



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte

Instituto de
Investigaciones en Arte

ESCENA

Revista de las artes



**TEATRISTAS ENTRE CHILE Y COSTA RICA
EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA:
(DES)ARRAIGOS, ARTE Y POLÍTICA**



COSTA RICA
GOBIERNO DEL BICENTENARIO
2018 - 2022



Aporte Especial
ISSN 2215-4906

ESCENA

Revista de las artes

**TEATRISTAS ENTRE CHILE Y COSTA RICA
EN LA DÉCADA DE LOS AÑOS SETENTA:
(DES)ARRAIGOS, ARTE Y POLÍTICA**

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte Instituto de
Investigaciones en Arte

Editora

Bach. Nicole Masís Chacón a.i.

Asistencia editorial

Bach. Marco A. Arroyo Mata

Raquel Victoria Wintter Vargas

Diagramación y retoque

Bach. Yulieth Ávila Salazar

792.05

E74e ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,
Compañía Nacional de Teatro.– Año 1,
No. 1 (jul.1979)- .– San José, C.R.: Oficina
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,
1979 -
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía
Nacional de Teatro, 1979-1987; Universidad de Costa
Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural
1988-2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de
Investigaciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)
a Vol. 74, No. 1 (2014)
ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.
CIP/3024
CC/SIBDI.UCR

ESCENA. Revista de las artes es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia, etc. y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

Directora

Ana Patricia Fumero Vargas, Ph.D.

Consejo editorial

Dr. Bertold Salas Murillo

Dr. George García Quesada

Dra. María Martínez Díaz

M.A. Judith Cambronero Bonilla

M.Sc. Tania Marcela Vicente León

Lic. Tobías Ovares Gutiérrez

Miembros honoríficos

Lic. Gastón Gaínza

Dr. Víctor Valembois

Consejo asesor internacional

Dra. Ahtziri Molina Roldán

(Universidad Veracruzana)

Dra. Alexandra Ortiz Wallner

(Freie Universität Berlin)

Bradley S. Epps, Ph.D.

(Universidad de Cambridge)

Dra. Claudia Ferman

(University of Richmond)

Dra. Elizabeth Harvey,

(University of Westminster)

Dr. José Luis García Barrientos, (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Dr. Rubén López-Cano,

(Universidad de Barcelona)

Dr. Rafael Lara-Martínez,

(New Mexico Tech)

Dra. Elaine Miller,

(Christopher Newport University)

Dr. Iván César Morales Flores,

(Universidad de Oviedo)

Dr. Cristián Noemí,

(Universidad de la Serena)

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

(Universidad Autónoma de Madrid)

Dr. Pedro Potayo Sánchez,

(Universidad de Córdoba)

Dr. Luciano Ramírez Hurtado,

(Universidad de Aguascalientes)

Miguel Ángel Santagada, Ph. D.

(Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

Dra. Silvia Quezada Camberos

(Universidad de Guadalajara)

Dr. Eduardo Restrepo

(Universidad Javeriana, Colombia)

Editora:

Bach. Nicole Masís Chacón a.i.

Asistente editorial:

Bach. Marco Arroyo Mata

Srita. Raquel Victoria Wintter Vargas

Diseño y diagramación:

Bach. Yulieth Ávila Salazar

Srita. Vonnjohnelle Tucker Rivas

Las opiniones expresadas en este aporte especial son responsabilidad exclusiva de las personas autoras y no reflejan necesariamente la posición de la revista.

Revista indizada en LATINDEX, en HAPI, BASE, MIAR, DOAJ, DIALNET, Red Iberoamericana de Innovación y REDIB, CLASE, BIBLAT, Actualidad Iberoamericana, Redalyc, PXP Index, Ulrich's web.

Tabla de Contenido

Editorial	VI
Agradecimientos	XII
Primera parte - Reflexiones	13
Del recuerdo y el olvido	14
Tránsitos, recorridos, migraciones	17
De lo que se lleva al exilio y de lo que resulta cuando se abren las maletas. Personas teatreras de Chile en Costa Rica	22
Bisagra	33
La Copucha, ¿o cuántos rostros tienen los anhelos de un mundo mejor?	34
El lugar de reunión después del teatro	39
Recuerdos de Elizabeth Uteau y Solange Voullième	42
Recuerdos de Nadine Voullième	46
Segunda parte – Abanico de recuerdos	51
Recuerdos de Ana Istarú	52
Recuerdos de Patricio “Pato” Arenas	55
Recuerdos de Marcelo Gaete Astica	60
Recuerdos de Gustavo Rojas	70
Recuerdos de Rodrigo Durán Bunster	75
Recuerdos de Xinia Rubie	81
Recuerdos de Roxana Ávila Harper	83

Recuerdos de Álvaro Marengo	85
Recuerdos de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking	87
Miradas actuales	97
Conversación con Silvio Meier	98
Conversación con Cristián Opazo	101
Conversación con Agustín Letelier	107
Conversación con Catalina Saavedra	111
Conversación con Rodrigo Bazáes	113
Conversación con Diana Sanz	116
Conversación con Javier Ibacache	118
Cierre	122
Exilios: territorios de nuevos conocimientos y experimentación de antiguas fragilidades	123
Galería fotográfica	128

Editorial

Teatros migrantes: el caso de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking

Patricia Fumero Vargas¹

Universidad de Costa Rica

San José, Costa Rica

El texto de Anabelle Contreras y Soledad Lagos aporta a la investigación sobre el desarrollo del campo teatral en Costa Rica al traer al presente los recuerdos de dos protagonistas en la consolidación del teatro independiente en la década de 1970 en Costa Rica: los chilenos Bélgica Castro Sierra (1921-2020) y Alejandro Sieveking Campano (1934-2020). Al hacerlo, se reconoce el trabajo de dos personajes emblemáticos en la historia del teatro costarricense de la segunda mitad del siglo XX. A través de sus recuerdos sobre su década en Costa Rica, muestran las redes de intelectuales y de solidaridad, así como la metodología de su trabajo actoral, de dirección y de organización en la empresa teatral que trajeron desde Chile: el Teatro del Ángel. Además, el texto permite estudiar la vida en exilio, lo que nos acerca a entender los procesos migratorios y políticos de los cuales fueron partícipes.

Los migrantes del Cono Sur básicamente son políticos y autoexiliados; fueron muchos e impactaron el medio intelectual y académico costarricense en diversas áreas. En el caso del teatro, es de destacar la impronta de los siguientes exilados suramericanos: Hebe Lemoine [Grandoso] (Argentina), Carlos Catania (Argentina), Gladys Catania (Argentina), Alfredo Catania (Argentina), Juan Enrique Acuña (Argentina), Eva Sterposo (Argentina), Ana María Barrionuevo (Argentina), Haydée de Lev (Argentina), Juan Katevas (Chile), Júver Salcedo (Uruguay), Amanda Romero (Paraguay), Stoyan Vladich (Perú), Sara Astica (Chile) y Marcelo Gaete (Chile), entre otros² (Fumero, 2017).

¹ Directora del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Universidad de Costa Rica. Doctora en Historia por la Universidad de Kansas, Lawrence. ORCID: **0000-0002-5399-8658**. Correo electrónico: direccion.iiarte@ucr.ac.cr

² Sobre algunas de estas actrices se puede ver: Gutiérrez, M. & Barrionuevo, C. (2021). Mujeres del Sur en el quehacer teatral costarricense 1970-1990. *ESCENA. Revista de las artes*, 80. *Aporte especial*. doi: 10.15517/es.v80iAE5

El arribo de tales exilados coincidió con cambios importantes en la política y, en especial, en la cultura costarricense de la década de 1970. Primero, al crearse el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en 1971 (hoy Ministerio de Cultura y Juventud, MCJ) y, segundo, al darse la apertura de las escuelas de teatro en la Universidad de Costa Rica (1968) y en la Universidad Nacional (1974), y de las instancias correspondientes del MCJ, como son la Compañía Nacional de Teatro (1971) y el Taller Nacional de Teatro (1977). La fundación de dichas instituciones propició el inicio de la profesionalización de la actividad teatral, en términos académicos, y el desarrollo de nuevos procesos, como son la profesionalización actoral, la de dirección, la de escritura dramática y, posteriormente, la especialización del área. Todo ello construido sobre una trayectoria que databa primordialmente desde el siglo XIX.

En el contexto arriba expuesto es en el cual Castro y Sieveking arribaron a Costa Rica producto de su exilio político, a raíz del golpe de Estado de las Fuerzas Armadas de Chile, con la colaboración de Estados Unidos, al presidente Salvador Allende en 1973. Ambos llegaron ese mismo año y se quedaron en Costa Rica hasta 1985. Los otros dos miembros del grupo El Ángel eran Dionisio Echeverría Jaurena (1941-2001) y Luis Alberto “Lucho” Barahona Rivera (1931).

Al año siguiente de su llegada, montaron un café-concert en el café del Teatro Nacional de Costa Rica titulado “Ja Jaque Mate” y pusieron en escena “La Celestina” allí mismo. El 04 de octubre de 1975, se inauguró la sala Teatro del Ángel en Cuesta de Moras, con el café-concert titulado “Corronguísimo” (Jorge Arroyo Pérez, comunicación personal, 26 de mayo de 2021). El Teatro del Ángel estuvo situado en el centro de la ciudad de San José, específicamente en Cuesta de Moras (Avenida Central, calles 13-15), y formaba parte del espacio que hoy ocupa la Asamblea Legislativa. En este lugar dispusieron de una sala propia equipada en forma adecuada, en términos técnicos y con espacios especializados. El Teatro del Ángel se organizó como una compañía independiente con propuestas a tono con la época (las décadas de 1970 y 1980). En este período obtuvo generosas subvenciones otorgadas por el Estado a través del MCJ, por lo cual se financiaban parcialmente con el consumidor final, en este caso el espectador. Sus puestas en escena fueron teatro de autor.

En el caso particular de Castro Sierra, por un corto tiempo impartió lecciones en la Universidad de Costa Rica, pero su sello tuvo mayor impacto al preparar personal actoral y en dirección al interior del Teatro del Ángel. Tal situación hizo que su fuerte presencia escénica se percibiera en una nueva generación de actores.

El texto que les presentamos, *Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los setenta: (Des)arraigos, arte y política*, se compone de cuatro secciones: Una primera titulada “Reflexiones” en la cual las entrevistadoras Contreras y Lagos introducen el contenido en términos de razonamientos sobre la migración, el exilio y la memoria. Una segunda parte titulada “Bisagra” invita a pensar, pues promueve ubicar, a partir de las emociones, el recuerdo de un espacio particular para la reunión de exilados del Cono Sur en el centro de la ciudad de San José. La tercera sección “Abanico de Recuerdos” mezcla los recuerdos personales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking con aquellos de diversos personajes de la escena teatral costarricense y se entremezclan con conversaciones de personajes de la escena teatral chilena. Al finalizar esta sección, se puede vislumbrar la conversación a múltiples voces que se generó en el marco del proyecto que se comenta. La última sección discute sobre el exilio chileno producto de la dictadura y sobre algunos aspectos específicos del terrorismo de Estado.

En suma, en estas páginas se encuentran debates y recuerdos sobre el quehacer teatral en dos lugares muy distantes pero que han estado muy vinculados desde fines del siglo XIX, así como se puede pensar en la dinámica de la memoria. En este texto se habla de la memoria colectiva, esa noción construida por Hallbwachs (1990; 1992) que organiza recuerdos agrupándolos alrededor de una persona definida o distribuidos al interior de una sociedad, en este caso, las figuras de Castro y Sieveking, las cuales invitan a organizar recuerdos alrededor de sí mismas. Se trata de sucesos compartidos que fueron centrales para quienes los vivieron: la experiencia compartida en la escena teatral por el grupo asociado a los protagonistas en Costa Rica, la memoria construida a partir del exilio producto de los sucesos políticos en el Chile de la década de 1970 y el retorno. Estas evocaciones personales de Castro y Sieveking, así como de quienes recuerdan su paso por Costa Rica y las conversaciones con los chilenos, nutren la construcción de la historia del teatro costarricense y con ello se recuperan algunos hechos que un grupo particular experimentó en el pasado, como es el caso de este libro.

Referencias

- Fumero, P. (2017). *El teatro de la Universidad de Costa Rica (1950-2012)*. Colección Historia Cultural de Costa Rica. Primera edición. San José, Costa Rica: EUNED.
- Gutiérrez, M. & Barrionuevo, C. (2021). Mujeres del Sur en el quehacer teatral costarricense 1970-1990. *ESCENA. Revista de las artes, (Aporte especial)80*, 1-190. doi: 10.15517/es.v80iAE5
- Halbwachs, M. (1990). Espacio y memoria colectiva. *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, 3(9), 11-40. Recuperado de <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=31630902>
- Halbwachs, M. (1992). *On Collective Memory. The Heritage of Sociology* (L. A. Coser. Trad.). Chicago: University of Chicago Press.

Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los años setenta: (des)arraigos, arte y política

Performing Artists between Chile and Costa Rica in the Seventies: (Up)rooting, Art and Politics

María Soledad Lagos Rivera¹

Pontificia Universidad Católica de Chile

Chile

Anabelle Contreras Castro²

Universidad Nacional de Costa Rica

Costa Rica

Resumen

Este libro engloba una compilación de conversaciones con artistas de las artes escénicas, protagonistas de un desplazamiento forzado desde Chile hacia Costa Rica. Este se debió al ascenso de Augusto Pinochet al poder, en 1973. El objetivo es proponer una serie de análisis del impacto de ello en el ámbito socio-político, económico y cultural en ambas naciones.

Abstract

This book comprises a collection of dialogues with Performing Artists, main characters of a forced displacement from Chile to Costa Rica. This forced displacement was caused by Augusto Pinochet's violent seizure of power in 1973. The female authors of the book aim to propose a series of analyses focused on the impact that fact had on the socio-political, economic and cultural field from both nations.

¹ Traductora inglés-alemán por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister Artium (M.A.) y Doctora en Filosofía y Letras por la Universität Augsburg, Alemania. ORCID: 0000-0003-3508-4438.

² Docente de la Escuela de Filosofía de la Universidad Nacional, Costa Rica. Máster en Antropología Cultural y Estudios Latinoamericanos y doctorado en Filosofía con énfasis en Estudios Latinoamericanos en la Freie Universität Berlin, Alemania. Correo electrónico: anabelle2308@yahoo.com ORCID: 0000-0003-0556-262X

Sobre las autoras

Dra. Phil. María Soledad Lagos Rivera. Traductora inglés-alemán por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Magister Artium (M. A.) y Doctora en Filosofía y Letras por la Universität Augsburg, Alemania. Docente en universidades chilenas y del extranjero. Es traductora e intérprete simultánea y consecutiva. Suma alrededor de 50 obras de teatro traducidas, algunas de las cuales han sido llevadas a escena en Argentina, Alemania y Austria. Las propias, se han representado en tanto en Chile como en Colombia, México y Portugal. Co-fundadora de la Escuela de Espectadores junto a Javier Ibacache, debido a su enorme interés por atraer a nuevos públicos al teatro, lo cual se plasma en su propia escritura dramática. Ha introducido la práctica del dramaturgismo en su país y escribe (y a veces dirige) su propia dramaturgia. Jurado en innumerables concursos y muestras de Artes Escénicas en Chile y el extranjero, entre los que se puede mencionar el Premio Casa de Las Américas, en Cuba durante el 2014. Ha publicado numerosos libros y artículos especializados, dentro y fuera de Chile, por lo que goza de gran reconocimiento. Profesora e investigadora en programas de posgrado de varias universidades en su país. Trabaja en especial con jóvenes artistas y con comunidades de mujeres.

Dra. Phil. Anabelle Contreras Castro. Realizó sus estudios de maestría en Antropología Cultural y Estudios Latinoamericanos, así como estudios de doctorado en Filosofía con énfasis en Estudios Latinoamericanos en la Freie Universitaet Berlin, Alemania. Ha sido docente en la Escuela de Arte Escénico de la Universidad Nacional y en la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica. Ha publicado artículos y críticas sobre el quehacer teatral y el arte de performance en revistas nacionales e internacionales. Ha realizado trabajos de dramaturgia para procesos del Grupo de Teatro Abya Yala. En el año 2013 recibió el Premio Nacional Aquileo J. Echeverría en la categoría de Ensayo, y en el 2014 fue jurado para el Premio Casa de las Américas, Cuba. Fue miembro de la mesa directiva internacional del Instituto Hemisférico de Performance y Política de la New York University. Es profesora en la Escuela de Filosofía de la Universidad Nacional, Costa Rica, en donde dirige la *Revista Praxis*. También se dedica a la escritura, la investigación y la traducción de textos.

Agradecimientos

Hubiera sido imposible llevar a cabo este proyecto sin la enorme colaboración de PROARTES, con cuyos fondos fue realizada esta investigación. Asimismo, agradecemos a cada una de las personas que nos contaron sus recuerdos y accedieron a que sus nombres aparezcan en este libro. A PROARTES y a cada persona entrevistada, nuestro imperecedero agradecimiento.



PRIMERA PARTE
- REFLEXIONES -

Del recuerdo y el olvido

Anabelle Contreras Castro

Conversar sobre el pasado para este libro fue un ejercicio que, en general, agradecieron quienes, por una pregunta inicial, se vieron en la necesidad de recordar. Los recuerdos afectan a nivel profundo y se nota, inmediatamente, en los gestos: la gente frunce el ceño, se rasca la cabeza, pasa la palma de la mano abierta sobre todo el rostro; de repente los ojos se iluminan y de repente se apagan, la sonrisa se dibuja y a veces, esa sonrisa es para ceder ante la mueca de la indignación, de la tristeza, la añoranza o la rabia. Luego, vuelve la sonrisa que provoca el saber que de lo que se habla es del pasado, y que lo bueno y lo malo se amalgaman muchas veces en perfecta armonía, en el mar del recuerdo. Todo ocurre dentro del juego que significa no contar la verdad, sino reconstruir las percepciones, que en el afán de narrar se van armando y adquieren nuevos matices. En muchos casos, no faltan las lágrimas y no falta la carcajada cuando se recuerda. Recordar es reinventar, a menudo, no lo que vivimos, sino lo que nos hubiera gustado que sucediera. En el ejercicio del recuerdo se suele hacer justicia o injusticia, en tanto es una eterna reconstrucción.

El hacer este libro me trajo algunas preguntas: ¿Qué se necesita para que un país reconozca o ignore el trabajo de sus artistas e intelectuales? ¿Cuántos nombres apócrifos les faltan a nuestros incompletísimos y, por mucho, absurdos calendarios dedicados a honrar grandes aportes humanos? ¿Quiénes en nuestros Ministerios de Cultura y Educación tienen la potestad, casi divina, de calificar a alguien como sujeto de honores y quiénes se ganan esa arbitraria lotería? ¿Y cómo se decide a quién se debe olvidar? ¿Cuándo y por qué algunas personas lograrán figurar en ciertas versiones del pasado que se improvisan en el presente, ante la necesidad de actualizar mitos para la buena salud de la nación? Los seres humanos nacemos en un estado orgánico incompleto. Hoy sabemos que el cerebro, al nacer una persona, es un órgano bastante primitivo con respecto a lo que llegará a ser de adulta. Esto no significa otra cosa que, durante el desarrollo, los procesos de maduración genética y de formación social o comunitaria están íntimamente ligados. No hay cerebro de otro ser viviente que tenga la neuroplasticidad del humano, ninguno está tan poco listo al nacer como el de los seres humanos y ninguno como este posee tan inmenso potencial para la adaptación a diversos y cambiantes entornos. La memoria pareciera que no es más que el traslado de las experiencias con el entorno a la estructura neuronal en proceso de organización de un ser humano en pleno desenvolvimiento. Después, vendrá el recuerdo o el olvido, ya que el cerebro, y con él la memoria, es un órgano

que se desarrolla en relación con el entorno físico; no depende solamente de un proceso biológico, sino de determinantes socioculturales que se deben a la interacción, por lo que estos no podrían ser procesos individuales.

Las experiencias de una generación serán recibidas por la próxima gracias a las dinámicas de almacenaje y transmisión de conocimiento, así como a la constitución de tradiciones que son parte del desarrollo humano. Por tanto, el recuerdo es necesario, sirve a la sobrevivencia de la especie; pero asimismo el olvido. No todos los recuerdos son necesarios ni todos los olvidos fatales. Un hecho muchas veces contado, revisado y modificado por quienes lo narran puede llegar a ser parte de los recuerdos de un grupo de personas, de igual forma que el recuerdo de los acontecimientos que este grupo ha vivido. El olvido también se hereda. Sin embargo, el olvido no es, exactamente, un problema, el olvido es necesario. Todo grupo humano recuerda algunas cosas, olvida otras, y busca un balance que tranquilice. Recordarlo todo sería insoportable, ¡enloquecedor! Olvidarlo todo sería la muerte. El olvido, como proceso, brinda un servicio tan grande como los rituales que mantienen ardiendo el recuerdo, pues ambos son parte de la vida de la memoria. Pero el olvido envuelve a más vidas que el recuerdo. Por eso, los recuerdos más bien parecen ser pequeñas islas en un mar de olvidos. El olvido es la regla, el recuerdo la excepción. Lo que se desvanece es mayor a lo que se archiva.

El recuerdo necesita de días de festejo, de escenografía con flores, notas musicales, luces de neón, vestidos vaporosos y vaporosas palabras, fotos en álbumes y en aburridos libros escolares, panteones y estatuas, de amores crónicos, persistentes y creativos. El olvido muchas veces requiere de unos labios en forma de beso con un dedo índice apretando en el centro, requiere de paciencia, de varias vueltas de la Tierra alrededor del Sol, de sábanas blancas sobre fotos y pentagramas, manuscritos y escenarios. Pero, ¿puede llamársele simplemente olvido a la intención primera que lleva a quienes rodean la vida y obra de una persona a negarse a recordarla más allá de su empatía o incompreensión? ¿Puede llamársele olvido a la confianza en su propio criterio que siente quien juzga y condena? ¿Puede llamársele olvido a la negación explícita de cualquier acto que brinde la posibilidad de un futuro recuerdo colectivo?

Por una parte, sabemos que el olvido también puede ser un proyecto a largo plazo, el resultado de un primer impulso mezquino, la ganancia de la valoración arbitraria de un espíritu celoso o ignorante, puede ser el plato que se come frío. También sabemos que así hemos perdido ya a muchos espíritus inquietos, que mueren asfixiados por la sospecha

de que su obra era buena, o que se van a otros lugares donde, curiosamente, se sabe reconocer sus cualidades y aportes, donde se les pasa adelante para que se desplieguen a sus anchas.

Por otra parte, ¿vale la pena un recuerdo rehecho por las específicas intenciones de un pequeño grupo de amantes póstumos que brindan curiosas ofrendas? ¿Vale la pena figurar en el recuerdo de una sociedad o grupo a cualquier precio? A veces, aunque parezca una paradoja, después de décadas de olvido, por alguna crisis imprevisible o un antojo casual, alguien decide recordar, exhumar un cadáver, salvar su tumba del anonimato, rendirle homenajes. Se hace sin importar si a quien se agasaja le hubieran gustado, por ejemplo, las palabras de la oficialidad, los rituales religiosos o los silencios que nadan en la pluma de quienes recuerdan, por medio de la escritura, solo unos trozos de su vida, retocándola a su antojo, diciendo únicamente lo que se atreven a recordar. Entonces, se honra ya no a la persona que fue y resistió, a su obra y el motivo de sus dolores hechos lenguaje, sino a una figura modelada por décadas de olvido, curtida por necesidades muy ajenas a ella; se honra al mito, a lo que de esa persona sea ejemplar, pronunciable, sin escandalizar a nadie, sin recordarle a nadie su participación directa o indirecta en el cometido de olvidarla, sin mencionar qué de humano hubo en ella y en quienes quisieron enterrarla aún en vida.

¿Vale entonces el recuerdo a toda costa? ¿Es justo para quien se rescata del olvido vivir en el recuerdo de maneras antagónicas con los ideales que en vida tuvo? Al ver algunos rituales de resurrección a los que han sido sometidas muchas personas, a veces se prefiere la bruma del olvido. Esperamos que lo que este libro despierte, en forma de reconstrucción de recuerdos, valga la pena para quien por él se vea ante la necesidad de recordar. Como buen ejercicio para tal cometido se presenta, de todas maneras, incompleto. Mucho no se habrá tomado en cuenta, juzgarán algunas personas que lo lean; hay recuerdos que se contradicen, podrán pensar otras; eso no es verdad, dirán algunas, y otras leerán y creerán que así sucedió. Los recuerdos vienen en desorden, el juego de la memoria es el de saltar de una cosa a la otra, atendiendo al torrente que a veces se torna imparable. No perseguimos la verdad sobre el pasado, tal cosa no existe, solamente creímos que era bueno hurgar en la época a la que se dedica este libro para contar de gentes, desplazamientos, exilios, desgarres, triunfos, arraigos, retornos o la imposibilidad de ellos. Queda, como siempre, a juicio de quien lea, decidir si valía la pena. Nosotras pensamos que sí.

Tránsitos, recorridos, migraciones

María Soledad Lagos Rivera

Habría que pensar a Bélgica Castro y a Alejandro Sieveking como figuras complementarias. Ambos surgieron para el público chileno en dos fases diferentes de una propuesta artística comprensible: al alero de un proyecto político de país. Si Bélgica Castro fue parte del primer elenco del Teatro Experimental de la Universidad de Chile, en 1941, —iniciativa de profesionalización de un oficio que, hasta ese momento, se practicaba sin necesidad de estudiarlo en universidad alguna— Alejandro Sieveking apareció para el público local en la década de los años sesenta. Esta era la época propia a la última fase de la propuesta que los gobiernos radicales soñaron y concretaron en las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX en Chile. Esta consistía en entregarles a los sectores medios de la población, muchos de ellos inmigrantes que llegaban a la capital desde diversas zonas del territorio, herramientas no solo para desempeñarse en un determinado oficio, sino la posibilidad de estar al tanto de los lenguajes artísticos que en esa época estaban vigentes muy lejos del territorio y que correspondían a aquellas propuestas que hoy conocemos como las vanguardias europeas y norteamericanas de diferentes momentos de ese siglo.

Si hay una cultura centralista es la chilena. El experimento de profesionalizar el oficio teatral se inició en la capital, primero, a cargo de la Universidad de Chile y dos años después, en 1943, de la Pontificia Universidad Católica de Chile, la primera universidad privada del país. Tanto el Teatro Experimental de la Universidad de Chile como el Teatro de Ensayo de la Pontificia Universidad Católica de Chile comenzaron a marcar la pauta respecto a estilos de actuación, concepción de puesta en escena, modelos de dirección, temáticas y tratamiento de esos contenidos llevados a escena, entre muchas otras cosas. A ambos grupos los siguió el Teatro de la Universidad de Concepción, en 1945. Recién a inicios de la década de los años sesenta, el Teatro del Desierto de la Universidad de Chile se sumó a la profesionalización del oficio en Antofagasta.

Sabido es que el golpe militar de 1973 desbarató todo intento de una sociedad más inclusiva y amable, y que los proyectos educativos públicos, gratuitos, laicos y de calidad, pensados para vastas capas de la población —que fueron la tónica desde las décadas de los años treinta y cuarenta del siglo XX y perduraron hasta 1973— debieron adaptarse de manera más que abrupta a las leyes de la privatización, propias del modelo económico neoliberal que la dictadura implantó en el país. De ella, no se salvó ni la formación entregada por la Universidad de Chile a sus estudiantes ni ninguna de las áreas ligadas a la cultura:

los libros, las entradas a obras de teatro y un larguísimo etcétera pasaron a tener que pagar el IVA (Impuesto al Valor Agregado), con lo cual la gratuidad en la formación desapareció (se fijaron aranceles mensuales y pagos de matrícula para estudiar en la Universidad de Chile, algo más reducidos que los de las universidades privadas, pero no inexistentes, como era el caso con anterioridad a 1973). También desapareció el acceso garantizado, sin diferencias de origen o medios económicos, a elementos o herramientas formativas, como los libros, que se convirtieron en artículos excesivamente onerosos.

A pesar de la influencia de las universidades en la conformación de un tipo de teatro que se comenzó a ver como la norma, el teatro independiente jamás desapareció de la escena nacional. En particular, en Santiago de Chile, las compañías de los teatros universitarios estaban compuestas por un determinado contingente de actrices, actores, directores, diseñadores integrales (escenógrafos, vestuaristas e iluminadores), músicos¹ y personas que trabajaban en la construcción de escenografías o bien en el campo de la utilería, la producción y todas las áreas necesarias para hacer funcionar una sala, incluida la boletería. Sin embargo, en paralelo existía un tránsito no poco frecuente entre las personas que componían los elencos de esas salas y otras, más pequeñas, no sujetas a la supervisión de institución universitaria alguna.

En los años inmediatamente posteriores a 1973, fueron los grupos emblemáticos del movimiento denominado “teatro independiente”, como ICTUS, por ejemplo, los que comenzaron a congregar a sorprendidos públicos a sus salas. A pesar de la censura y la represión imperantes, lograban ridiculizar a quienes habían implantado el terrorismo de Estado, mediante obras que criticaban el nuevo orden de las cosas, pero que no por ello renunciaban al humor. El denominado “teatro independiente”, que coexistía con el “teatro universitario” y lo había antecedido durante largas décadas, hoy en día es la norma. Los “teatros universitarios” de antaño operan como salas independientes y contratan a sus elencos, a sus directoras y directores por proyectos o puestas en escena específicos. Además, solo mantienen como funcionarias y funcionarios estables a un equipo reducido de personas, generalmente del área técnica, otras ligadas a la gestión, profesionales que se preocupan de la vinculación con los medios de comunicación y la difusión, quienes offician en labores de producción y, por supuesto, a quien officia en la dirección artística de esas salas.

¹ Si utilizo el masculino plural, es porque en esos años la preeminencia de hombres era notoria en gran parte de esos oficios.

En nuestros días, se ha sumado a esa dicotomía el modo de funcionamiento y producción esgrimido por centros culturales público-privados o directamente privados que lanzan convocatorias, para que los grupos postulen a alguna de sus salas y así programar espectáculos, pero, en no pocas ocasiones, deciden financiar determinadas co-producciones, convocando a compañías o artistas específicas, para llevar a escena proyectos puntuales. A raíz de la aceptación de premisas como la de velar por el rating, propias de otros medios de comunicación, como la televisión, se suele aceptar como algo normal incluir a “rostros” televisivos en puestas en escena co-financiadas por esos centros culturales público-privados o privados a secas, para asegurar una alta afluencia de público. Se podría aventurar la hipótesis de que incluso aquellas artistas más críticas y aquellos artistas más críticos del modelo neoliberal han naturalizado esta modalidad de trabajo, puesto que lidiar contra la misma les excluiría de un modelo de producción basado en los estándares de la productividad y la eficiencia; cualquier artista lo que desea es, en realidad, ejercer su oficio, independientemente del medio en el que lo haga. En este sentido, es llamativa la postura de Bélgica Castro, quien en las últimas décadas nunca aceptó trabajar en televisión², defendiendo un concepto de artista que debe velar por la excelencia en su desempeño y no convertirse en instrumento de las leyes que dicta el mercado.

En la Historiografía del Teatro chileno existe una mitificación del período en el que los teatros universitarios constituían espacios con una labor importante, subvencionados, en ese entonces, por los impuestos pagados por la ciudadanía o los aportes directos de las universidades. Dicha mitificación ocurre en desmedro de la labor efectuada por el teatro independiente, sin el cual la cartelera hubiese estado reducida solo a la programación de dos salas, durante décadas, al menos en la capital del país.

² Sí lo hizo en una serie que tuvo enorme éxito en la televisión de la década de los años sesenta y setenta, *Juani en sociedad*, cuyo guion fue responsabilidad de Alejandro Sieveking. Encarnó el personaje de la Tía Angustias. En una reciente entrevista, Sieveking decía: “Cuando hicimos *Juani en sociedad* para la televisión, su personaje, Tía Angustias, era a su medida, la medida de alguien que es brillante en la actuación. La Bélgica Castro aprendió con Pedro de la Barra que nadie es irremplazable en el teatro y yo aprendí con ella. Los dos sabemos que el teatro es algo muy serio y que cada uno tiene su ruta, pero no es la única. Todos somos reemplazables, uno está rodeado de gente que va por caminos distintos a los de uno y pueden ser muy buenos, como algunos jóvenes. A nosotros nos encantan los jóvenes, aprendemos de ellos todo el tiempo ...” (Jurado, 2017, p. 20)

Asimismo, la necesidad de los grupos de autofinanciarse, de gestionar los recursos para cada puesta en escena, de crear con la camisa de fuerza que el modelo económico dicta ha contribuido a desarrollar al interior de la llamada “escena independiente” una cultura de una escena local condicionada por la obtención de fondos en las convocatorias regionales o nacionales. Esto incide en que cada vez menos compañías puedan permanecer juntas, trabajando durante largos períodos. BÉLGICA CASTRO debe ser una de las pocas actrices que ha conocido de cerca y por experiencia propia todas estas fases de nuestra escena local.

Del grupo de actrices chilenas respetadas y reconocidas en su país en la década de los años setenta, exiliadas en Costa Rica, Sara Astica y Carmen Bunster conocieron solo la primera de estas fases: la de la construcción de un imaginario, como parte de un proyecto país, en el cual la cultura debía cumplir un rol central. Sara Astica fue militante política comprometida durante la época anterior al golpe militar, lo cual le costó ser detenida y enviada a un campo de concentración, una vez depuesto por las armas el gobierno democráticamente elegido de Salvador Allende. Poco y nada se sabe en Chile hoy en día de lo que Sara Astica hizo en Costa Rica en sus años de exilio. Tampoco se sabe mucho acerca de la época costarricense de Carmen Bunster, la mítica *Viuda de Apablaza* de nuestros escenarios chilenos; personaje al cual encarnó en 1956, en la obra de Germán Luco Cruchaga, estrenada en 1928, la cual durante largas décadas quedó asociada en el imaginario colectivo a la inolvidable interpretación de Bunster y que tuvo que esperar hasta 2016 para volver a los escenarios, con la protagonista personificada por Catalina Saavedra. En la Universidad de Costa Rica, se instauró la cátedra “Sara Astica” en la Escuela de Artes Dramáticas, pues de las actrices chilenas que llegaron a ese país, ella fue quien durante muchos años ejerció como profesora universitaria, formando a varias generaciones de actrices y actores, además de actuar.

El presente material habría sido completamente diferente, si mi colega costarricense, Anabelle Contreras Castro, no hubiese viajado a Chile y si yo no hubiese llegado a Costa Rica. Encontrarnos cada una de manera presencial con los testimonios de quienes nos entregaron parte de su experiencia vital, luego de haber estado en contacto directo con seres cuyo peso artístico y humano es invaluable e innegable, no solo modificó nuestra forma de abordar el trabajo de investigación, sino que nos fue dando pistas acerca de la necesidad de trabajar apelando a la sensación de mirar lo que cada una miraba desde un lado determinado del espejo. Así, cada una se hizo cargo de su propia óptica, para permitir que afloraran las diferencias culturales, pero también aparecieran las similitudes entre dos mujeres que

se encontraron en un tercer país, que no es el país de origen de ninguna de las dos y que, desde ese momento, decidieron mantener un lazo de diálogo profesional y humano que se ha ido enriqueciendo en el transcurso de los años posteriores.

Se podría decir que es gracias al trabajo de ambas como integrantes del jurado del Premio Casa de Las Américas, en Cuba, en el año 2014, que descubrimos que las dos habíamos vivido en Alemania en casi la misma época. A pesar de no haber coincidido nunca en Europa y que, guardando las diferencias y las distancias respecto de la experiencia biográfica y profesional que cada quien atesora de esos años germanos, estaba quizás medio escrito en algún lugar del universo que algún día tendríamos que conocernos, congeniar y comenzar a idear proyectos conjuntos.

Para comenzar a hurgar en los cruces y los contactos formativos y profesionales que existen entre Costa Rica y Chile, desde hace más de un siglo, decidimos centrarnos en un período que, al menos en Chile, se ha intentado borrar en los sucesivos gobiernos de la posdictadura, desde la transición hacia la redemocratización, fijada en 1990, en adelante. Se trata del exilio de una enorme cifra de ciudadanas y ciudadanos que tuvieron que salir a buscarse la vida en países muy diferentes a aquel donde habían echado raíces. Sin querer ahondar en los múltiples traumas que cualquier exilio causa en las personas que deben padecerlo –puesto que la bibliografía especializada a ese respecto es bastante nutrida– lo mínimo que ahora podemos hacer es intentar acompañar, con todas las limitaciones que eso conlleva, la huella presente en los dos países de lo sembrado en Costa Rica, el país que generosamente albergó a mujeres y hombres de teatro de Chile y de otros países latinoamericanos, y que les entregó la posibilidad de sentirse parte de o pertenecientes a un territorio mucho más amplio que cualquier territorio geográfico: el terruño que alberga a las personas que hacen arte y que no depende de las dictaduras, ni de los gobiernos de turno, pues es un lugar que puede estar en todas partes del globo.

De lo que se lleva al exilio y de lo que resulta cuando se abren las maletas. Personas teatreras de Chile en Costa Rica

Anabelle Contreras Castro

La idea de la investigación que dio lugar a este libro fue, como suele suceder con muchos inventos, fruto de una aparente casualidad. Durante una corta visita a Santiago, en el año 2015, relaté a Soledad Lagos mis inicios como espectadora teatral y amante de ese arte, los cuales atribuí a unos teatreros chilenos que residían en San José durante mis años de adolescencia. Al saber por ella que dos de los más sobresalientes estaban vivos, en Santiago, y aún en el mundo de la actuación, y ella al enterarse por mí de su papel en Costa Rica, no pudimos hacer menos que buscarlos para conversar sobre esa experiencia. Sole había trabajado como dramaturgista junto a ellos en un montaje llamado *El último encuentro*, adaptación de la novela de Sándor Márai, efectuada por Christopher Hampton, la cual también ella tradujo al español, por lo cual el contacto fue fácil. Además, el hecho de que alguien de Costa Rica quisiera verlos, les resultó un argumento fuerte. A los pocos días llegamos a visitar a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking. Conversamos un par de horas, sin sospechar que eran apenas las dos primeras personas que iríamos a entrevistar.

Bélgica Castro y Alejandro Sieveking vivían en el centro de la ciudad [de Santiago de Chile], en un décimo piso frente al Cerro Santa Lucía. El apartamento está absolutamente tomado por el coleccionismo de Alejandro Sieveking: máscaras, premios, cuadros, crucifijos, diversos objetos, mucho de cada cosa, todo comprado en anticuarios de diversos países, repartido por todos los rincones; el Ángel, al que su teatro le debía el nombre, luce empotrado en una esquina de la sala. Asimismo, el lugar está habitado por los recuerdos de Bélgica Castro. Hacia el balcón, un gran caballo de carrusel antiguo, adquirido en San José, es algo más de lo mucho que se llevaron de Costa Rica. A ese apartamento regresaron, desde su exilio. Poco después del bombardeo de La Moneda, en 1973, ellos habían decidido huir, una vez que su amigo y compañero de teatro, Víctor Jara, fuera detenido y asesinado. Víctor Jara no faltó en ninguna de nuestras conversaciones; su recuerdo trae, irremediamente, lágrimas, amor y rabia.

Hablamos con ambos en dos ocasiones, durante horas, en las cuales Alejandro Sieveking contaba sin parar y Bélgica Castro comenzaba a llorar desde que se mencionaba Costa Rica. Era un llanto de emoción y de nostalgia, no se cansaba de decir que fue ahí en donde transcurrieron los años más felices de su vida. Ella combinó precisión de recuerdos,

anécdotas y comentarios, con momentos en los que vagaba por un limbo del que salía a preguntar un par de veces lo mismo; entre el recuerdo y el olvido, cantaba canciones de sus obras en el Teatro del Ángel al ver los afiches y las fotos que Alejandro Sieveking mostraba de cuatro enormes y repletos álbumes ya desvencijados. Sin parar las anécdotas de cada montaje, ella se movía, despacio, pero segura a sus entonces noventa y seis años, conservando su elegancia y su carcajada, pero, más que nada, su ilimitada pasión por su oficio, su amor ferviente y comprometido por el teatro. No pudimos separarnos de la idea de estar hablando con la actriz en acción de más avanzada edad de América Latina, si no del continente. Él, a sus ochenta y resto, seguía siendo aquel hombre alto, estridente y divertido, que recordamos en las tablas quienes lo vimos durante los años que vivieron en San José. Mientras contaban, escaneamos fotos, grabamos las anécdotas, hicimos preguntas, memorizamos datos.

Morirse no parecía estar entre los planes de ninguno. Ella acababa de actuar en el montaje *Pobre Inés sentada ahí*, vuelta a poner en escena en noviembre del 2016, en Santiago. Él no había parado de participar en obras de teatro y películas. Al escuchar sus anécdotas de décadas pasadas, poco me importaba analizar si las piezas que habían montado durante aquellos años josefinos eran buenas o malas. Lo que me importaba era aquella fresca pasión por su oficio, saber que con esa misma actitud habían llegado a un país sin teatro profesional y lo habían dejado, por influencia directa e indirecta, con varias salas, actores y actrices formados. De lo que pasó después no vale la pena responsabilizarlos, cada quien decide a qué maestros emular y de qué forma, honrosa o no; les queda a otros elaborar sus propios juicios.

Cuando terminamos la primera ronda de conversaciones, decidimos hacer este libro, que no estaría listo sin la invaluable ayuda de PROARTES, cuyos fondos financiaron la investigación. Entonces, durante una segunda visita a Santiago, en la primavera del 2017, pudimos conversar de nuevo con ellos y con otras figuras relevantes en el mundo del teatro, para preguntarles sobre los actores chilenos que partieron al exilio. Cada persona entrevistada nos regaló su visión y aseguró que este trabajo era importante en tanto se desconoce en Chile qué hicieron todos esos actores y actrices durante los años de su ausencia. La información que se conoce es que migraron a Costa Rica, ya que sí mencionaban que fue ahí adonde los más recordados, Carmen Bunster, Marcelo Gaete, Sara Astica, Bélgica Castro, Lucho Barahona y Alejandro Sieveking se fueron a continuar su carrera artística. Con cada entrevista, reforzamos la idea de continuar y aumentamos el entusiasmo, hasta sentirnos

en deuda al poseer tal material. La segunda etapa se llevó a cabo en Costa Rica, donde conversamos tanto con actores chilenos como con personas que aprendieron con ellos.

Por tanto, este libro es para Chile y para Costa Rica y tiene varias intenciones sin orden jerárquico. Por una parte, queremos abrir una pequeña ventana a la vida artística emprendida por aquellos teatreros exiliados en San José, porque creemos que resulta un aporte para Chile, un país con memorias tan oscuras a raíz de la dictadura genocida de Pinochet. Deseamos presentar las diversas caras del exilio; en este caso, una poco usual desde las Artes Escénicas. Por otra parte, creemos que el paso de los actores y actrices por Costa Rica fue importante e investigar sobre ello aporta a la historia de las artes escénicas nacionales. Aunado a lo anterior, podemos brindar un vistazo del estado del teatro en ambos países, comparando la actualidad con la época de llegada de los exiliados. A la vez, sabemos que a muchas personas que convivieron con ellos durante años les gustaría saber del quehacer actual de quienes aún viven. De igual modo, esperamos que esto sea un insumo para futuros investigadores y presentes amantes del Teatro Latinoamericano. Con todo ello, también esperamos que este libro sea un aporte al mundo, en estos momentos de tanta reacción racista y xenofóbica ante las cada vez más numerosas migraciones. Somos conscientes de que en Costa Rica también hubo teatreros argentinos y uruguayos, a quienes aún hoy se les deben las gracias. Sin embargo, de ello no se hablará en este libro, solamente por cuestiones de posibilidad.

Es mejor llegar a tiempo que ser convidados

Fueron muchas las personas que salieron de Chile al exilio, poco después del golpe de Estado a Salvador Allende y el ascenso de la dictadura, en 1973. De ellas, no pocas llegaron a Costa Rica, cada quien por diferentes motivos, todos parecidos a la casualidad. Coincidieron en un espacio marcado por la utopía de un proyecto de país socialdemócrata, que había iniciado en la década de los años sesenta y habría de desmoronarse en la década de los años ochenta. En 1970, solo tres años antes del bombardeo a La Moneda, se había propuesto en San José, Costa Rica, el Ministerio de Cultura y Juventud que se concretó un año después; una especie de rareza en un continente que no acostumbraba dedicarle a tal cosa un Ministerio completo. En esos años habrían de crearse, además, varias de las instituciones consagradas a la cultura. En la silla de ministro se sentó Alberto Cañas, una persona de la élite política, quien había elaborado la propuesta de creación del mismo. Ningún género artístico se vería más favorecido que el teatro y no hay misterio en ello. Cañas era amante del teatro y ya había escrito un par de obras. Apenas un año después de estrenarse como ministro fundó la Compañía Nacional de Teatro.

Paralelamente, los exiliados chilenos coincidieron con un momento de acelerada expansión urbana. Si a la mitad del siglo la capital costarricense contaba con menos de cien mil habitantes, en la década de los años sesenta la urbe empezó a recibir migraciones de zonas rurales que, sin planificación alguna, fueron poblando y ampliando el área metropolitana. Con ello se gestaba un cambio radical en las costumbres, las visiones de mundo y las ideas de convivencia que habría de provocar profundos resultados, entre ellos, la emergencia de una numerosa clase media asentada en la capital. ¿Demandaba esta clase, como algunos estudiosos de la época lo afirman, eso que llamamos consumo cultural? O más bien, ¿entendían bien las élites dominantes la conveniencia de crear y orientar los gustos y formas de diversión de esta clase, para legitimación y provecho de su proyecto hegemónico? Ambas posibilidades no son excluyentes. El caso es que al momento de la llegada de los exiliados chilenos algunas políticas culturales estaban ya claras y en marcha. Unas venían desde la década de los años cincuenta, durante la cual se crearon las primeras instituciones dedicadas exclusivamente a la cultura, otras estaban recién estrenadas, algunas se iban inventando al calor de las circunstancias e ideas del ministro y su viceministro, quienes se encargaron de generar iniciativas para la producción artística especializada y sentaron las bases para su continuidad. Sin embargo, lo que sí estaba definitivamente claro era la concepción de cultura de entonces: la cultura era algo que tenían o producían algunos que, como suele suceder en estos lugares del mundo, tienen determinada clase y color; esto era lo que debía consumir el resto, también con su clase y su color. Era a lo que se debía el ministerio y estaba obligado a facilitar.

Así las cosas, el Ministerio de Cultura y Juventud se dedicaba al fomento de la producción de los artistas y a la exposición de sus productos, ya que se tenía el cometido de popularizar la cultura y llevarla a todos los rincones del país. Es decir, la cultura se producía en la capital y se ofrecía dentro y fuera de ella. Los exiliados le cayeron del cielo a estos amantes del teatro y las artes, y a ese ministro deseoso de promover un movimiento teatral en crecimiento. Así, se les abrieron las puertas sin titubear. Desde ese Ministerio se diseñaron variadas estrategias de las que aquellos exiliados disfrutaron, entre las que estuvo el fomento no solo de la apertura de salas de teatro, sino también de giras de grupos de actores y actrices a distintos sitios del país, alegando que los artistas tenían que “embarrealarse”³, todo con tal de cultivar las almas de aquella masa popular, a la que se veía como carente de cultura, que habitaba las áreas rurales; y los artistas lo hicieron. El Estado actuaba el

³ Enlodarse.

papel de promotor y mecenas, a los actores y actrices les correspondía el de difusores de la cultura, una cultura blanca y de clase alta. Entiéndase por lo anterior que ese Estado, de pretensiones socialdemócratas, como cualquier Estado, supo ver en los artistas la gran posibilidad de legitimar sus acciones; todo proyecto de gobierno moderno, de los mejores hasta los más perversos han visto en la producción artística una posibilidad de instrumento al servicio de sus propósitos.

A esos años se les conoce en Costa Rica como la época dorada del teatro costarricense. Muchas personas recordamos, con distancia crítica, tanto esa Costa Rica con sus grandes proyectos diseñados por el estado benefactor y reflejados en instituciones, organizaciones, programas de base, cruzadas educativas, culturales y urbanísticas como su respectivo desmantelamiento. Sobre las políticas de esos años, justificadas con ideales de sociedad igualitaria y democracia participativa, en un país lleno de proyectos para salir del supuesto subdesarrollo y que pretendía cultivar a su pueblo, podríamos señalar muchos errores. Por ejemplo, sus eurocéntricas ideas sobre alta cultura y Bellas Artes; su forma de ignorar las otras manifestaciones culturales, como las del Caribe y las de los variados grupos indígenas, y sus muy populistas formas de concebir y generar aquellas vías en las que los gobiernos debían propiciar que el pueblo se acercara a ellas. Sin embargo, lo que muchas personas lamentan es que estas estrategias hayan sido desmanteladas junto con algunos mecanismos de negociación política y social que aún hoy se consideran importantes, y todo sin que ello obedeciera a un nuevo proyecto de país. Esa Costa Rica de políticas culturales que nacía, con sus errores, para supuesto provecho de la ciudadanía se acabó aparentemente para siempre. A la vez, dio paso a un país rico en políticas de abandono a los sectores en los cuales se había depositado, otrora, la esperanza de tener un pueblo en contacto con el arte. Ya sabemos lo que le siguió a la muerte de esas utopías, al brutal recorte de la inversión estatal en cultura y al acelerado deterioro del sistema educativo. Costa Rica no fue excepción.

Tras la quiebra financiera en el periodo 1982-1984 de todos los proyectos de desarrollo socioeconómico, adelantados en América Latina desde los años veinte, el endeudamiento engordó hasta la obesidad. Así, en la década de los años noventa los reajustes, llamados eufemísticamente flexibilización de la economía, exigieron nuevos ejes de reestructuración capitalista, definiendo otro sistema de reglas para las relaciones capital-trabajo. Eso implicó una brutal estratificación social y una crisis de la hegemonía, reflejada en la ausencia de proyectos alternativos y de redes de proyectos (como la idea de revolución),

cuyo espacio fuera el latinoamericano. Luego vinieron las políticas neoliberales, con su propia agenda, en la cual los hacedores culturales debían jugar otro papel: el de ser empresarios, cuyos productos fueran rentables, o entonces desaparecer, pero no esperar subvenciones estatales. Ante ello, unos teatreros se dedicaron a otra cosa, algunos siguieron los pasos ya emprendidos por algunos de los chilenos y se dedicaron al teatro comercial y barato llevándolo hasta la apoteosis; otros persistieron a pesar de todo, sin alinearse a dicha concepción. Lo anterior ha dejado huellas que se pueden leer en la etapa actual, en la que hay mucho teatro, tomando en cuenta las dimensiones del país, pero poca calidad, con honrosas excepciones.

Las personas intelectuales y artistas, históricamente ligadas al quehacer político, se movieron entre el desencanto, la obligación de proponer vías para reencauzar la política hacia resultados satisfactorios, y la revisión crítica de posiciones tradicionales y apologéticas con respecto del proyecto modernizador. En los años noventa, dos presidentes, hijos de los dos caudillos costarricenses y portadores de sus nombres, deshicieron, parricidas, los logros de sus padres y lo que fuera el último proyecto de país. Así, esta fue una década recordada, con ardor, por sus políticas lejanas o contrarias a las anteriores. Incluso, algunas personas llegaron a pensar que se acabaron las políticas culturales, como si el recorte presupuestario, la ignorancia acerca de los problemas que enfrentaban quienes producían en el área artística y la burocracia por encima de los intereses en la cultura no fuesen, entre otras, políticas suficientemente claras. Algunos de los síntomas se notaron, por ejemplo, en los cambios vividos por la Compañía Nacional de Teatro, la cual dejó de contar con un elenco estable y presupuesto suficiente para, entre otras cosas, girar por el país. Sus montajes pasaron a ser pensados solo para salas josefinas. Actuar o dirigir dentro de ella no sería ya más el sueño de actores y directores como lo fue desde su creación.

Una vez que pasó el mecenazgo, los programas de extensión y otros mecanismos de apoyo los hacedores de cultura tuvieron que resignarse y deshacerse de la idea de que el financiamiento era responsabilidad del Estado, y de que este era el agente cultural por excelencia. A partir de ahí hubo tres visitadas posibilidades: acudir a la empresa privada, a las oficinas de cooperación internacional o a ambas. Así, la poca promoción de arte quedó en manos de la aparente buena voluntad del sector privado; los productos culturales pasaron a ser vistos como cualquier otro producto del mercado. Ante ello, artistas y grupos se dedicaron a explorar cómo hacer arte sin incentivos económicos y se tomaron diversos caminos. Uno de ellos fue pasar a la categoría de artista o grupo independiente. Si bien

no era nueva, esa forma de existencia fue rápidamente casi la única posible. Las iniciativas independientes se vieron obligadas al aprendizaje de la gestión de todos los recursos. El quehacer artístico se convirtió en otra cosa, se amplió, y se tornó un enorme reto, pues quienes querían permanecer haciendo arte supieron que la profesionalización requería mucho más que eso. De repente, personas acostumbradas a actuar o bailar, sin preocuparse por otros asuntos relativos al oficio de las artes escénicas, tuvieron que diseñar vestuario, gestionar fondos, administrar finanzas, hacer escenografías, buscar o pagar espacios para ensayo, diseñar y pegar afiches. A la vez, tomar caminos propios significó confeccionar propuestas escritas en los diversos idiomas de los organismos internacionales, con palabras y requerimientos extraños como: indicadores de logro, objetivos, cronogramas, justificación de planes de trabajo, desglose y prevención de gastos. A raíz de la necesidad de generar recursos para autofinanciar al grupo, el carácter de independiente llevó a un pensamiento de microempresa, propio de los tiempos neoliberales.

Sin embargo, lo anterior también tuvo por lo menos dos efectos positivos: cambió la conciencia de lo que es un hecho escénico y generó una gran diversificación entre los artistas. Además, otro de los caminos emprendidos fue hacer concesiones a exigencias de empresas y organismos de cooperación internacional. Fue así como surgieron propuestas artísticas que obedecían a intereses tales como el género, la niñez, la violencia doméstica y cuanto tema se supiera que interesaba a las instituciones donantes. De ahí que, en muchos casos, se aprendió a inventar justificaciones sobre el valor social del proyecto para hacerlo ver como si respondiese genuinamente a dichos intereses y no a meros impulsos artísticos que debían encajarse en un tema específico. Otro camino, al que se acudió por necesidad, cansancio o falta de iniciativa, fue el de entrar en la lógica del mercado que reza: menos inversión para mayores ventas, con temas de fácil aceptación. O bien, dedicarse a la moda neoliberal de la gestión cultural y que resulta clave. De acuerdo con esta, muchas personas, y de ellas muchos artistas cansados de luchar por espacios para el arte, se han convertido en gestores culturales que reproducen las premisas más neoliberales para la producción artística. A la vez, están acompañados del apoyo teórico de académicos y así promueven programas para facilitar procesos artísticos en los estratos más desfavorecidos, con lo que dejan de lado el pensamiento crítico hacia el sistema productor de pobreza que les aqueja, pues, de ejercerse y enseñarse, se retirarían las agencias que invierten en la cultura con sus respectivos temas y sus claros fines de colonizar la subjetividad (la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional, cuya sigla en inglés es USAID, por ejemplo). Y con dichas dinámicas de producción cultural se continúan afianzando los mismos sistemas de segregación.

La llegada del nuevo milenio encontró a los artistas convertidos en profesionales empíricos y recién estrenados en diversas áreas. Ya para ese entonces había grupos que generaban y producían sus espectáculos de manera independiente y los que lograban venderlos giraban por las comunidades del país. Así, ganaba quien organizaba las presentaciones en las comunidades y también los artistas, lo cual les permitía invertir en equipo y resolver sus propias necesidades. Con ello, llenaron el vacío dejado por los grupos antes financiados por el Estado, entre cuyas funciones estaba la de viajar por el país. Lo anterior incluyó una desventaja: quienes lograban vender y viajar por las diversas comunidades, no presentaban necesariamente espectáculos de calidad. Sin embargo, la gente mantuvo contacto con las artes escénicas, y siempre se termina diciendo: *del ahogado, el sombrero*. Además, una de las condiciones impuestas para recibir dinero de Europa fue, durante mucho tiempo, montar piezas de autores europeos. Desde hace unos años la situación varió, en tanto las embajadas no dan dinero y la cooperación internacional es cada vez menos. Entre los efectos positivos de lo anterior está el hecho de que directores y grupos ya no tienen que incluir por obligación autores europeos en sus repertorios. Debido a ello y a los problemas acarreados por leyes de derechos de autor, estos han tenido que pensar en obras nacionales o han tenido que escribir lo que quieran montar. Esto no garantiza absolutamente nada, pero abre puertas a la creatividad y a nuevos lugares hacia dónde mirar. Solo puede esperarse que la calidad mejore con el paso del tiempo, sin olvidar que hay honrosas excepciones.

Teatros y teatros de Chile en Costa Rica

De las conversaciones realizadas y expuestas al final de este libro, así como de las excluidas, podemos adelantar que esos artistas que llegaron en la década de los años setenta son hoy para sus exalumnos y muchos excolegas un recuerdo de disciplina, dominio de su profesión y rigor en su desempeño, todo aderezado con un alto grado de improvisación ante las vicisitudes de la vida y del teatro. Los entrevistados les mencionan como eterno ejemplo a seguir. Para quienes fueron solo su público, quizá sigan siendo lo que son para mí: los generadores de mi primera experiencia teatral, quienes hicieron que el teatro en Costa Rica se convirtiera en una necesidad y no en un lujo, y se colara en el ámbito de las actividades cotidianas. Para otras personas, entonces aspirantes a la misma profesión, representaron en su momento, una muestra de lo que no querían hacer y, por ello, buscaron otros caminos que llevaran al teatro y encontraron otras formas de hacerlo.

Durante el proceso de este libro, algunas personas criticaron a estas personas chilenas de variadas maneras: las voces chillonas de algunas, la manera de sobreactuar sus papeles, las formas acartonadas de otras, pero pidieron discreción. Y esto habla de lo que esos chilenos son aún hoy: maestros que parecen intocables en un país pequeño, donde la gente de teatro se conoce, para bien y para mal. Esos teatreros trajeron formas de hacer no homogéneas, pero bastante particulares. Además, juzgaron de gracioso o terrible lo que encontraron aquí: en resumen, un teatro no profesional, sin escuela, sin rigor. Entonces, se dedicaron a hacer *teatro a la chilena*, *teatro como se debe*, como se hacía en Santiago, y debían hacerlo rápido, sin saber del país absolutamente nada. Por un lado, como se hacía en la Universidad de Chile, por otro, como se hacía en la Universidad Católica o en tal o cual grupo, de acuerdo con ciertos maestros y tendencias chilenas. Estas eran grandes diferencias para ellos y quizá imperceptibles para los aspirantes costarricenses que veían, por sobre todas las cosas, lo mismo en todos: dedicación extrema, ciertos saberes y formas de transmisión acompañadas de frases implacables de lo que debía y no debía ser el teatro, independientemente de dónde se hiciera.

Pero, ¿qué podría haberse querido saber del país de llegada para replantearse la manera de hacer teatro? Poco o nada. En América Latina, los años de brutal colonización acabaron con muchas teatralidades y nos dejaron la idea de que el teatro es europeo y punto. En ninguno de nuestros países, sino hasta hace muy poco, se ha hecho teatro en circuitos oficiales explorando tradiciones de teatralidad de larga data, que perviven. Aquellos artistas chilenos tampoco podían atisbar las dinámicas en las que caían, obviamente agradecidos por su extrema situación de exilio. Estas se encontraban movidas por la élite costarricense de aquel momento preciso, cuyo cometido era inventar un país, partiendo casi del borrón y cuenta nueva. Para ellos, esto se parecía al socialismo que tanto querían y habían perdido en Chile, y quizá no podían vislumbrar las contradicciones políticas que, al mismo tiempo, han sido propias de las élites latinoamericanas, racistas, centradas en sus capitales, ignorantes de sus gobernados, con pretensiones de homogenización. No era fácil para nadie; aún hoy sigue siendo confuso el juego de poder de las élites de entonces y su disputa por la definición de sentido del país.

Por último, hacer teatro *a la chilena* significaba, obviamente, el traslado de las ideas y prejuicios propios de aquellos artistas santiaguinos. Tómense como ejemplo no solo las políticas y prácticas artísticas, que son de las que más se habla, sino otras que se salen por todos los poros del teatro tales como lo relativo al género y la sexualidad; a ideas

de hombre, de mujer, de disidencias de género, de heterosexualidad y de homosexualidad, de clase, de buen gusto, de cultura, y de lo universal, palabra que en realidad suele reducirse a lo europeo, lo cual debe entenderse por lo culto y merecedor de representación. Todas ellas reforzaban con firmeza ciertos estereotipos de los que ya se gozaba en aquel San José pueblerino. Sin embargo, por todo esto y más, para sus seguidores de entonces, como para quienes los vieron desde el inicio con ojo crítico y distante, ellos son, históricamente, un parteaguas; el impulso venido de afuera que hizo despertar del letargo a algunos y estrenarse en las tablas a otros que, hay que decirlo, quizá nunca hubieran contado con semejante posibilidad.

Asimismo, las personas teatreras chilenas llegadas en aquellos años, no pocos para un San José pueblerino, animaron el desarrollo de otras ocupaciones relacionadas con el teatro y le dieron un gran impulso a ese género artístico, para mi gusto el más difícil de los escénicos, por ser el que casi cualquiera piensa que puede hacer, pero pocos hacen bien. Para quien mire superficialmente, podría resultar un tanto extraño pensar en que esos artistas exiliados, viniendo de experiencias tan extremas como lo pueden ser un golpe de Estado, el ascenso al gobierno de militares genocidas, detención, humillación, tortura, asesinato de familiares o amigos y de todo tipo de formas indignación profunda hayan querido y podido continuar dedicándose a algo tan lúdico como las artes escénicas. Pero ahí estaba su pasión, eso es lo que sabían hacer y lo que empacaron en la maleta al huir. Llegaron a Costa Rica, no por voluntad, sino por la fuerza, pero una fuerza que, poco a poco, fue cediendo ante la posibilidad de continuar con el amado oficio y la imposibilidad del retorno. Tal como parece, el hacer teatro a toda costa les salvó de sus memorias de espanto. Los y las teatreras vinieron y propusieron un juego, esto era, jugar al teatro en un país en el que, antes de ellos, el teatro era cuestión de gentes que se lo podían permitir sin apoyo estatal, porque no era su fuente de ingresos, ni su profesión, sino más bien una práctica entre otras, hecha por gusto cuando se quisiera, sin necesidad de excelencia, en tanto no había parangón a nivel nacional.

Quienes los vimos en las tablas, poco podíamos imaginar que, tras la magia de los vestuarios, las luces y la música, los variados papeles y la ingeniosa utilería, se escondían dolores incalculables. Al hablar con algunos de ellos, se nota cómo la profundidad del dolor se amortigua con la pasión por un oficio, con la convicción de que es importante el quehacer, más allá de lo individual. Trabajaron su dolor encarnando otras personalidades, otros dramas, vistiéndose de otras épocas, y vistiendo también sus propios dolores con nuevos trajes. Y así el dolor fue amortiguado y su experiencia también fue gozosa.

El exilio, como todo, tiene por lo menos dos caras. A una persona se le exilia de su tierra, de sus afectos, de muchas cosas. Pero en el afán de declararla indeseable para una nación, se le empuja a otras geografías físicas y afectivas, y ya sabemos de las bondades con las que eso puede sorprender a quien se va, y de los horizontes ampliados a los que obliga.

Ahora, no puedo más que envidiar mis propios ojos, esos que se acercaron a aquellos teatros sin criterio alguno, sin haber visto otra cosa, sin saber principios de nada, libres de prejuicios, porque entonces pude aceptar el juego, sentir muchas cosas, entrar sin esperar, salir agradecida. Para mí, aquello era teatro y era bueno. No recuerdo haber salido decepcionada nunca, cada vez que fui viajé por muchas emociones, admiré cada papel, envidié muchos, hablé días de lo que había visto y conté los que faltaban para volver. Durante unos años, fui cada fin de semana, hasta agotar la cartelera. No era algo excepcional, entonces se iba al teatro, era un fenómeno de masas. Nunca conocí a alguna actriz o actor personalmente, nunca les pude contar lo que me pasaba al verles, ni les pude dar las gracias. Ignoro lo que sentiría si pudiera viajar en el tiempo y apreciar todo de nuevo con estos ojos de hoy. No sé si aquello que vi me gustaría, ya no tengo las bondades de aquellos ojos primerizos, lo cual ignoro si sea una ventaja, tengo mis serias dudas. Solo estoy segura de que no me gusta ver a quienes, emulando a aquellos maestros de entonces, no han reelaborado las formas de hacer, a pesar de que ha llovido tanto desde entonces, porque la creatividad obliga a eso. Al conversar hoy con varios, he comprendido tanto a quienes los adoran a ciegas, como a quienes encuentran que aquello era una etapa que necesariamente tenía que ser superada. ¿No es eso un parámetro y, como tal, una excelente oportunidad para hacer lo que se siente necesario? También para quienes no eran un modelo a seguir, esos teatreros fueron modelo, y como tal debe agradecerse.



BISAGRA

La Copucha, ¿o cuántos rostros tienen los anhelos de un mundo mejor?

María Soledad Lagos Rivera

Mi experiencia con ese lugar, que fue de encuentro entre todos los desterrados del continente latinoamericano, en una época determinada, situado en el centro de San José de Costa Rica, llamado La Copucha, comenzó desde una óptica oblicua. Fue en el café santiaguino donde suelo celebrar mis encuentros de trabajo, hacer mis primeros contactos para determinados proyectos de investigación y, en fin, practicar aquello de que es en gran parte en los cafés donde queda la huella de una época, además de la borra en las tazas. Tuve mi entrevista con Nadine Voullième Uteau, la hija menor de la pareja que, sin haberlo previsto, en la década de los años setenta se había convertido en el centro de una vida que confluía donde ellos estuviesen, en la capital de Costa Rica.

Si el local estaba cerrado, quienes lo frecuentaban simplemente llegaban a la casa de sus dueños y ahí comenzaba la fiesta. Por lo tanto, la vida de esa hija menor quedó indisolublemente asociada a un espacio al que llegaba a hacer sus deberes escolares, de pequeña y, ya más grande, a ayudar un poco en el trajín de un lugar muy concurrido y variopinto.

Después de esa primera conversación, muy determinante para mí, por cierto, tuve un segundo acercamiento al rol que La Copucha había cumplido en los años del exilio de tanta gente que había debido huir de las dictaduras del Cono Sur y que en Centroamérica descubría, por ejemplo, las luchas revolucionarias de países diferentes a Costa Rica. Ese día me recibió en su casa quien había sido la gestora de ese proyecto, Elizabeth Uteau, acompañada de otra de sus hijas y una nieta. Era un día de invierno en Santiago de Chile. Hacía mucho frío y habíamos quedado en encontrarnos en la casa de ellas. Cuando entré a ese espacio, sentí de inmediato la calidez de aquellas personas que han sabido sortear complejas dificultades en su vida, pero que, a pesar de todo, no han renunciado ni a su sonrisa ni a su hospitalidad.

Luego de las presentaciones de rigor, me instaron a pasar a la mesa, que estaba puesta para el té, nuestra “once” chilena y ahí, la conversación fluyó franca y amena. En determinado momento, Elizabeth se levantó a buscar un álbum de fotos. Me mostró una serie de imágenes de lo que había sido su vida en un país del que en determinado momento ya no quería despedirse, mucho menos para regresar a Chile. Se notaba que allá había dejado algo más que buenos recuerdos. A pesar de lo sacrificada que debió haber sido su vida en años de mucho esfuerzo diario, sospecho que lo que la llenaba de orgullo

no solo era la convicción de haber contribuido de manera decisiva al presupuesto familiar mediante su actividad, sino también el hecho de haberse demostrado a sí misma que era una mujer creativa, decidida, disciplinada y con la capacidad de sacar adelante un negocio. Todo esto pese a no haber tenido ninguna experiencia en esas lides, con anterioridad a sus años costarricenses.

Mi mente deambulaba entre ese presente acogedor y abierto y un pasado experimentado de refilón en la década de los años setenta, cuando mis padres hablaban de locales donde se cantaba y la gente compartía, a lo sumo, algo para beber y una empanada: las “peñas”. El objetivo fundamental de esos lugares de encuentro era ir a escuchar música, interpretada por diversas personas, que en esos años formaban parte de un movimiento que intentaba innovar respecto de las formas de practicar y entender la música popular. Sus cultoras y cultores estaban fuertemente influidos por los ideales de la Unidad Popular y hacían de la canción y de la música un arma de protesta contra las desigualdades, en especial, hacia la clase obrera, el campesinado, y a favor de los derechos fundamentales de toda persona; entre otros, se defendía un trabajo digno, la salud y la educación gratuita y de calidad. A las “peñas” se acudía porque se sentía la necesidad de estar presente en un espacio en el cual la implementación del mismo se reducía a algunas mesas y sillas, una iluminación precaria y muy pocos elementos que distrajeran del propósito central de esos locales. Se trataba de marcar una diferencia sustantiva entre el modo de vivir de una clase determinada, privilegiada por décadas y siglos, y las formas de intercambiar los saberes propios del mundo popular, entre ellos, la música. Intuyo que La Copucha, en San José de Costa Rica, puede haber sido la extensión natural de cualquiera de las peñas de la década de los años setenta en Santiago de Chile, a las que llegaba la gente sin demasiada planificación previa, sino por el mero gusto de estar ahí.

Cuando digo que supe de ese fenómeno de las peñas “de refilón”, se debe a que en 1970 yo tenía 12 años, por lo cual, evidentemente, mi vivencia de esos espacios pasó más por los ojos y la experiencia de mis padres que por la mía, en forma directa y consciente. A pesar de ello y debido a que mi padre era un folklorista reconocido y respetado, en varias ocasiones, me imaginé presenciando las actuaciones improvisadas de quienes se animaban a hacer música en alguna de esas reuniones en las peñas, junto a quienes, tiempo después, figurarían como nombres icónicos de aquella época. Puedo intuir que La Copucha fue una especie de prolongación de ese espacio simbólico de convivencia fraterna entre quienes soñaban con construir un mundo más justo, más humano, más inclusivo

y más amable, justamente en los años en que parecía que el sur del continente había logrado la inesperada y celebrada proeza de elegir, mediante el voto, a un presidente empeñado en entregarles dignidad a las clases históricamente postergadas de la nación.

Todas esas ideas y esas imágenes ocupaban mi mente, mientras Elizabeth y su hija relataban lo que para ellas había sido la experiencia del exilio. Ellas dejaban entrever que, en rigor, el exilio más traumático no había sido el que habían experimentado allá, sino el que les había tocado vivir acá, en Chile, a su regreso. En un país donde nada o casi nada quedaba en pie de un sueño exterminado por quienes, en complicidad con las demás ramas de las Fuerzas Armadas, bombardearon el Palacio de La Moneda. De paso, convencieron a la ciudadanía de esos años siniestros y de los que vinieron después, los de la redemocratización de la posdictadura, de que toda aquella inexplicable e injustificable violencia había sido necesaria y de que el país en el que hoy vivimos es uno del cual cada quien debiese sentirse orgullosa u orgulloso.

Pienso que el gran triunfo de la dictadura fue la plasmación de un discurso, de un relato, que con enorme efectividad logró borrar y deformar lo logrado durante los breves tres años que duró el gobierno del presidente Salvador Allende. De paso, se impuso una cultura en la cual de pronto no importaba más quién se había llegado a ser, sino qué cosas tenía cada quien, como el único modelo válido de auto-afirmación y de presentación ante los demás. Todo ello se logró por la vía del terrorismo de Estado, mediante el cual se violaron los derechos humanos y se ocasionó una fractura hasta hoy visible en el país. De una cultura del compartir lo que se había llegado a ser, poniéndolo a disposición del colectivo, se llegó sin demasiada transición a una del individualismo exacerbado, en la que el colectivo dejó de interesar. Lo público se privatizó y, como consecuencia de ello, el mundo de lo privado (en primer lugar, el de las empresas manejadas por capitales privados o extranjeros) pasó a determinar no solo las reglas de lo público, sino la convivencia diaria entre los individuos de la nación.

Con la mirada en perspectiva, la derrota de la utopía del socialismo elegido a través del voto popular se produjo en el terreno del capital simbólico de la nación, mediante la precarización del sujeto, a través de despiadadas medidas económicas que, hasta hoy, solo continúan favoreciendo a un escaso porcentaje de la población. Podremos quizás vislumbrar la magnitud de la transformación social si a ello le sumamos la anulación de todo tipo de garantías y derechos laborales y sociales, como el derecho a la educación y la salud y, en paralelo, la construcción de un nuevo sistema, en el cual la antigua clase media educada

paulatinamente fue convencida de que ser mano de obra barata era la única alternativa, para no sucumbir del todo. Así, tuvo que ir mutando: por un lado, hacia el modelo de los innumerables “emprendimientos” pregonados por el modelo económico neoliberal como una actividad loable (pequeñas y medianas empresas con baja facturación, poco personal y alto riesgo). Por otro lado, hacia el descenso en la escala social, asociado al empobrecimiento económico y en consecuencia hacia la sensación de un no-lugar en una sociedad competitiva y cada día más desigual.

Si me detengo en esa antigua clase media educada, es porque durante décadas fue garante de una distribución relativamente equitativa de los ingresos y de cierta estabilidad política, como ocurrió también en los demás países del Cono Sur, Argentina y Uruguay. Cuando hoy en día se habla de la clase media en Chile, de lo que se habla es de un híbrido, por una parte, compuesto por remanentes de esa antigua clase media educada, que ha resistido los embates del modelo heredado de la dictadura y se ha mantenido vigente a lo largo de los sucesivos gobiernos de la posdictadura y hasta el presente, y, por otra parte, y mayoritariamente por la otra clase media, la nueva, esa que surgió desde la dictadura en adelante, posibilitada y alimentada por la idea del “tener” y no del “llegar a ser”. En suma, vastos sectores de la actual clase media chilena pertenecen a esa variante y, en ese caso, adjudicarles a esos sectores el rasgo de ser una clase media “educada” es una falacia.

La pareja tras El Rincón Chileno y posteriormente tras La Copucha estaba compuesta por un médico y su esposa. Ambos representantes de esa antigua clase media educada a la que aludo y que se definía o auto-percibía desde un colectivo, en el cual el haber llegado a ser era un elemento propio de una forma de vida que se ponía a disposición de la sociedad circundante. Ese grupo no se definía ni se auto-percibía desde sus posesiones materiales. Quizás por ello, al momento de buscar una forma digna de ganarse la vida, luego de enfrentar las dificultades propias de quienes, como inmigrantes, deben darse cuenta de que no lograrán ejercer su profesión de la manera en que les habría gustado hacerlo en el nuevo entorno, ambos se abocaron a la tarea de llevar adelante un local que se iría a convertir en un espacio de reunión, de diálogo y de intercambio de ideas, manifestaciones artísticas mediante; en otras palabras, un espacio que convocara a quienes se sintiesen animados a habitarlo.

A juzgar por los testimonios de Elizabeth Uteau, junto al esfuerzo que implicaba organizar el día a día en un local que se volvió un importante centro de encuentro, lo que primaba para ella era la alegría de estar insertando una familia completa en el país

que les había abierto las puertas a quienes frecuentaban el lugar. Además, se complementaba con la sensación de que el trabajo que ellos efectuaban no solo lograba entregarles a las hijas y los hijos un mayor bienestar económico, sino, sobre todo, una sensación de pertenencia a una cultura y a una sociedad.

Si Walter Benjamin (2013) encontraba importantes signos de la idiosincrasia de una nación en la arquitectura de las ciudades y en las calles que sus habitantes recorrían a diario, Heiner Müller (1995) escribía que para conocer en profundidad una sociedad había que adentrarse en espacios como los bares y escuchar a quienes acudían a ellos. Imagino que, para mucha gente de muchos países, no solo para la de Costa Rica, quienes acudían en las décadas de los años setenta y ochenta a La Copucha y habitaban el San José al que llegaron las chilenas y los chilenos que influyeron en la manera de entender y hacer teatro en esa ciudad, la cordialidad de los anfitriones del local habrá quedado grabada en sus recuerdos. A pesar de que el afable, culto y carismático médico quien fuera el marido de Elizabeth ya no viva, muchas personas aún recordarán las largas noches de fiesta que pasaron junto a los desterrados del continente de esos años.

Sin embargo, me resulta extraño e inspirador a la vez, elucubrar en nuestros días acerca de qué tipo de pozos de energía vital habrán sido los que lograron proveer a esas personas de su actitud de no dejarse vencer por la adversidad; pozos que, en cambio, las instaron a poner en práctica una afirmación de la vida, pues la celebración es eso: el triunfo de la vida por sobre la muerte.

El lugar de reunión después del teatro

Anabelle Contreras Castro

Durante las conversaciones realizadas en San José para este libro, emergió, una y otra vez, el recuerdo del bar chileno La Copucha como algo inseparable del tema principal. Se trata, para quienes se lo perdieron, de un lugar que gozó de mucha importancia, por reunir una variadísima gama de gentes de diversos orígenes: artistas, exiliados procedentes de países bajo dictadura, intelectuales, guerrilleros, músicos, diplomáticos, militantes de partidos de izquierda, amantes de la cocina chilena, espías. De modo que hablar de este gran punto de encuentro se hizo indispensable y placentero, y nos sirvió como bisagra entre el análisis de datos y las entrevistas realizadas. Mucho se ha escrito sobre la condición que conlleva el exilio. Las historias se repiten, varias de similar manera, y numerosas de ellas resultan simpáticas, a pesar de los dramáticos motivos que están detrás y de las memorias de horror que las acompañan.

A través de las narraciones que escuchamos para hacer este libro, parece desplegarse un abanico de modos de sobrevivencia. Estos surgen porque la gente viaja con talentos ya explorados o porque ante la necesidad los talentos se inventan y se desarrollan hasta que se igualen o superen aquellos llamados natos. Así, por ejemplo, Marcelo Gaete y Sara Astica pasaron de ser actores de teatro y estrellas de cine, con cinco niños a cuestas, y comenzaron su estadía en Costa Rica haciendo empanadas chilenas para vender en eventos sociales. Patricio “Pato” Arenas, actor y militante político, que también era músico, inició su nueva vida “serenateando” en San José. El grupo del Teatro del Ángel se inició con Bélgica Castro, la gran figura del Teatro Experimental en Chile, Alejandro Sieveking y Lucho Barahona, quienes se abocaron a transformar un galpón en teatro. Finalmente, Norman Voullième, reconocido médico especialista en Salud Pública en Chile, repartía su tiempo entre la docencia universitaria y diversos trabajos en un restaurante que montó su esposa hasta que, luego, abrieron La Copucha en pleno centro de la capital, donde se dividían las mil ocupaciones que trae la administración de un bar, además de tener también cinco hijos.

La Copucha devino, desde sus inicios, centro de reunión de actores e intelectuales. No por ser muchos de ellos chilenos se puede decir que gozaban de tener muchas cosas en común, pero lo que sí los unía era su condición de exiliados, su indignación y su dolor, y sus noches en La Copucha. Este fue uno de esos lugares que ilustra, de muy buena manera, los quehaceres de la gente exiliada y los resultados de las congojas y aventuras económicas por las que transitan. A La Copucha se iba después del teatro, como bien

lo indicaban los manteles individuales de papel, que la anunciaban con un diseño de Hugo Díaz, un excelente caricaturista costarricense, quien dominaba la fórmula perfecta de un cóctel hecho de lectura crítica del ambiente político y cultural, y un fino humor. Se iba a La Copucha a celebrar un estreno, a descansar después de las funciones, a ver a amigos y colegas, a hablar de la revolución que para unos estaba muy lejos y para otros, a la vuelta de la esquina, a comentar o enterarse de noticias del país de origen. Se iba también por la gastronomía chilena, y la trova, y porque lugares como este no había más en toda Costa Rica.

Era el mundo de los años setenta, sumido en la Guerra Fría. Era la América Latina de esta década, plagada de regímenes dictatoriales, cuyas torturas y genocidios, entre muchas otras prácticas de terror expulsaban a miles de personas hacia fronteras desconocidas. Era la Centroamérica de la década de los setenta, la de guerras, dictaduras, movimientos revolucionarios e intervenciones geoestratégicas por parte de Estados Unidos. Y era el San José de esta época, en el que coexistían sectores conservadores con otros que se politizaban, que con el Che Guevara como modelo habían estrenado la década con la mayor manifestación jamás conocida contra las intenciones del gobierno de ceder terreno a la compañía estadounidense ALCOA, y que la cerraron, en 1979, con la celebración del triunfo de la revolución nicaragüense.

Costa Rica, por su posición de país social-democrático y políticamente estable, en un continente con las características antes descritas, era suelo fértil tanto para guerrilleros, colaboradores de guerrillas, exiliados políticos y partidos de izquierda como para personas destacadas de los Servicios de Inteligencia de las entonces dos potencias mundiales. De modo que La Copucha era una especie de bar al estilo del Rick's Café, de la película *Casablanca* (1942), en donde confluían varios universos, en el que se confiaba en unos y se desconfiaba de otros, en el que se ideaban actuaciones tanto en las tablas, como en un sinnúmero de espacios. Era un lugar para recrear aquello que se consideraba chileno, suramericano, revolucionario. Era la posibilidad de reunirse con exiliados de otros países y comentar experiencias de desarraigos y nuevos arraigos. No se crea que La Copucha albergaba solo a chilenos y costarricenses, las copas y empanadas también eran consumidas por argentinos, uruguayos y un variopinto público hambriento de todo lo que ofrecía, afín al arte o los ideales de izquierda, o a ambas cosas. O bien, era la posibilidad de comer chileno, beber chileno, hablar chileno, para luego salir a las calles josefinas, en la oscura madrugada o ya con los primeros rayos del nuevo día, a seguir inventado la vida en el exilio. Pero para los costarricenses, en aquellos tiempos sin internet ni teléfonos inteligentes,

era una posibilidad de probar diversos sabores, de conocer aspectos políticos y culturales de otras geografías, de ejercer el internacionalismo, de latinoamericanizarse y, en el aspecto artístico, de compartir con queridos compañeros y admirados maestros, igualados todos gracias a las bondades del vino.

Recuerdo La Copucha por sus excesos, por su particular decorado, por el volumen de las risas. Seguro que había también lágrimas detrás de todo aquello, yo nunca las vi ante el hechizo de las guitarras. En La Copucha se casó un amigo costarricense de entonces con una argentina, lo cual habla mucho de esos tiempos, en los que se compartía tanto con gentes del Cono Sur. A pesar de ser sin igual, alguna familiaridad compartía La Copucha con ciertos bares ubicados alrededor de la Universidad de Costa Rica, por la trova, por la cuidada estética del aparente descuido, por los “jipis” al estilo local, por el espíritu de compartir que había en esos tiempos. Ese tipo de bares se acabó para siempre. Los que frecuentan los jóvenes de hoy impiden en mucho el intercambio de ideas, por el volumen de la música, y en ellos se sienta gente más pendiente de su teléfono celular que de los ojos de sus compañeros. Aquellos eran otros tiempos, ni mejores ni peores, simplemente muy otros. En ambos hay terror, guerras y amenazas de guerra, y en ambos hay grandes ideales, abrazos y gente que se junta para intentar hacer de este un mundo mejor.

Recuerdos de Elizabeth Uteau y Solange Voullième⁴

Elizabeth: Un día en el que andaba buscando colegio para mis hijos, tuve un choque en el auto que manejaba. Estaba muy afligida, porque no teníamos recursos para educar a los cinco niños en un colegio como el Castella, que a mí me gustaba mucho, poder financiar nuestros gastos y vivir relativamente tranquilos, todo eso solo con el sueldo de profesor universitario que recibía mi marido. Creo que iba pensando en cómo solucionar ese tema de nuestra supervivencia, cuando choqué. A raíz del choque, comenzó a ver el auto un mecánico que, por esas cosas de la vida, era el dueño de una fuente de soda. No sé cómo ocurrió exactamente, porque yo no tenía ninguna experiencia en ese tipo de negocios, no sabía cocinar, ni nada, pero me convenció de quedarme con el local. Era un lugar pequeño, bastante feo, pero bien ubicado, y para mí fue fundamental que la salonera y la cocinera se quedaran a ayudarnos. Empezaron a llegar los actores (los teatros quedaban muy cerca) y, como era muy pequeño, se llenaba. Había ponchos, guitarras y, sin que nadie les dijera nada, los chilenos empezaron a armar su peña. El Rincón Chileno comenzó a ser un lugar de encuentro. Había vino, que se tenía que vender caro, porque en esa época no había vino chileno en Costa Rica. Mi madre estaba justo allá en ese tiempo. Ella daba las recetas, se quedaba unos meses y volvía a Chile, pero cuando estaba con nosotros, ayudaba, aconsejando con las comidas para ofrecer en la carta.

De mis cinco hijos, Solange, la segunda, atendía a los hermanos. El hijo mayor se asiló en Chile en la Embajada de Honduras y llegó a Costa Rica. Mi marido, que era médico, solo encontró trabajo como profesor universitario en San José y ese sueldo no alcanzaba; yo creo que por eso me tenté con la idea de poner el local. Llamaba la atención que nosotros invitáramos a comer una empanada y a tomar una copa de vino, que en realidad no era una copa, sino un vaso, muy sencillo. El Rincón Chileno fue un lugar de encuentro para actores de Costa Rica, Chile, Uruguay, Argentina y para gente diversa, diplomáticos europeos incluidos, que vivían en San José. Desde que abrimos, pasaba repleto de gente. Hubo días en los que el local se cerraba a las siete de la mañana y se abría poco después, una vez que habíamos ordenado un poco el espacio. En medio de todo esto, mi marido, quien estaba a disgusto en la universidad porque decía que le robaban las ideas y él no lograba hacer las cosas que pensaba que quería y podía hacer ahí, decidió llegar un día al local a una hora

⁴ Elizabeth llevó adelante el local La Copucha junto a su marido Norman Voullième y a sus hijos. Solange es una de ellos.

inusual, a las 15 horas, y me comunicó que había dejado la universidad. Yo casi me morí de la impresión, pero no logré convencerlo de que volviera.

Comenzamos entonces a trabajar los dos y el hijo mayor en el local. El éxito era tal que apareció un argentino y nos ofreció una sociedad. En realidad, eso del “éxito” no era sinónimo de ganar mucho dinero, porque lo que ingresaba, se gastaba en compras para el día siguiente. A mí, esa oferta de la sociedad por parte del argentino primero me generó desconfianza, pero luego arrendamos un local que quedaba al frente, del que lo único que se veía era la puerta. Ese era La Copucha. Terminó el año, devolvimos El Rincón Chileno y toda la gente que iba, que era mucha día a día, empezó a preguntar a qué lugar nos íbamos, porque no la podíamos dejar sin local a dónde llegar. Incluso, el fin de semana esa gente iba a nuestra casa y comía ahí. En 1977 se inauguró La Copucha, luego de una remodelación que le hicimos al sitio, que era una casa antigua y espaciosa. Se hizo una *mezzanine* en el segundo piso, porque los techos eran muy altos y había un entrepiso, se puso una escalera de caracol, se hicieron baños, entre otras cosas. Se cambiaron los pisos, se les puso piso a otras piezas; en fin, se habilitó el lugar para un local. En el centro, se hizo un *radier*, es decir, una base de cemento con tierra de color, que luego se enceró. En la sala del medio, donde antes había una glorieta, pusimos bancas de madera en forma de “L” y ahí la gente tenía que sentarse y se conocía (o se peleaba). Las sillas eran muy pesadas y era muy difícil moverlas. Tenía un mesón muy bonito ese espacio. Estaba forrado en cobre. Lo hizo Yaco Serrano, un chileno muy querido.

Las lámparas y los vasos estaban hechos a partir de botellas largas de vino; eran de vidrio empavonado. Todo eso llamaba mucho la atención. Con las bases de las mismas botellas hicimos ceniceros, o bien los usábamos como pequeños recipientes para poner pebre. Llegaban muchos intelectuales al local. Gente que estudiaba diversas carreras, también, no solo profesionales de las artes. Mucha gente se hizo amiga entre sí en La Copucha. Norman, mi marido, era muy buen conversador, pero también era alguien que escuchaba mucho. Sabía cocinar muy bien y a la gente le causaba extrañeza encontrarse ahí con un médico-cocinero. Hicimos individuales de papel, nos ayudó a ilustrarlos Hugo Díaz, un dibujante muy conocido. La gente escribía en esos individuales de papel y los que contenían los mejores comentarios se elegían.

Solange: Yo hacía las tortas de milhojas, que se vendían como las tortas chilenas, cuando tenía 15 años, en La Copucha. Esa era una receta que me enseñó Sara Astica. Los Gaete Astica llegaron más o menos en la misma época que nosotros, los Voullième

Uteau, a Costa Rica. Trabajar o ayudar en el local era parte de nuestra vida. Cada quien apechugaba, sin demasiado reclamo. Yo estuve alrededor de dos años en la caja y trabajé hasta de *bartender*, cuando tuve la edad suficiente para hacerlo. La ventaja de nuestra familia fue llegar a un país pacífico, alegre, acogedor, sin Fuerzas Armadas, donde se podía andar sola como niña o adolescente hasta muy tarde y no había ningún peligro. La moda no existía como problema; es decir, uno se podía vestir como quisiera o pudiera y, en conjunto, era una vida entretenida, dentro de todo lo que estaba pasando en otras partes. Yo tenía 12 años para el golpe. Veíamos muchas películas, teníamos mucha información de lo que estaba ocurriendo en Chile. Medio mundo pasaba por Costa Rica; entonces aprendimos muy rápido a valorar el lugar al que habíamos llegado.

Elizabeth: Vicky fue la salonera que me convenció de emprender la aventura del restaurante. Falleció pronto. Ella y su marido trabajaron al inicio con nosotros, en El Rincón Chileno. Eran gente muy buena. En El Rincón Chileno fui visitada varias veces por Migración. Yo no tenía permiso de trabajo; mi marido tenía permiso de trabajo como profesor invitado. Vicky era la que salvaba la situación, sirviéndoles una bebida y una empanada a los funcionarios, a quienes reconocía cuando entraban, mientras a mí me decía que me sentara por ahí, en alguna de las mesas, como si hubiera sido una cliente del local.

Un día llegaron y yo decidí enfrentar al tipo que venía a fiscalizar. Como ese día yo andaba con un delantal de esos de plástico, como los que usan los carniceros, le respondí que el delantal que tenía puesto era un traje que usaba todo el día en todos lados. Al final me acusaron. Tuve que ir a Migración a contar que trabajaba para no ser carga del gobierno costarricense y para ayudar a la economía familiar. Me dijeron que tenía que nacionalizarme para poder trabajar y no me quedó alternativa. Tuve que hacerlo. Terminé siendo costarricense. En la época de La Copucha, ya me había nacionalizado. Me hicieron renunciar a la nacionalidad chilena. Cuando en La Copucha me visitó de nuevo un funcionario de Migraciones, casi le estampé en la cara el documento de identidad y me dejaron tranquila.

La Copucha era un lugar que acogía. Las divisiones internas entre los exiliados chilenos, si bien existían, a nosotros, que habíamos instalado el local como familia, no nos importaban. Culturalmente, en esos años había mucha actividad en Costa Rica. La familia completa vio mucho teatro, porque quienes tenían salas o actuaban en obras, nos invitaban a todos, eran muy cariñosos. Después, nos preguntaban qué nos había parecido tal o cual obra. Como nosotros éramos una familia numerosa, a las fiestas se iba con todos los niños. Todos partíamos en patota a todos lados. Los ticos eran más ordenados.

Al final, dejamos de poner los individuales que imprimimos al inicio y solo poníamos papeles, donde la gente dibujaba o escribía.

Una de las cosas lindas de ese tiempo fue que hicimos muchos amigos, quienes duran hasta el día de hoy. Cuando pudimos regresar a Chile en la década de los años ochenta, yo no quería venirme. Fue muy duro eso. Acá aún había dictadura. La Copucha quedó con un administrador, con Solange y su marido, pero el negocio se disolvió al año siguiente que nosotros regresamos a Chile. No quería venirme porque, mal que mal, fueron ocho años trabajando allá. Había peñas los viernes, sábados, se armaban grupos de chilenos, tocaban costarricenses y de otros países. Fueron años de mucho trabajo, pero de muy buenos recuerdos. Entre los padres, los hijos, los hermanos y los amigos nos cuidábamos. No fuimos una familia convencional: no nos molestaba que llegara la gente a nuestra casa el fin de semana, porque de alguna manera, la casa era la prolongación del local y nosotros entendíamos que mucha gente el día domingo no tenía adónde ir y nos buscaba en la casa, porque el local no estaba abierto ese día.

Entre las actrices chilenas que se establecieron allá en esos años duros, Carmen Bunster iba acompañada a tomar té a La Copucha, a la hora en que no iba nadie. Conversaba siempre con la persona que la acompañaba y nadie la molestaba. Sara Astica vino a Chile varias veces, trabajó acá en algunas cosas; creo que incluso en una obra de Juan Radrigán una vez, puede haber sido *Pueblo del mal amor*, si no me equivoco. Pero no tuvo grandes posibilidades de trabajo. Falleció acá. La dinámica de espacio ganado que había en Costa Rica para ella, acá en Chile no existía.

Recuerdos de Nadine Voullième⁵

Soledad: ¿Te parece que tanto en el exilio como a la hora del retorno hubo algún tipo de jerarquización relacionada con el clasismo propio de nuestra nación?

Nadine: Sí, todo lo que dijiste acerca de las jerarquías en el exilio y las jerarquías de los retornados es muy acertado. Para llegar al final hacia los espacios físicos hay gente que logró entrar a sus espacios, otra que venía muy bien contactada y fue como si no hubiesen estado en el exilio, y otra que no lo logró. La Copucha es parte de la identidad de mi familia; un espacio de sobrevivencia. Yo soy la menor, me formé trasnochando con mis padres. Nuestro sello familiar es ese local. Mi papá era especialista en Salud Pública, fue el Director del Servicio Médico Nacional (SERMENA) durante el gobierno de la Unidad Popular. Estuvo mucho tiempo oculto, pues se quedó sin trabajo, estaba escondido en la propia casa. Nosotros somos cinco hermanos; el mayor trabajó en el local. Su sueldo venía de ese trabajo allá y a él le tocó cerrar, liquidar el local. Mi hermano tenía 17 para el golpe, se escondió acá.

A mí me ha tocado hacer este trabajo de reconstruir el exilio en Costa Rica, después de cumplir 40 años. Patricio, mi hermano, se escondió en la casa de su madre (él tenía otra madre), se exilió en la Embajada de Ecuador y llegó como de 18 o 19 años, en el 1974 o 1975, a Costa Rica. Mi papá tuvo que irse, porque le habían allanado dos veces la casa y el círculo se había cerrado. Estando aún en Santiago, consiguió trabajo como médico de los boxeadores chilenos y apareció en televisión un día, diciendo lo que había pasado con un púgil. Ahí la gente supo que estaba vivo. Mi papá llegó a Costa Rica esperando seguir a México, donde le habían ofrecido un trabajo. Pero Chile y México cortaron relaciones, a raíz de la dictadura, y se tuvo que quedar en Costa Rica. Le ofrecieron un trabajo en una universidad, a cargo de la Salud Pública de ahí.

Nuestra casa de Chile fue vendida “a huevo”, mal vendida por un comunista. Antes de salir, mi papá se encontró con un amigo de la Policía de Investigaciones, la PDI. Estaba al final de la lista de las personas buscadas. Si ese amigo no le entrega a mi papá el papel con su nombre, él no habría podido salir. Es decir, ese amigo arrancó el nombre de mi papá de esa lista y, por eso, él pudo viajar. Yo tenía cinco años y recuerdo las discusiones que tenían mis padres por teléfono. Nos encontrábamos en Panamá, que en esa época formaba

⁵ Sonidista, hija de la pareja fundadora de La Copucha en San José de Costa Rica. Actualmente, reside en Santiago de Chile.

a la gente de la Escuela de las Américas, a los represores, a los torturadores de las dictaduras latinoamericanas. Nadie de mi familia fue torturado, nadie murió ni estuvo detenido mucho tiempo. Llegamos a Costa Rica, los pasajes fueron otorgados por ACNUR, una organización a cargo de los refugiados.

Mi papá entró a trabajar a la Universidad de Costa Rica, no sé si mientras esperábamos en un hotel o mientras él estaba solo. No sé cuándo se decidió que nos íbamos a quedar allá. Los partidos en el exilio estaban muy divididos: mi papá era socialista. Se celebraba el 18 de septiembre y todos celebraban separados. A modo de ejemplo: los comunistas chilenos no iban a La Copucha, los comunistas costarricenses sí. Mi mamá estudió Administración en la Universidad Nacional de Costa Rica, de forma gratuita. Nunca fue a buscar su título. En algún momento, mi mamá supo del arriendo de un local llamado El Rincón Chileno y, para generar recursos, lo quiso arrendar. Ese local era pequeño, ahí se daba desayuno, almuerzo, muy pocas cosas. Mi mamá trabajaba con dos personas, ella no cocinaba mucho. El que sabía cocinar era mi papá; su mamá, quien era profesora normalista y trabajaba, le había enseñado, para que él les cocinara a sus hermanos.

Gran parte de ese tiempo en San José, nosotros estuvimos en el Conservatorio Castella. Yo entré al *kindergarten*. Mi hermana mayor, Solange, tiene 7 años de diferencia conmigo; Chantal, 5 y José Alfonso “Pocho”, 3. Chantal, desde muy chica, tocaba guitarra y hacía danza. En el Conservatorio comenzó a hacer teatro. Mi hermano, música. Al interior del colegio, con tantos chilenos y extranjeros en ese lugar, empezó a haber problemas y nos sacaron del colegio. Todos nos fuimos a liceos y escuelas públicas. Yo tenía un problema en la vejiga, pasaba haciéndome pipí a los siete años. Recuerdo los baños como un lugar asqueroso. El monte era la alternativa y a mí me parecía peligroso. El cambio de colegio a mí me hizo bien. A mi hermana mayor, en el Conservatorio Castella la tildaron de rebelde, mientras que acá en Santiago de Chile era una excelente alumna en la Escuela Siria.

Habría que valorar que muchos costarricenses en esa época venían de regreso de estudiar en Cuba y en la Unión Soviética, y pasaban todas las noches en La Copucha. Yo estaba enamorada de uno que se llamaba Fernando Gómez. No sé si lo conociste.

Dentro de ese contexto, mi papá dejó su puesto en la Universidad de Costa Rica, porque los chilenos instalados en esa universidad le empezaron a hacer la guerra, por un lado. Pero, por otro, le picaban las manos por ser chef, creo yo, también. Y entró a El Rincón Chileno a trabajar, que era diminuto y pasaba lleno. Otros chilenos llegaban a tocar guita-

rra, como Julio Escámez, Juan Bernal Ponce y muchos más. En poco tiempo, se organizó un ambiente tipo peña. Mi papá era ultrasociable, muy culto, disfrutaba la conversación, el compartir. El tema era quedarse hasta el final, sentarse con mi padre hasta que el local cerrara. Él apreciaba mucho las artes. De ahí viene mi lado artístico, creo.

Empezaban muy temprano, haciendo desayunos, y trasnochaban todos los días. Mi hermana mayor ejerció de madre de los hermanos, porque los padres tenían que trabajar. La abuela de Chamila Rodríguez era amiga de mi mamá, a pesar de que era mucho mayor, porque ambas andaban juntas desbaratando acaparamientos en las Juntas de Abastecimiento y Control de Precios (JAP) de acá, durante la Unidad Popular. Creo que hubo daños serios en las familias: la falta de redes, los problemas de inserción, todo eso influyó en las personas que regresaron a Chile. Nosotros volvimos en 1984. En mi casa hubo una revuelta. La mitad de la familia se quedó en Costa Rica. Ahora están todos acá.

Mi hermana actriz es la más afectada. Chantal empezó a actuar con Bélgica Castro y Alejandro Sieveking a los 15 años, en *La Virgen de la manito cerrada*. Ella era la virgen, era un papel raro, porque estaba sin estar. Los actores y las actrices costarricenses nos querían mucho. Hasta hoy tengo contacto con Álvaro Marengo, Fernando Gómez y otros. El centro de acción para muchos era La Copucha. El Rincón Chileno era demasiado pequeño, la gente quedaba afuera, tenía dos corridas de asientos. En algún momento, se hizo una sociedad con el marido de Paz Gaete, no recuerdo su nombre, Gustavo Moris, creo. Mis padres se asociaron con él, decidieron poner un restaurante al frente y así fue cómo se construyó La Copucha. Ya cuando partió, su eslogan era: “El lugar de reunión después del teatro”. Se hizo una vez una exposición con todo lo que la gente escribía en los individuales y en las servilletas del local. Eso quiero pesquisarlo.

Su estética era bien chilena: el mesón estaba cubierto en cobre. El piso era de cemento negro, las mesas y las sillas eran de madera y muy pesadas. Había un pasillo como de 10 metros, con focos iluminados a la entrada, con una banca grande y otra en forma de “L”, con una mesa al centro y otras cerca. Al otro lado, había mesas, techos altos, era un local hermoso. Se hizo un segundo piso, con escalera de caracol. En el patio, se puso una parrilla, el tema cocina era bien amplio: los amigos entraban a la cocina. Las lámparas eran de botellas de vino cortadas; los vasos también... ¡Imagínate! ¡Había vino chileno, en esa época, cuando no había vino en Costa Rica! Participaron dos diseñadores teatrales en la decoración. Mi hermana y mi mamá te pueden dar información a ese respecto. Varias veces cambiaron la decoración del local.

Los grandes amigos de mi familia eran europeos; algunos de ellos tomaron fotos de La Copucha. Se ocuparon muchas veces las paredes del local para exponer. Varios pintores chilenos y costarricenses las usaron. Acerca del regreso a Chile, te cuento que a mi papá le permitieron volver en los primeros listados que aparecieron. Antes de retornar, mi mamá tuvo una enfermedad complicada, lo que significó que mi papá se deprimiera. A mí me llamaron por teléfono, avisando que mi papá había salido en el listado. Me tocó avisarles a mí que podían volver. Al mes, mi papá ya estaba en Chile, pasó el 18 de septiembre acá. Estuvo un mes en Chile. Aparece en su vida un primer nieto: mi hermana anunció que estaba embarazada. El panorama futuro se lo armaron acá, él se lo creyó.

Desde que volvió, creyó en lo que le habían ofrecido (nosotros llegamos a Chile el 18 de enero de 1984). Patricio se quedó trabajando en el boliche en Costa Rica, pero el local quedó a cargo de un chileno de apellido Vera. Mi hermana era quien recaudaba las platas y su misión era enviarlas a Chile. Nunca fue demasiada plata, obvio, la gente que trabajaba ahí ganaba bien. Por un lado, había gente que anotaba su consumo en un libro y no pagaba. Por otro lado, La Araucaria fue un local paralelo que tuvo mi papá en Costa Rica, que prácticamente financiaba La Copucha y era un lugar diferente, donde se hacían *café-concert*. Ese se liquidó, y siguió La Copucha en el mismo lugar. Hubo un juicio con unos chinos que eran dueños del terreno y eso era un problema.

Mi otra hermana, Chantal, estudiaba Teatro en la Universidad de Costa Rica. Además, bailaba en la Compañía Danza Universitaria, como aspirante. Quienes integraban esa compañía pasaban metidos también en La Copucha y en mi casa. En Semana Santa, un feriado en que no está permitido vender alcohol, la celebración se trasladaba a mi casa. Chantal estaba participando en una obra con Carmen Bunster y tenía muy pocas ganas de volver a Chile. Mi crisis era que yo estaba estudiando teoría musical con unos músicos chilenos y quería estudiar Música. Luis José Recart, quien dirige actualmente la Orquesta Marga-Marga, me enseñaba. Sus hermanos, Matías y Noelle también eran músicos, tocaban en la Orquesta Juvenil de Costa Rica. Yo quería concretar mi plan, a pesar de tener recién 14 años, pero me tuve que venir a Chile igual.

Entré al Colegio Francisco de Miranda acá, me adapté rápido. De todos modos, era una burbuja ese lugar: todos sabían algo, todos sabían de todo, opinaban. Yo entré a 2.º Medio, pero creo que no me daba cuenta de lo que traía de allá. Nuestra situación económica acá era difícil. Éramos cuatro, llegamos a una casa más chica que las que habíamos tenido, sin la decoración de las anteriores... Lo único que mis papás traían eran ollas.

Me tuve que hacer mi espacio acá, armé mis redes. Eso significó bloquear lo vivido en Costa Rica. Mi mamá estaba en rebeldía, mi papá estaba entregado al cariño de la familia, lo cual, en la práctica, era una sobreprotección feroz. Por supuesto, nada de lo que le habían ofrecido se cumplió. Después de mucho tiempo, comenzó a trabajar en una ONG, Gea, que tenía que ver con trabajo rural. Mi mamá pasó a estar a cargo de la casa, lo cual fue complicado.

Las platas de La Copucha llegaban, pero no eran muchas. Los chinos, dueños del terreno, ganaron el juicio en Costa Rica. La Copucha se cambió de local, le empezó a ir mal y se liquidó. Mi papá y mi mamá no estaban; el sentido del local se perdió sin ellos. Esa entrada económica dejó de existir. Mi papá colaboró con el retorno a la democracia acá en Chile. Mi mamá en algún momento comenzó a trabajar en una oficina. Eso cambió la dinámica dentro de la casa. Mi papá volvió a militar como socialista, trabajó en La Florida, pero al volver la democracia no hubo nuevo trabajo para él, hasta que le dieron el trabajo de Dirección del Servicio de Atención Primaria. Él estaba a cargo del Consultorio 1, estuvo dos años trabajando ahí y murió el 1992 de un derrame cerebral, a los 56 años.

En Costa Rica, mi papá fundó la masonería, prácticamente. Acá, los masones lo apoyaron, pero su partido en Chile estaba dividido, quebrado. En resumen: su retorno fue muy complejo. Yo había empezado a trabajar y a estudiar Sonido a los 21 años. Cerraron la carrera en la Universidad de Chile cuando estaba estudiando. Participé en el coro de la Campaña del No, durante el proceso de plebiscito para decidir la continuidad o no de Pinochet en el poder, y que condujo finalmente a que fuera derrocado. No postulé a nada después, sino que estudié Sonido en un instituto, empecé a trabajar y nunca paré. Hasta el día de hoy, siento que he tenido más facilidad de relaciones y más suerte que mis hermanos. Chantal se vino con la esperanza de entrar a la Universidad Católica; en la Universidad de Chile no la dejaron entrar. Se decepcionó mucho de las Escuelas de Teatro y empezó a trabajar con Patricio Bunster. Entró al Centro de Danza Espiral y se quedó trabajando ahí. Regresó a Costa Rica, estudió Teatro allá y volvió para acá. Finalmente, logró estudiar Teatro en la Universidad de Chile, pero no le resultó insertarse en el medio teatral local. En el Centro de Danza Espiral no pudo insertarse tampoco. En mi hermana Chantal es donde yo creo que más se refleja la crisis del retorno.



SEGUNDA PARTE
- ABANICO DE RECUERDOS -

Recuerdos de Ana Istarú⁶

El Teatro del Ángel, para mí, fue la escuela del respeto por el escenario, por el público y por el oficio. Yo empecé muy joven a trabajar en [el Teatro] del Ángel, era mi primer trabajo como actriz en un lugar profesional. Yo ya había estudiado, pero con ellos conocí lo que era el rigor, la pasión por el teatro, la entrega absoluta. Para ellos, solo había tres razones por las que se podía faltar a un ensayo o a una presentación: estar en la cárcel, en el hospital o en la tumba; ellos fueron mis maestros, mi escuela. Yo compartí también con Carmen Bunster en *El amor de Don Perlimplín con Belisa en su jardín* y, en mi primer papel profesional, *Los fusiles de la Madre Carrar*, en el Teatro Universitario. Con Sara Astica nunca compartí tablas, pero su grupo Surco produjo en el año 2000 mi máximo éxito: *Hombres en escabeche*. En Chile actuaron esa obra Cecilia Cucurella y Osvaldo Silva. Con Marcelo Gaete hice un papel pequeño en *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz, en 1978, pero yo era estudiante. Él tenía el protagónico y en esa obra actuaba también Sara Astica. Fuimos de gira, pero mi papel era diminuto. Con Carmen Bunster trabajé en una obra sobre Sherlock Holmes en 1990, que se montó en el Teatro Laurence Olivier. A esas tres actrices chilenas todos las respetábamos mucho.

En su condición de profesora universitaria, Sara Astica formó a muchísimas generaciones de estudiantes, a quienes imprimió su rigor. Antes de la llegada de esos chilenos a San José, el teatro era de élites, solo la gente adinerada podía asistir a representaciones teatrales. En Costa Rica, la gente pionera tenía ingresos por otras razones (eran empresarios, banqueros, políticos, entre otras cosas; es decir, era gente de la alta sociedad), que ensayaba seis meses y daba cuatro funciones en el Teatro Nacional; no eran profesionales de las artes escénicas. Luego, comenzaron a compartir escenario con los chilenos y se mezclaron con ellos, por lo que en el camerino no había diferencias. Aunque los exiliados tenían una situación económica difícil, había mutuo aprecio; lo importante era el trabajo, a pesar de las grandes diferencias ideológicas que podían haber existido. Lo político nunca fue un motivo para no relacionarse.

No hay que olvidar que, antes de la dictadura, Chile era la otra democracia junto con Uruguay y Costa Rica, en este continente. Además, había un vínculo fuerte y antiguo entre Chile y Costa Rica, pues en Chile se había formado la gente que estructuró el sistema

⁶ Actriz, poeta y dramaturga costarricense.

costarricense de educación; por eso se les dio apoyo a los exiliados. A pesar de que algunos, como Alberto Cañas, no eran de izquierda, se deseaba ayudar a personas cuyo voto había sido violentado mediante el golpe militar, pero también por la simpatía vieja entre ambos países: el presidente Salvador Allende había sido elegido por votación popular y eso era algo único en el mundo en ese tiempo, pues Chile representaba una democracia con ideales de izquierda, que había llegado al gobierno a través de las urnas.

Si miras a la gente que actualmente estudia teatro en Costa Rica, no se trata de personas adineradas, sino de personas que pertenecen a la clase media. En el Teatro del Ángel se ensayaba seis veces por semana y seis por semana se daba función. La vida de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en especial, era monacal, siempre dedicados al teatro, primero planificando, luego haciendo de todo. Cada uno de ellos cuatro (los otros dos eran Lucho Barahona y Dionisio Echeverría) cumplía las funciones como de cinco personas. Una vez cada quince días había reunión en casa de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en la que todo el elenco participaba y hacían charadas, juegos. Ellos se levantaban tarde, planificaban ensayos y clases, y luego seguía el ensayo; en la noche la función.

El único día libre era el lunes, día en que Alejandro Sieveking nadaba. No se relacionaban casi con otras personas o colegas que no tuvieran que ver con el trabajo; es decir, sus relaciones cotidianas eran con la gente del elenco. Yo era una gran admiradora del Teatro del Ángel desde la adolescencia. Ellos nos formaron, fomentaron el respeto por las tablas y una enorme autoexigencia, pulieron la disciplina y la puntualidad: quien no llegaba al ensayo a tiempo, no entraba; después de cinco minutos de iniciado el ensayo se cerraba la puerta.

El Teatro del Ángel se regía por el difícil equilibrio de un repertorio de alta calidad artística y la necesidad humana de vivir de la taquilla. A pesar de esa contradicción intrínseca, ellos nunca se traicionaron, pues montaban las funciones convencidos del valor de las obras y de su pertinencia en el contexto en el que estábamos. Su verdadero objetivo realmente era crear arte de alto nivel. Le brindaron madurez al público costarricense, le enseñaron a discernir y le proporcionaron grandes títulos, pusieron al país en contacto con las obras valiosas del contexto internacional, clásicos y contemporáneos, desde Woody Allen hasta Lope de Vega.

Una de las cualidades de Bélgica Castro que más me enriqueció es que sabía decir y enseñar en verso. Esa era y sigue siendo una cualidad rara; se debía a su formación de filóloga. Ella era una maestra. Cuando ellos se fueron del país, eso nos empobreció; dejaron un don y crearon un daño. El don era haber profesionalizado la actividad, haber creado escuela y dejado una generación de actores formados con sus lineamientos, además propiciaron el surgimiento de nuevos dramaturgos costarricenses con el auge que le dieron a la actividad. Con la llegada de los suramericanos, en Costa Rica empezamos a escribir teatro. Antes había existido escritura dramática, pero la distancia entre esos autores y los de nuestra generación era enorme. El daño involuntario que ocasionaron los del Teatro del Ángel fue que de una actividad que era un pasatiempo se pasó a una profesional y lucrativa, lo cual incidió en quienes eran dueños de sala. Gracias al público generado por ellos, comenzaron a montar solo cosas que representaran éxitos de taquilla y eso determinó la escogencia del texto. También comenzaron a hacer concesiones por considerarse que el teatro lucraba.

Surgieron pseudoescuelas de seis meses para hacer montajes con actores y actrices que por cuatro pesos actuaban solo por salir en una obra. Se cambiaba los títulos de las obras para no pagar derechos de autor, se montaban obras sexistas y homofóbicas, en fin, todo decayó tras su partida. También regresaron a sus países los argentinos. Hubo un vacío. Se quedaron otros, pero muchas cosas cambiaron. La “época de oro” del teatro costarricense comenzó a decaer con la partida de los chilenos. Nosotros, quienes habíamos sido formados por ellos y los considerábamos nuestros padres, quedamos en estado de orfandad. La generación del relevo no existió en realidad, pero sí sucedió que muchos de nosotros, los que continuamos actuando, jamás renunciemos a lo aprendido con ellos. Además, comenzamos a escribir, por ejemplo, ese fue mi caso, al menos.

Recuerdos de Patricio “Pato” Arenas⁸

En el año 1965, yo tenía 14 años e ingresé al Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), que fue el inicio de la guerrilla urbana. Después, ingresé a estudiar Teatro, en el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH). Estudié eso porque mi familia era gente de teatro. Esa era una escuela con un método muy rígido y completo, en parte el método de Stanislavski, pero también tenía otros sistemas. La formación duraba cuatro años, durante los cuales no se podía hacer otra cosa. íbamos a clases de siete de la mañana a ocho de la noche, de lunes a sábado. Vivíamos prácticamente en la escuela. Se recibía esgrima, movimiento, danza clásica y contemporánea, acrobacia, música, luces, dramaturgia, actuación y talleres, literatura, clases de voz, muchísimas cosas.

Como la mayoría de los fundadores eran del Partido Comunista, tenían relación con los alumnos de Stanislavski. Aquello era un colador, había pocas plazas y cada año iban botando gente hasta que quedaba un grupo pequeño. También había relación con el Berliner Ensemble: llegaban personas de ahí a dar seminarios sobre Brecht y a montar obras. Muchos éramos becados, yo vivía con otros compañeros; éramos seis en una buhardilla. No había tiempo para nada más que eso, hasta hambre pasamos. Cuando vino el golpe, yo tenía dos años de egresado, estaba ya en política y mi compañera Marcia Maiocco trabajaba en el Teatro del Ángel. En octubre del 1973, la policía detuvo a Marcia para que yo me presentara. La sacaron de una función de ese teatro y yo tuve que buscar asilo porque si me entregaba la torturaban a ella y delante de mí para presionarme.

Recordé que cerca de la casa de mi madre había una embajada, no recordé si de Costa Rica o Puerto Rico, pero sabía que era algo por América Central. Me fui y había militares en el frente, así que llegué por el patio y solicité asilo. Yo fui el primer chileno, de los actores, que entró a Costa Rica después del golpe. Salí exiliado, sin saber para dónde iba porque había sido miembro del dispositivo de seguridad presidencial del presidente Allende. Vine a Costa Rica en noviembre de 1973, mientras que Marcia Maiocco llegó en diciembre. Para cuando eso, ya habían vuelto a Costa Rica Virginia Grutter y Joaquín Gutiérrez. También llegaron Patricio “Pato” Primus y Elena Gutiérrez; Marcia Maiocco y yo los recibimos. Nosotros empezamos a abrir campo y se vino más gente del ITUCH como Juan Katevas.

⁸ Actor y músico chileno. Vive y trabaja en Costa Rica.

Cuando llegaron Bélgica Castro y Alejandro Sieveking y montaron el Teatro del Ángel, yo les instalé el sistema eléctrico. Cuando llegué a Costa Rica ya había teatro, ya existía el Teatro Arlequín. Yo me conecté con la Universidad de Costa Rica, donde todo era muy empírico: estaba lo que traía Daniel Gallegos. Ahí, en la Universidad de Costa Rica, di clases de voz.

Yo había sido ayudante de Douglas Harris, del Teatro Globo, porque él había estado en Chile. También estaba la Compañía Nacional. Alejandra Gutiérrez le presentó a la compañía la posibilidad de montar un Shakespeare y montamos la *Come-dia de las equivocaciones* para el Teatro al Aire Libre. Nico Baker me llamó para hacer *La Ratonera* en el Teatro Arlequín.

Para nuestros parámetros, aquí no había teatro, pero había gente experimentando, estaba Tierra Negra, por ejemplo. El primer *café-concert* que se hizo en Costa Rica lo realizamos en el Arlequín. El *café-concert* es una forma de teatro comercial y se puede hacer donde no hay un teatro. El teatro del Ángel lo hizo en el café del Teatro Nacional. Nosotros montamos cosas con Jean Moulard, pero eso duraba diez funciones y se acababa. El Ángel fue el primer teatro profesional, estábamos dedicados cien por ciento a él: era lo único que hacíamos. Yo empecé desde el inicio como técnico y como actor. Luego Juan Katevas, Marcia Maiocco, Rubén Pagura, Vicky Montero y Eugenia Fuscaldo se formaron ahí; algunos de ellos habían pasado por la Universidad de Costa Rica.

Después, Marcia y yo preparamos los programas para los colegios. Empezó a haber movimiento teatral, pero los ticos sintieron rivalidades. Marcia Maiocco fue el mejor promedio en los 25 años de la ITUCH y terminó dando clases de maquillaje, nunca de actuación. La gran dama de la Universidad de Chile era la Carmen Bunster, no la Bélgica Castro. A Carmen Bunster se le cerraron las puertas. Ellas dos no se llevaban.

Guido Sáenz tuvo actitudes que yo le debo. Por ejemplo, cuando me avisaron que mi hermana estaba desaparecida, yo no tenía a quien recurrir y entré a la oficina de Guido y le expliqué que la habían detenido. Él llamo a Gonzalo Facio, que era Canciller, y me recibió en el Ministerio de Relaciones Exteriores. Me ayudó a encontrarla por medio del embajador tico allá, quien la localizó y así ella se vino.

Era la Costa Rica de la década de los años setenta. Me he peleado con mis compañeros chilenos porque ellos dicen que aquí no había teatro antes de que llegáramos nosotros, pero yo creo que sí había y que les hicimos bien y mal. Nosotros trajimos un teatro para el cual no estaban preparados, no había esa formación teatral, mientras nosotros queríamos

otra cosa. Hubo muchas cosas no saludables. Si mido los resultados, me parece que hoy en día hay un teatro muy malo. No hay Compañía Nacional de Teatro desde que eliminaron el elenco, lo que hay son burócratas.

Los chilenos impactamos bien y mal: no mostramos algo sustentable que pudo haberlo sido si el programa de colegios hubiera continuado. Este se hizo para que los estudiantes graduados se formaran en Educación y todo el país tuviera formación teatral en los colegios, así como la hay en Música y Artes Plásticas. Sin embargo, lo tergiversaron, con ello terminó la posibilidad de tener gente formada solo dedicada al teatro.

Los Gaete, Marcelo Gaete y Sara Astica Astica, tenían el espacio más politizado, el teatro en sí no lo era. Alejandro Sieveking y Bélgica Castro, como casi todo el mundo, eran de izquierda y eran muy amigos del “Negro” Jara. Había otra izquierda más militante, como la de Sara Astica y la de nosotros. Luego, había otra gente que era de otras izquierdas: unos simpatizantes, otros colaboradores, como Alejandro Sieveking, otros del Partido Comunista, la Sara Astica, Marcia Maiocco y yo del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR). Era muy heterogéneo y con profundas divisiones. El golpe de Estado entumeció la conciencia de los que salieron al exilio y no supieron qué hacer.

A mí eso no me pasó porque yo siempre participé en cosas. Estaba la situación en Nicaragua, donde me conecté con el Frente Sandinista. A mí nunca me importó dónde estaba la lucha, siempre encontré dónde y cómo militar. Hasta di instrucción militar para compañeros nicaragüenses. Una vez me denunciaron en la colonia chilena, decían que si me pillaban a mí iban a pensar que ellos también estaban en eso y les dio miedo tener problemas. En Nicaragua, tuvimos una brigada de chilenos formados en Cuba y en la Unión Soviética, y se organizó el Frente Sur. Luego, mandamos armas a Chile cuando acabó lo de Nicaragua.

El teatro de Alejandro Sieveking y Bélgica Castro nunca fue político, era profesional-comercial, sin embargo, algunas cosas sí tenían algo de político. Pero, en general el teatro de ellos era divertido, tranquilo, liviano. El teatro político lo montábamos con Marcelo Gaete, en el Teatro Surco por Sara Astica, con obras de Juan Radrigán y de otros, con contenido político. La Copucha sí era un espacio político porque el dueño era miembro socialista y masón. En esa peña, el primero que cantó fui yo porque era músico y cuando llegué aquí, a Costa Rica, había empezado como *serenatero* con tríos; tocaba guitarra. En La Copucha había un ambiente muy político, ahí hablábamos de política, era una copia de una peña chilena en aquel San José.

Yo intenté volver a Chile, pero no aguanté. Cuando empezó el golpe, se inició el discurso de raza chilena como superior de parte de los militares, eso afectó mucho a la gente, hasta el día de hoy persiste. Mi regreso tuvo dos etapas: primero la clandestina, sin contacto con la realidad chilena, en la que yo entraba con pasaporte costarricense. Luego, la dictadura me autorizó a entrar y empecé a ingresar como exilado retornado. Me cobijé en un paraguas familiar, porque tengo familia de ultraderecha, empresarios exportadores de fruta. Yo empecé a trabajar con ellos y les pedí que me asignaran una zona para hacerme cargo de la empresa ahí. Yo quería esa zona porque teníamos armamento guardado y tenía que sacarlo. De manera legal encajé con la realidad chilena y ese fue el shock: no hay idea, me enfrenté a eso, en lo que se habían convertido muchos chilenos.

Estábamos sacando armas a las protestas, ya los *milicos* no salían tanto. Era como una guerra civil, por lo que los gringos se dieron cuenta y provocaron el plebiscito. Pinochet dijo que no, pero los gringos hicieron un movimiento: en los Estados Unidos “descubrieron” dos uvas con cianuro que iban desde Chile, entonces la derecha, que estaba exportando fruta, lo convenció y llamó a plebiscito. Cuando eso, los que estábamos en la opción armada dijimos: “Hasta aquí llegamos, el que va a perder es Pinochet y no el sistema”. Y ya ves, hasta ahora no ha cambiado, pero la gente se comió el cuento. Yo no podía insertarme en ese mundo. Yo pasé diez años allá y no quise quedarme porque cuando pasó lo del plebiscito y no cayó la dictadura por una crítica profunda al sistema, no quise que mis hijos crecieran allá.

Yo había trabajado en cine, primero, en *Estado de sitio* (1972) con Costa Gavras, después, en *Queridos compañeros* (1977) de Pablo de la Barra, la cual terminamos en Venezuela. Yo estaba en el Frente Sandinista, me asilé en Managua porque estaba herido y salí a terminar la película. Después, trabajé aquí en Costa Rica con Mendiola: le hice la música y actué. Yo había estudiado también música en el Conservatorio, desde los 5 hasta los 14 años. Compuse para varias obras de teatro como *Milagro en el Mercado Viejo*. Luego trabajé en varias películas: una de Carlos Saura, *El Dorado* (1988), otra de acción, *La carta de Vivero* (1999), una producción canadiense, que fue una serie de televisión basada en un *best-seller*, *Hundred Days in the Jungle* (2002) y en la película *The blue sombrero* (2005). La última en la que participé fue *El baile de la gacela* (2018). También estuve en un cortometraje y en *Paulina, el viejo y la tortuga* (2019) que salen pronto, y ya casi voy a empezar en *Días de luz*, un proyecto centroamericano.

Yo me siento más tico que chileno. En Costa Rica escucho música chilena, pero en Chile era al revés. Cuando regresé a Chile, nombraron a Álvaro Marengo agregado cultural en la Embajada de Costa Rica. Una vez me llevó un disco con canciones ticas, al ponerlo se me salieron las lágrimas y vi que era tico. Andaba en Chile buscando frijoles negros para hacer gallo pinto; yo me siento bastante costarricense. Aquí está toda mi familia.

Recuerdos de Marcelo Gaete Astica⁹

Mis viejos regresaron a Chile solo de gira, con obras de teatro, después de la caída de la dictadura. Creo que aquí tuvieron cosas que nunca tuvieron allá: casa propia y estabilidad laboral, por ejemplo, mi madre la tuvo en la Universidad de Costa Rica, y cierto reconocimiento, aunque no tuvieron nunca un ego muy elaborado al respecto. Se planearon muchas veces regresar, pero no se animaron a empezar de cero en un contexto tan radicalmente diferente y aquí tenían una Compañía de Teatro, Surco, fundada por ellos.

Al inicio de la dictadura, mi mamá estuvo nueve meses presa en el campo Tres Álamos. Llegamos a Costa Rica un 5 mayo, a las 7:00 de la mañana, de 1975. Unos hermanos nos vinimos con mi mamá y otros con mi papá, que se quedó un poquito más tiempo allá, generando recursos. Mi mamá salió de la cárcel al avión. Ella era militante del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), mi viejo nunca fue militante. Nuestra casa en Chile era casa de seguridad del MIR y fue allanada por quince policías de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA). Nos llevaron a José Domingo Cañas, los hijos salimos al día siguiente, pero mi vieja se quedó ahí 15 días. Luego, apareció reconocida como prisionera política en Tres Álamos. Mi viejo empezó una lucha muy tenaz y logró que le dieran el decreto de expulsión. Durante ese tiempo, nos cambiábamos de casa cada tres semanas. Al salir ella, teníamos tres opciones: Francia, Suecia y Costa Rica, pero ellos eran actores de teatro y el idioma era fundamental. Tampoco en ese tiempo teníamos idea de la cantidad de chilenos que había en el mundo y por eso era difícil imaginar hacer teatro en español en países de otras lenguas. La embajadora de ese momento era la hija de Isaac Felipe Azofeifa, había contacto con ella y Costa Rica ofreció asilo.

Ya aquí, en Costa Rica, estaban Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, Juan Katevas, Marcia Maiocco, Alonso Venegas. Llegamos y vivimos tres meses en casa de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking. Luego nos fuimos y mis viejos empezaron a hacer teatro. Mi mamá siguió siendo militante aquí. Ella era hija de un militante de izquierda, héroe de la revolución del año 1932, por lo que en la familia de ella era tradición, todos de extracción popular. Durante dos años sobrevivimos con actividades de economía informal, como hacer empanadas chilenas. Hasta 1976 nadie sabía que ellos eran actores, por eso, primero,

⁹ Antropólogo, hijo de Marcelo Gaete y Sara Astica. Trabajó como asistente durante los primeros años en el teatro de sus padres en Costa Rica.

tuvieron que hacer sus nombres. Con ayuda de Alejandro Sieveking, Bélgica Castro y Lucho Barahona, mi vieja, Sara Astica, entró a la puesta de *María Estuardo* y mi papá era el boleterero de la Compañía Nacional de Teatro. Mii mamá ganó el premio de Mejor Actriz de Reparto, y se le abrieron las puertas.

Estrenaron en 1977 la primera obra, *La valija*, en el Centro Cultural Norteamericano. Después vinieron otras cosas, como los *café-concert*. Nunca pararon hasta el 2005, siempre trabajando independientemente, a veces con papeles que les ofrecían en teatros. Los criterios para escoger las obras eran simples: que fueran serias, no muy políticas, pero serias, no panfletarias. En general eran clásicas y pedían que les permitieran hacer su trabajo de dirección y actoral. Se daban a veces el lujo de hacer cosas nuevas y adaptaban bastante. Mi vieja logró ser profesora en la Universidad de Costa Rica y ser actriz de planta en la Compañía Nacional de Teatro. Lograron hacer el teatro que les gustaba, el que querían. Con Surco pudieron transformar una salita en Cuesta de Moras, el Teatro de la Comedia, donde estuvieron como 10 años haciendo teatro. Hicieron muchas comedias, con el intento de que fuera teatro inteligente. Mi viejo tenía una enorme capacidad de gestión para conseguir dinero: todo era autofinanciado, conseguía pasajes con líneas aéreas para girar con obras por el continente. En el año 2000, mi viejo perdió el teatro. Trató de cambiarse, pero perdieron mucho dinero y ya las obras que hacían no le interesaban al público.

Mientras tanto, mi vieja amaba la docencia, combinaba todo con los cursos de la universidad. Yo hacía sonido, luces, les ayudaba en muchas cosas, con horarios agotadores, hasta que me fui a hacer mi carrera. Aquello era sobrevivencia y diversión. La colonia chilena era simpática, se reunían. Entre los actores chilenos no eran muy intensas las relaciones, se repelían un poco, cada uno con sus proyectos. La cultura chilena es compleja, no nos gustamos mucho entre nosotros, pero nos une lo patrioteros y nos unía el exilio. Ellos fueron a Chile en la década de los años noventa a presentar obras. Añoraban Chile, pero no dio para regresar definitivamente, los recibían de una manera familiar, aunque distante, porque no expresaron el deseo de quedarse. Sintieron decepción con respecto a aquel Chile competitivo que se encontraron. Mi mamá quería volver, pero más por el grupo de mujeres del MIR, por el tema de la memoria y de los desaparecidos. Era un deseo de volver a trabajar en política y no en teatro, pero lo de aquí les había costado mucho.

Aquí había mucho trabajo y bastante autónomo. La mayoría de sus amigos íntimos estaban fuera de Chile, los de su generación. Luego, ambos murieron a los 73 años. Los tres del Teatro del Ángel y mis viejos eran los de más trayectoria; a mis viejos, cuando

salíamos de vacaciones en Chile, les pedían autógrafos. Mi mamá había hecho una película muy emblemática, entre 1965 y 1966, que implicaba un reconocimiento crítico de la realidad de ese entonces. La película se llamaba *Valparaíso mi amor* y tenía estilo neorrealista italiano. Con ella, aparecen los pobres en escena. Empieza el cine chileno que refleja la realidad de la pobreza. Ellos trabajaron en muchos cortometrajes y películas antes de venirse; la última de mi viejo fue *A la sombra del sol*. En la película clandestina de Miguel Littín, *La tierra prometida*, salió mi viejo como uno de los protagonistas, hubo que sacar de Chile los rollos a escondidas.

Antes de que los chilenos llegaran a Costa Rica había teatro, pero eran veladas de ricachones que hacían sus cosas. Mis viejos aquí demostraron que eran profesionales. Los ticos que había no eran profesionales, tenían otros medios de vida; el teatro era un *hobby*. Ellos empezaron a formar gente. Aquel teatro que había antes era una velada de fines de semana, en el Teatro Arlequín y en el Teatro Nacional. Mis viejos giraron más que los otros, mi viejo conseguía muchos pasajes y siempre salían a festivales internacionales, ellos eran felices en eso.

El teatro político que se hizo acá, en Costa Rica, a finales de la década de los años setenta, es porque se trajeron directores de afuera como invitados, como Atahualpa del Cioppo. Todo eso coincidió con el Teatro Carpa, pero esa no fue una época larga. No hubo una tradición que pudiera continuar. Los chilenos no se reunían aquí tanto para trabajar juntos como para fiestas. En mi casa se reunían mucho. Había lugares como La Copucha, que abrió un médico a quien nunca le permitieron ejercer su profesión, aunque tenía larga trayectoria, se llamaba Norman Voullième y su esposa, Elizabeth Uteau. Ellos montaron por sobrevivencia ese barcito, diagonal al bar Chelles. Ya el doctor había montado El Rincón Chileno, donde empezaron a llegar chilenos y los actores y bailarines de aquí. Tuvo tanto éxito que cuando se desocupó el local del chino Ancón lo alquilaron, 20 metros al sur del Chelles. Entonces, El Rincón Chileno se transformó en La Copucha, que fue otro éxito. Duró más o menos desde el 1978 hasta 1985. Ahí llegaban los guerrilleros de Nicaragua también y todos los chilenos a apoyar, por una cuestión de solidaridad.

Una copucha es un chisme en lenguaje chileno. La gente llegaba a *copuchar*: había espectáculos, música en vivo, era un espacio cultural. La comida era chilena. Era un perfil bohemio de izquierda, crítico, se escuchaba música de la Nueva Trova, Inti-Illimani, tipo peña, tocaba el “Pato” Arenas. El dueño cerraba a las 12:00 a.m. y salíamos de ahí a las 4:00 o 5:00 de la mañana. Después, el viejo se desbocó, tenía dinero, bebía mucho,

la gente bebía y prometía pagar después. Luego quebró y regresaron a Chile. En el año 1975, en la colonia chilena, había actividades políticas de todos los partidos: los socialistas, los comunistas, los del MIR, el Movimiento de Izquierda revolucionaria; todos se reunían de una manera relativamente clandestina, a nivel nacional, con ciertos cuidados. Se reprodujo aquí la política chilena. Había desconfianzas mutuas, crisis entre las militancias. Sin embargo, en las actividades propias de la colonia se reunían todos y se hacían actos para el 11 de septiembre y el 18 de septiembre, actos públicos de izquierda, por lo menos hasta el año 1985. Luego se fue disipando eso, fue perdiendo fuerza.

Mi vieja sí mantuvo la militancia todo el tiempo. De hecho, cuando pudo regresar entre los años 1989-1990, se reencontró con todas las viejas amigas del MIR y empezaron a trabajar en función de los testimonios de la Comisión Valech. Estuvieron buscando referencias y haciendo un trabajo de comunicación con distintas personas. Mi vieja volcó mucho su interés político en eso. La Comisión Valech fue una cosa realmente importante, por los testimonios. Ella habló con alguna gente que había estado presa con ella. Primero, fue la Comisión Rettig. Mi vieja iba y venía, llevaron varias obras de teatro con mi viejo y se presentaron en distintas ocasiones. Después de eso, ella fue como unas dos o tres veces más con cierta regularidad. De hecho, en José Domingo Cañas la conocen. Ella no perdió sus vínculos políticos, ni siquiera durante el tiempo de la dictadura, porque aquí también hubo muchos vínculos políticos. Mi mamá enseñó aquí en la universidad, formó a generaciones de actrices y actores, por lo menos desde finales de la década de los años ochenta y ahí se pensionó.

Mi mamá había dado clases en la Escuela de Teatro en Chile. Tenía una facilidad pedagógica, una metodología que se creó ella misma, daba clases de voz y oratoria. También estuvo trabajando en el INA, dio clases de voz y en el programa de radio que dirige Otto Chinchilla. En teatro dio cursos de vestuario, maquillaje, dirección de teatro, actuación. Cuando llegamos, el Teatro del Ángel nos recibió, ahí vivimos como tres meses hasta que nos independizamos. Al inicio, mis viejos trabajaron con ellos. La llegada acá y la recepción con Bélgica Castro fue muy linda. La solidaridad de ella fue espectacular y eso se agradeció, pero no eran amigas, ni mi mamá con Carmen Bunster, ni con Bélgica Castro. Se respetaban, trabajaron juntas, pero no eran amigas, nada de eso de tomar café juntas. Nunca tuvieron proyectos que produjeran juntas en términos cooperativos, mi mamá se originó en la Universidad Católica, la Bélgica Castro, en la Universidad de Chile.

A mis viejos nunca les gustaron las propuestas de Chile porque decían que era la “chuchotecnia”. Eso era como un teatro absolutamente *light*, para ellos, un teatro donde los actores nunca eran buenos; decían que los actores eran buenos para hacer caricaturas. Esa es la crítica que, en cierto modo, mis viejos siempre le hacían al Teatro del Ángel, que eran buenos para hacer caricaturas, pero no para construir personajes desde dentro. Con Carmen Bunster nunca hubo una tradición de amistad porque ella era más vieja que mi mamá; aunque murió antes mi vieja. Esa amistad tenía que haberse construido en Chile y no se construyó, aquí tampoco. Mi vieja también generó una serie de alianzas amistosas con gente de teatro de acá, más que con chilenos, por ejemplo, con María Bonilla, quien era su gran amiga, y con Irene Solera. Ellas fueron amistades que se construyeron también porque mi mamá participó en la Compañía Nacional de Teatro, con gente joven como Alejandra Portillo, quien trabaja de televisión, en ese programita de Canal 7. Es decir, mi vieja formó mucha gente acá.

Las amistades las dejó en Chile, las que tenía. Lo que construyó aquí fueron buenas relaciones interpersonales con costarricenses y chilenos políticos, pero no volvió a tener amigas, en el sentido de tomar café juntas y contarse las cosas; no construyó vínculos extralaborales o extraprofesionales. Mi viejo sí porque era más amiguero, pero en determinado momento fueron disipándose los vínculos. Yo no sé si en Europa pasó, pero aquí mucho exiliado chileno, sobre todo los socialistas, se acomodaron rapidito al régimen tico porque Liberación Nacional les abrió las puertas. Entonces los socialistas se acomodaron rápido y empezaron a derivar puestos importantes, era la palanca para conseguir trabajo. Había unos que decían que aquí no había nada que hacer: “Aquí no se preocupen, que la revolución está hecha”. Claro, a Allende lo derrocan por mucho menos de lo que había aquí, cuando nosotros llegamos. Había muchísimo más avance social del Estado Benefactor de lo que había en Chile y del que implicó el derrocamiento de Allende, la derecha chilena se puso histérica y lo derrocaron por cosas mucho menores. Por eso, ellos se acomodaron, algunos en puestos internacionales, Naciones Unidas, MIDEPLAN, como la élite “platuda”. No fue el caso de mis viejos, siempre se mantuvieron en nivel “piso de tierra”, como dicen aquí, haciendo su trabajo de teatro sin derivar ningún tipo de apoyo económico de nadie, excepto para las obras.

Cuando empieza el Teatro Surco, ellos inician a trabajar por su cuenta, consiguiendo pasajes con LACSA. El Banco Nacional financiaba los programas de mano de las obras a cambio de entradas, todo a cambio de entradas para el banco y para el INS.

Cuando llegamos, entre el año 1975-1976, toda la familia se dedicó a la venta de empanadas para poder subsistir, a vender en la noche en los bares y salimos adelante, muy bien. Incluso, hasta teníamos un horno semindustrial y la cosa podría haber seguido: había servicio de catering, se entregaba para cocteles. Pero cuando mis viejos ya se meten en el mundo del teatro, ese emprendedurismo se abandona. Si hubiéramos seguido, seríamos millonarios. Fue una empresa que empezó a crecer, en un fin de semana vendíamos 1000, 2000 empanadas. Empezamos con 50, 100, 200, 500 empanadas, con cocteles y canapés. Mi vieja llevaba la cocina y servía en el cóctel las cosas. En estrenos de obras de teatro, mi vieja llevaba la comidita, las boquititas.

Cuando se insertaron en el mundo del teatro, toda esa empresa quedó abandonada, por supuesto, y nosotros no seguimos en eso, como tampoco seguimos en el teatro. En 1983 yo les dije que ya no quería seguir más, que quería hacer otras cosas. Mis hermanos se quedaron dos años más y luego regresaron a Chile. Después, mi viejo empezó a conseguir gente joven que le ayudara en iluminación, en tramoyas; otra gente hacía las cosas, la familia empezó a cambiar. Siguieron muchas giras: Venezuela, Chile, Ecuador, Washington, Canadá, Estados Unidos. Y todas las obras eran básicamente los dos, en *Sarah Bernhardt*, *Comedia a la antigua* y una de Bernard Shaw. Cuando hacían obras que requerían más personas era para temporadas a nivel nacional, que fueron en el teatro cerca de Cuesta de Moras, donde ahora hay una tienda china. Adentro todavía debe estar el teatro, porque eran maderas preciosas las de ese teatrillo. Cuando ambos hacían esas obras, mi viejo siempre trataba de que fueran calidad y comercio por igual. De hecho, en cartelera hay obras que pusieron ellos. Hay una que fue un éxito como tres años, *Crimen, champú y tijeras*, una comedia que tenía tres finales distintos y el público decidía cuál final quería ver; eran innovaciones interesantes.

Las obras las idearon los dos, a veces dirigía mi vieja, pero principalmente dirigía mi papá. Mi vieja hizo algunos espectáculos diferentes, uno sobre Violeta Parra, un musical, con chiquillas jóvenes que cantaban y recitaban cosas. Carmen Bunster y ella nunca trabajaron juntas en un proyecto que armaran, coincidieron únicamente en la Compañía Nacional. Tampoco con Bélgica Castro, en algo cogestionado, solo al principio que contrataron a mis viejos. Mi vieja se dedicó a trabajar con mi viejo en el Teatro Surco y a dar clases en la Escuela de Teatro, para mantener algo seguro. Ella siempre se sintió insegura de si la economía familiar se podía sostener a pura autogestión teatral. Consiguió un buen trabajo en la Universidad de Costa Rica. Primero, estuvo en Estudios Generales dando clases

de títeres y cosas así. Después, pasó a la Escuela de Teatro. Llegó a la categoría de profesora instructora y ahí se quedó porque, como no tenía título, no podía hacer carrera académica. Aquí, en Costa Rica, no valía la trayectoria, tenía que tener un título de licenciada o algo así.

Los dos estuvieron en la Academia de Teodoro Lowey y ahí fue donde se conocieron: en una escuela privada. Ambos empezaron a trabajar en compañías profesionales de teatro y no en compañías universitarias. Estuvieron en la compañía de Lucho Córdova y en la de Américo Vargas porque en Chile abrieron el teatro universitario como en la década de los años sesenta; antes solo había compañías profesionales. Había unos españoles y mis viejos trabajaron para ellos. Después mi vieja emigra, en 1962, y empieza a trabajar en la compañía del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica. Mi viejo nunca quiso institucionalizarse, así que siguió trabajando por su cuenta. Así como podía trabajar con la compañía de la Universidad Católica, también trabajaba con el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y en televisión. Ambos se convirtieron en estrellas, sobre todo cuando empezaron las telenovelas en Chile. Hicieron una en 1968, luego vino el Padre Gallo, Martín Rivas y otras.

En esa época, nadie era arrogante porque la televisión no tenía ese estatus que tiene ahora. Hacían de todo para ganar: teatro, radio-teatro, televisión, fotonovelas porque las cosas no eran tan fáciles. A mi viejo le gustó vivir aquí, mi vieja siempre añoró irse, regresar, pero cuando pudo no se fue, porque empezamos todos a hacer la vida acá, hubiera tenido que irse sola. Después, se fueron mis dos hermanos, pero lo que pensó mi vieja, y los dos pensaron eso, era en volver a Chile a empezar de cero porque aquí ya tenían toda una trayectoria, trabajo en la universidad, espacio de amigos, gente conocida, la Compañía de Teatro Surco, muchos proyectos armados como para pensar en tirarlo todo de nuevo y volver a comenzar.

Tengo una hermana que vive conmigo y la otra vive en Nueva York. A Paz nunca le gustó Costa Rica porque ella perdió la carrera en Danza, en ballet; cuando salimos ya tenía cinco años de ser bailarina y lo perdió. Ella trabaja en empresas que hacen fiestas, eventos, y hace escenografía con flores. Ha trabajado para el Festival de Tribeca. Hizo una Maestría en Teatro en Colombia. Tengo un hermano con una empresa de bienes raíces y otro que es camarógrafo. Él estuvo trabajando en Megavisión y ahora trabaja de manera *freelance*. A mí siempre me ha gustado aquí, Costa Rica, desde que llegué. Me acomodé rápido, curiosamente, porque soy el mayor de todos; a mí me encantó. Luego, en 1986, yo pensaba regresar y conocí a mi primera esposa. Nos casamos, nacieron mis hijas y dije: “No, mejor me naturalizo aquí”, pero tampoco fue una decisión que me costó mucho tomar.

Para mí, trabajar en teatro con mis padres fue una experiencia de sobrevivencia familiar, fue difícil el día a día. Mi vieja añoraba la vida política más que la vida teatral. Ambas eran muy importantes para ella, pero la parte política la vivía con más fuerza. En el año 2007, decide regresar, pero a morirse allá; se fue y muere allá. Para ese momento tenía un cáncer en los pulmones. Salió del hospital aquí y ya había comprado los pasajes para ir a Chile en enero, pero antes se muere mi viejo, sumado al cáncer de ella. Le preguntamos si se sentía con capacidad de ir a Chile. En noviembre, cuando sale del hospital, prácticamente está dos semanas en la casa. El 8 de diciembre tenía viaje a Chile, toma la decisión y la ejecuta, regresa y se queda en Santiago. Había nacido la hija de mi hermano y ella quería conocer a la nieta. Ella sabía que estaba ya terminal, por lo que le pusieron inyección de morfina en el avión, para regresar a Chile. Mi hermano la esperaba. Al otro día, fue al Instituto del Cáncer, y bueno, mi vieja se fue a morir a Chile. Duró de diciembre a marzo, cuatro meses. Mi viejo, cuando fue al doctor, el antígeno prostático estaba como en 118 y le dijo que le iban a hacer una operación para ralentizarle el proceso. Después de que se operó, asumió que el doctor lo había curado. Él se murió en octubre del 2005 y ella 18 meses después. Murieron casi juntos, después de haber hecho tantas cosas juntos, tantos proyectos, a pesar de que peleaban mucho, pero eran muy amigos a su manera.

Mi viejo tuvo un grado de dependencia muy fuerte hacia mi mamá, después del año 1995-1996, en muchos sentidos. En teatro, hacían las cosas juntos, las pensaban juntos, eran colegas, ponían plata los dos. En cosas de teatro, la dirección y selección de obras estaba a cargo de mi papá: él tenía más ojo comercial. Claro, se le ocurrían obras que no tenían ningún éxito, que ni un mes en cartelera y había que bajarlas y poner un sustituto rápido, por depender de la taquilla. Yo fui a la última gira a Ecuador y Colombia, en 1983. Todo era gestión, vender la obra para ganar plata. Eran muy amigos de la gente del Teatro en Círculo, en Quito y nos consiguieron una noche en Ampato para llevar una obra. Ampato es un pueblo indígena y llevaban la obra *Sarah Bernhardt*. Él decía que eso le iba a gustar a la gente. Llegamos al pueblo y nos dicen: “La obra va a ser en tal cine”. ¿Cine? ¿No podía ser en un teatro? Había que esperar a que terminara la función para armar el escenario que llevábamos en un camioncillo. Conseguimos dos reflectores de una compañía eléctrica. Empieza la obra, lleno el teatro, nadie entendía nada. Al intermedio todo el mundo empieza a irse, pensaban que había terminado. Mi viejo me dice: “Marcelo, ¡sal y diles que no se vayan, que no ha terminado!”, y se terminó con la mitad del auditorio. Yo le dije: “¡Mira, flaco, yo no voy a salir a detener a nadie, si se van todos, se van!”, y me dijo: “¡Ah, no seas así, tenemos un compromiso con una obra!” Y se terminó, pero nadie entendió nada.

Después, a otros chilenos jóvenes que vivían aquí, mi viejo se los llevó como ayudantes de escenografía. Fueron a Venezuela y la pasaban rico también, luego fueron a Perú por tierra, a Santiago, a otros países, y también la pasaron espectacular. En los primeros años de un exilio la gente está como centrípeta, la familia funciona como una unidad productiva, pero luego cada uno empieza a integrarse al país, con su propia lógica, y empieza la dispersión. Cada uno se empieza a *tirar* por su cuenta, cada uno toma sus decisiones. En estas familias de teatreros, uno aprendía desde pequeño a tomar decisiones propias, porque era gente bastante avanzada para la época en términos educativos y familiares. Creo que cuando nos vinimos, sentimos que aquí cada uno hacía lo que le daba la gana y no funcionaba el tema de la casa, la familia; se transformaron las jerarquías familiares. Todos nos fuimos temprano de la casa, yo me fui a los 19 años y dije: “Esta cosa no funciona para mí, mejor me voy”, porque el exilio te produce esa liberación.

Mis viejos no veían las obras de los otros chilenos, no les interesaban. Todos conocían todas las obras que se hacían, ya las habían leído, pero no se veían entre ellos. Vivían del teatro, era una profesión. Ninguno de los dos tampoco produjo teoría teatral, ni manuales; eran actores y eso lo cualificaron de la mejor manera, pero ninguno quiso nunca una intelectualización de la experiencia del teatro. Tal vez mi vieja lo hizo más en la academia dando clases, pero no produjeron libros, no documentaron, no hicieron reflexión.

Se vivía del teatro naturalmente porque no sabían hacer otra cosa, pero tampoco andaban detrás de ver las obras, el avance, no les interesaba. Se veían en estrenos, ahí sí, solo en estrenos cuando eran invitados y todo el mundo decía: “¡Fuiste fantástico!” Después llegaban a la casa y: “¡Ay, una porquería!”. Mi vieja era más generosa, mi viejo era tajante. Yo ya no voy al teatro, me aburre. Vimos tanto teatro, íbamos a los estrenos también. Mi hermano, por ejemplo, que trabajó con Haydée de Lev haciendo escenografía, terminó cansado de ese mundo; al cine sí voy. Uno conoce el teatro por dentro y empieza a ver la deconstrucción del proceso, de la actuación, del mundo de los actores. Cuando uno es adolescente le encanta y después te das cuenta de que el mundo del teatro es muy *light*: creen que hacer un personaje es la gran cosa y se empoderan. Uno ve cómo construyen el personaje y... nos cansamos, uno queda saturado.

El teatro es una actividad que desaparece todas las noches. Cada noche, cada función es distinta y se empoderan y cambian los roles. Esa parte uno la valoraba, viendo a los viejos haciendo el esfuerzo todas las noches; esas especulaciones acerca de los personajes, la vida interior, agregarle esto, aquello.

Toda la vida de mi vieja fue el teatro. Ella estudió Pedagogía en la Universidad de Chile y no terminó por meterse en el teatro y en el cine hasta sus últimos días. Ella hizo también *Estado de sitio* de Costa Gavras. Aquí trabajó con Esteban Ramírez, le hizo como dos cortos, gratis, además. Mi papá trabajó mucho más en cine. Hay muchas señoras mayores que están trabajando en televisión ahora, que eran contemporáneas de ella: la Gloria Münchmeyer, una muy amiga de mi madre, Paz Irarrázaval, Carmen Barros. Ella estuvo en *La Pérgola de las Flores* y su primer papel protagónico se llamaba *Perejil*. Mi viejo era muy amigo y le ayudaba a Óscar Castro, del Aleph, que tenía mucho humor político. También era íntimo de Héctor Duvauchelle.

A Lucho Barahona lo saludo a veces, pero no lo veo. Al único que veo, no con regularidad, pero llamo para saludarlo, es a Alonso Venegas; con Leonardo Perucci a veces nos encontramos, pero es casualidad. A Alonso lo veo porque es como un encargo, es de los viejos que hay que vigilar y estar presente, estar de cerca. Era amigo de mis viejos y me acuerdo de niño de verlo llegar a mi casa, en la década de los años sesenta. Hay un lazo de una cofradía de los actores, que se mantiene a través de los años. Igual con Leonardo, tenía veinte años cuando llegaba a almorzar los domingos a casa, cuando nosotros vivíamos en Las Condes y él estaba empezando.

Patricio “Pato” Arenas trabajó con mis viejos en *La valija*. También era cantante, era músico, él era una persona que hacía de todo. Cuando llegamos tenía un grupo de música con Pagura y tocaban. Su familia era de tradición musical. Luego se metió en el sandinismo y se fue a pelear. Esa época, de 1974 a 1985-1986, fue un período de mucho teatro de izquierda, combativo, casi todas las obras tenían algún contenido... Brecht, Ibsen. Estaba el auge de la Compañía Nacional de Teatro. Había un movimiento teatral importante, una escena rica, con mucha ebullición, pero el teatro comercial era de calidad, todavía no era esta cantidad enorme de compañías que hacen cualquier cosa. Estaba muy propulsado por la política centroamericana, había muchos fenómenos confluyendo.

La Copucha, que fue la primera peña de hubo aquí, entre 1978-1979, abrió un espacio que no había, de bar restaurante cervecero de comida chilena, donde se juntó la escena teatral, la de los pintores. Ahí sucedían cosas, había que cerrar y la gente se quedaba hasta las tres, cuatro de la mañana, varios días a la semana. Era un espacio de confluencia de la gente de teatro, la gente de arte, conversaban, se discutía, se planeaban cosas, también empezaron a llegar guerrilleros, ocurrían muchas cosas. Ese espacio no existía, había bares, cantinas, pero eso era un espacio cultural.

Recuerdos de Gustavo Rojas¹⁰

Gustavo Rojas fue una especie de equivocación artística de mi papá. Nosotros vivíamos en Santa Ana, que era una región recóndita. Él decidió sacarnos de la montaña y llevarnos a la capital a terminar la escuela a mis hermanos y a mí (yo soy el mayor de cinco). El día que decidió matricularme en el Colegio La Salle se equivocó y siguió, dio la vuelta al parque La Sabana y, cuando estaba al frente del Colegio Castella, le preguntó a un señor dónde quedaba el Colegio La Salle. Ese señor resultó ser Arnoldo Herrera, quien convenció a mi padre de matricularme ahí. Si él no se hubiera equivocado, probablemente yo habría tardado mucho en tener acceso al arte o no lo habría tenido. En ese colegio, para poder graduarse, uno debe escoger una de las áreas del arte. Yo escogí teatro.

Patricio “Pato” Primus eligió una obra escrita por Alejandro Sieveking, *Fin de febrero*, que trataba de un chico que emulaba la vida a través de James Dean. Incluso quería morir como él. Al estreno de la obra, Primus invitó a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking. Eso fue en 1974. Ya existía el Teatro del Ángel. El sueño de cualquier actor era trabajar ahí; era un teatro aspiracional. Cuando ambos vieron la obra, les gustó mi trabajo. En enero me estaban llamando para trabajar con ellos en *La Virgen del puño cerrado*, haciendo de un ángel pornográfico. La protagonista, que era Bélgica Castro, soñaba con los ángeles. A partir de ese momento, los cuatro (Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Lucho Barahona y Dionisio Echeverría) me adoptaron. Eso cambió mi decisión de estudiar Teatro a nivel universitario. Yo pensé que mi sueño ya lo estaba cumpliendo y por eso no tenía mucho sentido meterme a estudiar, si a diario recibía clases con estos monstruos del teatro. Una catarata de información era lo que recibía a diario: el análisis de texto, dividido en unidades, objetivos, superobjetivos, cómo se construía un personaje... Todo eso para mí fue un regalo. Llevaba mi curso intensivo de teatro a diario y por esa razón me hice abogado, pero la formación teatral fue central en mi vida, para todo. Verlos a los cuatro trabajando 21 horas, más o menos, fue una escuela impresionante para mí.

Bélgica Castro cosía los trajes que Alejandro Sieveking diseñaba; Lucho Barahona construía las escenografías que Alejandro Sieveking diseñaba; Dionisio Echeverría administraba la sala. Además, Alejandro escribía. Ellos nos enseñaron que el teatro es una forma

¹⁰ Gustavo es abogado y actor costarricense, formado en el Teatro del Ángel en San José, animador y conductor en radio y televisión.

de vida, una vocación, una religión, no un *hobby*. Nos enseñaron a respetar el quehacer teatral, que la vida puede estar dedicada a él, y que es posible vivir con dignidad, si se hace bien el trabajo. Hacíamos funciones de martes a domingo. Cuando llegábamos a 100 funciones, poníamos una placa. Eso era un milagro en ese tiempo. Una vez, siendo joven-cillo e irresponsable, terminamos una función a las 10:00 p.m. No había celulares. Salí del Teatro del Ángel, viajé en bus, llegué a mi casa alrededor de las 11 y, de repente, sonó el teléfono. La “iñora”, como le decía a Bélgica Castro, me llamó diciendo que me fuera al teatro, en taxi si no había buses. Ya era tarde. Al llegar me dijeron: “El vestuario lo dejaste en el suelo. Dejaste las cosas desordenadas. ¡Ordénalas!”. Ese es un ejemplo de miles de lecciones diarias de lo que es una ética de trabajo, un ejemplo de cómo se ejerce la profesión.

Con ellos comenzaron a surgir salas independientes con vocación empresarial. A partir del modelo del Teatro del Ángel podía hacerse una comedia, bien hecha, después se hacía un drama, luego, una tragedia griega. Yo hice *Edipo Rey*, *El hombre elefante* y muchas obras más con ellos. Me contrató la Compañía Nacional de Teatro después. También implementé mi propio teatro, el Teatro Tiempo. El Teatro Arlequín existía; era de la vieja guardia del teatro. Estaba agotado desde el punto de vista de quienes lo llevaban adelante. Jaime Hernández dirigió su primera obra en el Teatro del Ángel y nos animamos a acercarnos al Teatro Arlequín a pedir ser el relevo. Nos lo concedieron, pero a cambio de que no usáramos el nombre. Así nació el Teatro Tiempo. La dinámica era similar a la que habíamos aprendido que se podía hacer. Luego, con el paso de los años, en el país se comenzó a olvidar mucho de lo que habíamos aprendido en el Teatro del Ángel y el público empezó a maleducarse; se trataba del mismo público que ellos habían educado, por desgracia. Durante los últimos 30 años, ese teatro independiente que pudo haber seguido la huella del Teatro del Ángel se acomodó y optó por hacer obras de textos fáciles y malos, que garantizaban la afluencia de público, pero que no aportaban nada a la formación de los espectadores. *El gran deschave* fue mi última obra en el Teatro del Ángel.

Las salas independientes comenzaron a ganar mucho dinero. Lucho Barahona compró el Teatro del Ángel y luego otra sala, que denominó el Teatro de Lucho Barahona. Hasta hace unos años, el Teatro del Ángel existía y el Estado le compró la sala a Lucho Barahona para poder construir la Asamblea Legislativa. Actualmente, les cedió a unos chicos el derecho de usar el nombre del Teatro del Ángel. Lucho Barahona es muy ordenado: capitalizó lo aprendido en el Teatro del Ángel. Además, alquila el Teatro El Triciclo, una propiedad que adquirió ahora. Hizo carrera acá y es un personaje fundamental en la historia del teatro costarricense.

Trabajé con Sara Astica y Marcelo Gaete, también, otra pareja determinante y fundamental en la historia del teatro de Costa Rica. Sara Astica sobre todo, con su trabajo académico, es la maestra por excelencia en este país. En unas 20 obras trabajé con ellos: *Rinoceronte*, *La valija* y muchas más. Ellos dos, aparte de clientes míos (toda la colonia chilena me consultaba los temas jurídicos porque era el único abogado-actor en ese tiempo), fueron personas muy queridas para mí. Trabajé también con Carmen Bunster y con su hijo, Rodrigo Durán. Los nombres de Víctor Rojas, Patricio Primus, Patricio Arenas, Juan Katevas, Marcia Maiocco vienen a mi memoria...

Ese 1973 fue muy importante, porque muchos de esos chilenos llegaron a dar clases al colegio artístico en el que yo estuve. Carmen Bunster dio clases en la universidad, también Sara Astica. Bélgica Castro dio algunas, pero la gente del Teatro del Ángel se dedicaba más a hacer teatro, de manera que Sara Astica fue la que más presencia académica tuvo en su tiempo acá. La relación entre Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Sara Astica, Marcelo Gaete y Carmen Bunster era excelente. Yo habré trabajado en tres obras en las que estaban los Gaete-Astica en el Teatro del Ángel. Ahí se montaba un *café-concert*, un texto de Alejandro Sieveking y una obra del teatro universal. Ellos crearon un repertorio: *El lindo Don Diego*, *Las criadas*, *La Virgen del puño cerrado*, *Edipo Rey*, *La Celestina* y así, una larga serie de obras exigentes y otras que no lo parecían tanto, pero que estaban hechas con enorme oficio y calidad. El problema del decaimiento de esas exigencias comenzó cuando acá la gente empezó a hacer los *castings* en los que elegían a personas que habrían pagado por hacer un papel. Después, las salas comenzaron a poner sus propias academias, con un anuncio de cursos de seis meses, de los cuales reclutaban a los elencos de las obras que querían dar.

La universidad no fiscalizaba. Yo fui de los primeros que, en 1976, intentaron crear la Asociación del Trabajador Costarricense del Teatro para crear reglas de juego con respecto a los montajes (definición de sueldos, categorías de actores, entre otros), pero ese intento fracasó. No hay asociaciones gremiales hasta hoy. Hay gente con formación académica, sin salas, que hace teatro experimental o alternativo. Las salas están debidamente instaladas y tienen sus propios mecanismos de producción, se autoabastecen de actores. Una población pequeña como la nuestra tiene una enorme cantidad de salas de teatro, con actividad permanente, pero el tipo de obras que vemos es deficiente. La Casa Iluminada, la Sala Frida son grupos que trabajan bien, lo mismo Abya Yala, que no cuenta con sala. Los empresarios, los dueños de salas, montan piezas horribles.

El recuerdo que tengo de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking es que eran absolutamente inseparables. Ella pone atención a lo que él dice, él la mira con respeto enorme, cuando ella habla. Yo no conozco otra pareja igual. Sara Astica y Marcelo Gaete peleaban todo el día. Desde que me acuerdo, me llama la atención la relación de respeto y amor que Bélgica y Alejandro se profesan. Antes de la llegada de los chilenos, se entendía el teatro como un pasatiempo, como una actividad de horas libres. Hacían teatro porque no les faltaba el pan sobre la mesa; es decir, lo hacían sin necesidad de hacerlo. Había un grupo de personas que hacía teatro de investigación, como el Teatro Tierranegra, dirigido por Luis Carlos Vásquez, pero lo que el Teatro del Ángel demostró es que el oficio se podía profesionalizar. Para mí, eso los hace diferentes, determinantes e influyentes respecto del modo de pensar y practicar el oficio. Bélgica Castro y Alejandro Sieveking habían venido de gira a Costa Rica, antes de venirse para acá después del golpe militar chileno. Yo actué con Juan Katevas, lo contacté para que trabajara en televisión muchas veces, conocí a “Pato” Primus y “Pato” Arenas también.

Yo empecé a trabajar con los del Teatro del Ángel cuando tenía 16 años y puedo decir que quienes hoy tenemos entre 55 y 60 años, y tenemos alguna incidencia en el quehacer, todavía insistimos en que la huella de ellos persiste. Cada vez que hago algo, lo hago con la mística que aprendí al alero del Teatro del Ángel. Hay obras en las que no trabajo por opción. Tengo claro lo que es una obra seria, aunque sea comedia, y eso se lo debo a ellos cuatro. Dionisio era la cabeza empresarial. Se peleaban con cariño cuando él les decía que no había plata. Gabriel Ramírez, un chileno que ellos se trajeron, era el boleterero. En rigor, eran cinco los del Teatro del Ángel. Gabriel era el responsable de cobrar los boletos, era el hombre de confianza de ellos. Los años que ellos estuvieron acá, más los años que pasó Lucho Barahona ahí estuvo Gabriel, deben haber sido 40 años que fue boleterero y nunca regresó a Chile. Se casó con el amor de su vida, una periodista costarricense, y murió aquí. Él fue un personaje; todos los actores de este país lo conocieron.

Jaime Hernández, a quien le permitieron dirigir *La Nona* en el Teatro del Ángel, y Ana Istarú comparten conmigo esta apreciación de lo que el Teatro del Ángel significó para este país. Hernández fue, durante años, Director de la Compañía Nacional de Teatro. Las funciones de Dirección Artística y las de Dirección Administrativa se fundían en un solo cargo, algo muy complejo, pues son áreas diferentes. Cuando a mí me tocó dirigir esa compañía, quise reivindicarlo y lo invité a dirigir *¿Quién le teme a Virginia Woolf?*, pero fue muy complicado todo. Ningún ser humano en este país jamás podría cuestionar lo que la gente del Teatro

del Ángel hizo aquí. Las nuevas generaciones ni siquiera habían nacido cuando ellos regresaron a Chile. Ellos innovaron; señalaron caminos que había que seguir, y plantearon soluciones, alternativas, maneras de hacer teatro y eso los hace imprescindibles. Quienes aprendimos de ellos, hasta hoy, seguimos creyendo que esa es la forma. Ellos se adelantaron a su tiempo. Estoy seguro de que Bélgica Castro sigue siendo más proactiva, más visionaria y más moderna que muchas personas más jóvenes que ella¹¹. Yo pasé 17 o 18 años aprendiendo de ellos. Quienes sobrevivimos, seguimos honrando ese aprendizaje.

Todos los chilenos fueron un modelo para nosotros. En Heredia hay un teatro que se llama Dionisio Echeverría. Hay otro que se llama Lucho Barahona. Si hay alguien entre todos ellos que generó empatía acá en Costa Rica, esa fue doña Sara Astica. Algún día tiene que haber un teatro que lleve su nombre. Para mí, esa es una de las épocas más maravillosas de mi vida. Un día “me quebré la pierna”. Quería darme unos meses sabáticos. No me atrevía a decirles a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking que no quería actuar en la obra que venía. Era tal mi agradecimiento y devoción por ellos que fui donde un médico amigo y le pedí que me diera una licencia. Me fabriqué un yeso y les dije que me había quebrado una pierna. A los 8 días, ya no lo soportaba. Inventé ponérmelo solo para salir a la calle. Me lo quité, me fui a mi oficina y me encontré con Bélgica Castro. ¡Qué vergüenza! Tuve que confesarle que era mentira y eso se convirtió en una anécdota.

¡El contacto con ellos era tan bonito!... Estar invitado a su apartamento era como estar invitado a un grado superior de aprendizaje. El hecho de ser actor me ha ayudado mucho como abogado, pero yo sigo alimentando a mis hijas y alimentándome de oficios ligados a mi parte creativa (hago locuciones y doblajes, actúo, produzco, tengo un estudio de grabación). Ejercicio como notario, lo cual aquí no es nada especial porque hay muchos, pero me considero millonario, porque pude aprender lo increíble con la gente del Teatro del Ángel. El que ustedes ahora me hayan permitido el poder contarles esto, es haberlo vuelto a vivir. Les agradezco mucho por eso.

¹¹ Para el momento de la entrevista con Gustavo Rojas, Bélgica Castro seguía con vida.

Recuerdos de Rodrigo Durán Bunster¹²

Cuando mi mamá fue a Chile, después del final de la dictadura, la gente la paraba en la calle para saludarla con mucho cariño. Creía que nadie se iba a acordar de ella y le decían: “¡La echamos de menos!” Solo una vez volvió. Tenía la idea de regresar a vivir allá, pero no lo pudo concretar, la familia se habría quedado aquí, en Costa Rica. Ella se fue de Chile y llegó aquí, donde había teatro y se hablaba español, así que le pudo dar continuidad a su trabajo. Si aquí no se hubiera estado haciendo teatro, ella se hubiera enfermado; eso es vivir por y para el teatro. A ella le gustó mucho poder continuar una carrera que creía acabada cuando salió. Tuvo una gran capacidad de adaptación, bárbara, y además para trabajar con jóvenes. A ella le gustaba enseñar haciendo, salvo cuando dio clases en la Universidad Nacional de Historia del Teatro.

Yo estudié en la Escuela de Teatro y terminé en 1965 en la Universidad de Chile. Ya tenía 7 años de actuar cuando salí del país, trabajaba en el Teatro Antonio Varas. Nosotros teníamos conocidos de teatro aquí: habían salido las hijas de don Joaquín Gutiérrez, el Patricio “Pato” Arenas, Marcia Maiocco, Patricio “el Pato” Primus. Había un enganche con don Joaquín, quien era director de la editorial estatal y sacó esa maravillosa colección de clásicos de bolsillo que se vendían en kioscos con los periódicos. Nosotros conocíamos a sus hijas, a Alejandra y Elena, quien era pareja de mi tío Patricio Bunster. Yo en ese tiempo estaba trabajando con Alejandra. Si no se daba, yo pensaba seguir a Canadá. En ese tiempo había mucha gente yendo hacia allá. Me hubiera ido a hacer no sé qué, por el idioma y la dificultad de entrar al ambiente teatral. Yo vine primero, mi compañera de ese tiempo estaba embarazada y vino después. No sé cómo no dio a luz en el avión. Y luego vino mi madre, quien se había quedado organizando las cosas y vendió baratísima la casa que teníamos. Ella nos iba enviando a todos y fue la última, a pesar de que ya éramos grandes.

Nuestra Compañía de Teatro, la de la Universidad de Chile, había sido fundada en 1941 y la renovación teatral estuvo en manos de los teatros universitarios. Antes de eso, estaban todos los divos que eran dueños, directores de los teatros y empresarios, una tradición que venía del siglo XIX, y que todo lo hacían según sus caprichos. Con la renovación, vino este teatro que dejó atrás a esa vieja guardia. Entonces la mentalidad de la gente

¹² Actor chileno, con desempeño en las áreas audio-visual y de locución, hijo de Carmen Bunster, vive y trabaja en Costa Rica.

formada ahí era diferente a la del divo, era algo fundamental como visión de mundo y del teatro, que formaba actores y actrices y no divos y divas. Por eso, mi mamá, cuando llegó aquí, a Costa Rica, no llegó como diva, no tenía eso. Ella era protagónica, pero muy versátil, podía hacer cualquier cosa, desde la farsa a la tragedia. La vena del actor suele estar acotada a aquello en que mejor se desempeñe, pero ella hacía con el mismo nivel de excelencia el género que fuera. Y cantaba, aquí trabajó en una zarzuela y le decían lo afinada que era, pero no era cantante, solo afinadísima; nunca estudió Música. Era profesora de Castellano; toda la gente del movimiento que renovó el teatro en Chile venía de la Educación.

Ella hizo *La madre*, de Brecht y había que cantar a lo Brecht, y ella se adaptaba perfectamente. También estuvo en *La ópera de los tres centavos* y en *El círculo de tiza caucasiano*. El golpe fue un remezón en todo sentido, uno se vuelve de acero, no se sabe qué va a pasar con uno y ella desarrolló esa capacidad de adaptación. Eso y su visión del teatro la hicieron capaz de trabajar como fuera: con los jóvenes, con Luis Carlos Vázquez y de aportar haciendo, de acoplarse, establecer un diálogo que no era de arriba hacia abajo, sino que, haciendo, iba transmitiendo. Uno de los papeles más impresionantes que le he visto fue *La historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, con Luis Carlos; tenía secuencias demenciales. En los períodos de creación, era terrible, angustiante, por el proceso de ella cuando buscaba al personaje. Pero cuando lo encontraba, ya tenía gran tranquilidad y se preocupaba de que no se mecanizara: iba enriqueciendo al personaje. Era sorprendente porque hay una tendencia a creer que se está mejorando el personaje y más bien va empeorando, pero ella crecía.

En cuanto a mi tía Joan Turner... eso es una historia de novela. Mi tío Patricio estudiaba Arquitectura y llegó el Ballet Jooss. Él se metió a la Danza y no terminó Arquitectura. Empezó a los 21 años y ahí conoció a una bailarina que acostumbraba a lanzarse al mar desde el balcón de la casa. Una vez cayó en una roca y quedó parapléjica. Yo la conocí de niño, luego murió y en la familia siempre estuvo presente un busto de la tía Isabel, en casa de mi abuelo, que era profesor de Literatura y escribía teatro; eso fue un trauma. A mi tío lo contrataron en una compañía que iba a girar por Europa para que pasara esa pena horrible. Nos mandaba unas postales rarísimas y en esa gira conoció a Joan Turner, una bailarina inglesa que llegó al elenco en el que estaba él. Y cuando él regresó, se vino con ella. Esa era nuestra tía Joan. Tuvieron a Manuela Bunster, quien es bailarina y directora del Centro Espiral, luego se separaron. Ella se encontró con Víctor Jara. Una mujer de una fortaleza enorme.

Mi otro tío era embajador de Allende en Inglaterra. Antes de eso, era subsecretario de la Universidad de Chile, iba para Rector. Era abogado penalista, alumno de Clodomiro Almeyda, ministro de Allende, a quien el presidente preguntó qué persona podría irse a Inglaterra como embajador para pelear el límite austral de Chile. Almeyda recomendó a mi tío. Antes de irse, Allende lo montó en un avión para mostrarle lo que quería que defendiera, allá cerca del Polo Sur, por el Estrecho de Magallanes, unas tierras en litigio con Argentina. En Inglaterra, quien le dio el golpe fue el Agregado Naval. Entonces, se formó el movimiento de solidaridad. Entre los jóvenes estaba la famosa actriz Emma Thompson. Ella y Joan Turner tenían un guion buenísimo para una película sobre Víctor Jara, que no pudieron hacer. Luego, mi tío terminó en México.

Yo salí y estuve en Panamá como cuatro días, porque tenía un amigo, pero ahí no había nada. Después, llegué aquí, a Costa Rica, el 19 de abril y el 1 de mayo me contrató Óscar Castillo, que estaba armando la Compañía Nacional de Teatro. Bueno, en el renacer, porque ya existía, estaba Alejandra Gutiérrez y el Pato Catania, encargado de las giras. Yo conocí muchos lugares de este país antes de conocer San José, por aquellas giras para llevar teatro por todas partes. Yo entré remplazando a un lancero en *La comedia de las equivocaciones*. La idea era tener un elenco estable. Castillo hacía cosas muy locas: no había plata, pero había un Ministerio que quería y se hizo un decreto que nos permitió un salario. El horario era de dos de la tarde a diez de la noche, ocho horas, y las giras eran de semanas, giras de verdad. Yo no sé cómo llegábamos a un lugar y se adaptaba en dos momentos. Generalmente, eran gimnasios o auditorios.

Mi mamá trabajó también en la Compañía Nacional. Hubo un momento en el que estábamos con mi madre, el “Flaco” Gaete, la Sara Astica y “Pepe” Vázquez. Bélgica Castro y Alejandro Sieveking más bien tenían contacto con el Teatro Universitario, su contacto era con la Universidad de Costa Rica. La gente de la Universidad de Chile: Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Katevas, los dos “Patos” Arenas y Primus, Marcia Maiocco, eran un grupo grande y trabajaban a veces juntos. Había otro grupo que eran los Gaete Astica, de la Universidad Católica, pero aquí formamos una colonia porque en el exilio también se conoce gente que no se conocía. Así que entramos en la onda colonia, pero cuando ya cada quien se estableció y volvieron las actividades políticas había diferencias. Primero, hay una etapa de hermandad absoluta, luego regresan las diferencias.

Cuando Alejandro Sieveking y Bélgica Castro se fueron, estaban vendiendo el teatro lo iban a comprar “el Flaco” Gaete y la Sara Astica. Luego Lucho Barahona dijo: “Si yo pierdo esto, me quedo sin nada”, y echó para atrás la venta y compró las partes de ellos. Él, que no tenía idea de muchas cosas, porque era actor, tuvo que aprender. Necesitaba ingresos y se fue por ese camino del teatro más comercial.

Mi mamá, Sara Astica Astica y Bélgica Castro eran compañeras, se encontraban mucho ya en Chile, en el teatro o la televisión. Cuando se hacían elencos era muy entretenido. Aquí, al inicio, las empanadas que hacía Sara Astica eran riquísimas, deliciosas, luego comenzaron a hacer teatro. Al final, el “Flaco” Gaete tenía un cáncer, pero parecía que no importaba: seguía trabajando como si nada, rarísimo, rarísimo. Estaba La Copucha, ese proyecto del doctor Voullième que era increíble y que fue importante como centro de reunión. Cuando ya la colonia no era tan colonia, ese era un punto de apoyo muy fuerte, de cohesión: había cantantes como “Pato” Arenas, Rubén Pagura, Opazo y Ugarte, quien se enojaba porque la gente hablaba cuando él cantaba y callaba al público todo *bravo*. Había fiestas de “chileticos”, un espacio muy político donde convivían grupos que a veces no eran muy afines: el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el Partido Comunista (PC) y el Partido Socialista (PS). Mi mamá era del PC. También había un grupo hasta de la izquierda cristiana, gentes que habían estudiado para sacerdotes.

La comida chilena era riquísima, como si estuvieras en Chile, no sé con qué materia prima. Yo iba a La Copucha, comía ahí. Ellos cerraban y se quedaban adentro, se iba ahí después de las funciones, que eran a las 8:00 p.m. A las 10:00 u 11:00 p.m. Llegábamos. Había función todos los días menos los lunes, no como ahora. No sé de dónde salía tanto público, pero aquello era increíble. Mi mamá estuvo satisfecha aquí, salvo cuando se vio muy mayor y le dio una nostalgia por el “lugar donde mueren los elefantes”. Mucha gente la postuló para el Premio Nacional de Artes en Chile, pero no se lo dieron. En ese momento, correspondía el premio al trabajador escénico, que cubre áreas distintas, y se lo dieron a danza, a una coreógrafa. Pesaba el hecho de que ella no vivía en el país, para Chile se había cortado su carrera. Los directores que habían trabajado con ella aquí mandaron cartas de apoyo. Trabajó con todos, pero no se lo dieron. Quizá ese reconocimiento la hubiera hecho vivir allá, ella siempre tuvo una cierta insatisfacción de no haber terminado su carrera allá, luego que no le dieran reconocimiento, aunque el público sí, lo cual es más valioso. Eso le quedó como espinita, su reinserción con la patria y esperar un cierto reconocimiento de toda su carrera, que no llegó.

Yo trabajé con Víctor Jara, un director extraordinario. Alejandro Sieveking era compañero de él en aquella Escuela de Teatro en la que había directores, actores, dramaturgos. Alejandro siempre estrenaba y en un examen necesitaban a una actriz madura e invitaron a Bélgica Castro y así se conocieron. Aquí los jóvenes no quieren trabajar con viejos. Cuando llegaron a Costa Rica, al inicio, hacían el *café-concert* y era refinado porque lo hacían bien y en el Teatro Nacional, pero ese concepto fue cambiando hacia algo más vulgar. De ahí salieron los teatros comerciales, que hicieron un público paralelo. Ahora va gente que se pone elegante como si fuera algo sofisticado y llegan a escuchar esos chistes de mal gusto y a ver esa mala calidad. Por eso, la gente encuentra que el otro tipo de teatro es un teatro aburrido.

Hubo un momento en el que el Ministerio tenía subvenciones, luego se cortaron. Ante la necesidad de la taquilla, se optó por la risa fácil. En Uruguay, el teatro comercial empezó tarde, fui de gira en el 2000 y estaban espantados de ver que estaba llegando. A mi mamá, al principio, le resultó un golpe ver lo que había aquí. Ya estaba la Compañía, ella antes había trabajado en grandes montajes, pero se adaptó. Cuando ella salió, tenía derecho a pensionarse ya en Chile. Un subordinado de mi tío le salvó la pensión. Ella recibía aquí una pensión básica, por lo que no tuvo que trabajar en cualquier cosa, pero la lista de trabajos que hizo aquí es delirante. Ella nunca recopiló nada de su carrera, fue la nieta que trató de hacer el currículum de su abuelita. Mis hijos son actor y actriz. Yo nunca me fui a Chile, tuve un impulso que no resultó. Uno empieza a amarrarse. Mi hija nació aquí y luego ya estaba separado, pero no me fui por ella y ahora, curioso, vive allá. Una exnovia me escribió en ese tiempo y me dijo que me fuera a Chile. Estuve a punto, pero no, no podía dejar a mi hija. Yo me adapté, pero creo que también me está pasando ahora como a mi madre, que quiero volver al lugar donde mueren los elefantes, que es donde nacen. Yo voy a veces, hace rato que no, pero mi hija vive allá. Voy a ver a la nieta, ya me toca.

Cuando fui la primera vez después del golpe, uno guardaba el recuerdo, los olores, el ambiente y cuando llega es un *bombazo*. Yo fui 19 años después de haber salido, en 1990 o 1991, y ya era otro país. Había cambiado, primero la ciudad, donde me perdía, pero lo principal era que cambiaron las relaciones: esa amistad y solidaridad de antes ya había pasado; era el “¡sálvese quien pueda!”. El sistema había cambiado a la gente, cada quien en competencia, la pregunta constante de si uno se iba a quedar ahí era por el miedo a la competencia. Antes, era absolutamente lo contrario, la solidaridad, si no tenías trabajo la gente decía: “¡Vente a hacer un *bolito* (mira, había olvidado esa palabra para decir trabajo pasajero y mal pagado)... yo te lo consigo!” En radio, en teatro, en televisión, la gente se ayudaba.

Ahora es la absoluta competencia a muerte, tendrías que ser pareja para ayudarte. Nunca sabes si tu amigo es tu enemigo, si te va a ayudar o va a joderte, cada quien para su santo y ¡sálvese quien pueda! Además de que la educación... se pasearon en ella, en la salud, nunca había visto un nivel educativo tan bajo. Yo estudié en el Instituto Nacional, ahora no sé si será lo mismo. La formación es fatal, la gente ya no sabe escribir, cambiaron las estructuras esenciales de la organización social.

Algunos de mis excompañeros de estudio fueron incluso parte de instituciones durante la dictadura, ¡qué terrible!, o están enriquecidos por el neoliberalismo. Yo estuve de actor de planta de la Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica hasta 1984. Después ya había ingresado a la Universidad Estatal a Distancia como productor audiovisual. Empecé como locutor y productor en programas educativos, luego fui director de la Oficina de Audiovisuales. Después de salir, hacía teatro de manera independiente y no como elenco estable, normalmente con el Teatro Universitario. Incluso trabajé con Lucho Barahona en las primeras cosas que hizo, que no eran tan malas, como tipo *vaudeville*, pero tampoco tan artísticas como cuando estaban Bélgica Castro y Alejandro Sieveking. Luego, me jubilé y ahora estoy con proyectos escénicos independientes y estoy escribiendo. Publiqué un libro de cuentos breves, relatos, voy a seguir, y hago proyectos que puede que salgan y puede que no. Hace poco hicimos *Esperando a Godot*. Nunca voy a dejar el teatro, lo acompaño con la escritura, pero no lo voy a dejar. Mi madre decía que del teatro uno no se jubila.

Cuando llegué aquí, no me reconocieron los estudios. Tuve que sacar una Licenciatura. Al principio le aceptaron títulos a medio mundo, luego fueron más cuidadosos y comparaban títulos y planes de estudio. Los jóvenes de ahora creen que el teatro empezó con ellos, No hay una continuidad, desconocen todo. Uno antes se afincaba en el pasado para aprender de los maestros, ahora dicen que buscan un teatro no convencional y van a buscar lenguajes sin saber nada, es muy raro. No hay continuidad con los viejos, no se les puede hacer observaciones, se disgustan. Yo preguntaba mucho cuando era estudiante, tenía relación con los mayores, conversábamos para aprender, aprovechábamos las giras y ellos trabajaban sin conciencia de que nos estaban enseñando. Pero ahora salen de la escuela negando el pasado, sin engancharse con generaciones anteriores. No sé cómo se puede ser así, yo no hubiera podido en mi época tener gente antes y seguir sin continuidad. ¿De dónde inventa uno?

Recuerdos de Xinia Rubie¹³

Conocí a Carmen Bunster como estudiante de Teatro. La vi por primera vez en la obra *Las Leandras* y cantaba de una manera tan bella que mucha gente la fue a ver solo por oír la cantar. Tenía un espíritu joven, era joven en cuerpo de adulta. Apoyaba mucho a la gente joven y nos apoyó a nosotros en el Teatro La Colina. Ahí nos hicimos amigas. Yo no sabía quién había sido en Chile y luego vi la maestra que era. Ella siempre enseñaba, era profesora de vocación y de corazón, siempre nos enseñaba con generosidad. Carmen fue de las más generosas. Cuando llegó, andaba por los cincuenta. Me contó los momentos vividos durante el golpe, ella estaba en casa y sus hijos en otras partes y quedaron desconectados por días. A ella la ayudó alguien en la Embajada de Costa Rica. Ella no quiso salir, sacó a los tres hijos primero y se quedó con su perrita. Pero era activista, entonces la allanaron los militares, pero ya había sacado todas las cosas comprometedoras de su casa. Decía que haber sido actriz fue lo que la ayudó a mantenerse durante esa situación tan difícil.

Cuando llegó a Costa Rica, tuvo problemas físicos por toda esa angustia, por ejemplo, arritmia cardíaca. Ella adoraba a sus hijos y la angustia por lo del golpe la enfermó. Se había quedado tratando de vender la casa para mantenerse aquí. Entró a la Compañía de Teatro y ayudó a consolidarla. Yo la conocí cuando empezó a trabajar con grupos jóvenes; fuimos amigas hasta que la enterramos. Los últimos años estuvo aislada porque estaba enferma. Ella fue solo una vez a Chile, era la matriarca de la familia y siempre quería apoyar a los hijos y nietos y decía que había algo por lo que no podía ir, pero era por no dejarlos. Ese viaje le sirvió para hacerse una imagen de cómo había cambiado el país. Ella llegó a inicios de la década de los años setenta a Costa Rica.

En La Colina hacíamos teatro experimental. Al director, Eduardo Zúñiga, le encantaba el teatro mexicano. Invitaron a Carmen al montaje *Te juro, Juana*. Éramos estudiantes de la Universidad de Costa Rica. Como profesionales participaron solo tres, entre quienes estaba Carmen. Una característica de ella es que nunca había estudiado teatro, era filóloga. Por apoyar a un grupo hizo una obra en Chile y fue un descubrimiento, luego nunca dejó de trabajar. Aquí, ella pasaba de una obra a otra: hizo *Los fusiles de la Madre Carrar*, ella era siempre ese toque de éxito de las obras. También aquí hizo cine con un director chileno,

¹³ Actriz costarricense, exintegrante de La Colina. Actualmente está retirada. Fue amiga de Carmen Bunster durante muchos años.

con Miguel Littín, ya no recuerdo el nombre de la película. Ella era una escuela. Como persona, era tan sincera, tan directa, que se aprendía mucho con ella. Ella era muy amiga de Víctor Jara, entonces también amiga de Alejandro Sieveking, menos de Bélgica Castro. Ellos fueron los más mimados de la gente de aquí, de la gente de los gobiernos.

El Teatro del Ángel hacía cosas más livianas, Sara Astica y Marcelo Gaete eran políticos. Con Sara Astica también fueron muy amigas y trabajaron juntas. Fue muy amiga de Marcelo y de Alonso Venegas. Carmen tenía un carácter muy fuerte. Ella aquí fue apreciada, pero no para la dimensión que merecía, aquí fue como su bajonazo. Cuando ella llegó, se sorprendió de lo que había, porque no esperaba encontrar mucho y encontró a Tierra Negra. Ella trabajó mucho con Luis Carlos Vázquez, le gustaba mucho trabajar con él. Pero no encontró mucho los personajes que le hubiera gustado hacer. Bélgica Castro y Alejandro Sieveking habían venido antes del golpe de gira y eran conocidos, tenían ya un nombre. Cuando vinieron, eran negociantes, Carmen, no era una persona de administrar. Sara Astica y Marcelo Gaete también eran más de emprender, ella no.

Yo trabajé con Bélgica en *Las tres hermanas*, en el Teatro Universitario. Era muy severa. Todos ellos enriquecieron mucho el teatro de aquí, nos favorecimos con esa experiencia. Carmen tenía una humildad que quien la llamara, ella iba, siempre y cuando estuviera de acuerdo. Ella siempre soñó con tener su casa. Había vendido todo en Chile muy barato para poder salir, después le dieron la pensión de Chile a los exonerados políticos y eso la alivió. Ella fue siempre muy independiente, nunca se dejaba ayudar, yo la acompañaba a cobrar la pensión o cosas pequeñas, pero era difícil hacer algo por ella. Ella se fracturó la cadera ya mayor y eso le trajo complicaciones, quedó en silla de ruedas, lo cual fue muy difícil para ella.

Marcia Maiocco era una mujer muy emprendedora, vino casada con Patricio “Pato” Arenas. Era muy trabajadora, hacía de todo, en muchos montajes, fue muy buena persona. Trabajó con el Teatro Universitario, con la Compañía Nacional, muy disciplinada. Llegó muy joven y nunca paró. Trabajamos en un proyecto llamado *El trasiego* y en *Las tres hermanas*. La Copucha era como la casa de la gente de teatro: ahí se cenaba, se hablaba con la gente, era muy político. Era la época de Nicaragua, del apoyo a ese proceso. Era un ambiente políticamente efervescente, había persecución, Guerra Fría. Los estudiantes de teatro éramos de izquierda, dábamos ayuda a Nicaragua: todo era blanco y negro.

Recuerdos de Roxana Ávila Harper¹⁴

De adolescente, yo vivía cerca del Teatro del Ángel, en el centro de San José. Mi mamá me llevó ahí por primera vez. Antes de eso, yo había ido al Teatro Nacional y al Teatro Arlequín durante mis años de colegio. En ese tiempo, a la llegada de los chilenos, ya había un movimiento incipiente que se reducía a temporadas cortas, influenciado por tipos de teatro de Europa y de los Estados Unidos, con gente como Daniel Gallegos y Alberto Cañas. Se montaban obras de teatro burgués, para nada populista. Pero lo que esta gente de Costa Rica no hacía era el trabajo de llamar a grandes públicos para que fueran al teatro. Es importante decir que, cuando llegaron los chilenos, fueron recibidos con las puertas abiertas por quienes ya antes hacían teatro.

Estos nuevos actores y directores trajeron un tipo de comedia de crítica liviana. Vieron la posibilidad en Costa Rica de montar obras a las que el público pudiera estar más abierto. Al mismo tiempo, ya en Costa Rica existía un Teatro Universitario, pero sin Escuela de Artes Dramáticas. Varios de los chilenos venían formados por universidades. La Escuela de Teatro se fundó, entonces, para suplir de actores al Teatro Universitario, que ahora tiene 77 años, mientras que la escuela tiene 66. Algunos de ellos, los y las chilenas, se convirtieron, lógicamente, en profesores universitarios, con lo cual aumentó su influencia en la escena local, ya que, al mismo tiempo, tenían su propia sala de teatro. En ese tiempo, había mucha ayuda del Ministerio de Cultura y Juventud. Además, se organizaban giras, presentaciones en colegios, talleres, varias actividades culturales. Los exiliados chilenos y argentinos estaban en todos los ámbitos del teatro y los acompañaba mucha promoción cultural. Sus obras adquirieron un matiz de izquierda, que luego sería frenado, directamente, desde la Embajada de los Estados Unidos, como lo demuestra la tesis de José Manuel Rojas (2015), fagotista de la Orquesta Sinfónica, titulada *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música “clásica” en Costa Rica (1971-2011)*, quien fue alumno del Doctorado en Sociedad y Cultura. Esto acabó con muchas colaboraciones del Ministerio de Cultura y Juventud ya que, como lo demuestra esa tesis, la Embajada de los Estados Unidos cambió este boicot por el financiamiento a la Orquesta Sinfónica.

¹⁴ Directora teatral, actriz y profesora catedrática en la Universidad de Costa Rica. Cofundadora y codirectora Grupo de Teatro Abya Yala.

Yo ingresé a la Escuela de Teatro en el año 1983, de modo que ya había actores y actrices formados por estos chilenos. Los estudiantes de la universidad que eran escogidos por ellos terminaban de formarse en el Teatro del Ángel. Era como una academia paralela. Antes del Ángel, no había cierto tipo de comedias, ni obras de *café-concert*, que luego proliferaron gracias a la buena recepción del público. Eso desató una idea totalmente falsa de que la comedia suele ser banal y vulgar, lo cual no tiene absolutamente nada que ver con el género en sí, sino con su recepción, y eso persiste en algunas personas. Como actriz joven, me tocó mirar hacia arriba y ver este interesante fenómeno. Aunque nunca me llamó la atención ese tipo de teatro, sí fue bueno presenciarlo. Actué en el año 1987 con ellos, en la obra *Las mariposas son libres*, una obra *gringa*, tipo comedia romántica. Esa experiencia me sirvió para aquello que servía mucho el Teatro del Ángel: para entrenarme en lo que significaba presentarse todos los días durante relativamente largas temporadas, en escena, y a la vez para reforzar la idea de que yo quería hacer otro tipo de teatro.

Le agradezco mucho a Lucho Barahona, por ejemplo, su respeto por las actrices. Él sabe mucho de comedia y es verdad que yo aprendí mucho con él. El Teatro del Ángel tenía eso, iba de obras muy banales a obras más críticas o con dramaturgia más fuerte, que no eran solo para entretener, con chistes livianos, pero de cierta crítica. La gente le llamaba a eso *teatro profesional*; esa era la idea de lo que había en el país. Bélgica Castro y Alejandro Sieveking vinieron huyendo de la dictadura y no eran los únicos. En esos tiempos también había peñas con temáticas políticas y recuerdo que ellos participaban.

Repito: ese Teatro del Ángel era un espacio importante de formación extra universitaria, con nuevos tipos de presentación y humor que aquí en Costa Rica no existían. La relación entre el Teatro Universitario, la Escuela de Teatro y el Teatro del Ángel era muy estrecha y eso es un fenómeno en sí. A ese teatro se iba a ver a los profesores actuando y a algunos estudiantes escogidos. También es interesante que en esos tiempos había políticas para que los colegiales fueran al teatro, para lo cual se organizaron buses que llevaban y devolvían gente de los barrios de San José al teatro. La idea de teatro que Bélgica Castro y Alejandro Sieveking trajeron al país tiene influencia hasta hoy. Hay una manera de actuar, una manera de presentarse para cierto tipo de público y una búsqueda de un tipo de público que viene de ellos, que se puede hacer mejor o peor, pero su influencia ha sido duradera. Algunos “hijos” le hacen honor, otros, menos, pero ellos siguen aquí presentes.

Recuerdos de Álvaro Marengo¹⁵

Yo comencé haciendo cosas pequeñas. En España salí de extra en una película, *Doctor Zhivago*, porque me fui en 1964 a estudiar Derecho y llegué a eso por una casualidad. Después me fui a Francia en 1967 y empecé a hacer teatro. Fue por accidente. Andaba en París pegando afiches y vi una Escuela de Teatro. Fui a pegar un afiche ahí y vi gente ensayando, pregunté los requisitos, me dijeron que el requisito principal era haber hecho teatro en el país y no lo cumplía, pero me ayudó una mentira piadosa. El Director de la Escuela pasó y escuchó y no sé por qué pidió que no me cobraran. Ahí pasé cinco años e hice 30 obras allá. Regresé en 1971. Llegué justamente porque Isabel Montero me puso en contacto con Guido Sáenz. Yo venía de vacaciones y comencé a trabajar con la Compañía Nacional, fundada un año antes, haciendo tres remplazos de obras que ya habían sido montadas. Luego, nació mi primer hijo y nunca más me fui. Comencé a trabajar en el Castilla y en la Universidad de Costa Rica y en eso seguí haciendo teatro. Luego fui director de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional durante 8 años, pero trabajé 33 años en total como director, productor, gestor, profesor, de todo hice ahí.

Lo que había aquí era diferente a lo que yo venía haciendo, que era un teatro muy experimental. Aquí había un teatro muy formal, muy clásico. Me sentí desubicado, me faltaban bases para hacer eso. Yo creo que era un teatro profesional, venía haciéndose ya hacía un rato, entre aficionados y profesionales. Luego vino Tierranegra y empecé a trabajar con ellos. Ese grupo duró diez años. Después, todo se vino a reforzar con los chilenos y argentinos. A raíz de sus situaciones políticas, se vinieron y profesionalizaron mucho la escena. Abrieron el Teatro del Ángel y con ello se nos abrió una puerta. Eran propuestas comerciales, pero bien hechas, también grandes títulos. Yo trabajé en dos, pero en ninguna estrené, una por el accidente en el que murieron varios actores. En el ochenta y resto trabajé dirigido por Bélgica Castro en *Las tres hermanas* en el Teatro Universitario. Me enfrenté a una dirección muy buena. Alejandro Sieveking estaba de actor. Ella era muy cuidadosa y estricta. Fue muy buena experiencia porque me trabajó mucho el personaje, poniéndome a mí y a todos con los objetivos, con el autor, el significado de cada personaje, mucho trabajo de mesa; es decir, el análisis durante el montaje y la vigencia de la obra en aquel momento.

¹⁵ Álvaro es actor costarricense de teatro y cine. Fue agregado cultural de la Embajada de Costa Rica en Chile. Ha participado en numerosas obras teatrales y filmaciones, entre películas y cortometrajes.

Hay un antes y un después de la llegada de ellos. El movimiento era incipiente a la llegada de esos chilenos y argentinos. También estuvo Atahualpa del Cioppo y otros uruguayos. Se notaron más los chilenos, porque era el grupo mayor. Sara Astica y Marcelo Gaete son para mí más importantes porque estuvieron más años. ¡Imagínate si aportaban positivamente, que aquí, que no había militares ni revoluciones, hablábamos de temas de Latinoamérica! Eso es un gran aporte porque aquí en Costa Rica nos cuesta hablar en el teatro de lo que nos pasa en el país. Ellos nos abrieron los ojos, también a la solidaridad, por los temas sobre todo aportaron muchísimo. Ellos vinieron a plantear un teatro que no cerraba nunca, un teatro comercial, cuyas exigencias eran diferentes. Eso impulsó al resto a trabajar más, impusieron otro ritmo. El teatro aquí era elitista, de gente adinerada. Bélgica Castro y Alejandro Sieveking desarrollaron una labor muy importante porque eran una escuela paralela. Lo que más aportaron fue eso de tener una sala abierta todo el año con buenos títulos, buenos autores, comedia, de todo. Ellos se fueron, pero muchos se quedaron y siguieron aportando, los Gaete fueron fundamentales.

Recuerdos de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking¹⁶

Alejandro Sieveking: Yo tengo como 16 o 18 álbumes con todo el material desde el año 1941 en el que empezó la Bélgica Castro en el Teatro Experimental acá en Chile, bueno, obviamente todo lo que hicimos en Costa Rica, todo, todo, todo. Nosotros la pasamos muy bien. Es cierto que no ganábamos mucho dinero. En esa época el teatro era muy barato, pero era natural y San José era una ciudad de un millón doscientos, una cosa así, un poco menos, pero iba todo el mundo al teatro, hasta los niñitos que le llevaban los carritos del supermercado a las señoras. Entonces, era un fenómeno. ¡Imagínate que nosotros tuvimos varias obras que pasaron las cien funciones! O sea, aquí, en estos momentos, en Santiago, una temporada te dura cuando mucho treinta y seis, cuarenta funciones. Allá una obra de treinta y seis funciones era un fracaso terrible. Teníamos que preparar una obra en un mes porque no podíamos dejar el teatro sin funcionar.

Nosotros fuimos a parar a Costa Rica por varias razones bien especiales. En primer lugar, nosotros fuimos en 1970 de gira con una obra, la primera que dirigió Víctor Jara, que era mía. En esa gira no iba la Bélgica y fuimos a Costa Rica. La crítica de Alberto Cañas era demasiado entusiasta, dijo algo así como que la gente, que por alguna tontería no fuera a ver esta obra, se lamentaría durante años. Luego, volvimos en 1974. Era el único país de todos los países latinoamericanos, que tenía un Ministro de Cultura. Chile no tenía nada parecido a una persona encargada de la cultura.

Bélgica Castro: Fíjate que nosotros nos fuimos después del golpe y no sabíamos adónde ir, pero no se podía estar aquí. Habían matado a un amigo muy querido. Eso es un trauma sin solución. Estábamos en la casa del hermano de Alejandro, que vive en Brasil, en Río. Al administrador nuestro, quien era una persona genial, que ya murió, desgraciadamente, se le ocurrió llamar por teléfono al ministro, al único ministro de Cultura que había en toda América.

Alejandro Sieveking: Primero, fuimos a Ecuador, luego fuimos a Colombia. Dimos una gira, andábamos con tres obras, preparados para todo y estaba Guido Sáenz de ministro y él había visto *Parecido a la felicidad*, entonces nos acogió muy bien en Costa Rica. Nosotros habíamos pensado quedarnos en Buenos Aires para estar cerca de Santiago

¹⁶ Actores, directores y fundadores del Teatro del Ángel. Ambos fallecieron poco después de esta entrevista, Alejandro Sieveking el 5 de marzo del 2020 y Bélgica Castro tan solo un día después, el 6 de marzo del 2020, día en el que cumplía 99 años.

y venimos cuando fuera posible porque nadie sabía cuánto iba a durar Pinochet, pero explotó una bomba en Argentina y empezó el golpe. Luego, ocurrió en Uruguay, o sea que no podíamos ir a ninguno de esos países, donde teníamos más contactos. Entonces dijimos: “¿Qué hacemos?” Y él llamó a Guido Sáenz y le dijo: “Estamos en la siguiente situación... a lo mejor podemos irnos ¿qué pasaría? ¿nos ayudarían si nosotros llegáramos a instalarnos allá?” Y Guido dijo: “¡Vénganse!” Entonces, ¡imagínate que te digan eso!, ¿dónde te dicen eso?, ¿dónde te dicen eso, a gente de teatro? Así que nos fuimos. Estuvimos como seis años viviendo los cuatro en la misma casa, nos daban una mesada. Los cuatro éramos el productor, Dionisio Echeverría, Lucho Barahona, la Bélgica y yo.

Llevamos un café-teatro, un género que, ¡imagínate, era nuestra primera vez!, pero por lo mismo habíamos recolectado toda la grasa del *café-concert*, el exceso, los trajes deslumbrantes, una cosa sin decorados o con decorados, pero la variedad. Robábamos de todo el mundo, de Mafalda, de todo el mundo. En ese momento no se pagaba derechos de autor, ni a mí me pagaban tampoco.

Bélgica Castro: ¡No, pues, si el administrador nos daba una plata el día lunes, para ir al cine!

Alejandro Sieveking: Sí, para pagar un cuarto de un libro, que se pagaba en un mes. Yo compraba libros porque yo no estudié Diseño de Vestuario y durante todos los diez años del Teatro del Ángel el vestuario lo hice yo. Hacía vestuarios de ballet, ¡de ballet! Pero es que tenía un equipo genial. Eran unas costureras maravillosas y yo les llevaba un cubrecama que me regalaban unas *gringas* y de ahí salía una falda para la Melibea que todo el mundo decía: “¡Ooohhhh!, pero ¿cómo?, ¿de dónde salió ese prodigio?” Adoraba reciclar, de una cosa que era nada. Toda esa época fue de mucho trabajo. Para otra gente también hacía vestuario: estaba el Teatro Universitario, el Teatro del Ángel y otras compañías. De repente, había que hacer cuatro vestuarios simultáneos, además, actuaba y dirigía las obras.

Bélgica Castro: ¡Mucho trabajo, pero a uno le gusta trabajar, le encanta, además era muy entretenido!

Alejandro Sieveking: Había tantos actores chilenos que podríamos haber hecho una compañía solo de chilenos. Pero nosotros estábamos en contra de esa idea porque yo creo que, si la gente llega a un país, tiene que integrarse a ese país y no quedarse siempre como en gueto, recordando el pasado.

Bélgica Castro: No, ¡teníamos que hacer como si fuéramos ticos!

Alejandro Sieveking: Bueno, hubo gente que desde chicos trabajaron con nosotros... la Eugenia Fuscaldo era niñita. Otro niño del Castella, que tenía como 18 años cuando empezó a trabajar con nosotros, Gustavo Rojas, quien hacía de ángel en *La Virgen del puño cerrado*, y otros tantos, que eran muy jóvenes. Nosotros no tuvimos mucho tiempo de examinar lo que hacían los demás cuando llegamos, pero nos decían que ahí había una cosa un poco diletante porque gente de plata hacía teatro solo porque era artístico.

Bélgica Castro: Cuando nosotros llegamos a Costa Rica, eso pasaba. De repente, por ejemplo, no hacían una función un sábado porque no querían, no tenían ganas.

Alejandro Sieveking: Eran buenos, pero además no había costumbre de hacer funciones todas las semanas. Nosotros teníamos que trabajar para pagar un préstamo que nos habían hecho porque ocupamos un galpón, realmente, y lo transformamos en un teatro. No podíamos fallar los sábados. Me acuerdo que el primer año la gente no estaba acostumbrada a este ritmo y no teníamos tanto público como en el segundo año, y en adelante, pero el primer año hicimos cinco obras. Nosotros llegamos a instalarnos como en julio o agosto, una cosa así, de 1974. Y el teatro se debe haber inaugurado con un café a fin de año. Luego hicimos cuatro obras, que fueron reposiciones de montajes que habíamos hecho acá, como *Espectros* de Ibsen, *La Virgen del puño cerrado*, *Hablemos a calzón quitao* y otras. Fuimos el primer grupo que llegó a las cien funciones, pero después hicimos otras cosas. Luego volvimos a repetir, ya que la gente lo pedía, porque Lucho Barahona estaba extraordinariamente bien y el público lo adoraba. Pasamos las doscientas funciones, pero lo pasamos muy bien, en el sentido de que, para nosotros, eso no era un trabajo, era un vicio, lo pasamos muy bien y trabajamos siempre incorporándonos al medio, tanto que cuando llegué a Chile me decían el tico, el tico Sieveking: yo tenía ya acento.

Gustavo Rojas fue uno de los que empezó a trabajar con nosotros desde muy jovencito. Nosotros rara vez llamamos a chilenos. A la Sara Astica la llamamos para *La Virgen del puño cerrado* porque era una obra chilena. Luego, trabajó en el montaje de *María Estuardo*, donde hacía de una ayudante de ella, que era Haydée de Lev, su criada de confianza. Luego, trabajó en *Gato por Liebre*, una reposición de aquí. Después, empezamos a hacer cosas que habríamos hecho aquí, si hubiéramos estado. No nos sentíamos extranjeros con el público, ¡la gente era tan amable, nos regalaba cosas! De repente nos ayudaban embajadas, lo que conseguía Dionisio. Por ejemplo, la Embajada de España

para *La friolera*, que fue lo mejor que hicimos, con nueve actores, que era bastante para nosotros. Todo el mundo doblaba haciendo dos o tres papeles. Eran como 25 trajes, una producción cara, pero nos fue muy bien.

Bélgica Castro: Nosotros anduvimos por toda América, porque estábamos haciendo una obra y Costa Rica era lo mejor. No tuvimos ningún choque cultural, era lo más sofisticado porque no había ejército, había un ministro de Cultura, una Orquesta Juvenil e Infantil. En los otros países no había nada de eso, había festivales, como en Guatemala, en Antigua, pero era eso. Además, habíamos conocido al ministro de Cultura, que era un encanto de persona.

Alejandro Sieveking: Los argentinos, los Catania, habían creado ya un público, había un movimiento, había crítica, eso me impresiona. Era el único país, aquí en Chile tampoco había Ministro de Cultura. Por eso, Dionisio llamó a Costa Rica. Nosotros estrenamos en Guatemala dos obras, no en San José, porque pensamos que no era para eso. Ahí nos equivocamos bastante, cosa que remediamos cuando nos instalamos en Costa Rica y trabajamos en un *café-concert*, en el café del Teatro Nacional. Más bien te sientes como que subiste un peldaño, no como que bajaste ninguno. Iba la Karen Olsen de Figueres y Figueres, y ¡que vaya un presidente a ver un *café-concert*! ... aunque no lo fuera ya en ese momento.

Bélgica Castro: Cuando nosotros volvimos, todavía estaba Pinochet.

Alejandro Sieveking: La decisión de volver fue porque teníamos un pequeño desacuerdo, bueno, no totalmente, pero de alguna manera Lucho estaba insistiendo en hacer un tipo de teatro. Estaba descubriendo un teatro comercial que nosotros llamábamos comercial, y no queríamos. Encontrábamos que el público en Costa Rica no es que hubiera costado tanto que se interesara por el teatro que nos interesaba a nosotros, pero Lucho quería y empezamos a discutir. Lucho decía que pensáramos en el público y no en que se nos había recargado el trabajo porque ya Dionisio Echeverría no estaba. Quería hacer comedias fáciles, para que la gente se riera y nos vinimos. A mí me ofrecieron hacer una tele-serie, escribirla y eso significaba mucha plata, entonces volvimos teniendo un apartamento que no todo el mundo tenía. Con eso nos fuimos un mes a Nueva York, un mes a Río, con la plata que ganamos. Nunca habíamos tenido tanto, todo fue una casualidad. Con Lucho seguimos de amigos, nos queremos mucho. Con la amistad uno puede discrepar profundamente, pero nos hemos visto y lo hemos pasado muy bien.

Además, teníamos este apartamento desde la década de los años setenta, antes del golpe. Nosotros llegamos y empezamos a trabajar. Yo odiaba las manifestaciones falsas del folklore, esas niñas con diez pares de enaguas, la china, el huaso, entonces hice una especie de reivindicación de los personajes del folklore ciudadano: el compadre, la comadre, todo ese reencuentro, pero eso ya antes de saber que me venía a Chile. En esos años, en 1975, me gané el Premio de Teatro Casa de las Américas con una obra sobre el golpe que se llamaba *Pequeños animales abatidos*, con la cual me prohibieron en varios países, como en Argentina, por haberme ganado el Premio Casa de las Américas. Ni siquiera se tomaron la molestia de leer la obra, eran épocas de dictadura. Cuando llegamos, trabajamos, de tal manera que no nos dimos cuenta dónde estábamos. Estábamos trabajando igual que en Costa Rica y seguimos así durante dos años. Teníamos que tener éxitos comerciales, para poder hacer otras cosas.

Bélgica Castro: No, pero nunca fue tan comercial.

Alejandro Sieveking: No, pero hicimos cosas de poca gente, una reposición con otro montaje de *Las criadas* de Genet y *Margarita*. Pero cuando uno tiene una compañía, no se trata de la obra ideal, sino de lo que se puede hacer para algo más ambicioso posteriormente. Aquí, en este minuto, por ejemplo, la gente gana mucha plata en la televisión, pero no gana mucho en el teatro. Hay mucha gente que sale de escuelas que forman a muchas personas quienes después no tienen donde trabajar. Ahora, hay gente que tiene suerte, que tiene ayuda y hay gente que cae en la televisión, digo cae porque es una caída...

Bélgica Castro: ¡Ahhh, sí, es una caída!...

Alejandro Sieveking: Tan atroz, tan mala que hasta las cosas buenas que se están haciendo son malas. Los papás ahora ven bien estudiar Teatro porque se gana mucha plata, pero no saben que a las niñas las usan, cuando tienen 19 o 20 años y se ven de 16 o 17 años, porque pueden salir de colegialas. Luego pasa su maravillosa juventud y se olvidan. Pasa un desfile de niños y niñas bonitas que luego desaparecen. Las series brasileñas siguen siendo arbitrarias, de parentescos ridículos, historias enredosas...

Bélgica Castro: Cosas que no son verdad, el teatro lo que quiere es que la gente crea que es verdad...

Alejandro Sieveking: En cambio, en la televisión no les importa. Ahora, nosotros en Costa Rica, como te digo, ganábamos para vivir, pero no ganábamos para viajar,

para ir a la playa. Nunca viajamos. Una vez fuimos a trabajar, a hacer una función a Puntarenas y la playa nos pareció demasiado: esa cantidad de arena, dos cuadras hasta el agua. Luego, Óscar Castillo decidió hacer una teleserie, entonces la hicimos. Se llamaba *Hay que casar a Marcela*, la hacía la Eugenia Fuscaldó, Carlos Catania hacía el padre, la Gladys Catania salía y nosotros hacíamos los papeles secundarios; nosotros nunca hemos querido ser estrellas. Ahora estamos dedicados al cine. Hice una película con Pablo Larraín y otra en Argentina, en la Patagonia.

Nosotros volvimos a Costa Rica, nos fuimos en 1984 y volvimos en 1989. Nos invitaron a un festival, fuimos con una obra mía que se llama *Ingenuas palomas*. Nos reclutaron por causa de los españoles que iban a filmar para la televisión española y eso nos ayudó para ir al Festival Internacional. Estaba Dionisio quien nos llevó, a pesar de que eso se prestaba para crítica. Luego volvimos porque nos hicieron un homenaje en Costa Rica, el Ministerio de Cultura y Juventud, porque se cumplían 20 años de haber llegado el Teatro del Ángel a Costa Rica, en 1994, entonces llevamos una obra que adoramos y que hicimos aquí en Chile que se llama *Oh les beaux jours*, de Beckett. Él, como no era francés, tenía un amor por cómo sonaba eso: *Oh les beaux jours*, y ahí estuvimos. Fue muy bonita la experiencia en el Teatro Nacional y nunca más. Cuando se estrenó aquí, en Chile, no se veía ni la sombra; allá en el Nacional con ese espacio, con un cerro de basura, se veía espectacular y aquí en el Teatro de Las Condes, con un techo bajo, nada, era una tristeza.

Cuando regresamos a Chile la primera vez... los chilenos antes del golpe eran el país más simpático que te puedas imaginar: la gente era acogedora, realmente. Cuando volvimos todo era en dólares y que el auto, que lo material; en ese sentido, fue un poco desmoralizante, la gente había cambiado, había otros intereses, era menos culta, yo me enloquecía. Luego, empecé a hacer clases de Historia del Cine y guiones de cine y televisión para que los periodistas tuvieran una posibilidad alternativa si los despedían de la televisión o el diario, lo que sucedía a menudo. Y me enloquecía, el lenguaje se había echado a perder, hablaban mal: la ciudad está preciosa, pero la gente cambió.

Bélgica Castro: Yo tengo un Premio Nacional, hace años, desde 1995. Es fantástico, una maravilla. ¿no ves que te dan un sueldo mensual?, así que tienes una solidez económica.

Alejandro Sieveking: Una vez, uno del jurado encontró que, de los candidatos que se presentaban, ninguno estaba a la altura de Jorge Díaz. Entonces, él peleó por Jorge Díaz y se lo dieron sin haberse presentado, pero entonces Jorge dijo:

“¿Cómo voy a tener el premio yo y no lo va a tener la Bélgica?” Entonces postuló y defendió a la Bélgica, así que ella no se presentó y se lo dieron.

Bélgica Castro: A Alejandro deberían darle el Premio Nacional, sería fantástico. Te darían un montón de plata y podríamos viajar. Cuando me dieron el Premio, salimos corriendo a Europa. Nosotros siempre que viajamos, vamos a ver teatro, a ver teatro.

Alejandro Sieveking: Yo, como no estudié Diseño de Vestuario, la mitad de esas corridas son para aprender de historia del traje, de diseño de vestuario, porque yo soy autodidacta, no estudié.

Bélgica Castro: El golpe fue una cosa tan asquerosa. Aterrorador, nosotros estábamos aquí y Víctor Jara había estado el día antes almorzando.

Alejandro Sieveking: Víctor Jara estaba dirigiendo una obra que se llama *La Virgen del puño cerrado*, se terminó llamando *La Virgen de la manito cerrada* y entonces lo mataron. Nosotros teníamos el Teatro del Ángel con Dionisio y con una diva, con una estrella, una súper estrella que se llamaba Ana González; ya murió. Ella creó un personaje a la altura de Cantinflas. Se hicieron pocas películas de ella, era muy graciosa, muy bueno el personaje, lo hacía muy bien, extraordinaria, considerada tal vez como una representación de los chilenos como Cantinflas puede ser representante de los mexicanos. Teníamos esta compañía que funcionaba como el Teatro del Ángel y la Ana se había ido a Alemania. Ella, que era bastante de derecha, tenía una pareja, una mujer que era del Partido Comunista. De repente, ella, de ser de híper derecha, pasó a ser allendista, después de que ganó Allende, claro. Era bastante mayor y fue al Festival de las Juventudes Comunistas porque la invitaron. Vino el golpe, nosotros estábamos ensayando, matan a Víctor y, ¿qué hacemos? Nosotros teníamos que seguir con el teatro, teníamos que pagar la sala, teníamos actores contratados, estábamos haciendo *Espectros* de Ibsen. Yo ese año me gané el Premio de la Crítica por *Espectros*, *La Virgen del puño cerrado* y *Gato por liebre*.

A Víctor lo mataron como una semana después. Lo tomaron preso la mañana del 11 de setiembre de 1973. El mismo día, se lo llevaron al estadio y cayó en manos de un grupo de oficiales sádicos, gente enferma. Él era muy popular, muy buen cantante y muy buen director de teatro. Nosotros tuvimos que seguir y seguir. Solo podíamos hacer cierta cantidad de funciones a la semana. Nosotros hacíamos siete funciones por semana, a veces hacíamos dos los días sábados. Después del golpe nos pusieron fecha, era como a fin de mes y nos faltaban como dos semanas para hacer la función. Mientras tanto, ¿qué hacíamos?

En ese tiempo, a Víctor lo mataron y ahí nosotros dijimos: “Tenemos que seguir”. Había gente que dependía de nosotros, no podíamos hacernos los débiles en ese momento.

Bélgica Castro: Además, el día del golpe y los tres días siguientes hubo toque de queda. Estaba todo cerrado, luego abrieron por dos horas, para que la gente comprara.

Alejandro Sieveking: Entonces, de repente, aparecían los carabineros en una función de *Espectros*. A este pobre, a Dionisio Echeverría le quitaron el documento, se tuvo que ir y ya estaba con las entradas. Entonces, una señora de esa clase alta chilena, de las que son bastante raras, le dijo: “Usted desaparezca y nosotros nos encargamos del teatro” y dos señoras del público se encargaron. Se iban a llevar a Marcia Maiocco, quien era la chica mala de la obra. Se la llevaron, devolvimos todo al público y se suspendió la función que habíamos decidido hacer después de dos semanas. Era completamente enfermizo, decidimos irnos.

Cuando mataron a Víctor, nosotros de estúpidos fuimos a ver, porque alguien nos dijo que estaba muerto y pensamos: “No lo conoce bastante, debe estar confundido, no lo pueden haber matado”. Fuimos a la morgue, había letreros con la letra “n”, como seiscientos muertos sin nombre. Teníamos que haber buscado a Víctor entre ellos, pero no alcanzamos a entrar, porque dijimos: “Mire, nos dijeron que había un amigo muerto, queremos avisarle a la mujer.” La Joan Turner, una inglesa, de armas tomar, que es como Fedra, una bailarina espectacular, maravillosa persona, pero aguerrida, anda con el puñal, mataría a alguien. Como uno es de teatro, uno reconoce el comportamiento y dice: “Ese papel se hace así.” Ella se está haciendo norteamericana porque, como los que mataron a Víctor se están refugiando en Estados Unidos, si ella consigue ser norteamericana, dice: “Yo, a los que mataron a mi marido los mando a la cárcel”. Se está haciendo norteamericana en este minuto, ¿a cuántos años de su muerte? No importa, hasta el final los va a perseguir. Yo encuentro maravilloso que exista gente así porque no hay perdón, cada persona paga por lo que hace, esa es la realidad, eso es lo que nos enseña el teatro. Entonces, fuimos y no pudimos entrar a buscar a Víctor. Nos preguntaban cosas: –“¿Qué hacen ustedes?” –“Somos actores.” –“¡Ahhh, ustedes eran los que nos querían matar y poner bombas!”... Cada vez que hablábamos era peor, entonces el tipo en un momento le dice a la Bélgica: “¡Bien raro que venga la amiguita y no la mujer!”

Bélgica Castro: Y Alejandro le dijo: “¿Qué está queriendo decir?” Yo le pegué una patada.

Alejandro Sieveking: Todavía tengo un poco debilitada la tibia.

Bélgica Castro: Yo le pegué una patada para que se callara y dije: “No, es cierto, ¡que se preocupe la mujer de él!” ¡Qué espanto!

Alejandro Sieveking: La Joan ya sabía, cuando nosotros estábamos fuera, ya ella estaba adentro y se lo entregaron. ¡Cómo sería la situación que ella tenía una botella de whisky y la andaba vendiendo para tener plata para irse!

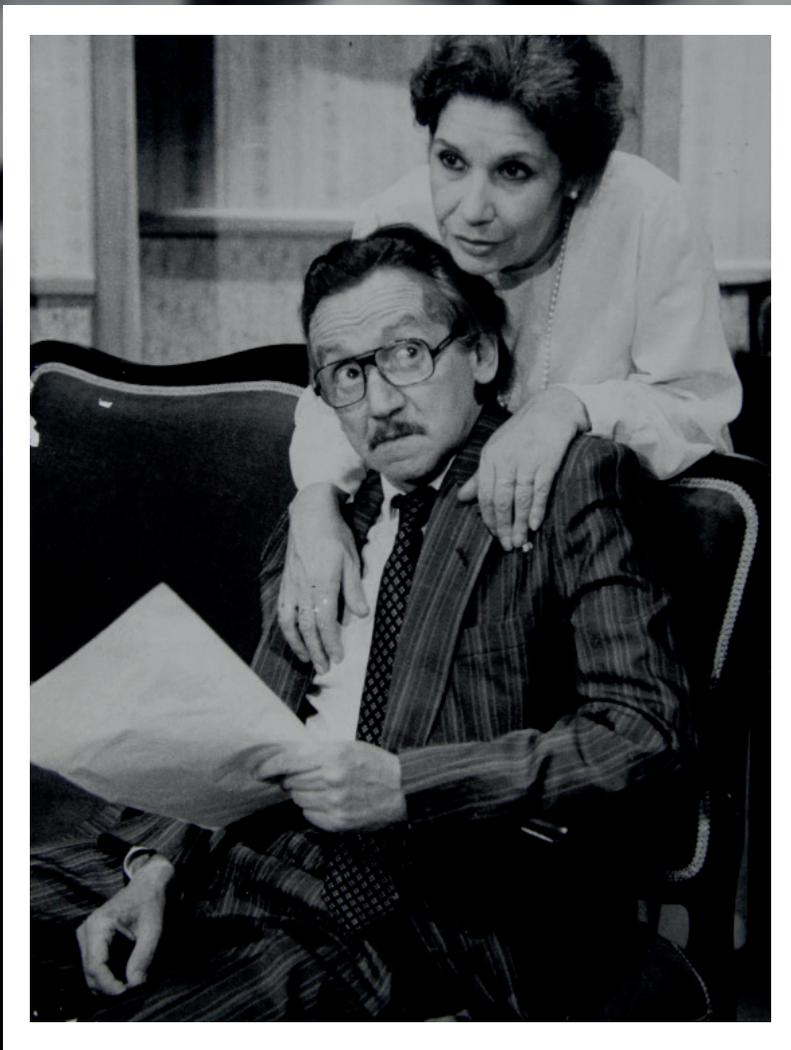
Bélgica Castro: Lo peor que nos ha pasado en la vida ha sido eso, el golpe, ¡qué horror!

Alejandro Sieveking: La gente no entiende lo que son los traumas, cree que los traumas se mejoran, pero la característica que tienen es que no se mejoran, no se olvidan nunca, se mantienen igual, como si las cosas hubieran pasado hace poco. Nosotros tenemos cierta mirada... pero esto... por eso no hablamos. La Joan, como viajaba tanto, nos mandaba la mitad de las entrevistas a nosotros, sobre Víctor, porque tenemos álbumes con fotos del primer año de Víctor en la Escuela de Teatro, que han salido hasta en libros japoneses. Hemos contestado tanto y siempre termino haciendo el ridículo y llorando. Nosotros no hablamos de eso, pero, de repente, cuando se toca el tema del golpe, ¿qué va a hablar uno, sino de los afectos profundos? Ahí tenemos una foto de Víctor, esta nos la regaló Lucho. ¡Ay, era tan simpático! Éramos compañeros de curso desde primer año de Teatro y seguimos trabajando juntos como diez años. Después, se produjeron mafias, la de este, la de aquel. A nosotros, como no iban a decir “la mafia Víctor Jara”, nos decían “la mafia Castro” porque nosotros éramos parte de la mafia de Víctor. Él era el que empezó a tener éxito, el que se ganó los Premios de la Crítica, era la estrella y le empezaron a aserruchar el piso.

Entonces, bueno, nosotros regresamos a Chile por esa teleserie, nunca se dio. Se llamaba *Amigos del alma*, era un poco policial, le mandaban los guiones a la alemana que era la directora del Área Dramática del Canal 7 y le decían: “Esto es de tu comunacho” ¡imagínate!, si yo hubiera sido comunista, ¡no hubiera llegado ni al aeropuerto! Hubo problemas y yo ya iba por el capítulo 78, yo solo como era en esa época. Iban a trabajar todos, la María Izquierdo, todo ese grupo. Fui a ver qué pasaba y me dijeron: “Es que esta telenovela no tiene valores morales”, porque la pareja se acostaba en el capítulo 8 en vez de en el 120. Entonces yo le dije: “Cierto, no tiene valores morales, pero tenemos un contrato y me tienen que pagar hasta el capítulo 120, si no es molestia, porque hay un contrato firmadísimo, entonces ¡me lo pagan!” Y les dije: “Ya va a estar” y me fui como si estuviera bien, pero estaba hecho mierda, pésimo. No hice más que irme y dos personas del canal se fueron donde el director a decirle que la tenían que hacer, que ellos estaban seguros,

que eso de los valores morales y el mundo ya había cambiado. Me defendieron tanto que al día siguiente me llamaron de nuevo y me dijeron que el director había decidido que la telerie siguiera. Era bastante policial. Me hicieron corregir muchos capítulos por la censura. Luego, dijeron que no se iba a hacer porque el director se estaba llevando el canal para su casa, se estaba robando todo. Entonces, lo echaron y pusieron a un militar. Cuando le contaron de qué trataba, dijo que no. El contrato duraba 5 años y me pagaron para que no me la llevara al Canal 13. Pero en el Canal 13 me dijeron que no se podía hacer, porque el público no estaba capacitado para seguir dos historias simultáneas.

Bélgica Castro: ¿Quieren un café? Yo aprendí a tomar café de verdad en Costa Rica.



MIRADAS ACTUALES

Conversación con Silvio Meier⁷

Yo siempre tuve buenas relaciones con la gente que trabajaba conmigo: el equipo técnico, los tramoyistas, entre otros. En tiempos de dictadura renuncié, con lo cual también perdí la posibilidad de la pensión. Estuve trabajando en el Teatro Nacional de Chile desde 1976 hasta 1978, pero yo venía de las bellas artes, que había estudiado sin llegar a obtener mi título, y había trabajado antes como utilero en el ballet y la ópera, en el Teatro Municipal y en las salas en que se presentaban trabajos de ballet y de ópera en Santiago. Renuncié porque en esos años Hernán Letelier era el director del Teatro Nacional. Él era afín a la dictadura y yo no. Yo había llegado casi al escalafón más alto al que se podía llegar en el servicio público, habiendo empezado desde muy abajo. Cuando vi que este director no me iba a favorecer en nada, preferí buscar otros caminos.

Apareció entonces la posibilidad de trabajar con el Teatro Itinerante, que fue un gran proyecto, entonces estuve ahí durante cinco años. El Teatro Itinerante era un grupo en el que todas las personas hacían de todo: actuar, instalar escenografías y sacarlas después de las funciones, entre otras cosas. Todas esas personas eran profesionales de gran calidad artística, hacían obras acordes con ese espíritu y esa formación. Metimos varios goles: las dos primeras obras eran casi de agitación.

Con Bélgica Castro trabajé en *Mala onda*, de Alberto Fuguet, estrenada en el Teatro Nacional a inicios de la década de los años noventa. Ahí, ella hacía un papel de ama de llaves muy entretenido, una sirvienta de alto rango. Cuando ellos regresaron a Chile no entraron de inmediato al Teatro Nacional, fueron llegando de a poco. Ella es un encanto de persona, nunca tuvo mucha conciencia de diva. Por ejemplo, en esa obra, ella se presta para ese rol con gente muy joven, talentosa, pero en ciernes, desconocida; aunque ella tenía una gran trayectoria. Vienen quienes la admiran y ella se entrega a ese proyecto, pudiendo decir que no; ella ha sido humilde, nada ostentosa. Yo, como director de escena, he lidiado con muchos egos. Bélgica Castro hace sentir a todos iguales. Alejandro Sieveking siempre la acompaña, la venía a buscar después de los ensayos. Con él he trabajado, no directamente, sino en obras escritas por él, en las que él trabajaba como asesor. A ningún autor le gusta que le cambien o le recorten sus obras, él cautelaba eso en las obras escritas por él y dirigidas por otras personas. A él lo tengo por un caballero, no hace ver su malestar

⁷ Director de escena del Teatro Nacional, en Santiago de Chile.

si alguien interpreta alguna obra que él ha escrito de alguna forma que no le guste, sino que tiene una manera particular de expresar eso.

Los dos son figuras indispensables en el teatro chileno. Escuché de alguien, mucho más preparado que yo para hablar de dramaturgia, que *Ánimas de día claro* es una joya de composición dramática, todo dosificado, una obra que él armó en dos noches cuando aún era estudiante. ¡Es de un talento! ¡Hay que ver cómo capta la idiosincrasia chilena! En *La remolienda*, por ejemplo, se nota esa forma de rescatar lo idiosincrático y eso es porque ellos no se distancian, él no se desvincula de las raíces. Él capta el tono de los personajes populares y transmite personajes de manera muy respetuosa. Otro ejemplo es la historia de cómo incorporaron a Víctor Jara: él dormía en un camarín del Teatro Nacional, porque no tenía recursos para financiar transporte o comida en una etapa de su vida. Esa es la grandeza: ellos lo incorporaron como parte de un equipo de trabajo. Víctor fue parte fundamental de ese equipo con el que creaban sus obras. Eso es sintomático. Eso que Bélgica Castro hacía en el escenario, en esa obra que mencioné (*Mala onda*), era icónico. Ella hablaba a punta de garabatos. A las funciones venía un público escolar y ella, que siempre ha defendido un lenguaje cuidadoso, actuaba de pronto utilizando los peores insultos, porque esos insultos estaban en el texto. Era muy inusual verla en ese papel, diciendo palabrones, algo tan distante de ella... Eso resultaba insólito, pero ella lo hizo.

Ya mencioné que ambos son indispensables en el teatro chileno; hay obras fantásticas que no existirían sin él. En el Teatro Nacional se nos ha criticado por hacer obras “añejas”, nos dicen que estamos anquilosados en una determinada época, pero hay señales importantes que observo. Por ejemplo, en el reciente remontaje de *Ánimas de día claro* –que se hizo para homenajear a Bélgica Castro, aunque sin ella encarnando al personaje que había realizado en el montaje original, sino con una actriz joven de esta época– yo miraba en las funciones a la gente (yo miro siempre al público por un hoyito de una cortina) y veía a gente emocionada, secándose las lágrimas con cierto pudor, pero genuinamente conmovida. Y eso es mérito de él, de la capacidad que ha tenido para captar cosas del pueblo.

Yo nunca diría que trabajar con ellos fue problemático, de repente pensé que una persona de tanta trayectoria en algún momento mostraría algo así, pero ellos no. Solucionar problemas era fácil, ellos tenían formas educadas de trabajar, no eran autoritarios con la gente joven. Los jóvenes, en *Mala onda*, eran recién egresados, personas todavía formándose y ella dirigía, sí, pero no de mala forma, sino que siempre cuidaba con sus aportes el resultado final del montaje. Ella nunca tuvo actitud de agrandada.

Y en las obras de Alejandro Sieveking era la protagonista ideal. Se dice que él escribió para ella; en realidad, era difícil verlos por separado. Su posición política y social seguro que ha influido en que ellos sean tan reconocidos y, por supuesto, la memoria de su participación activa en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile: en el caso de Bélgica Castro, desde su fundación en 1941 y en el de Alejandro Sieveking desde la década de los años sesenta en adelante. La gente los ha identificado como más populares que otras personas que regresaron del exilio, dondequiera que ese exilio haya llevado a la gente que tuvo que huir de la dictadura.

Conversación con Cristián Opazo¹⁷

Estos personajes, Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, han transitado por más lugares que los teatros universitarios. Son parte de un pasado más “indeseable”, que sería el espacio de los no alineados, en una militancia “no tradicional”, por ejemplo, gente que hacía folklore, antes de 1973 y que no podía ser tipificada como perteneciente a cúpulas partidarias, sino a la genuina tradición popular que constituye el cuerpo de saberes que recoge la revista *Araucaria*. Es un tipo de teatro obrero que no logra insertarse, comparado con el que hacía gente como Ramón Griffiero, que se inserta desde una disidencia política y sexual o Andrés Pérez, quien trae la “fiesta popular”, pero la higieniza. Esto, en comparación con gente como Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, de quienes se asume que son personas que regresan desde un campo “garantizado”, desde lo que traen ellos del pasado al presente, al que llegan y en el que se insertan. Castro y Sieveking, por un lado, son recibidos como héroes de una escena teatral algo difusa y, por otro lado, lo cual es un dato no menor, llegan en una época de ausencia de los programas de lectura en las universidades.

En la década de los años noventa, por un lado, se recoge a Marco Antonio de la Parra o a Benjamín Galemiri, como adalides de esa época. Pero Alejandro Sieveking, en tanto dramaturgo, parecía haber *envejecido* en sus textos más prematuramente que otros autores. En suma, en esos años, sus nombres aluden a un referente difuso: las generaciones más jóvenes saben poco de Bélgica Castro, aparte de que es una heroína del teatro nacional. Por otro lado, la manera de hacer memoria de la década de los años noventa para gente que se forma como investigadora es esa: Alejandro Sieveking como autor tangencial, Bélgica Castro como actriz de carácter de una época ida, en la cual el Estado subvencionaba un sistema teatral. Me enfrento a esos dos seres humanos y artistas desde dos precauciones: el retorno no es una experiencia homogénea (hay niveles de retorno y de exilio) y lo que hubo antes del golpe es bastante más complejo que lo que se cuenta.

Me reformulo preguntas... Me parece que tanto Bélgica Castro como Alejandro Sieveking son figuras que uno debe mirar necesariamente en tres tiempos y a contrapelo de ciertas verdades, instaladas en cada uno de esos tres tiempos. Hay algo que se nos está escapando y no ha sido contado: miremos tres fotos diferentes, por ejemplo, en cada uno

¹⁷ Cristián es director de Investigación y del Programa de Posgrado en la Facultad de Letras de la Pontificia Universidad Católica de Chile.

de los casos, no bastaría con guiarse por lo que consignan los programas de mano que documentan los estrenos de los teatros universitarios. Bélgica Castro y Alejandro Sieveking son gravitantes al interior de los movimientos en los cuales ellos se insertan. Los circuitos que ellos trazaron no han sido recuperados. Los teatros universitarios se piensan como una coyuntura homogénea en la bibliografía local, como un hito homogéneo, pero en realidad no lo fueron. Los recorridos de Alejandro Sieveking y Bélgica Castro permiten mostrar otros recorridos: en las fotos que toma Luis Poirot¹⁸, en una de las cuales Víctor fuma, Alejandro Sieveking baila rock and roll, mientras, en segundo plano, vemos a José Donoso. Se ve también a Víctor Jara hincado como prisionero, antes de un estreno de Jorge Díaz. Se ve otra imagen de Alejandro Sieveking, Víctor Jara, Sergio Zapata, Bélgica Castro, todos sentados en un banco del Parque Forestal.

Lo que me interesa resaltar es que ellos fueron agentes de un campo cultural de brutales contradicciones. Algo que se infiere, por ejemplo, mirando la obra de Sieveking, *Parecido a la felicidad*, que cuestiona los parámetros sobre los que se sustenta la construcción de una época (la de la revolución cultural en el país). Habría que pensar en sus relaciones peligrosas, preguntarse cómo viven Bélgica Castro y Alejandro Sieveking la detención y el asesinato de Víctor Jara. Pero también, cómo se comportan frente a la reforma universitaria en la década de los años sesenta, qué posición toman a partir del estreno de *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz, cómo fue eso de tener un pie en lugares como la producción del disco *La población*, surgido de una estrecha colaboración entre Sieveking y Jara, y otro muy ligado a su presencia en los teatros universitarios. Habría que preguntarse, además, cómo los créditos de ese disco, nos permiten ver un desvío por el cual Sieveking se va, a partir de esa experiencia... cómo la colaboración entre Ana González y Bélgica Castro marca una “manera de estar”, o un “hacer otro”, paralelo a la universidad, puesto que la cantidad de artistas que vive del teatro universitario es mucho menor.

Hay que pensar en un público que quizá no aceptaba los quehaceres paralelos de estos creadores. Yo tomaría entrevistas de gente que transitaba entre lo “oficial” y lo “gris”, entre *Parecido a la felicidad* y el disco *La población*. La clase media ilustrada de la que ambos provenían se encuentra con un grupo de jóvenes que fueron primera generación de universitarios; ese dato no es menor. Me pregunto cómo habrá sido el encuentro

¹⁸ Véase por ejemplo el libro de Gabriel Sepúlveda Corradini, *Víctor Jara, hombre de teatro* (2001) publicado por Editorial Sudamericana.

entre gente que venía con una visión más estrecha y gente que, proviniendo de otros contextos, debe aprender a “hablar” con sus nuevos compañeros, que piensan que arte es sinónimo de testimoniar, pero desde las voces de los otros y no hablando por los otros, algo seguramente muy nuevo para ellos. Me gustaría saber cómo habrá impactado en ellos el hecho de encontrarse con modalidades de producción que no conocían (utilizar peinetas como instrumentos musicales, por ejemplo, o todos los elementos que conforman la sonoridad de la canción de Víctor Jara, “La carpa de las Coligüillas”, entre otras cosas).

Si uno comienza a mirar cómo se pensaba al otro en las décadas de los años sesenta y setenta, parece muy llamativo que el sujeto popular se convierta en un material de estudio, pero en un sujeto-par. Es decir, en alguien en calidad de *partner* en el ámbito una marginalidad sexual y de *partner* en el ámbito de pensar la realidad, lo cual solo es posible porque a ese sujeto se le reconoce la capacidad de disponer de herramientas epistemológicas.

Para la fase de Costa Rica, la primera pregunta que me surge es cuál es la red de apoyo que suscita esa cartografía del exilio. Eso es importante para quienes hacemos Estudios Culturales. Es necesario pensar ¿cuáles fueron las estrategias que hacían posible que estos cuerpos ingresaran a las embajadas? ¿Qué redes podían organizarse o a qué redes podían acceder? ¿Por qué Bélgica Castro y Alejandro Sieveking terminan relativamente estables en Costa Rica? ¿Cómo afecta al triunvirato la muerte de Jara? ¿A quiénes se recurre? ¿Qué reacción toma el teatro universitario? Cuando pensamos en los exiliados en sus lugares de destino, debemos pensar en el pasado anterior al exilio, sea este un exilio voluntario o uno forzado (acá se me vienen Mauricio Wacquez a la mente, ganándose la vida como traductor en España; o José Donoso, como profesor universitario en Estados Unidos). El saber otro (ese de la televisión o del *café-concert*), ¿cómo se fragua? No debemos caer como investigadores en la lógica del exilio solo como desarraigo. ¿Qué espacios de subsistencia crean los exiliados? ¿Qué saberes reactivan en el exilio?, esos saberes, ¿de dónde se obtienen? Las redes que facilitan el retorno, ¿cuáles son?, ¿de qué manera se les pasa la cuenta por sus relaciones previas? Estas preguntas son importantes, porque cuando se regresa, es preciso construirse un rostro, una imagen pública, una prosopopeya que va a instalar este cuerpo ambiguo, contradictorio, etcétera, en su nuevo-antiguo lugar.

El *café-concert* prepara, quizá, una tercera escena: como opción a, en una primera secuencia de esa escena, menos épica, estaría la escena del retorno a través del *café-concert*; la segunda secuencia sería una especie de *flash-back*, o como opción b, Bélgica Castro como actriz de carácter, antes de salir al exilio, pero que regresa haciendo

café-concert. La mirada a Bélgica Castro como relato continuo de una época interrumpida contiene una amenaza: la de intentar establecer una homogeneidad como un criterio válido, cuando en la práctica lo verdaderamente interesante es el potencial creativo que ella ha demostrado tener. Para la tercera escena, habría que recordar la película *Gatos viejos* (2010) y ver a Bélgica Castro algo fuera de sus cabales queriendo recomponer una relación con la hija, y a Alejandro Sieveking como un profesor universitario que está intentando narrar históricamente algo y se le echa a perder el computador. En ese momento, en la película se desestructura el relato. La amenaza de los investigadores de no querer fetichizar el pasado debe tomarse en serio: es importante no confundir la adrenalina del *voyeur* con el deber ético de recomponer una escena mayor. Se debe intentar recomponer lo que ocurrió en el período de las décadas de los años cincuenta, sesenta y setenta: las trabas que puede haber experimentado un Alejandro Sieveking en su colaboración con Víctor Jara pueden conectarse con los autoexilios de Mauricio Wacquez, José Donoso y Jorge Díaz.

Hay valiosos relatos excéntricos del Chile republicano que es preciso recuperar. Por ejemplo, Soledad, la experiencia de tu padre junto a un grupo de artistas, haciendo programas de radio con público en vivo en auditorios radiales que a veces estaban situados debajo de otras salas, donde se presentaban obras de teatro. Es preciso escarbar y mirar estos *materiales pequeños* e insertarlos en el relato que hemos heredado como el único oficial. Las versiones monolíticas de la historia son cuestionables siempre. Si no conocemos estos materiales, si no indagamos en las miradas menos oficiales, seguramente cometeremos los mismos errores que hemos cometido en la política. Uno como profesor de Literatura con interés en eso que llamamos literatura dramática o dramaturgia debiese tomar desafíos: ¿son suficientes los *syllabus* de textos escritos, como materiales para reconstruir un momento? No. Hay que repensar cómo reconstruimos el texto literario: es necesario mirar las condiciones de producción, las fotografías, los documentales, los archivos, entre otros.

El segundo desafío metodológico tiene que ver con leer siempre de manera comparada: revisar los montajes en los que Bélgica Castro actúa en paralelo con lo que ellos hacen en su retorno o leer a Alejandro Sieveking en relación con Jorge Díaz y José Donoso, por ejemplo. En la obra que tú tradujiste, Soledad, donde, además, oficiaste como dramaturgista y trabajaste junto a Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, *El último encuentro*, por ejemplo, ¿hasta qué punto tenemos que leer la conclusión de una imagen más amplia, hasta qué punto debemos dejar la imagen fija de él como una especie de *autor héroe* de una época? Una vez que se ha hecho acopio de una diversidad de materiales,

¿cómo es que estos agentes culturales ordenan sus propios constructos a la hora de presentar una imagen pública de sí mismos?

Tenemos el deber de analizar los mecanismos, no tomar la entrevista de alguien que solo por ser o haber sido afín al tipo de obras que ellos hacían o han hecho se considera automáticamente verosímil. Habría que ver a quiénes ellos mismos, Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, incluyen en las fotos retrospectivas que guardan y muestran y a quiénes dejan fuera. Analizar la dimensión retórica de su propio pasado me parece importante. Como investigador, es preciso hacerse preguntas éticas del tipo ¿hasta qué punto ofrezco mi cuerpo como archivo viviente? *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre, llevada a escena por Guillermo Calderón con motivo de la conmemoración del Bicentenario en 2010, amerita la pregunta acerca de si esos actores y esas actrices sabían o no que iban a ser mostrados desde la precarización laboral o desde su debilitado estado de salud, en los cuales se encontraban, entre otras cosas.

Para los espectadores, ¿qué va a ver uno a los espectáculos? En *Todo pasajero debe descender* de Alejandro Sieveking yo no iba a ver el texto, sino que iba a tener una experiencia. Desde el investigador que se pregunta si algo se puede mencionar o no, hasta el que lo dice todo, sin reparos, se nos pone en un constante desafío: muchas veces, las formas de historiar lo terrible en archivos están teñidas por nuestros parámetros neoliberales. Me intriga cómo ellos, desde *Todo pasajero debe descender* en adelante, vienen preparando su propia muerte desde lo escénico y cómo hay una especie de peregrinación de investigadores jóvenes para escuchar sus testimonios y aprender de ellos algo que no han conocido ni vivido. Quiero decir que la ansiedad de muchos jóvenes de acercarse a ellos me parece llamativa. Ellos dos ejercen un rol activo, al parecer, de archiveros del pasado. Ese rasgo no lo he visto en otros autores: Jorge Díaz hablaba satíricamente del pasado; Egon Wolff se retiró a pintar cuadros y a vivir una vejez bucólica a Calera de Tango, hasta su muerte reciente.

La actitud de Castro y Sieveking me parece deliberada y creo que merece ser analizada con el mismo rigor con que habría que analizar su producción artística y crítica. ¡Quién sabe si la presencia de Sieveking en montajes de gente joven tiene mucho que ver con este rol de administrar la tradición de la conversación con gente joven! Mirar reposiciones de obras escritas por Luis Alberto Heiremans, Egon Wolff, Jorge Díaz o Alejandro Sieveking es interesante: el último se mantiene en cartelera con mayor sistematicidad que los tres primeros. Esta especie de *performance* que ellos montan, a partir del visionado

de fotos y archivos. ¿Es lo que les da una vigencia tan sustancial hoy, mucho más que desde la creación a secas, sobre todo en un campo cultural como el nuestro, en el que no tenemos la tradición de auto-escrutarnos, como ocurre en Argentina? Siempre me ha llamado la atención eso.

Intuyo que debe haber un pequeño grado de trabajo deliberado para jugar con la obsolescencia al instalarse como informantes o archivos vivientes ante los jóvenes. Lo que hoy más me inquieta de ambos es la manera en la que, supongo (no tengo pruebas, pues no me he reunido con ellos), ellos juegan una estrategia para posicionarse como archiveros, narradores orales de una tradición perdida y ayudan, así, a construir un juego de su propia obsolescencia. Una generación formada en los acomodos de la transición, no conforme con la Historiografía teatral tradicional, llega ahí para aprender de estos cuerpos que han asumido deliberadamente el rol de construir una memoria. Hay una relación entre el decir y no decir, de acuerdo con Beatriz Sarlo... decir y no decir, memoria cultural, teatro y represión.

Para mí, ellos aparecen con el montaje de *Mala onda*, adaptación de la novela homónima de Alberto Fuguet, en el Teatro Nacional, durante el período del suplemento Zona de Contacto del diario *El Mercurio*. A esa obra se la veía como parte de la trilogía pop que conformaban las obras de autores distintos *5 Sur*, *Mala onda* y *Río abajo*, desde una comunidad determinada de espectadores, lo cual es muy curioso. Alberto Fuguet tenía una narrativa llena de claves y Alejandro Sieveking aparecía en ese montaje junto a Bélgica Castro.

Conversación con Agustín Letelier¹⁹

Nosotros, aquí en Chile, no sabemos nada de lo que Bélgica Castro y Alejandro Sieveking han hecho en Costa Rica, así como no sabemos qué hicieron los otros exiliados chilenos en todos los países adónde fueron. Por eso me parece muy importante que ustedes estén haciendo este trabajo porque eso no se ha hecho y es una parte de la historia del teatro chileno que hoy es desconocida.

Marcelo Gaete y Sara Astica eran fantásticos también, eran una gran dupla. Seguro que todos ellos en Costa Rica fueron de influencia. Aquí hay un enorme vacío de información. Bélgica y Alejandro se fueron de aquí casi después de crear el Teatro del Ángel. En ese momento, ya el movimiento teatral de aquí estaba muy politizado, todos sentían que tenían que participar en ese hecho histórico. De ahí que se produjeron maneras de hacer que con el tiempo se han ido olvidando. La calidad de Bélgica Castro es magnífica. Ella entra en escena y es otra cosa, tiene una calidad de actuación impresionante.

Yo no la vi antes de irse, en el año 1973, porque antes de eso yo veía poco teatro y no como crítico. Toda esta trayectoria de ellos antes de su exilio no la recuerdo mucho. Patricia, mi esposa, la recuerda porque, quedó subyugada, en una obra de García Lorca, *La casa de Bernarda Alba* en 1960. A pesar de que el papel que Bélgica Castro representaba era tan pequeño, era extraordinaria. Algunos actores tienen esa capacidad de imponerse con su sola presencia. En esa obra, ella hacía el papel de la abuela y fue inolvidable hasta hoy. Era algo realmente impresionante porque siendo su papel tan pequeño se comió la obra. No pronunció ni media palabra, solo pasó por el escenario con un corderito, cantando una canción, pero lo llenó todo. Después, la he visto en varias obras, en *La remolienda*, en *La visita de la vieja dama*, en *Ánimas de día claro*. Alejandro Sieveking ha hecho sus obras pensando en ella, el personaje se ha construido alrededor de ella y eso es algo extraordinario porque él sabe lo que ella da. Ahora ella está muy vieja. Su última aparición en *Pobre Inés sentada ahí* es ya hecha como para mostrarla en una etapa final. Alejandro Sieveking diría que es un homenaje, pero las palabras finales, hechas para una mujer en etapa terminal, son muy impactantes: es el papel de una mujer que al final de la vida ya no se mueve

¹⁹ Crítico teatral de mayor trayectoria en Chile. Es también profesor universitario. Desde hace varias décadas, tiene una página completa para sus comentarios en el suplemento dominical “Artes y Letras” del diario *El Mercurio*.

mucho, entiende poco, tiene el cariño de los demás, pero ya no hace nada. Entonces yo me acuerdo de haber pensado: ¿Hasta dónde es eso un homenaje?

Cuando ellos regresaron, Bélgica Castro apareció en *Margarita* en el año 1985 y era la primera obra. Ella se estaba adaptando y era un tipo de humor que no hacía, esa no era su línea. Después vino otra obra, en la que encarnaba a una profesora. Ahí llegó a tener esa dureza que tienen sus personajes, lo cual hace con una naturalidad tremenda. Te lleva a pensar que es demasiado brutal como para que efectivamente una profesora sea como esa, pero sí representa todo lo que puede ser una crítica a la institución educacional y a la sociedad actual. Eso lo presentó poco después de haber llegado y todos teníamos la expectativa, y decíamos: ¡Está volviendo la Bélgica Castro! Antes de irse, ella hacía un teatro realista, con una gran capacidad de vivir los personajes desde adentro, con las técnicas antiguas, con su gran fuerza interior para identificarse con los personajes. También afuera del escenario debe haber sido un personaje difícil. Su relación con Alejandro Sieveking ha sido particular, tienen años de diferencia y él la ha visto como a una mamá. Tiene que haberle servido mucho como inspiración y estímulo para su creación, pues siempre supo que era una actriz que podía reaccionar de cierta manera y así podía escribir para ella. Eso tiene que haber sido algo muy bueno incluso para ella. Él es un gran hombre y ella una gran mujer, y se juntan los dos por eso: son grandes personas.

Yo creo que ella ha sido principalmente una actriz de papeles realistas, con personajes duros que están hechos para ella; personajes poderosos. Ella podía hacer eso. Tuvo una gran influencia al principio, en el Teatro Experimental de la Universidad de Chile. Era un teatro muy distinto del que se hace ahora. Actualmente es experimental de verdad, no como antes; no es eso a lo que en esa época se le llamó experimental. Aquello era hacer un teatro en el que la actuación tenía un sentido distinto y diría que lo de experimental se refería a que absolutamente todos los roles que se representaban en escena tenían la misma importancia independiente del hecho de que existiese una jerarquía al interior del grupo. No como ocurría en la etapa anterior a la creación de esos elencos universitarios, cuando todo giraba en torno a un divo o una diva que era el principal y poco importaba lo que hicieran los secundarios en escena. Alejandro Sieveking y Bélgica Castro, sobre todo ella, donde estuviera tenían que tener una proyección enorme. Ella era demasiado atrayente como para mirarla de lejos. Una personalidad muy fuerte, difícil, teatralmente magnífica.

Las últimas obras han sido interesantes, ha trabajado bastante en cine. Ellos han trabajado muchísimo. Son muy apreciados en Chile. Yo creo que, pensando en lo que han sido como figuras por su aporte, se les acogió de muy buena gana. También es importante ver cuándo y por qué influyen en el teatro. En estos momentos, el teatro requiere de una voluntad de ir a ver obras de calidad superior, pero el teatro comercial atrae más, como la televisión y la computación. El teatro con la presencia directa de los actores y actrices es otra cosa, pero se necesita voluntad. El teatro aquí, en Chile, se ha comercializado. Hay mucha gente que va para pasarlo bien; es un teatro de agitación al consumo. Además, las buenas obras permiten entender qué pasa con la sociedad. Me parece que de ese tipo de obras han sido las de Alejandro Sieveking, que ayudan a ver qué pasa con la gente. Como *Ánimas de día claro*, una linda obra, escrita específicamente para ella que trata sobre el hecho de que la gente que muere, no puede descansar si ha dejado en la Tierra un deseo pendiente, ese es un pensamiento que existe en el pueblo, que un ánima se devuelve si queda algo pendiente y generalmente por lo que se devuelve suele ser una cosa sencilla.

La película *Gatos viejos* (2010) así como un par de obras de ellos de los últimos tiempos son tristes. Afrontan el hecho de estar viejos y sus limitaciones, pero son viejos que viven bien y se ven felices, a pesar de todo lo que pasa. Parece que esa película se hubiese hecho pensando en ellos. Alejandro Sieveking se convirtió en un actor muy presente en películas. En *Coronación*, obra en la que ella alternaba con la actriz Nelly Meruane, era ella quien trabajaba más el papel y Bélgica Castro lo hacía de una manera más silenciosa, lo cual es comprensible, pues ya no puede hacer demasiado. Tiene más de 90 años, a esa edad es complejo aprender papeles. Aunque usa audífonos se aprende todo, tiene una técnica actoral que ha manejado muy bien y que conserva hasta ahora. Es excesivo pensar que podría hacer más, pero es increíble cómo trabaja hasta ahora. Se dice que Bélgica Castro es hija de españoles, quizá guarda la fuerza de aquellos inmigrantes. Bélgica Castro es el personaje de mayor trayectoria; el haber sido parte del primer elenco del Teatro Experimental, que fue el primer órgano universitario para enseñar la disciplina teatral en la Universidad de Chile, le da un lugar privilegiado en la historia. Ese teatro en 1941 es el que hace el cambio de lo que era un teatro comercial y convierte al teatro en un hecho artístico, compuesto por un grupo de estudiantes universitarios que buscaban mejores obras y se preguntaban cómo es que había que actuar. Pensaban que los actores debían tomar los papeles según la obra los pedía. Eso era lo que estaban experimentando.

Aquí ha habido algo muy interesante en los estudiantes universitarios y es que se interesan por el teatro de una manera vital, por el gusto de hacerlo. Algo tiene el teatro que atrae a la gente joven. Ese movimiento teatral cambió el teatro chileno, había buen teatro, pero ese grupo fue muy importante. Ella nunca trabajó en teleseries. Pudo haber tenido los papeles que hubiera querido y tantos como hubiera querido. Pero en teatro, realmente, meterse en un personaje y vivirlo requiere de mucha fuerza, eso implica una proyección muy grande, como la suya.

Conversación con Catalina Saavedra²⁰

A Bélgica Castro y Alejandro Sieveking los conocí cuando estaba en el colegio, porque nos llevaban al teatro. Para mí tiene un gran valor hacer obras para colegiales. Los vi por primera vez en *La Celestina* y dije: “¿Qué es esto?” Nunca los olvidé. Luego, ya de estudiante universitaria, sabía de ellos como eminencias teatrales, son material obligado de estudio en la Escuela de Actuación. Asimismo, era obligatoria la lectura de las obras de Alejandro y los iba a ver al teatro. Actué con ellos en la primera película de Sebastián Silva, *La vida me mata* (2007). Hemos sido muy afines en varias cosas: sentido del humor, ideas de trabajo. Ellos llevan tantos años juntos, con tanto amor y tanta complicidad teatral que hablar de ellos es como hablar de una sola persona, aunque yo con él tengo más comunicación, por la edad de ella. Nos hicimos muy amigos, luego trabajamos en *Gatos viejos* (2010) y nos hicimos más amigos todavía. Participé en la obra *Víctor sin Víctor Jara* y ahí ya nos hicimos amigos de verdad. Me propuse cuidarlos sin que se den cuenta, por su edad y a pesar de su autosuficiencia. Pero hay una realidad, son mayores. Yo desearía que no actúen más y que descansen, pero para ella dejar de trabajar sería morir.

Ellos son grandes conversadores. No te dejan ir, son felices contando, con esa memoria tan prodigiosa, él ya a los 83 años y ella a los 96 años... A mí me conmueve lo que Costa Rica ha sido para ellos. ¡Qué alegría que lograron ir a un país supuestamente tan amable! Yo tengo esa idea, por los amigos que viven ahí y por lo que uno lee, de que es uno de los países más civilizados que hay, sin ejército. ¡Ni un solo país de Latinoamérica tiene eso! Me da pena no haberlos conocido como colegas antes: siempre los vi como el dramaturgo y la gran actriz, pero por suerte nos juntaron estas películas. Lo que me encanta de ellos y en lo que me reconozco es el amor por el teatro, la rigurosidad y la delicadeza que tienen, heredada de Pedro de la Barra y gente de esa época del Teatro Experimental. Creo que esa debe ser la época más digna del teatro chileno en contenido, seriedad de temas, quizá no en recursos, pero sí en montajes. Hay en ellos una dignidad en el trabajo, por ejemplo, la de ella, de negarse a trabajar en televisión. Eso la hace muy consecuente porque nunca quiso alejarse de lo que había aprendido en su vida teatral. Nunca quiso profanarla por el dinero. Siempre me dijo que lo único que hay que cuidar es el prestigio, me lo daba como consejo y eso, decía, se hace seleccionando bien lo que se acepta como trabajo.

²⁰ Actriz de teatro, cine y televisión. Ha trabajado en doblaje de series brasileñas, en una revista cultural, en docencia y ha colaborado con chistes para la revista Condorito.

Creo que en mi caso ese es mi aporte a la sociedad. Yo siempre me preguntaba para qué sirve y a quién le importa este trabajo como actriz comparado con otras profesiones. Finalmente descubrí que mi labor es aportar belleza al espíritu de las personas, a quienes ya la tienen y a las que la podrían ver en las obras que hago. Para alguien que no ha tenido muchas oportunidades ver esa magia es trascendental: cuando hacemos funciones fuera de sala, en las comunas, con que a una sola persona la impacte, ese es el aporte que yo puedo hacer como artista. Es difícil ser consecuente al nivel de la Bélgica Castro, creo que ya quedan pocas como ella. Él es más generoso, se embarca más fácil en proyectos, ella es más selectiva. Ambos, en general, tienen un filtro acertado, un buen ojo. Creo que ellos se ven apoyados por alguna gente que los valoramos y que queremos todavía aprender de ellos. Yo siempre aprendo de ellos sobre todo de lo jóvenes que son.

Son las personas más desprejuiciadas que conozco. A pesar de ser tan claros con sus ideas y a pesar de que no pueden salir tanto de sus cuatro paredes saben todo; están enterados y con ellos se puede conversar de cualquier cosa con sentido del humor. Hablamos de todo. También hablamos de la muerte. Me llama la atención que cada uno tiene miedo de dejar al otro; temen quien muera primero. Esa es su única preocupación porque ambos creen que se van a morir si el otro muere. Yo trato de ir una o dos veces por semana para comer juntos. Es increíble, ella va sola a la peluquería, dos veces por semana. Él es devoto de ella, le explica todo las veces que sea necesario. Ellos tienen mucha gente que los quiere y los apoya, también en cosas prácticas tienen ese amparo. Yo siento que los actores somos un gremio muy solidario, pero ellos han perdido muchos amigos, desde jóvenes, por el golpe, como Víctor Jara, por ejemplo, y tantos otros por otras circunstancias, como René Silva. Todas esas han sido muertes terribles para ellos. En la película que él rodó en la Patagonia, *El invierno* (2016) una película argentina por la que ganó el Premio al Mejor Actor en el Festival de Biarritz, incluso lo vimos correr y trabajar a cualquier hora, con cualquier clima: tal es su vitalidad. En esa película pelea en la nieve con un joven, es increíble.

Conversación con Rodrigo Bazás²¹

Yo conocí a Alejandro [Sieveking] porque él y Patricia López me invitaron a hacer una lectura dramatizada de la obra *Pequeños animales abatidos*. Era un Proyecto FONDART acogido por la Universidad Católica, hace cuatro años. Luego, Patricia puso en escena *Tres tristes tigres* y me llamaron para hacer la versión de cine, porque a él no le gustaba la ya existente. Yo no quise, la encontré desactualizada, y le sugerí que le pidiera al viejo algo actual con la forma en que él ve ahora el mundo y no con esos estudiantes ingenuos... Pero les colaboré con el diseño de luces y así nos conocimos. Antes de eso, para mí él era una leyenda. Había escuchado de él en la Escuela de Teatro por sus textos: él ahí sí es un patrimonio. Él se ha movido en varios territorios, realistas, surrealistas, costumbristas, pero nada me parecía seductor. Luego, me explicó qué es algo que él llama *impresionismo folklórico*. Aunque a mí su mirada sobre lo popular no me gusta, el tipo es espectacular en escena. Él cuenta que con Víctor Jara inventaron ese concepto para denominar lo que hacían por miedo a que los identificaran como costumbristas.

Alejandro Sieveking es agudo, crítico, inteligentísimo. Me sorprendió el hombre que está detrás de esas obras que nunca me gustaron, con esa visión del campesino. Pude mirar a un autor muy diverso, que revela su gran experiencia en teleseries. Luego, me dijo que quería hacer obras con canciones porque nunca nadie lo había dejado hacer obras con canciones como él quería y que Víctor Jara había eliminado canciones que él había puesto en sus obras. En esta última experiencia, detecté que era necesario hacer caminos paralelos con todos los lenguajes que requería la pieza. Al principio no lográbamos descifrar lo que él quería decir. La obra carecía de los recursos que un dramaturgo de esa estatura tiene y le pregunté por qué no los quería usar y me dijo: "Es que eso yo ya lo hice, ahora quiero escribir con libertad, sin pensar demasiado". Me hizo recordar su obra anterior, *Todo pasajero debe descender*, que no tiene una estructura como las demás, es algo como hablar contemplando la vida. Entonces, la estrategia para mí fue crear un producto distinto, con otro concepto de teatro y con música chilena.

Yo traté de aplicar el concepto de la arquitectura del ejercicio maximalista. Se trataba de una obra sin estructura de personajes y éticas como en los musicales con cambio,

²¹ Diseñador teatral, director de arte de la exitosa serie de televisión *Los 80* en varias de sus temporadas. Además, fue el director del último montaje en el que participó Bélgica Castro, *Pobre Inés sentada ahí*.

aventura y lujo, pero esta debía ser austera, con seis personajes, una decena de canciones y un solo set. ¿Cómo hacer un musical y además entretenido? Decidí que hiciéramos una especie de musical chileno, sin precedentes porque ahora proliferan los musicales comprados, a veces sin buenos resultados y eso genera muchas dudas. Son producciones que poco tienen que ver con Chile. Así que propuse el musical maximalista, con siete músicos en vivo, además de los siete personajes, con Alejandro Sieveking actuando de padre, y le prometí que no iba a tener texto.

Tenerlos a ellos juntos era una cosa única y ella así se sentía acompañada. Fue una gran idea. ¡Él es tan magnético! Había que verlo actuando en traje de baño, mojándose las patas y cantando. La pasó muy bien. Tenía un equipo de voces muy buenas en el elenco. Todo esto era para homenajear a Bélgica Castro. No sé si lo confesó, pero la obra es biográfica. Alejandro Sieveking aceptó todas las ideas, él no quería hacer más dramaturgia, quería que se le sacara brillo. Ese propósito no lo logra mucho porque es obsesivo, pero se da cuenta y lo trabaja. Además, ella era un personaje central, pero no protagonista. Eso es difícil, ella estaba en total veinticinco minutos en escena. La experiencia fue linda, tuvo que ver con su crepúsculo, su forma de observar el mundo, consciente del amor que recibe en el teatro. Algunos dicen que ella es muy exigente, pero yo me encontré con una mujer adorable. Antes de eso, para mí ambos eran leyenda convertidos en clásicos estando vivos, las obras de él se siguen reponiendo y fue autor de algunas canciones de Víctor Jara.

Él siempre cuenta algo que tiene que ver con su genialidad dramática. Dice que Jara le pidió ayuda para hacer el disco *La población*, una historia de toma de terreno. Quería hacer un disco-concepto y le pidió a Alejandro Sieveking ayuda en la dramaturgia. Ellos se juntan y Alejandro Sieveking le responde: “¿Cómo te voy a ayudar yo, si nunca he ido a una población?” Y unieron sus sensibilidades y salió ese disco, que es una maravilla. Todo eso era mito para mí. Bélgica Castro siempre ha sido reconocida como una gran actriz y representante de las generaciones antiguas. Mi generación buscaba nuevas formas. Ellos eran la vieja escuela. Trabajar con ellos fue un desafío grande.

Yo me quedo con dos grandes cosas muy ejemplificadoras: ella tuvo un aparato de sonoprompter, para que le soplaran el texto. Se puede pensar que ya eso parece el fin de un actor. Cuando la ves actuar, te das cuenta de que ella nunca se ha olvidado de las indicaciones de dirección ni de la indicación de su texto. Es decir, vuelve a vivir en el escenario todo lo de los ensayos. Nos tomó ocho meses montar y remontar la obra y si bien hay un deterioro en la memoria inmediata, basta que se le den las primeras palabras y ella arranca como una locomotora y sigue actuando. Yo concluyo que el actor es un fenómeno

completo, que no es necesariamente la memoria. Y ella sigue siendo una actriz a pesar de que su memoria no esté con ella. Por eso me pregunto entonces ¿Qué es un actor? Cuando ella entró a escena en el estreno fue una cosa sorprendente, ante el público de la sala, se convirtió en una comediante. Tuve que retarla en el camarín, duplicó su carisma, su energía y nadie se dio cuenta de la presencia del aparato. Ella logra crear la ilusión, aunque se “haga trampa”. Eso es lo que hace al artista. Hay algo único en ella. Ella oye y va exactamente a la emoción, reproduce el recuerdo emocional del texto.

Además, la primera vez que salimos de gira fuimos a Concepción a dar una función. Yo me fui antes, luego llegó el elenco y ellos llegaron en avión la noche anterior. Ella, al contrario de todos los actores, que pataleaban por todo, en el momento en que yo creo que hacer una pasada antes es demasiado, preocupado por su cansancio y su edad, me dice: “No, yo puedo hacer hasta tres funciones en un día, más no, pero tres, sí”. Y fue por eso que hicimos pasada y estreno el mismo día. Es increíble cómo se quejan los actores por todo y también es increíble la ética de trabajo que ella tiene. Ella, que tenía que esperar cuarenta y cinco minutos sentada en una silla de ruedas antes de salir, se paró esa vez tras bambalinas, a bailar, cuando oyó las canciones.

La peor experiencia, pero a la vez maravillosa, fue un accidente que tuvimos. Durante un ensayo se cayeron, cuando aún la escenografía estaba en construcción. Cayeron blandos, sin miedo a la muerte, de una altura de un metro: él cayó primero y ella de la mano de él después, ¡y encima la asistente! Yo por poco morí. Ellos se rieron, cayeron riéndose y se golpearon, pero se rehusaron a ir al médico y amanecieron diciendo que estaba todo bien. Están aferrados al teatro. Ellos representan otro mundo basado en la pareja, basado en un amor que inspira. Aparte de las historias de ambos, el amor es real.

Antes de conocerlos, sabía de cómo él se subía a las tablas con proyectos liderados por jóvenes. Hay muchos proyectos de gente joven que lo incluyeron a él; a ella, menos por su edad, pero él es tan juguetón, tan joven de mente, que se lleva bien con los jóvenes. Es entretenido, agudo, conectado con el presente y despierta mucha admiración: su inteligencia seduce. En el caso de ella, lo que seduce es su talento y de eso ya uno ha escuchado. Ellos están permanentemente en la prensa. Ni Alejandro Sieveking ni ella hicieron cine antes y últimamente han hecho películas, ya viejos. Él descubrió el cine y está feliz. Hace poco fue a rodar a la Cordillera de Los Andes, con ese frío, y no le importó salir a cualquier hora a trabajar. Él está lleno de proyectos, creo que no quiere morir.

Conversación con Diana Sanz²²

Del grupo que partió con Bélgica Castro, Lucho Barahona se quedó en Costa Rica, con el Teatro del Ángel. René Silva le ofreció a Alejandro Sieveking que viniera a Chile a hacer unos libretos para una teleserie y ahí les picó el bicho de volver. En tiempos duros de Chile se justificaba estar en Costa Rica, pero después no. Bélgica Castro y Alejandro Sieveking deben haber sido un monopolio en Costa Rica. Debe haber sucedido algo similar a lo que fue el Teatro Experimental acá cuando ellos empezaron a ensayar. Como diría el dramaturgo chileno Egon Wolff, recientemente fallecido, el teatro debería volver a un concepto casi religioso.

En mi época, había cuatro salas para 70 000 asistentes. Ahora hay demasiados grupos y poca gente para tantos grupos, cuesta más que la gente se reparta. Eso les debe haber pasado a ellos allá, donde no había teatro, no había competencia, pero sí había público y llegaron en un momento en que pudieron sembrar. Sería importante saber si lo que ellos hicieron persiste o si se borró esa influencia en Costa Rica. Aquí en Santiago de Chile la gente que iba al Antonio Varas era profesional, educada: médicos, abogados, arquitectos, entre otros e iban a ver una obra de arte. Eso era una fiesta, un acto religioso, como dice Wolff en su entrevista.

Respecto del impacto que dejaron los chilenos que se establecieron en Costa Rica creo que debe haber estado ligado a una época específica. También tengo la impresión de que su impronta en la actualidad no debe ser tan notoria en Costa Rica. Me da la sensación de que sembraron, pero si esa semilla brotó, quizá ahora no esté tan viva ni vigente. El regreso de ellos dos a Chile fue bueno que ocurriera, con lo rigurosa que es Bélgica Castro, es probable que haya visto que allá en Costa Rica ellos dos no tenían demasiado futuro, por el ambiente. No conocí a ningún grupo allá que tuviera alguna semejanza con lo que hicimos acá o con lo que ellos hicieron en el Teatro del Ángel. Puedo estar errada. Yo no me habría quedado allá, ¡ni loca!

En la puesta en escena de *Coronación* no se me pasó por la cabeza preguntarle a Bélgica Castro por las razones por las cuales regresó. Habría que indagar en compañías

²² Actriz chilena de larga trayectoria. Trabajó en años recientes con Bélgica Castro en *Coronación*, estrenada en 2013 en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) y con Lucho Barahona en *Romeo y Julieta* en 1964 en el Teatro Antonio Varas, ambos en Santiago de Chile.

que pueden haber recibido la influencia de ellos en Costa Rica. Yo viajé a Costa Rica el 2012. Le escribí a Barahona al Teatro del Ángel, pero me devolvieron la carta, porque el teatro no tenía funciones todos los días. Lucho iba en ese tiempo al teatro todos los días a recaudar la taquilla; eso sí. Lucho ya no puede actuar y dirige muy poco. Abrió una sala para arrendarla a otros grupos. Me encontré con él en el XII Festival Internacional de las Artes de Costa Rica, del 1 al 25 de marzo del 2019. Maté dos pájaros de un tiro. No entendí demasiado las razones por las cuales Barahona se quedó en Costa Rica. Puede ser el amor que debe sentir por la pareja, porque el país es diminuto y no vi demasiada actividad teatral.

Lucho me contó que allá no había nada antes de que llegaran los chilenos. Allá todo está reducido a espacios muy estrechos. Allá no vi compañías grandes, como en las universidades de acá. Había un teatro grande donde hacían zarzuelas y cosas así, parece que era el Teatro Nacional de San José. Allá me enteré de que Juan Katevas había dirigido un año o así ese teatro. Hay que buscar allá a alguien que haya trabajado con Juan Katevas, que era muy amigo mío. Él aterrizó en Costa Rica no sé por qué, en realidad, después de haber estado en Grecia con la Marés González. Era compañero mío y no lo había visto desde hacía alrededor de 40 años, pero solo hablamos por teléfono, cuando yo fui a Costa Rica. No nos vimos. Falleció allá, casado con una costarricense; tiene dos hijas. A Leonardo Perucci no lo busqué.

Parece que en Costa Rica también se trabaja sobre la base de proyectos. El que más me atrajo entre los grupos que vi en el festival del que te hablo, el que más se parecía a un teatro institucional era la sala del Teatro de la Aduana y deberías ir a hablar con su director. Ahí vi *Bolívar* y *Manuela: los pasos de la nostalgia*, una obra colombiana y una de Costa Rica, *Vacío*, de un grupo joven, Abya Yala, que me interesó mucho. Me pareció que el Teatro de la Aduana era moderno, pero institucional en tanto sala. Yo solo fui a las obras que me parecieron atractivas de ver en ese marco.

Conversación con Javier Ibacache²³

A Bélgica Castro y a Alejandro Sieveking no los conocí en los primeros años de la dictadura, sino en la década de los años noventa cuando los vi en un espectáculo llamado *Impro-show*, que no era teatro político. Para mi generación ella fue un descubrimiento, algo así como la *Bette Davis* chilena. Una figura de culto también para la generación del Suplemento Zona de Contacto, donde escribía Alberto Fuguet (y estudiantes de periodismo que investigaban cultura alternativa), pero no vista como actriz de antes de la dictadura, sino como una actriz vieja que con la Compañía Sombrero Verde (junto a María Izquierdo o Willy Semler, por ejemplo) tuvo un posicionamiento en cosas como las que hoy se hacen bajo el nombre de *stand-up*. En ese período ella hizo apariciones en el Teatro Nacional. Como ves mi registro de ella es de la posdictadura.

Personalmente, creo que hay dos relatos sobre ella: hay una Bélgica Castro valorada entre los jóvenes por su forma especial de hacer y pensar el teatro, por negarse a la telenovela y por muchas otras cosas. También está aquella Bélgica Castro militante de la década de los años setenta. En mi visión más recientemente ella ha tenido la oportunidad de volver a estar en ese lugar político de esa década. Hay otra Bélgica Castro más, que es la profesora que ha formado a gente muy importante, que deja una impronta en muchas generaciones de aquello que debe ser el realismo. A ella y a Alejandro Sieveking los contacté principalmente por mi papel de cronista de teatro. En los relatos de otros ella siempre aparecía y aparece como la profesora rigurosa, implacable, autoritaria que sabe exactamente cómo se hacen las cosas. Se le agradece y se le teme. Ella ha sido como un dinosaurio porque la escuela chilena de aquellos teatristas que se han impuesto desde fines de la década de los años ochenta en adelante están muy lejos del realismo, de su dogmatismo. Ha sido como una figura de museo, que piensa en personajes clásicos.

La entrevisté varias veces. Recuerdo que nos vimos antes de eso en un estreno, todos estábamos convencidos de haber visto un gran montaje. Ella me dijo que tenía muchos reparos por haberse cortado el texto y haberle restado con ello profundidad. Es rigurosa, tiene una visión sobre el teatro menos complaciente de la que ha compartido

²³ Crítico teatral, investigador, formador de audiencias, periodista, especialista en comunicación social, cofundador de la Escuela de Espectadores, director de Programación y Audiencias del Centro Cultural Gabriela Mistral entre el 2010 y 2016. Director de Programación del Espacio Diana, y asesor en varios proyectos culturales.

con los medios de comunicación. Ella ha dicho en entrevistas, por ejemplo, al hablar sobre los públicos locales, que en gran parte están compuestos por homosexuales y que ve en ello un nicho muy acotado. Ella también ha sido muy generosa, muy accesible. Creo que ha ocurrido algo con ella y es que se ha querido recuperar a los grandes baluartes del teatro. Ella junto con Alejandro Sieveking han sido revalorados, se han reposicionado. Son muy activos, él es casi el único sobreviviente de una generación de dramaturgos que hoy día son como el testimonio de una tradición teatral.

La gente va a verlos más que por el teatro por ver un testimonio viviente. Aunque sus obras tengan problemas dramáticos, si la pieza ha sido escrita por él y es actuada por ella, la gente va por verles y eso es lo que se valora. Ella también hace de vínculo, pues el teatro chileno está completamente anclado en la idea de un teatro universitario como vía de profesionalización. Tomando eso en cuenta Bélgica Castro es un baluarte, porque ha estado en obras señeras, en obras que hoy son históricas. Ella pertenece a una generación de maestros normalistas. Es un ícono muy complejo. Hay muchas cosas detrás de ella, es una idea de lo que quiso ser el Estado chileno en la década de los años cuarenta. Es decir, encarna un proyecto de país, una idea de lo que debería ser la educación y el teatro. Ella es testimonio de eso en un país que ya no es así, sino neoliberal y que exhibe otro teatro.

Coronación fue una obra que se montó cuando yo era director de Programación y Audiencias en el Centro Gabriela Mistral. Se hizo con ella porque ella había estado en la primera versión de esa obra que habla del país. Lo interesante de ese proyecto es que se remontó otra vez con ella como parte del elenco y en ese remontaje se podía ver cómo había cambiado el país y el rol de ella como la matriarca de esa familia. Se montó en dos versiones, una con ella y otra con una actriz un poco más joven, Nelly Meruane, con quien se alternaba el rol. Eso fue un buen experimento, para ver qué públicos atraía cada cual: el público de Bélgica Castro era uno de izquierda y el de Nelly Meruane era uno más conservador. Algo muy interesante para investigar en el área de los públicos y para entenderla a ella como ícono.

Hay un trabajo que hicieron en cine, Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, llamado *Gatos viejos* (2010). Ambos fueron dirigidos por dos directores de alrededor de los treinta años, Sebastián Silva y Pedro Peirano. Desde el punto de vista de visión de mundo o de generación ellos no tienen nada que ver con Bélgica Castro ni con Alejandro Sieveking. Sin embargo, ellos abrieron su casa para rodar una película en la que actuaban. Además, aparecen Catalina Saavedra y Claudia Celedón y ellos dos aparecen como figuras del nuevo

cine chileno posterior a los primeros años de la década de los años dos mil, hecho por realizadores jóvenes. Es un tipo de cine que encuentra su principal circuito fuera de Chile. Estos directores los buscan a ellos por ser eso, esos *gatos viejos*, un testimonio de algo que ya no está.

Es muy interesante la apertura de Alejandro Sieveking, especialmente, para trabajar con gente joven. Eso se ve en un trabajo que hicieron con Manuela Oyarzún, *Cabeza de ovni*, una obra del absurdo del quiebre con el paradigma del realismo. Ellos se prestaron para ese juego escénico en esa falta de lógica que estaba bastante alejada de la que ellos solían usar para pensar el teatro. Muchos jóvenes no conocen el vínculo que ellos tenían con Víctor Jara cuando sucedió el golpe de Estado. En el 2003, cuando Chile estaba con esa idea del crecimiento económico, se cumplieron los 30 años del golpe y aparecieron importantes ejercicios de memoria. Se recuperó en parte la historia de Víctor Jara, Alejandro Sieveking y Bélgica Castro. Luego, cuando se cumplieron los 40 del golpe, se hizo en el GAM la obra *Víctor sin Víctor Jara* y Alejandro Sieveking participó como un testimonio viviente de la época anterior al golpe. Fue un hito muy importante para las nuevas generaciones que estaban tratando de entender el país. Ese mismo año se hizo también en el GAM *Coronación*.

Aquí no se conoce la historia del exilio de ellos en Costa Rica. Aquí, en Santiago, se intentó reabrir la sala del Teatro del Ángel en el 2015, después de mucho tiempo de haber funcionado como cine porno. Como el costo fue muy alto volvió a cerrarse y se puso en venta. Bélgica Castro ha tenido mucho reconocimiento del sector teatral y de cierto público. Ha sido valorada sobre todo por el público con vinculación más cercana al oficio del teatro. Ha sido reconocida, pero fuera del ámbito del teatro y del cine no sé si sea tan reconocida, porque no es tan mediática, no estuvo en la televisión. Bélgica Castro se negó a hacer televisión porque la industria de las teleseries nunca tuvo el formato que a ella le gustaba. Pero sí estuvo con Raúl Ruiz en películas emblemáticas, como *Palomita Blanca* (1992), que es representativa de lo que era la vida de ciertos sectores de la sociedad durante los años de la Unidad Popular. Ahí estaba ella, como el ícono que es y continuó estando en trabajos más recientes de Raúl Ruiz, razón por la cual en ese sentido sí ha sido reconocida.

Ella no viene de esa izquierda ahora edulcorada. Ella se comporta hacia sus ideales con el mismo rigor que tiene en el teatro. Es decir, conserva esa idea del país que debería ser, razón por la cual tampoco transó con las teleseries, ya que ella las consideraba un tipo de comercialización del oficio que no le parecía aceptable. Cuando uno conoce

el sistema de vida de Alejandro Sieveking y Bélgica Castro ve que es muy diferente al que se tiene hoy día, que es consumista. Ellos viven como lo han hecho en décadas trabajando, compran libros, van al teatro y al cine y ya. Viven en un apartamento que no ha cambiado en muchos años, por eso son testimonio hasta de una forma de vida no cautiva por el consumismo. Uno de los orgullos de ella, por ejemplo, ha sido no endeudarse, un testimonio de una forma de vivir la vida en lo cotidiano, en la cual se ve su consistencia, su coherencia.

El último trabajo en el que estuve involucrado con ella como director de Programación y Audiencias en el GAM fue *El Marinero*, de Fernando Pessoa. Ella era una de las hermanas, vi unos ensayos y me llamó la atención cómo les daba indicaciones a las otras dos actrices, Carmen Barros y Gloria Münchmeyer, con una autoridad... Fue bueno ver cómo encontró el tono de Pessoa, al hablar de la muerte. Para esa obra tuvieron que grabar en la costa, en un horario inclemente y ella estuvo siempre dispuesta a hacer todo eso. Cuando trabaja ella siempre dirige, da el tono, tiene autoridad, trabaja incansablemente. Es importante recalcar que es difícil pensarla a ella sin él, Alejandro Sieveking, quien ha sido un factor clave para que ella haya estado en los proyectos en los que ha estado. Así no aparezca él en ellos, él está ahí como promotor de su trabajo.



CIERRE

Exilios: territorios de nuevos conocimientos y experimentación de antiguas fragilidades

María Soledad Lagos Rivera

Muchas veces tendemos a pensar que los acontecimientos de una determinada nación son un fenómeno único por la magnitud y la brutalidad que en determinadas ocasiones lo acompañan. Ocurrió con el exilio de miles de chilenas y chilenos que se vieron forzados a abandonar su terruño. Esto por la sola razón de pensar distinto a lo que imponía la dictadura que de pronto rigió los destinos de todo un territorio habitado también por quienes, hasta ese momento, creían que un mundo más equitativo era posible.

Por cierto, apenas se destituyó al Presidente Allende con posterioridad al bombardeo del Palacio de La Moneda, entre quienes fueron mencionados sin demora en los sinietros “bandos” que comenzó a emitir la Junta Militar estuvieron los personeros de gobierno más odiados por la derecha chilena, como el ministro de Agricultura, Jacques Chonchol, a quien se responsabilizaba por haber llevado a efecto la Reforma Agraria, la cual, en realidad, había sido iniciada durante el gobierno anterior de Eduardo Frei Montalva (Centro de Estudios Miguel Enríquez - Archivo de Chile, 2005). Algunos, como él, lograron salir al destierro asilándose en embajadas con el predecible peligro de sus vidas y de quienes los ayudaban a llegar a esos lugares, burlando patrullajes y controles. Esas personas, anónimas en su mayoría, deberían tener algún tipo de reconocimiento público en un país sin memoria.

Uno de los casos emblemáticos de ensañamiento contra una alta autoridad de la República es el del ministro del Interior y de Defensa de Allende, José Tohá, detenido junto a varios miembros del gabinete en el Palacio de La Moneda el 11 de septiembre de 1973. Tohá fue trasladado a la Escuela Militar después, confinado a la Isla Dawson, donde fue salvajemente torturado. Luego fue trasladado, aún privado de libertad, desde un centro hospitalario a otro del país, hasta su muerte en el Hospital Militar de Santiago de Chile, en marzo de 1974. Murió con apenas 49 kilos, un hombre de 192 cm de estatura, a raíz de los apremios a los que había sido sometido. La versión oficial de la dictadura fue que se había ahorcado, lo cual tomando en cuenta su precario estado de salud resulta hasta hoy altamente improbable²⁴.

²⁴ Luego de décadas de investigaciones, se comprobó finalmente que había sido estrangulado con la participación de terceros.

Otros casos que alcanzaron gran notoriedad, debido a la brutalidad de los métodos empleados, son el atentado contra el exministro de Relaciones Exteriores, Orlando Letelier y su colaboradora Ronnie Moffitt en 1976 en Washington; el atentado contra el excomandante en jefe del Ejército, Carlos Prats y su cónyuge, Sofía Cuthbert, en 1974 en Buenos Aires. Todos ellos asesinados mediante bombas instaladas en sus autos. También resalta el atentado contra el político demócrata-cristiano Bernardo Leighton y su esposa en Roma en el año 1975. Además, se trataba de personas asesinadas en territorios extranjeros, como consecuencia de un trabajo conjunto entre agentes de la DINA/CNI y la CIA en los dos primeros casos. En el de Leighton y su señora, ellos fueron baleados en la calle, debido además a la colaboración de células internacionales de ultraderecha. Leighton quedó con daños cerebrales irreversibles y Ana María Fresno, parapléjica²⁵.

Hubo muchos nombres de todo tipo de dirigentes gremiales, sindicales y políticos que fueron mencionados en los bandos militares de la dictadura. Estos constituyeron la primera herramienta empleada por los golpistas para justificar la represión, herramienta apenas cubierta por un manto de pseudoinstitucionalidad. Se trataba de listas de personas buscadas, muchas de las cuales comparecían voluntariamente, pensando que al hacerlo cumplían con su deber ciudadano. Su ingenuidad la pagaron con largas permanencias en campos de concentración, la ejecución de humillantes trabajos forzados, torturas, desapariciones y asesinatos.

Quizás los militares y los policías del Cono Sur, formados en esos años en la Escuela de las Américas con sede en Panamá, no solo pusieron en práctica los métodos de desaparición forzada de personas ahí aprendidos, sino que perpetuaron las tradiciones de instituciones mucho más lejanas en el tiempo como la Inquisición. Incluso, propagaron los métodos explicados en detalle en museos que albergan antiguos instrumentos de tortura alrededor del mundo, aun cuando, por cierto, utilizaron avances tecnológicos inexistentes en la Edad Media o antes de ella.

Desterradas y desterrados, asesinadas y asesinados por disidencias ideológicas ha habido en diversas épocas de la historia de la humanidad. ¿Qué duda cabe? Sin embargo, la represión y el terrorismo de Estado ejercidos por las dictaduras del Cono Sur

²⁵ Para mayores detalles, véase Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. (6 de octubre del 2016). 41 años atentado a Bernardo Leighton. Véase además Memoria viva. (s.f.) Sofía Cuthbert Chiarleoni.

son simplemente imperdonables, en una etapa de la historia en la cual se supone que la ciudadanía del orbe ya disponía de suficiente información y de sobradas herramientas de análisis para entender que toda violación a los derechos humanos era algo inaceptable. En desconocimiento de los límites éticos, esas dictaduras se arrogaron el derecho de decretar que todos los cuerpos de quienes no comulgaran con las ideas que ellas propagaban eran cuerpos desechables. En ese sentido, es llamativa la airada defensa que actualmente hacen los partidarios y cómplices civiles de la dictadura, instalados en el Parlamento chileno, del derecho a la vida de fetos que representan un riesgo vital para las madres que los portan en sus vientres y la insistencia con que pretenden negarles por ley a esas mujeres el derecho a abortar²⁶.

Además, sorprende el grado de peligrosidad que los regímenes dictatoriales les han asignado a las artes escénicas, especialmente al teatro, dondequiera que esos regímenes hayan usurpado el poder. Asimismo, sorprende la indudable capacidad de las personas dedicadas al oficio teatral para reaccionar sin demora en forma crítica o para adelantarse a su contexto, por muy amenazante que este sea o haya sido, a través del trabajo artístico.

Imaginar la atmósfera de aquella época, sin duda, constituye un esfuerzo para quienes no la padecieron. Un periodo que implicó censores de la dictadura instalados en las salas de teatro; la medida de cierre inmediato de la carrera universitaria de Teatro durante los primeros años de la dictadura chilena; los despidos masivos de maestras y maestros; la instalación, en casi todas las universidades, de supuestos estudiantes, que eran en realidad infiltrados, dedicados a vigilar a sus compañeras y compañeros de estudios para denunciarlos o acusarlos de traición a la patria o de lo que se les ocurriera. Sin embargo, nada de ello logró amedrentar a quienes resistieron y se opusieron en forma abierta, dentro y fuera del país al brutal cambio de paradigma que significó la implantación de un régimen dictatorial, en un país que se preciaba de su cultura democrática²⁷.

²⁶ Para más información ver: ABC. (2017). El Congreso de Chile rechaza la ley del aborto contra todo pronóstico.

²⁷ No hay que olvidar que la dictadura encargó especialmente la redacción de una nueva Constitución en 1980, la cual continúa en vigor hasta hoy. Véase Memoria chilena. (2018). *Constitución política*. El resultado del plebiscito realizado el 25 de octubre de 2020 echó a andar un proceso esperanzador pero complicado para modificar la Constitución.

Asimismo, de las entrevistas efectuadas para el presente trabajo se concluye que durante el exilio costarricense de las y los artistas chilenos no desaparecieron del todo las jerarquías adquiridas y respetadas como convenciones propias de la convivencia en el país de origen. En una sociedad históricamente clasista como la chilena, algunas de las múltiples y variadas razones para intentar explicar el respeto o la inamovilidad de dichas jerarquías en el exilio costarricense pueden estar vinculadas con criterios como el origen social de cada una de las personas desterradas. Otras pueden haber estado ligadas a la cantidad de contactos dispuestos a ayudar a las y los artistas en su país de llegada y al peso real que los mismos tenían en ese nuevo territorio, aunque no se puede obviar la solidaridad internacional de personas e instituciones hasta ese momento desconocidas para quienes la recibían. Esta pudo encargarse de difuminar, poco a poco, los límites impuestos por los modelos de simbolización social y las prácticas derivadas que habían formado parte del recorrido biográfico de cada una y cada uno de los artistas chilenos que llegaron a Costa Rica.

En este sentido, no debiese asombrar en exceso el hecho de que para muchas de las personas con las que conversamos su etapa de exilio haya significado una posibilidad de poner a prueba sus talentos, sus fortalezas, pero también significó una oportunidad de probar sus propias fragilidades existenciales. Incluso permitió que a eso a lo que se le llamó el “retorno”, es decir, la reinserción posterior en el terruño en que habían nacido y vivido hasta la fecha del golpe militar, luego de años fuera del país, haya adquirido ribetes de un nuevo exilio, muchas veces más doloroso y complejo que el que les había tocado experimentar lejos de casa.

En los años de dictadura chilena se instauró un nuevo tipo de convivencia entre las y los habitantes de la nación. Ello simboliza el triunfo de un discurso ideológico, puesto que tanto quienes combatieron ese discurso como quienes, en su momento, lo detentaron continuaron con las políticas implantadas en ese período. Por esa razón, entre muchas otras, hay sectores de la sociedad que esgrimen el argumento de que los años de posdictadura solo le han otorgado legitimidad a un discurso que no la tuvo en sus orígenes. Por ello, designar como democracia al sistema de gobierno que hemos conocido desde 1990 en adelante no sería ni correcto ni adecuado.

Respecto de los diferentes tipos de exilio habría que destacar también la existencia de aquellos aparentemente voluntarios, pero que constituyeron para muchas personas la única posibilidad de ejercer disidencia activa desde la distancia. Es decir, las disidencias desde el pensamiento analítico-crítico instalado en numerosos organismos internacionales;

desde la docencia universitaria en instituciones no chilenas; desde el quehacer artístico; desde cualquier arista que permitiese un mínimo de visibilidad y, a la vez, fuese la garantía básica de estar medianamente a salvo de los organismos de inteligencia militar. Como ya se ha mencionado en estas páginas, esos organismos asesinaron a numerosas personas también muy lejos de su país, en operaciones conjuntas con otros organismos de inteligencia de las demás dictaduras militares y de la represión internacional, financiada en gran parte por la CIA. Hubo que esperar largas décadas para que la CIA desclasificara sus archivos y se supiera oficialmente que el gobierno norteamericano invirtió enormes recursos para derrocar a Allende, desde el mismísimo día de su elección. También, para revelar que aquello que los opositores a la dictadura denunciaban desde antes de 1973 y durante todos los años previos a 1990 distaba mucho de poder ser catalogado como calumnias sin asidero o fantasías de mentes afebradas²⁸.

²⁸ Para más información ver BBC. (23 de setiembre del 2016). Chile: hacen público cable de la CIA que confirma que Augusto Pinochet ordenó el asesinato de Orlando Letelier.

Galería fotográfica

Imagen 1. Teatro del Ángel. Bélgica Castro y Lenin Garrido



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 2. Teatro del Ángel. Alejandro Sieveking, Bélgica Castro y Lucho Barahona



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 3. Teatro del Ángel. Gustavo Rojas y Bélgica Castro



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 4. Teatro del Ángel. Marcelo Gaete y Alejandro Sieveking



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 5. Teatro del Ángel. Ana Istarú y Ana María Barrionuevo



Fuente: Archivo personal de Bégica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 6. Teatro del Ángel. Marcia Maiocco, Sara Astica, Bélgica Castro y Gustavo Rojas



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 7. Teatro del Ángel. Eugenio Arias, Juan Katevas y Juan Fernando Arias



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 8. Teatro del Ángel. Haydée de Lev y Alejandro Sieveking



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 9. Teatro del Ángel. Bélgica Castro, Lucho Barahona y Marcelo Gaete



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking.

Imagen 10. Teatro del Ángel



Fuente: Archivo personal de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking

Imagen 11. Bar La Copucha



Fuente: Archivo personal de Nadine Verónica Voullième Uteau.

Imagen 12. La Copucha. Norman Voullième, dueño de La Copucha



Fuente: Archivo personal de Nadine Verónica Voullième Uteau.

Imagen 13. La Copucha. Fernando Ugarte y Rubén Pagura



Fuente: Archivo personal de Nadine Verónica Voullième Uteau.

Imagen 14. La Copucha



Fuente: Archivo personal de Nadine Verónica Voullième Uteau.

Imagen 15. La Copucha. Mantel individual ilustrado por Hugo Díaz



Fuente: Archivo personal de Nadine Verónica Voullième Uteau.

Imagen 16. Bélgica Castro



Fuente: Anabelle Contreras Castro.

Imagen 17. Él Ángel. Escultura en la entrada del Teatro del Ángel



Fuente: Anabelle Contreras Castro.

Imagen 18. Patricio “Pato” Arenas



Fuente: Archivo personal de Patricio Arenas.

Imagen 19. Patricio “Pato” Arenas y Olguita Zúñiga



Fuente: Archivo personal de Patricio Arenas.

Imagen 20. Patricio “Pato” Arenas, Patricio “Pato” Primus, José Miguel Calachi y Marcia Maiocco



Fuente: Archivo personal de Patricio Arenas.

Imagen 21. Afiche de Teatro del Ángel



Fuente: Archivo personal de Alejandro Sieveking.

Imagen 22. Sara Astica y Marcelo Gaete



Fuente: Memoria de las Artes Escénicas (MAE) de la Fundación Tsaku na Escénica.

Imagen 23. Sara Astica y Marcelo Gaete



Fuente: Memoria de las Artes Escénicas (MAE) de la Fundación Tsaku na Escenica.

Referencias

- ABC. (21 de julio de 2017). El Congreso de Chile rechaza la ley del aborto contra todo pronóstico. *ABC. Sociedad*. [Periódico en línea]. Recuperado de http://www.abc.es/sociedad/abci-congreso-chile-rechaza-ley-aborto-contra-todo-pronostico-201707211857_noticia.html
- BBC. (23 de setiembre del 2016). Chile: hacen público cable de la CIA que confirma que Augusto Pinochet ordenó el asesinato de Orlando Letelier. *BBC*. [Periódico en línea]. Recuperado de <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-37457781>
- Benjamin. W. (2013). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal. (Publicación original de 1982).
- Centro de Estudios Miguel Enríquez - Archivo de Chile. (2005). Orden de lista de dirigentes políticos ante las autoridades militares para ser detenidos. *Junta militar Bando Número 10*. Recuperado de: http://www.archivochile.com/Dictadura_militar/doc_jm_gob_pino8/DMdocjm0022.pdf
- Jurado, M.C. (1 de agosto de 2017). Retrato de una Dama. [Entrevista]. *Revista Ya, Diario El Mercurio*.
- Memoria chilena. (2018). *Memoria chilena*. Constitución política. [Página web]. Recuperado de <http://www.memoriachilena.cl/602/w3-article-92403.html>
- Memoria viva. (s.f.) *Memoria vida*. Sofía Cuthbert Chiarleoni. [Página web]. Recuperado de http://www.memoriaviva.com/Ejecutados/Ejecutados_C/sofia_cuthbert_chiarleoni.htm
- Müller, H. (1995). "El teatro es crisis", entrevistado por Ute Scharfenberg en: F. Hörnigk, M. Linzer, F. Raddatz, W. Storch, H. Teschke, (eds.) *Kalkfell – Für Heiner Müller – Arbeitsbuch*, (pp. 136-143). Traducida por María Soledad Lagos, como material de lectura y estudio para sus estudiantes en Chile (texto tipografiado e inédito).
- Museo de la Memoria y de los Derechos Humanos. (6 de octubre del 2016). *Historias con memoria*. 41 años atentado a Bernardo Leighton. [Página web]. Recuperado de <https://www.museodelamemoria.cl/Informato/2735/>
- Rojas, J. M. (2015). *¿Para qué carretas sin marimbas? Hacia una historia crítica de la práctica de la música "clásica" en Costa Rica (1971-2011)*. San José: Editorial Arlekin.