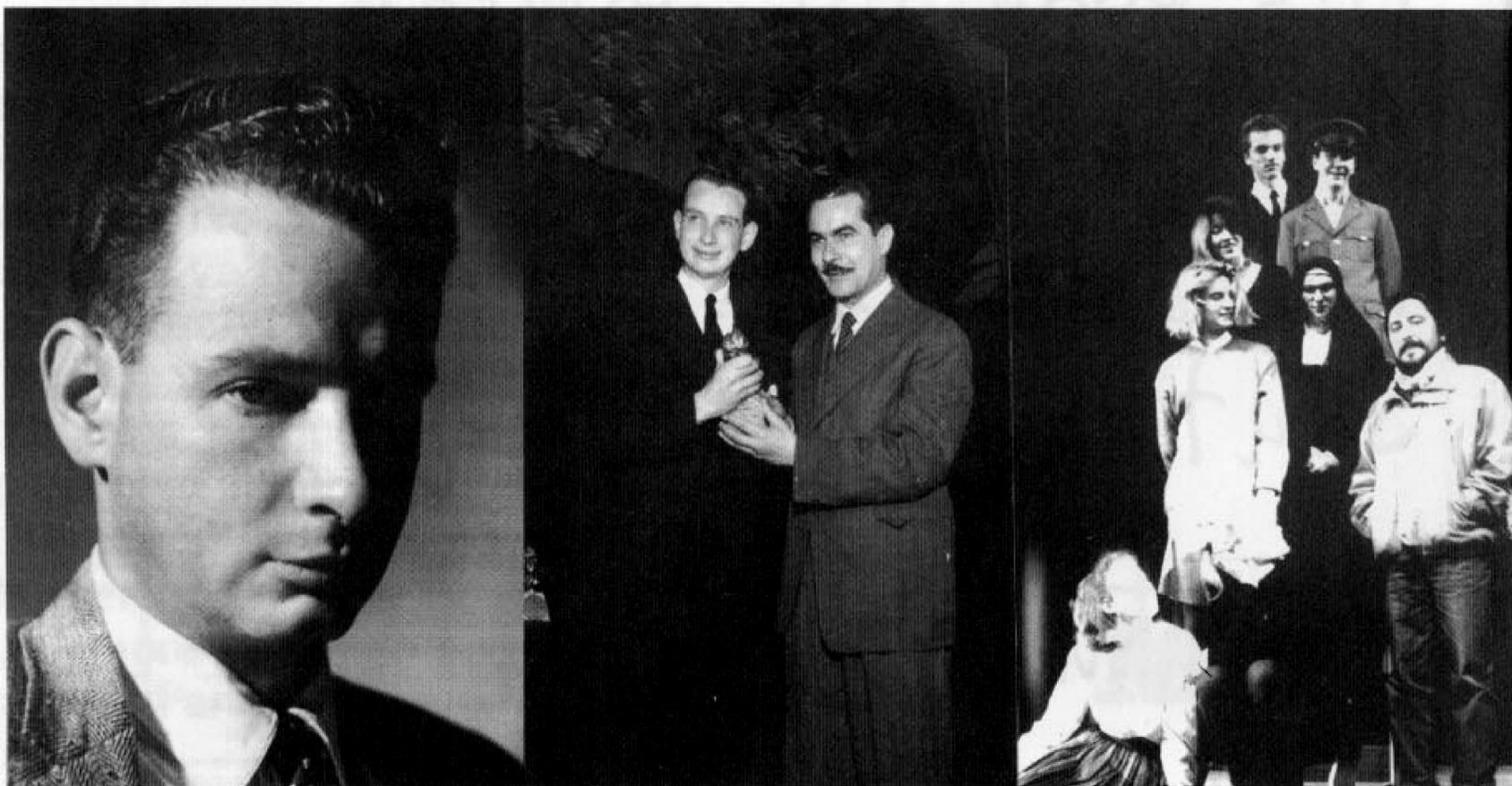


617913

ÁLVARO Y CRISTIÁN QUEZADA

# ENTREVISTA A BETTY JOHNSON DE VODANOVIC



TEATRAE N.º 4 (Primavera 2004) pp. 96-103

Sergio Vodanovic, dramaturgo. Nacido en 1926 y recientemente desaparecido, en febrero del presente año. Autor de un importante número de obras, todas ellas con una clara intención valórica y social. Nos preocupó que no hubiera todavía una memoria que le hiciera justicia, especialmente conociendo su plena entrega a la vida teatral, desde muy joven. Quisimos entrar en una percepción más cercana acerca de su existencia y de sus ideas, la de su viuda, Betty Johnson, quien compartió con él toda una vida, testigo de sus más profundos anhelos y también de sus debilidades. Nos encontramos con ella, una tarde de éstas, en su departamento de la comuna de Providencia. Ésta fue nuestra conversación:



Una película de teatro de **PRODUCINE**  
— Ruben SOTOCONIL — Raquel LUQUER — Hector NOGUERA — **DEJA QUE LOS PERROS LADREN** — Roberto PARADA — Rafael FRONTAURA  
Dirección de teatro: Roberto Parada  
Basado en la obra de Sergio Vodanovic  
Dramaturgo: "Actos Fijos"

**Cristián Quezada:** Nosotros hemos tenido acceso a cierta documentación y a textos en general que revelan la importancia de la generación de los cincuenta —particularmente en lo relativo a su dramaturgia— y también a la obra de su fallecido esposo. Nos importa mucho realizar esta entrevista por la cercanía de su visión y de su opinión y por lo que usted puede aportar para conocer más de cerca las circunstancias familiares, culturales y políticas que llevaron a Sergio Vodanovic a producir su obra dramática.

**Lo primero que nos interesa saber es de dónde le viene a don Sergio esta amistad con el teatro.**

**Betty Johnson:** Bueno, yo lo conocí a él y él me conoció a mí cuando conocí sus obras. Porque debo decir que a mí me gustaba mucho el teatro, debido seguramente a que a mi familia también le gustaba mucho el teatro. En mi padre había un actor aficionado, de teatro campesino, de ese tipo de teatros populares que se exhibían en esa época, donde aparecían disfrazados de huaso, que hacían sainetes y ese tipo de cosas. Él mismo tenía amistad con algunos actores de la época, Frontaura, por ejemplo, y nos llevó desde niña —a mi hermana y a mí— a los estrenos. Y luego, cuando aparecen los teatros universitarios, entonces él mismo nos lleva a los teatros universitarios. En ese entonces, yo recuerdo haber visto a Sergio ahí. La pri-

mera vez que lo vi, lo vi saludando al público, en el estreno de “El senador no es honorable”. Ésa fue la primera vez que yo lo vi.

Después, ya mayor, estudié un año Pedagogía en Inglés, en la Universidad Católica. Y para mí Sergio era una figura familiar cuando, teniendo yo un cargo —era la única mujer por lo demás—, en la FEUC, en ese tiempo, pasaba a la Casa Central —que era donde funcionaba el teatro de ensayo en esa época—, a hacer los trámites propios de mi cargo, así apurada, urgente después de clases, siempre veía a Sergio, dando vueltas, fumando, conversando con alguien. Yo lo veía de lejos no más; para mí era una figura absolutamente lejana. “Este caballero está bien”, decía para mí misma pero nada más. Y después de algunos años, conocí a Sergio en la casa de una amiga de barrio y ahí todavía no nacía ningún romance.

**C: El conocimiento que usted tiene con respecto a esa amistad de él con el teatro, ¿de dónde le viene?**

**B:** Desde niño Sergio tenía como la vocación. Siempre se acordaba de haber montado espectáculos teatrales. En Algarrobo, por ejemplo, en la casa de la familia Canales. Ahí montaban sus espectáculos. Después, en la radio, hizo mucho radioteatro y, finalmente, su primera obra, “El príncipe azul”, que él la recordaba con un poco de vergüenza. Sé que Germán Becker se acuerda mu-

cho de esto. Él fue el promotor de esta presentación. Fue la primera obra que realizó. De ahí viene esa amistad suya con el teatro.

Quiero decir ahora algo que él dijo muchas veces. Hay un aspecto importante respecto al hacer obras en el teatro. Sergio no fue la primera figura del Teatro de Ensayo y nunca fue la primera figura de nada en particular. Porque estaba el problema de tener que trabajar. En la mañana tenía que trabajar como abogado y el teatro lo reservaba para las tardes. Y ése es un aspecto que lo veo como bien importante de su dramaturgia. Él se atrevió cuando le pidieron una obra de teatro —piensa tú en Sergio como un muchacho que no tenía mayor preparación— para presentarla por la Acción Católica en el Teatro Municipal. Y él la hace. Se lanzan luego los primeros concursos para llegar a tener una dramaturgia nacional, porque se está en búsqueda de una dramaturgia nacional, con Mortheiru, Debasa, con algunos de los destacados de la época. Es ahí donde nace en Sergio esa amistad que tú mencionas. Claro, después él es invitado a EEUU, y ahí comienza el romance.

**Álvaro Quezada:** ¿Conversaba con usted don Sergio respecto de lo que estaba escribiendo o lo que tenía pensado escribir?

**B:** Sí, hubo momentos. Recuerdo haber hecho una vez un comentario sobre una obra que él escribió. No recuerdo cuál,

pero recuerdo no haber sido lapidaria. Recuerdo sí haber encontrado que había que trabajar más la obra. Y él la guardó y nunca más trabajó esa obra. Trabajó otras obras. Con lo cual yo me reservé un poco a emitir mi juicio, porque a él parecía que le importaba mucho y yo no tenía mucho por dónde.

**A: Entonces, ¿le afectaban las críticas viniendo de usted?**

**B:** Me acuerdo que esa obra era bastante complicada y estaba basada en una situación que habíamos vivido, siempre en el tema de los valores. Surgió al comprobar que había un grupo de personas -que son los que en alguna forma aparecen siempre haciendo crecer este país (los empresarios)- y nos tocó a nosotros ver algunas cosas bastante feas, en el sur de Chile, en la zona de Magallanes. Además que, en esa época, yo al menos no había leído nada de lo que eso había significado, el cómo se conquistan los territorios de Magallanes. La obra estaba encaminada como una denuncia en ese sentido. Me acuerdo que me encantó mucho y le dije: "sí, pero hay que trabajar más esta relación en tal cosa". No la volvió a trabajar. Parece que decidió más bien dejarla.

**C: Entrando un poco más en su trabajo como dramaturgo, ¿cuál era la relación de don Sergio con los directores en general, los directores que dirigían sus obras?**

**B:** Dejarlos que hicieran lo que quisieran. Salvo en una ocasión. Recuerdo una obra que hizo Domingo Tessier. En esa ocasión Sergio incluso le pidió que no la estrenaran.

**C: Domingo Tessier aparecía como un director que frecuentemente representaba sus obras.**

**B:** Eran muy amigos. Eran ambos de la colonia, además. Él es Domingo Tessier Mihovilovic. Y después Domingo empieza a escribir y Sergio es muy crítico de la obra de Domingo. Encontraba que no era una mala obra, pero que le faltaba. "Le falta garra, le falta fuerza, le falta texto", decía. Y se lo dijo muchas veces. Y Domingo muchas veces volvió a los textos y volvió a escribir.

**C: Pero, ¿qué pasa con la concepción de que la obra escrita, la obra del dramaturgo es una cosa y la puesta en escena es otra? ¿Qué opinión tenía él con respecto a eso?**

**B:** Que efectivamente es otra cosa. Primero, que el teatro es para ser representado. Que el solo hecho de ser leído no tiene ninguna importancia. Tal es así que -él lo dice incluso en una entrevista- él duda que el género teatro sea necesariamente literario. Para él el teatro es el espectáculo.

**C: ¿Él alguna vez dirigió?**

**B:** No, nunca.

**C: Le pregunto esto porque, en la dramaturgia contemporánea, es frecuente que el autor oficie también como director, para responder mucho más a sus imágenes, a sus propias ideas. Obviamente que el autor, cuando escribe, tiene imágenes, antes de las palabras. ¿Eso a él nunca le llamó la atención o tuvo ganas de dirigir?**

**B:** No, nunca. Porque él decía que el espectáculo comenzaba cuando estaba ya

montado. Cuando ya estaba en la sala, eso era el teatro. Entonces, sí le gustaba conversar mucho con sus directores, desde luego. Con Pedro Mortheiru, en "Deja que los perros ladren", ocurrieron grandes conversaciones. Lo mismo para llegar a trabajar con el escenógrafo de esta misma obra, que era un artesano, no propiamente un escenógrafo, y que logró crear toda esa ambientación.

**C: En ese tiempo los escenógrafos eran casi todos arquitectos, ¿no?**

**B:** Sí, pero lo que yo encuentro interesante de la época en que yo lo conocí y también después cuando nos casamos, fue esa amistad tan grande que hubo entre ellos como grupo generacional, siendo algunos más viejos que otros. Con Camilo Pérez de Arce, por ejemplo, con Debesa, con Heiremans... que se juntaban a leerse sus textos.

**C: ¿Ese grupo fue el que se llamó Autores Teatrales Asociados?**

**B:** No. Ellos no lo llamaron de ninguna forma. Se juntaban una vez a la semana y las mujeres estábamos prohibidas. Estábamos casadas algunas y su reunión era como un «club de Tobi». Servíamos la comida, estábamos en la comida, pero después, cuando empezaba la parte interesante e importante, las mujeres ya no estábamos. A veces yo me acuerdo de haberme quedado, pero con la expresa indicación de no abrir la boca.

gente. El ingreso de Pedro Mortheiru y Fernando Debesa al Teatro de la Universidad de Chile me atrevería a decir que es un logro cercano a la época de la dictadura. Si no posterior. El Teatro de Ensayo era una entidad separada de la EAC también, absolutamente separada, no había trasvasije. Se forma cuando Benavente decide formar la EAC en el rectorado de Fernando Castillo Velasco. Y ahí entran a trabajar personas que no son del área de teatro.

**C: ¿Egon Wolff?**

**B:** Egon Wolff de alguna manera también participa de este grupo de lectura. En los comienzos, pero como invitado y como el más reticente a actuar en grupos. Él siempre se expresó de sí mismo como un "lobo estepario". No le gustaba mucho la cosa de los grupos. Fueron grandes amigos con Sergio. Después, por alguna razón, se separaron; nunca he sabido por qué. Me puedo imaginar que más por la actividad de mi marido. Sergio vuelve a Chile y empieza a trabajar en espectáculos contrarios al régimen de Pinochet, mucho con el ICTUS. Entonces ahí se produce una separación necesaria con la gente con que una vez compartió. Nunca fue tampoco de grupos teatrales, de estar con la gente de teatro, de vivir con la gente de teatro. Era muy celoso de su actividad familiar, de diferenciarla de su actividad profesional.

**C: ¿Percibe usted alguna hermandad ideológica con Egon Wolff?**

**B:** Sí, eso sí. En términos de que en ese ámbito son hermanos, de que ambos presentan temáticas éticas y valóricas. Desde diferentes ángulos, eso sí, pero Egon tratando en todo momento de develar más la postura del personaje. Sergio era más del conflicto al servicio de los personajes.

**A: Hay una cosa que me gustaría saber y en esto entrar un poco más en lo que era su personalidad. En las obras más**

**significativas de su primera época, y sin duda también en estas últimas que pude leer de la década del noventa, hay esa permanente contraposición entre la realidad y los principios. De alguna manera siempre en los personajes, el conflicto interno que están viviendo consiste en cómo pueden soportar la presión de la realidad y de la conveniencia económica con el sostener determinados valores, determinados principios. Sufren evidentemente una lucha interna. ¿Don Sergio vivía un conflicto similar?**

**B:** En su vida, no. Mantuvo sus principios siempre a ultranza. Yo no le conocí ninguna claudicación. Y también, en algún momento de la relación familiar, quiso llevarlos a ultranza. Todo esto con dificultad, por cierto, al ser padre de una hija única, anteponiendo los principios a lo que era el devenir de la sociedad. Pero la sociedad había cambiado, las relaciones hombre mujer eran diferentes. Esa parte a él le costó muchísimo. Le costó como a todos los hombres de su generación.

**A: El haber trabajado en la Caja de Empleados Públicos, todo el tiempo en que fue abogado, en realidad, incluso antes...**

**B:** De hecho, él tiene que entrar a trabajar muy joven, a los diecisiete o dieciocho años, porque su padre muere. Y su padre era rentista, nada más. Lo pilla toda la debacle financiera, habida y por haber, y se queda sin dinero. Entonces entra a trabajar, como se entraba a trabajar en esa época, no por concurso, sino por familiares y amigos conocidos. Alguien que fue tesorero general de la república le consigue entrar a trabajar. "Este niño que es tan habiloso que entre a trabajar a la Caja de EEPP". Tiene la suerte, realmente la suerte, de ingresar al departamento jurídico, como una especie de ayudante, secretario, "achichinle" se diría en otras partes. Y ahí se da cuenta de que los abogados tienen una vida bastante más regalada

**A: Sin intervenir para nada.**

**B:** Absolutamente. Yo lo entiendo, porque es una forma de reunión que de pronto tienen los caballeros de alto nivel. Los políticos, cuando se juntan entre sí, se juntan sin sus mujeres; los economistas, los banqueros, con mayor razón. Y esas son reuniones de toda la vida de este mismo tipo. Y ahí había una profunda amistad entre ellos, una profunda amistad. Con Camilo Pérez de Arce, me acuerdo, con su mujer. Era un grupo muy importante. Fernando Debesa puede contar un poco de eso, si se recuerda. Porque es el único que queda.

**C: Me llama la atención no haber tenido nunca una referencia de la actividad docente de don Sergio. Y lo que más me llama la atención es que no haya trabajado en la Universidad de Chile.**

**B:** Del Teatro de Ensayo, sí, fue profesor. A la Chile nunca lo llamaron. Ni en los comienzos. Siendo muy amigo, como fue, de Pedro de la Barra. Porque entonces éramos vecinos. Él tenía una casa en la calle Blest Gana; entonces nos visitábamos porque éramos del mismo barrio.

**C: ¿Había alguna rivalidad entre las escuelas?**

**B:** Yo creo que la gente de la Universidad de Chile se formó como un clan muy especial. Y dejaron entrar a muy poca

que los achichincles; entonces decide estudiar. Estudia en la mañana y trabaja en la tarde.

**A: Ese contacto con la administración pública, lo nutre con todo este fenómeno que está viviendo, con el tema de la corrupción.**

**B:** Lo nutre de todos los temas, como la corrupción y un número de anécdotas muy específicas, como ésta del "Senador no es honorable". Eso nace de un hecho real. Al mismo tiempo él está muy comprometido políticamente con la Democracia Cristiana. O sea, él dice que si hubiera sabido en los Padres Franceses que existía el Partido Comunista, se habría hecho comunista, pero como no sabía se hizo falangista, ni siquiera demócratacristiano. Y en ese tiempo había una especie de persecución contra los que no fueran de extrema derecha, por parte de dos o tres curas. Tal es así que sus últimos años de Humanidades se va de los Padres Franceses y se matricula por su cuenta en el Liceo de Aplicación. Él va a decirles: "mamá, papá, lo siento mucho, pero me voy al Liceo de Aplicación y ya estoy matriculado." Y ahí también se le abre a él mucho más todo lo que significa el mundo intelectual de la época.

**A: ¿El compromiso con el socialismo cristiano lo mantiene él hasta el final?**

**B:** No en términos de ser miembro de una agrupación política, pero sí de con-

servar las amistades de la época y con afinidades ideológicas bastante profundas, claro está. Se encuentra entonces bastante cercano de los grandes grupos, de los líderes del partido. Él trabaja, por ejemplo, en la campaña de Frei Montalva en la parte cultural. Tratando de hacer cosas.

**A: ¿Cree usted que don Sergio fue realmente un idealista?**

**B:** Absolutamente y hasta el final de sus días.

**A: Sentí un dejo, debo reconocerlo, al leer sus últimas obras, de un cierto escepticismo en la postura de don Sergio. Sentí algo así como "me la ganó la realidad".**

**B:** Sí, y si lees "Girasol", eso también está. Está bastante más claro. En "Girasol" al menos se mantiene la unión hombre-mujer. Para la realización de un proyecto común.

**C: En el momento en que se produce la revolución socialista en Chile —estamos hablando de fines de los años sesenta y principios de los setenta—, desde su posición de abogado, con todo el enfrentamiento social que se producía entre el obrero y el empresario, el burgués. ¿Cómo ve don Sergio la situación de los explotados en Chile, cómo ve la situación de esa clase? Lo digo por los mensajes que observo en "El delantal blanco", en que él toma**

**partido por el explotado, por el más débil. ¿Cómo vive él eso? ¿Con qué dolor, con qué emoción?**

**B:** Dada su trayectoria, y debido a que Sergio ya no es propiamente un joven —ya no es un adolescente, un estudiante, un niño—, lo que piensa es que, primero es que si era Allende el presidente electo, hay que apoyar a Allende. Él está dentro de los grupos que, desde dentro del partido demócratacristiano, está tratando de apoyar este movimiento. Cuando nace el MAPU lo invitan a participar, pero a él no le gusta mucho la gente que ve participando en el MAPU. Ve participando a quien él quiere mucho que es Jaime Celedón, pero no le gusta mucho la actitud de Jaime frente a esto. Y dice: "Yo mejor al MAPU no me meto. Con Jaime Celedón ni a misa". Pese a que con Jaime éramos amigos, nos vemos ahora más seguido con Maira, por ejemplo, y con otro tipo de gente, dentro del partido siempre. Hasta que sale con el grupo de la Izquierda Cristiana. Y sigue desde luego ahí con el compromiso, sin ser él creyente. Sergio pierde la fe muy temprano en su juventud y nunca la recupera. Tenía la nostalgia del creer, pero nunca logró recuperar la fe.

**A: ¿Es esa noción de "me gustaría ser capaz de tener fe"?**

**B:** Claro, exactamente. "No tengo el don de la gracia." Y en algún momento él creyó que lo iba a tener a través de mí, pero se encontró con otra descreída. Mi

papá no era creyente y mi mamá a medias; ella diría "soy católica pero a mi manera". Mi padre no decía "soy ateo", sino "soy librepensador". Mi madre le replicaba: "tú no eres librepensador, sino come curas, que es muy diferente".

**C: Hablemos un poco de la influencia del golpe de estado.**

**B:** ¿Cómo sentimos nosotros el golpe? Terrible. Lo sentimos muy cercano. Todos nuestros grandes amigos teniendo que irse. Patricio Gijón, por ejemplo, es un muy gran amigo nuestro; nos conocimos en casa de su mujer. Nosotros vivimos muy cercano todo aquello. Y luego también, cuando nos fuimos a Colombia, donde estuvimos dos años y medio. Yo ya había dicho que no a un cargo en el Oriente porque en Bangkok no me veía bailando tailandés, pero había otra oportunidad de haber ido a Francia, no a París precisamente, sino a Lyon y ahí nos vamos de nuevo. Él siempre sintió como muy fuerte lo que significaba el destierro elegido de su padre. Su padre elige desterrarse, se viene, pero él siente que su padre pertenece a un grupo que no está enclavado en nada dentro de la sociedad chilena. Su padre lo tiene a los cuarenta y siete años de edad y más incluso, como su último hijo. Entonces generacionalmente tampoco había mucho encuentro con su padre. No hay muchas imágenes de padre en los recuerdos de Sergio. En cambio, la madre sí fue una figura muy principal.

Una madre italiana.

A propósito de lo que tiene que ver con la dirección teatral, con quienes Sergio trabajó más, en términos de "meter también su cuchara", pero no necesariamente en la dirección, porque finalmente lo terminaba haciendo Nissim Sharim, fue con el ICTUS. Y luego, después bastante —porque hizo clases allí también— fue en el Teatro Q, con Juan Cuevas. Él puede hablar más de la relación de él con la dirección. En este ámbito él les daba toda la libertad siempre y cuando lo que él consideraba las partes fundamentales del texto no se las fueran a cambiar. Pero sí estaba de acuerdo si la obra se enriquecía con la intervención. Siguiendo con todo este cuento del "atreverse a", cuando él comienza con la experimentación en el Teatro de Ensayo es cuando nace "Nos tomamos la Universidad". Ése fue un lindo trabajo también de experimentación teatral, en que el texto se enriquece a través del trabajo con los actores y con la dirección.

**C: Entiendo que hay un período de tiempo, que es posterior al golpe, en que para de escribir.**

**B:** En Colombia mismo fue. Esa obra, "Nosotros los de entonces", la escribió del 13 de septiembre al 30 de octubre. Llega a Colombia y, bueno, él ya tenía contactos en Colombia. Había ido en un par de ocasiones a los festivales de teatro de Manizales e incluso fue en el año 1973. Ahí los invitaron para que fueran

con la obra "Nos tomamos la Universidad" y tiene un encuentro muy interesante con los alumnos, con los universitarios que no podían entender lo que pasaba en Chile. No podían entender que fuera un problema que entraran los militares a la universidad, porque ellos estaban acostumbrados que entraran a cada momento a detener a alguien. Entonces, después de esa charla, él se da cuenta de que la obra aquella correspondía a un época muy precisa de nuestra historia y que ya nunca se volvería a repetir. Le cuesta mucho insertarse y tampoco lo desea, está irritado. Finalmente, se inserta para trabajar en café concert, con bastante éxito. Le ofrecieron hacer clases en una universidad y no quiso. Consideraba que no tenía cómo abordar a un público joven, cómo conocer lo que era ese público joven en cuanto a su propia realidad. No estaba por enseñar el teatro así como historia del teatro nada más, no le interesaba. Y ahí siguió escribiendo...

**C: ¿Él siente que en los últimos diez años de historia de nuestro teatro (como lo piensa un Egon Wolff, por ejemplo) hay una cierta ingratitud del medio teatral chileno hacia los autores que son básicos para entender la dramaturgia?**

**B:** Sí, pero además siente que no está vigente. Que el tiempo no pasó en vano y que él no se metió. En eso era muy respetuoso. No pretendía que la gente joven pensara igual que él, que actuara igual que él. En los talleres que hizo en ese período justamente, quince años tal vez —le tocó hacer guiones de televisión, por ejemplo— defendía lo que era la acción dramática y les decía a los alumnos constantemente que si no había acción dramática eso no llevaba a ninguna parte. Eso era lo que él les criticaba a los jóvenes en sus proyectos. No les criticaba ni el cómo hablaran, a pesar de que le molestaba mucho que no lo hicieran en un buen español —si no era en el mejor español al menos sin tanto garabato, sin eso demasiado coloquial—.

**C: ¿No se siente un poco olvidado, así como Egon Wolff (que utiliza esa palabra)?**

**B:** Sí, pero no guarda rencor al respecto. De pronto él lo veía como ¿qué había pasado –no solamente en el teatro, sino que en todo nuestro quehacer– para que no hubiera conocimiento de quiénes eran los que habían actuado en determinado momento? A él le molestaba mucho que vinieran los muchachitos del colegio: “venimos a entrevistarlo, decían.” Él nunca les negaba una entrevista, pero les decía: “quiero que se identifiquen, de dónde vienen, por qué vienen, qué han leído de mí”. Nadie había leído nunca nada. Incluso alumnos de periodismo. Venían a entrevistarlo, porque “podía” ser un personaje.

**C: ¿Qué pensaba de la escuela de teatro de la Universidad Católica?**

**B:** ¿La actual?

**C: Sí, la que alcanzó a conocer en sus últimos años.**

**B:** No le gustaba para nada. No le gustaba, no tanto por lo que enseñaran o no enseñaran, sino que encontraba que era como una mala intervención la de la sociología en el teatro. Porque esta intervención se escapaba, se iba del fenómeno teatral propiamente tal.

**A: Eran construcciones intelectuales de otros ámbitos científicos.**

**B:** Claro, claro. No era “lo” teatral.

**C: ¿Cómo fue su relación con el teatro post dictadura. Con las nuevas corrientes teatrales chilenas, Andrés Pérez, por ejemplo?**

**B:** Le interesaron mucho en un comienzo, pero después no. Te lo voy a explicar un poco más específicamente: Él no podía entender que hubiera que llegar a un teatro y pasarlo mal. Que no hubiera butacas, que no hubiera... Ese detalle a

él le importaba mucho, por sus problemas físicos, problemas ya de la edad. Y que por lo demás son los problemas propios de toda la gente de nuestra edad.

**C: ¿Pero con respecto a las nuevas corrientes y nuevos lenguajes del teatro. Teatristas como Andrés Pérez, como Ramón Griffero?**

**B:** Yo diría que él se sentía más cercano a Griffero. Yo creo que de Pérez no vio nada. Y sí le interesó mucho el teatro mudo de Mauricio Celedón. Ése sí le interesó mucho. Le interesó por la puesta en escena, porque a él le encantaba el espectáculo. Sergio fue un hombre de compañías de revistas. Donde fuéramos nosotros, viajando por el mundo, veíamos compañías de revistas. En Santiago íbamos al Burlesque, al Picaresque y a todos esos espectáculos. El espectáculo era lo que a él lo atraía, lo llenaba absolutamente. Entonces, si el espectáculo era bueno, salía feliz. Para él, lo que se proponía arriba de un escenario tenía que tener una cierta calidad. Pero yo te podría decir que él dejó de ir al teatro cuando se le hizo difícil ir al teatro.

**A: Él sufrió una enfermedad durante bastante tiempo. ¿De qué manera cree usted que eso marcó su concepción de vida, su sentido de vida, su obra, finalmente, como expresión de sí mismo?**

**B:** Su enfermedad no aparece. Sergio

tenía sobre su enfermedad el velo del olvido absoluto. Velo que se le devela y lo saca a relucir si tiene que internarse en una clínica. En ese momento él pasa a ser otro, se hipersensibiliza. Pero sale de la clínica y tiende un velo absoluto sobre su enfermedad. Considera tú que él es un hombre que nace con un riñón enfermo y recién a los 73 años cae en diálisis. Es una maravilla.

**C: ¿Hay algo que nosotros no hayamos abordado y que usted finalmente quisiera agregar?**

**B:** No. No, no en lo teatral, no. Mira, tal vez un aspecto de su concepción de la pareja humana. Él siempre decía que en la vida de pareja ambos aportaban una luz muy fuerte. “Momentito”, le decía yo. “Ésta es una lámpara que tiene dos grandes ampolletas, pero cada una tiene un circuito diferente; uno la prende o la apaga”. Y esto permitía mantener las individualidades.

Déjame decirte, además, que yo fui archivera de él durante sus primeros años de la administración pública, pero después asumí mis propias obligaciones y no tuve el tiempo para ordenar sus papeles. Él no era muy ordenado. “Déjenme que yo en este desorden me entiendo”, decía. Pero cuando quise rescatar los escritos finales no tuve ninguna dificultad para encontrarlos, puesto que estaban los que había querido conservar. El resto lo tiró.