

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 Castilla, 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 jovencillo 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?