

## **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, irremediablemente, 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 veía 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”<sup>3</sup>, 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

---

<sup>3</sup> 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.

Los 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.