

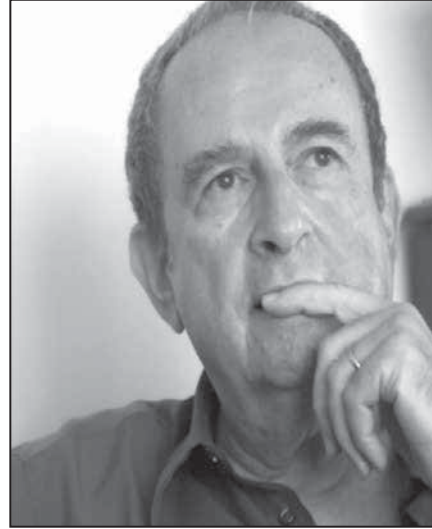
Samuel Rovinski: las universidades están formando para un teatro de élite, de intelectuales

Suplemento Cultural n.º 75;
octubre-diciembre 2007

Actual director del Teatro Nacional, es uno de los dramaturgos más prolíferos y consolidados de Costa Rica. Según nos cuenta, en las próximas semanas la Editorial Costa Rica le publicará su última obra: Génesis.

Rafael Cuevas (RC): *Usted, Daniel Gallegos y Alberto Cañas constituyen una generación y son figuras representativas de la dramaturgia costarricense de la segunda mitad del siglo XX en Costa Rica.*

Samuel Rovinski (SR):
Nos han tomado a los tres por la cantidad de obra



que hemos hecho, por coincidir en una época y por tener una visión clara —por lo menos para nosotros— de lo que es el teatro y su función en la sociedad, por lo que las obras que se montaron —buenas, malas o regulares— tuvieron el interés del público por el tema. Con Alberto y Daniel compartimos muchas cosas más. En primer lugar la amistad; después, un gusto casi homogéneo por el teatro, aunque hay discrepancias en la forma como escribimos. Alberto, aunque es un dramaturgo realista, es más costumbrista. Yo no podría escribir como él y él no tiene ningún interés en escribir como yo. El realismo de Daniel Gallegos es un realismo teatral y yo también tengo un cierto atractivo por ese tipo de realismo. La amistad, y el haber

participado en el proceso de esos años tan difíciles —finales de los sesenta y principios de los setenta, y luego el período de la guerra centroamericana— hizo que compartiéramos un mundo.

RC: *¿Podría profundizar un poco más sobre esto que menciona de la función del teatro?*

SR: Es la idea de que los espectadores van al teatro atraídos por el tema de la obra, por la forma de tratarlo, que responda a las inquietudes o reflexiones propias, para que luego salga de la sala con respuestas o más dudas, más interrogantes.

RC: *Un teatro vinculado a la realidad*

SR: Claro, pero con una visión extensa de la realidad; no solo lo que vemos o palpamos, lo que sufrimos o gozamos diariamente, sino va más allá; parte de esa realidad es la imaginación, la fantasía, todo eso que el dramaturgo —intuitiva o racionalmente— encuentra que es lo que los espectadores están esperando ver en el escenario.

RC: *Podríamos decir que en su dramaturgia ha habido dos constantes: una preocupación por el lenguaje y otra por la situación política. Esta segunda, ¿está relacionada con lo que me está diciendo?*

SR: El dramaturgo está inserto en la sociedad, que es la que le da el material. Él no es más que un observador del ser humano, del individuo en su relación con la sociedad.

RC: *Creo que eso es indiscutible, pero, ¿qué es lo que hace que una obra no solamente exprese esa realidad, sino que, además, sea aceptada y gustada por el público? En su trabajo, el ejemplo más claro es Las fisgonas de Paso Ancho.*

SR: Eso es un misterio. No escribo pensando en que va a ser un éxito, sino que es algo que le puede interesar a la gente de mi tiempo. Cada una de las dieciséis obras que he escrito —de las cuales diez o doce se han llevado a escena— toca un aspecto particular de esa realidad. *Las fisgonas de Paso Ancho* es una obra muy corta que habla sobre la curiosidad de la gente, sobre la vida íntima que es violada por los medios de comunicación, de ese peligro que siempre existe de la magnificación de los hechos reales por parte de los medios como la televisión, la radio o los periódicos. En otras obras he perseguido otros objetivos. En *Atlántida*, mi primera obra, el tema son las utopías: ¿Hasta dónde puede llevar la persecución de una utopía? La búsqueda del mejoramiento de una sociedad a veces se desvía hacia una



sociedad totalitaria. La lectura de Steimbeck, por ejemplo, me presentó las huelgas y el comportamiento de los huelguistas en los Estados Unidos en la década del treinta, y eso me motivó a escribir *Los agitadores*, para ver qué es lo que lleva a la lucha obrera y cómo los rompehuelgas rompen la hermandad entre los huelguistas. *Gobierno de alcoba* trata, a mi juicio, del peligro del cambio de poder a través de una revolución, pero que, a la postre, no mejora a la sociedad. *El laberinto* es sobre la responsabilidad del científico o de la paranoia del individuo o de la sociedad de buscar enemigos sin razón. Es la imagen del peligro.

RC: *Cuando escribe, ¿usted se plantea esto como un plan?*

SR: No, nunca. Lo que me planteo es un concepto. Durante los años setenta y ochenta, con todo ese fenómeno de la Guerra Fría y lo que produjo después repercusión sobre las sociedades en este planeta, lo que vi fue el discurso de los dirigentes. ¿Qué es lo que representan? ¿Es un discurso que tiene que ver con un enfrentamiento con un hecho particular —una crisis, por ejemplo—, o es fabricado, retórico, de manera que más bien esconde? *Gulliver dormido* es eso, el análisis de los discursos de los políticos de diferente posición

ideológica. Ahí está el cura, el filósofo, el presidente y así, todos los discursos que confluyen sobre una crisis que despierta la acción de esa gente.

RC: *Usted escribe desde muy joven, prácticamente desde niño, pero originalmente lo que escribía era cuento y llega posteriormente a escribir teatro...*

SR: Es que el cuento es el que está más relacionado, por su dimensión, por su forma, con el teatro. Como dramaturgo uno encuentra que es el cuento, no la novela, el que está más emparentado con el teatro. Pero, además, yo nunca sentí que podía escribir novelas, porque eso requería una disciplina y una forma de ver la narrativa que me era ajena. Por qué llegué a escribir novelas es otra historia. León Pacheco, del cual fui muy amigo, me preguntó una vez por qué no escribía novela y me dijo: «El día que usted decida escribir una novela, la va a escribir». Cuando viví en París entre 1972 y 1975 dio la casualidad de que estaba ahí don Alejo Carpentier como Agregado Cultural de Cuba, mientras yo era Ministro Consejero y Agregado Cultural de la Embajada de Costa Rica. Por cuestiones de alfabeto, Costa Rica y Cuba siempre se sientan juntas en los actos protocolarios franceses, y gustándole mis cuentos me preguntó



por qué no escribía novela y yo le expliqué que no tengo la disciplina requerida. «Está usted equivocado —me dijo— el método que yo utilizo para escribir es trabajar dos horas antes de ir a la embajada, nada más, porque es la hora en que yo me siento más creativo. Cuando regreso por la tarde reviso los textos y a veces quito algunas cosas. Ese es mi sistema de trabajo». Yo le pregunté por qué trabajaba solo dos horas, y me dijo: «Porque la capacidad creativa es de dos horas, y lo que usted escribe después generalmente es entusiasmo que lo arrastra y, cuando después revisa, o lo elimina todo o quita la mayor parte».

RC: *Además de este contacto con Carpentier, ¿qué otras presencias pueden haber en su dramaturgia?*

SR: De las lecturas. Yo fui un ávido lector de narrativa y, por supuesto, de teatro. Mi vocación por el teatro creo que empezó en México, por el respeto que me merecieron los actores de *Queja contra desconocido*, que está basada en *El proceso* de Kafka. Éramos veinte personas nada más en el teatro y la obra duraba tres horas. Después fui a un teatro vodevil y estaba repleto, éramos como trescientas personas. Era buen teatro también, y eso me llevó al convencimiento de que hay muchos tipos de

teatro, pero mi respeto más grande es al teatro auténtico y honesto.

RC: *¿No hay ningún autor que usted pudiera identificar como alguien que tuvo impacto en usted?*

SR: Después de las largas lecturas que hice de los autores que me gustaron, desde Ibsen hasta Miller, yo me fui más por Miller que por Ibsen, pero entre ellos hay una diferencia de casi ochenta años, de manera que no era para subestimar a Ibsen, que es uno de los grandes dramaturgos de la historia, pero Miller me dio a mí la idea de lo que era mi preocupación: el individuo en sociedad y lo que esta hacía con ese individuo. Me pareció que era el autor representativo de esto.

RC: *Todo lo que usted me ha dicho hasta ahora tiene que ver con un teatro apegado a la realidad, que se preocupa por ciertos problemas de la gente. ¿Qué piensa usted del llamado teatro comercial que prevalece hoy en día?*

SR: Todo teatro tiene su público particular. El teatro que llamamos comercial se ha ganado un público, tiene un nicho. Pero el otro teatro también tiene su público. La Compañía Nacional de Teatro, sobre todo cuando son las obras grandes,



buenas, tiene un público, por supuesto; y hay que pensar que este teatro comercial que vemos ahora se benefició de la era de oro del teatro costarricense, que fueron los años setenta, porque se creó una expectativa enorme por el teatro. Estos teatros comerciales, que están entre cien y doscientas butacas, aunque tengan doscientas funciones, nunca llegarán a la cantidad de público que teníamos en nuestro tiempo en los años setenta. Treinta mil, cuarenta mil personas veían una obra de teatro en diferentes lugares del país; era un teatro casi ambulante. Entonces, esa proyección de los creadores en el teatro hacia las comunidades fue lo que diseminó el interés. En eso jugó un papel central el Estado, porque era un teatro subvencionado, estimulado por el Estado.

RC: *¿Y qué pasó? ¿Por qué eso no continuó?*

SR: Son tantos los factores. Primero, creo yo, el Estado perdió la visión adecuada. Lo otro son las discrepancias internas en el mundo del teatro en Costa Rica. Lo otro es la realidad socioeconómica del país: creció muchísimo la población y la gente que antes iba al teatro ya no tiene los medios para transportarse una noche al centro, a lo que hay que agregar la falta de seguridad y

los precios del teatro —que ya no son subvencionados como en la época nuestra—. Aunque la Compañía y el Taller Nacional de Teatro y los grupos independientes que reciben subsidios del Estado pueden bajar los costos, estos no bajan de dos mil o dos mil quinientos colones. Y usted ve la gente en las paradas esperando los buses, esa gente que está ahí después de un día de trabajo, bajo la lluvia, que tiene que subir a un bus, pasar hasta dos horas en él, no va a regresar al centro de la ciudad para ver una obra de teatro. Es decir, se ha perdido público, por diferentes razones, pero se ha perdido aquel que se creó en nuestro tiempo.

RC: *Seguramente se crea un nuevo tipo de público, que es el que asiste a las salas comerciales.*

SR: Sí, es una clase media con cierta capacidad adquisitiva.

RC: *Esta sería una de las tendencias del teatro contemporáneo en Costa Rica, el desarrollo del teatro comercial. ¿Qué otras características y tendencias ve usted en el teatro contemporáneo en Costa Rica?*

SR: Yo creo que eso va de acuerdo con la orientación que se dé en las universidades, sobre todo en la Universidad Nacional, la Universidad



de Costa Rica y tal vez el Tecnológico. Los profesores y los directores de teatro que salen de ahí tienen más tendencia a la búsqueda formal en el teatro, por lo que están haciendo un teatro experimental; de ahí probablemente surgirá una forma de teatro que traiga público, pero yo veo más bien que eso está creando una separación entre el público y el teatro. Es un teatro de élite, de intelectuales.

RC: *Cada día hay más dramaturgas.*

SR: Y buenas dramaturgas.

RC: *¿Usted ve diferencia entre un teatro hecho por mujeres y otro por varones?*

SR: No sé si es por razones de género, pero sí hay una verdad femenina, de acuerdo con las experiencias de las mujeres, y una verdad masculina. Las mujeres han sufrido mucho —ya no tengo que hablar de eso— por el poder del hombre en la sociedad, de manera que lo que se va notando es una búsqueda de liberación de las mujeres, y lo están haciendo de una forma revolucionaria en el teatro, con mucha fuerza que se nota, incluso, en el lenguaje, que es fuerte, más fuerte, más verídico, más impactante que el de los hombres, porque tienen un carácter reivindicativo mayor. Este siglo XXI verá esa liberación

de la mujer que ya se está viendo en muchos ámbitos.

RC: *Estamos a inicios del siglo XXI, dentro de un contexto muy dinámico y cambiante. Si hiciera un ejercicio de comparación con el ambiente cultural en el cual inició su trabajo literario, ¿qué vería diferente?*

SR: Para aquel entonces yo creo que había un teatro más combativo que el actual...

RC: *¿Incluyendo al teatro contemporáneo hecho por mujeres del que hablábamos...?*

SR: Sí, porque ellas estaban buscando ya su liberación. No tengo una bola de cristal para saber lo que va a pasar, pero sí me da la impresión de que, como ha sucedido muchas veces en la historia del teatro, este está hoy en un proceso de transición, de búsqueda, y eso tendrá que producir algo.

RC: *Y el teatro de los años sesenta o setenta, entonces, ¿no era un teatro de transición?*

SR: Si hay que caracterizarlo yo diría que era más beligerante y había un interés mayor del público por encontrar respuestas a sus preguntas sobre su situación social. Entonces acudía al teatro para oír lo que tal vez querían oír, u oír algo que nunca



habían oído, pero que tenía algo que les provocaba una reflexión sobre su misma situación. Es decir, era un teatro en el que había una mayor fusión entre el fenómeno teatral y su público que la que hay ahora.

RC: *Cambiando de tema. ¿Qué proyectos tiene, Samuel?*

SR: Bueno, estoy en el Teatro Nacional, que me ocupa todo el tiempo y mis preocupaciones, por lo que cuando llego a la casa no estoy en condiciones de escribir. Lo último que escribí es una obra que se llama *Génesis*, la cual espero que salga publicada en las próximas semanas por la Editorial Costa Rica. Anhele que se pueda montar porque es una preocupación por lo que está sucediendo actualmente con el impacto del radicalismo de la religión que se está envenenando con nacionalismo. *Génesis* tiene que ver con esa inocencia del ser humano respecto a su propia concepción, el paraíso, la relación con el Hacedor —yo llamo ahí el Hacedor a Dios—, si es que efectivamente hay un hacedor y si el universo fue realmente hecho por la inteligencia de un ser superior, o es nada más la contingencia en el marco del cual el ser humano se ha querido ver como un ser especial creado a imagen y semejanza de un dios. Tomo algunos aspectos del «*Génesis*» visto por

cuatro personajes que son el Hacedor, su asistente y dos arcángeles, Gabriel y Miguel, que son mensajeros del Hacedor, pero que al mismo tiempo tienen sus ideas diferentes y sus rencores, sus protestas, y el asistente se convierte en un astrónomo que va escribiendo su libro detrás de la bitácora que está escribiendo el Hacedor. Entonces es la interrelación de los cuatro durante el *Génesis* hasta llegar a Egipto. El final no lo cuento. Tiene que ver no solamente con ese aspecto de la supuesta creación del universo y la especie humana, sino la creación en la literatura, que es el asistente que escribe, como un escritor haciéndole observaciones al Hacedor, como se las haría un escritor. Hasta ahí llegan mis planes por ahora, y para volver a escribir seguramente tendré que dejar la dirección del Teatro Nacional.

RC: *Nuestras escuelas de teatro están llenas de jóvenes que quieren ser actores, directores, dramaturgos... ¿Qué les dice Samuel Rovinski a estos muchachos?*

SR: Que no se olviden del placer y de lo que derivan en conocimiento de la lectura. Para escribir teatro hay que escribir muchas obras de teatro, y mucho sobre los dramaturgos, empezando por los grandes dramaturgos griegos. Eso los va formando. No es solo un colegio o una universidad



los que forman, es la propia lectura. ¿Por qué? Porque se identifica uno con algunos de los dramaturgos o con algunas de las obras. Uno siente que va despertando su inteligencia y los elementos o historias que nunca se había imaginado los encuentra

ahí. Es decir, yo les diría lean, y lean mucho, no solamente a los dramaturgos, sino a los escritores y, por supuesto, a los actores y directores. Todos deben leer mucho para poder fortalecerse dentro de su profesión.