

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 congregarse 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