemos por ello invalidar este camino de creación, pero para obtener resultados de más alta categoría, sería importante alcanzar un homogéneo y muy alto nivel creativo, donde los aportes individuales y colectivos se conjunten, en una tarea de perfecta coherencia.

Por lo demás, ante las urgencias de América Latina en el momento presente, la larga elaboración que significa una creación colectiva como debiera ser, contrasta con la necesidad de expresión acorde con lo inmediato donde debe insertarse el trabajo teatral de hoy. Esta dicotomía podría superarse en estos instantes con el trabajo de un autor y un grupo.

También, es menester indicarlo, la creación colectiva no puede ser el inicio

del trabajo de un grupo, sino la culminación de un colectivo, cuya labor y conocimientos avalen las posibilidades de intentos como estos. El grupo La Candelaria, de Colombia, trabajó por lo menos seis años antes de abordar estas experiencias. Y su resultado demuestra lo que señalamos.

*¿Cuál es su juicio sobre Stanislavski y Brecht vistos desde América Latina y el Caribe?*

Si examinamos la influencia de estos dos grandes maestros en América Latina y el Caribe en los últimos treinta o cuarenta años, podríamos concluir que su beneficiosa lección sobre nuestros teatros ha sido determinante en su actual desarrollo. La mayor parte de las escuelas de teatro, medias o universitarias existentes en el continente, utilizan la metodología de Stanislavski para la formación de los futuros actores y directores. Hasta el golpe militar, esa era la metodología predominante en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Esa es la metodología que utilizan los más importantes centros educativos teatrales en Venezuela.

En el caso de Bertolt Brecht, su mayor influencia a mi juicio, reside en la obra dramática. La multitud de obras dramáticas sobre la realidad pasada y presente de nuestros países, como los frutos mayoritarios de la creación colectiva, llevan de alguna manera el acento del extraordinario maestro alemán. Bastaría examinar la *Trilogía de mayo* del desaparecido autor argentino Andrés Lizarraga; las obras sobre las luchas sociales en Chile de Elizaldo Rojas; los textos del panameño Raúl Alberto Leis; las creaciones de Enrique Buenaventura o los productos de creación colectiva de La Candelaria; lo que dejó el Libre Teatro Libre de Córdoba; gran parte de las obras colectivas creadas por el ICTUS de Chile; el fructífero trabajo creador del Grupo Escambray y de otros elencos cubanos.

Habría que agregar también, que desgraciadamente, por falta de estudio y de rigor, a ambos se les ha mal interpretado o deformado. En el caso de Stanislavski, tardaron muchos años en conocerse en nuestro continente su "método de las acciones físicas" y sólo se trabajaba con los logros de su primera etapa investigativa. Por supuesto, sus formas de trabajo no eran axiomas para el quehacer artístico, sino caminos, líneas aplicables en cada lugar, tomando en cuenta idiosincracia, ritmo y otras características que indicaban variaciones partiendo de dichos métodos como fundamento. Y por otra parte, la dinámica en el quehacer humano y social, determina un estudio y complemento permanente en métodos, que van ofreciendo posibilidades de variación acorde con las transformaciones que la propia sociedad experimenta en el transcurrir del tiempo.

*¿Cuáles han sido sus opiniones sobre el teatro cubano?*

Con distintos viajes a la isla he ido conociendo el proceso y la evolución del moderno teatro cubano, he publicado varios artículos sobre ese movimiento, he dictado conferencias y dado clases acerca del teatro cubano y varios de mis alumnos de la Escuela de Artes de la Universidad Central de Venezuela han realizado trabajos de investigación sobre el teatro cubano. En mi opinión, el teatro cubano ha dado un salto cualitativo importantísimo en América Latina en un corto tiempo. Cuba se ha convertido hoy en uno de los centros de mayor

desarrollo del teatro latinoamericano. Y la dramaturgia cubana empieza a difundirse y conocerse con mayor fuerza. La participación de Cuba, a través de la Dirección Nacional de Teatro y Danza del Ministerio de Cultura, en encuentros y festivales internacionales efectuados en Venezuela, ha contribuido al conocimiento y goce de realizaciones del teatro cubano, como de los aportes de sus estudiosos y teóricos. Cuba pasó, a mi juicio, de una actividad insignificante y casi mínima en la década del cincuenta a convertirse en uno de los centros teatrales más vivos y dinámicos de Nuestra América.

*La Habana*