

### Conversación con Cristián Opazo<sup>17</sup>

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 Griffero, 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

---

<sup>17</sup> 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 Poirot<sup>18</sup>, 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

---

<sup>18</sup> 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.