

## Entrevista a Óscar Castro Ramírez

---

Corentin Rostollan-Sinet<sup>1</sup>

[corentin.rostollan@live.com](mailto:corentin.rostollan@live.com)

Ivry-sur-Seine, Théâtre Aleph, 29 de enero de 2021<sup>2</sup>

**Bueno querido Óscar... primero que todo, agradecer el rato compartido. Nos vamos a fijar en distintos momentos de tu trayectoria, pero quería partir justamente con lo que estábamos hablando, ¿no? que es el giro a los setenta. El Aleph empezó en el 67, 68 por ahí. Así que el grupo tuvo cinco o seis años de actividad teatral antes del Golpe; y más que nada, crearon y conocieron el teatro en los tres años del Gobierno popular. ¿A qué se parecía hacer teatro y la vida cultural en los años Allende?**

O.C.: Claro. Eso fue una cosa que son momentos... únicos, weón, e irrepetibles en la vida de los países. Porque antes de Allende, fueron cincuenta años, ponte tú, en qué se trabajó porque hubiera un gobierno socialista, entonces la izquierda era como de izquierda. Los tipos eran comprometidos con la causa. Era una situación donde los obreros no tenían equivocación, no eran de extrema derecha, no: eran obreros, y, por lo tanto, era una clase social que pedía un gobierno diferente. Bueno, y cuando salió Allende, el despertar fue aún mayor porque la campaña de Allende fue acompañada por jóvenes creadores - sobre todo en la música, no, los Quilapayún, Los Jaivas, etc; y después de los músicos venían los artistas de teatro, los poetas... Venía mucha gente que tenía ganas de hacer cosas. Era un momento de movimiento cultural medio anárquico, porque no respondía a líneas, sino que la gente que quería hacer arte hacía, donde era y encontrara qué fuera. No se pedía permiso, sino que se ocupaba un lugar y se hacían piezas de teatro, o se cantaba. No había... ¿cómo se llama esta wea? de 'vaya a buscar un memo'... ¡administración! que, para darle la luz, tiene que pedir permiso de un José; y don José tiene que pedirle a Juanito... Esta cosa no existía. Entonces, sí existía una libertad absoluta que de paso a las fronteras e hizo que la gente en aquella época, siendo de izquierda, tenía el dominio del asunto cultural.

Eso fue lo que por esos tres años se vivió. En la época, el Aleph tenía también un programa de televisión, un programa para los jóvenes que se llamaba La Cicuta, donde nos reíamos de todo lo que pasaba en Chile. La mayoría de nosotros

---

1 Actor-iz y dramaturgista egresadx de la ENS de Lyon, ahora Doctorandx de Artes Escénicas en la Universidad Lumière Lyon 2 (Francia) y de Filosofía c/m Estética y Teoría del Arte en la Universidad de Chile.

2 Desde el 2016, Sinet investiga teatros en los campos de concentración chilenos bajo la dictadura cívico-militar. Su tesis « Teatros de la liberación » indaga en las numerosas prácticas de teatro concentracionario en todo el territorio. Conoció a Óscar Castro en el marco de esa investigación, en París en 2016. « El Cuervo » acompañó ese trabajo por cinco años. Compartieron una última obra : El 11 de septiembre en la Sala Julieta de Santiago, en enero 2020 ; y una última conversación en Ivry, que publicamos aquí hoy, a semanas de su fallecimiento. A modo de homenaje; a modo de adiós.

eran militantes de distintos partidos de izquierda - yo no - pero en el grupo no se mezclaban esas cosas. Era como una cosa de ser partidario de un equipo de fútbol y hacer teatro. Erai socialista y hacíai teatro; y en eso había mucha libertad creativa. De ahí, el Aleph se fue a hacer teatro en las poblaciones primero - ni siquiera poblaciones, sino tomas de terreno. Queríamos formar grupos de teatro con obreros; pero lo interesante fue que la gente de las tomas de terreno no quería hacer piezas sociales. Quería hacer piezas de amor, como escuchaban en la radio o veían en las telenovelas que habían entonces. Nosotros no logramos convencerlos nunca que había que hablar de la revolución, que era un momento importante... no. Siempre tenía que haber alguien que se quiera casar con alguien, y tal papá que tiene más plata y no quiere que su hija se case con el pobre. Era una historia de telenovela y nosotros, cabros jóvenes, en vez de estar de acuerdo con ellos y meter el barretín político en el medio de la telenovela, nos íbamos muy defraudados de que esos muchachos de las poblaciones no quisieran hacer la revolución. (Se ríe)

### **También llevaron obras del Aleph allí, en la época, ¿cierto?**

O.C.: Sí, después fuimos con obras nuestras, y pasaron cosas muy interesantes. Teníamos una allá que tenía mucho éxito, que era «El examen del revolucionario». Nosotros lo hacíamos un poco pa' reírnos de nuestros amigos, los que llevaban barba y vestían con parka verde oliva, todos con una boina como Che Guevara. Eran tres tipos que examinaban a otro tipo que quería obtener el título de revolucionario. Entonces las preguntas eran, ponte tú: «¿El poder? - Nace del fusil. - ¿La lucha da...? - ¡lo que la ley niega!», (Se ríe) puras frases de teoría política. Y luego: «¿Cuántos libros revolucionarios ha leído? ¿Cuánto pesan?» - preguntas de ese tipo, para reírnos de nosotros tal vez. Veníamos de vuelta ya porque habíamos fracasado con hacer teatro revolucionario con ellos, y finalmente en el inconsciente nuestro nos dimos cuenta que no era así que funcionaba la cosa.

Una vez tuvimos un Congreso de teatro, no me acuerdo dónde, y me acuerdo que una persona de la asistencia acusó al Aleph de no ser un grupo revolucionario. Y yo me acuerdo que la respuesta de [Alfredo] Cifuentes fue muy justa, dijo: «Sí pues, tienes razón. Nosotros hacemos teatro pequeño burgués porque somos pequeños burgueses. El día que seamos revolucionarios verdaderamente, vamos a hacer teatro revolucionario. Pero todavía no lo somos». Esa respuesta era muy libre, muy sincera, en una época en que ¡pucha! ¡tener una duda sobre la revolución era un pecado!

### **¿En esas iniciativas poblacionales y populares, tenían ustedes referentes estéticos o políticos? Pienso por ejemplo en las pedagogías del oprimido de Paulo Freire, o en las prácticas de Augusto Boal: ¿Cuáles eran las inspiraciones que tenía el Aleph en esa época?**

O.C.: El Teatro del Oprimido no existía en esa época. Yo trabajé con Augusto en Chile más tarde, cuando él se fue de exilio y se vino a trabajar con nosotros, pero no hablábamos de la revolución ni de pedagogía del oprimido. Tal vez él ya lo estaba reflexionando, pero no hablábamos de esto. Eran más bien ejercicios corporales, una forma de entrenamiento. Luego, cuando lo volví a encontrar en París, ahí sí andaba desarrollando el Teatro del Oprimido. Toda esa

gente - Augusto, Rui Frati... - la conocí porque llegando a Francia en el exilio, nos pasábamos el tiempo juntos. Cocinábamos juntos en el Théâtre du Soleil, cuando le ofreció un lugar al Aleph. Era una familia grande del exilio. Era muy interesante lo que hacía Augusto, pero no era mi cosa.

**Y si miramos más a tu formación, a las trayectorias de los integrantes del grupo en la universidad, los teatros de la época, etc. ¿Qué les inspiraba como jóvenes teatristas y estudiantes a fines de los sesenta?**

O.C.: Yo venía del Instituto Nacional; y las chicas del Aleph eran del Liceo n.1. En cuarto medio, lo que queríamos los chicos era un contacto con las chicas. Cuando hicimos la primera obra, éramos unos sesenta - treinta hombres y treinta mujeres - y muchos no estaban ahí para el teatro. ¡El Aleph nació así! con ese pretexto. Pero luego, los integrantes del grupo estaban por distintas facultades: yo hacía de periodismo, otros de ingeniería, economía, sociología... en todos ámbitos. No conocíamos nada de teatro, o muy poco. Nos negábamos a integrar a gente que estudiara teatro: explicábamos que lo que hacíamos nosotros no era teatro, aunque se pareciera a teatro. Que era otra cosa. Que usábamos iluminación, y sonido, y todo el aparato, pero no era teatro sino una cosa muy Monty Python; un collage, pero sin referencias. Éramos muy orgullosos de lo que hacíamos porque nos pensábamos absolutamente únicos; y por eso mismo, cuando llegué al Théâtre du Soleil y que vino la Ariane [Mnouchkine] a un ensayo del *Exiliado Mateluna...* terminó la escena, ella aplaudió, y dijo: «¡Hermoso! Teatro revolucionario alemán, 1929». (*Se ríe*)

Lo que hacíamos nosotros en Chile ya existía en Alemania desde 1929. Pero para mí, es como *Cien años de soledad*. José Arcadio Buendía llega y dice: «la tierra es redonda». Lo ha descubierto calculando, pero su mujer le dice loco por 'descubrir' algo - ¡si ya se sabía! Salvo que la invención de esto, el proceso de inventarlo, de alguna forma sí le pertenece. Por eso a veces me complica la noción de plagio. Ya te ha pasado abrir un libro y encontrarte con una frase que ya pronunciaste o escribiste; y ahí está, alguien más la escribió antes de que nacieras, alguien que tú nunca leíste, pero la frase es *suya*. Nosotros inventamos lo que considerábamos necesario hacer. Y sigue siendo lo mismo hoy en día, no creo que haya cambiado tanto; esta narración india, por ejemplo, creo que es algo muy de nosotros. La narración india es distinta a la narración occidental: no tiene principio, ni tiene medio, ni tiene final. Son cosas que yo he vivido creciendo en el campo. Mientras nos sentábamos en un círculo a desgranar el choclo, los campesinos - que éramos todos muy indios - contábamos historias. Historias que iban por todos lados, que no tenían trayectoria recta: lo importante no era la historia, sino que era el rato que compartíamos. Eso era el objeto. Y mi teatro, ¿qué es? No es tanto la obra de teatro, es el momento en qué la gente va al teatro y se encuentra allí, dónde se comparte la sopita, y el pan amasado - todas las cosas que no existen en un «teatro normal».

**¿A qué se pareció la campaña de Allende para ustedes? Participaron intensivamente figuras importantes del teatro y el arte, como la Isidora Aguirre, el Víctor Jara, que dejaron los escenarios oficiales para comprometer su actividad artística con la campaña: ¿cuál fue tu experiencia, y la del Aleph en ese momento?**

O.C.: Vivir en Chile y no participar de este momento - siendo a favor ¡o en contra! - era imposible. No se encontraba nadie a quién no le importara; la juventud era toda Che Guevara, Los Beatles y marijuana. Y el arte en la campaña se parecía un poco a lo que hacía la Isidora justamente, cuando llegaba a las poblaciones con esa obra que fue muy importante, que es *Los que van quedando en el camino*. Era muy impactante todo; pero ella y los demás que mencionas llegaban a las poblaciones con camiones y todo, mientras nosotros inventábamos con lo que encontrábamos. No es que uno sea mejor que el otro, sino que nuestra voluntad de participar en el movimiento no podía manifestarse de otra forma y, por lo tanto, esa terminó siendo nuestra forma de participar. El teatro que llevábamos eran sketches y escenas cortas, sainetes. Podíamos llevar cualquier escena sin llegar con escenografía ni nada, no porque lo decidíamos ¡no teníamos, no más! Ni focos, ni diseño, ni plata. En caso de haberlos tenido, seguramente habríamos llegado allá con todo... Ese teatro pobre grotowskiano no era tanto una decisión nuestra. (Se ríe)

**Y llegando ahora al 73: en los primeros meses que siguieron el Golpe, montaron en el Teatro del Ángel, en la galería Marú, una obra : Al Principio existía la vida. La estrenaron, y la dieron durante un mes . ¿Cómo era hacer teatro en ese momento? ¿Cómo se daba con la censura y la represión al teatro en esa primera fase de la dictadura?**

O.C. - Esa obra era primero que todo un ejercicio de doble lenguaje. Era un sainete mezclando la Biblia, *El Principito* y otras cosas en un gran collage que terminaba alzando al profeta en la cruz. Pero no era Cristo; a él lo crucificaban por su Verbo. Era algo muy fácil de entender para cualquier persona ligada a la Unidad Popular. Creo que nos dejaron dar la obra sólo porque el teatro no les inquietaba en ese entonces. No lo consideraban como un lugar de peligro para la dictadura todavía: una obra llegaba a no más de doscientas personas, era demasiada poca gente para preocuparles. Así que empezó a correr la palabra: «vayan a ver esa obra, que no va a durar ni la semana». Todo el público entendía bien qué era lo que queríamos decir con esto... y bueno, un día vinieron a detenerme. Pero me detuvieron por eso y por otras cosas, esa obra no era la única razón. Tres años después, cuándo me exiliaron a vivir a Francia, mis amigos montaron otra obra que se llamaba *Mijita rica*, y esa también fue censurada. De esa obra creo que nadie sabe tanto, salvo gente cómo tú que sabe hartito del Aleph...

**¿Eso fue en el 76, 77?**

O.C.: Debe haber sido el 77, porque yo llegué a Francia en diciembre de 1976. Mandaron a los milicos a prohibir la obra después de una conferencia de prensa que daba el Ministro del Interior. Un periodista le preguntó: «y ¿qué hace con respecto al Teatro Aleph, que sigue dando esa obra que se llama *Mijita rica*, y de los cuales varios miembros se fueron al exilio?». Pasa que el tipo no tenía

ni idea de esa obra que se estaba dando; le contestó que «precisamente, estamos investigando este problema» - y ahí la censuraron. Tuvieron un juicio, lo que no era fácil porque si tú mirabas al texto, no había nada que tú pudieras censurar. El fiscal le decía al juez: «no es cuestión de lo que dicen, sino que de cómo lo dicen». Era eso lo que censuraban. Había una escena con el juego del alto; salvo que el tipo tiraba la pelota para arriba y no caía nunca - y ahí se ponían a discutir: que no iba a caer, que sí iba a caer. Todo se refería al gobierno militar, pero nada era explícito así que no lo podías atacar. Ese fue el momento en que Ariane Mnouchkine y Claude Lellouch se fueron a visitar a mis amigos en Santiago.

**Los artistas chilenos que hicieron teatro en dictadura suelen mencionar dramaturgia del doble lenguaje, del entre-líneas. Si lo comparas con el teatro que hacían en los campos, ¿tú dirías que eran estrategias dramáticas parecidas?**

O.C.: Si, absolutamente.

**Y ¿qué crees tú que son las diferencias entre el teatro que hicieron ustedes en los campos, y el teatro que se hacía afuera bajo censura?**

O.C.: Durante el gobierno de Allende, yo escribía teatro con el objetivo de que no sea panfletario, y de que sea de izquierda. Quería que el tipo que lo escuchara en el escenario pensara: «¡puta que es de izquierda este loco!». Yo sufría mucho de ese imperativo: ¿qué es el revolucionario real? ¿dónde está? Paradójicamente, yo era más libre en el campo de concentración que afuera, más libre que en los años de Allende. Porque dejé de tratar de convencer al resto del mundo de que era un buen revolucionario: ¿a quién voy a tener que convencer que soy de izquierda, si ya estoy en un campo de concentración? Antes, yo mismo me privaba de libertad para crear. En prisión, tenía una libertad completa para escribir. Nunca he tenido tanta libertad para escribir: esa es la contradicción más hermosa. Me gusta que la vida sea así, que desborde lo lógico. Luego en el exilio, sobre todo al principio, hacía un «teatro del exiliado». Tenía que caber dentro de la línea del 'teatro de refugiados políticos chilenos', y ahí volví a perder un poco mi libertad... pero nunca realmente me dejé privar de libertad, así.

En los campos de concentración, seguía siendo muy necesario el doble lenguaje que se ocupaba afuera. Los prisioneros entendían algo y los militares entendían otra cosa... ¡O quizás entendían los dos! pero no podían detenernos. Nos castigaron varias veces por las cosas que hicimos en el teatro. Nos servíamos del pretexto de las fechas: para la Semana Santa y la muerte de Cristo, hacíamos algo sobre La Pasión de Cristo... (Se ríe) Salvo que, en nuestra versión, los Romanos vestían de milicos, y los cristianos eran todos súper simpáticos; hacían la revolución y Nerón era el gran villano. No era nada fácil para mí. No pienso ser alguien con mucho coraje, así que al principio era yo quien decía que quizá no era tan necesario vestir a los Romanos de militares, ponte tú: «la obra es compleja, no hace falta que seamos tan específicos» ... Al final de la obra hay un texto, que lo dice un prisionero, y que va: «Cristo ha sido sacrificado, pero llegará nuestro salvador», algo así. Y un tipo en el público se anima y empieza a gritar: «¡Salvador! ¡Salvador!». ¡Ahí sí que se enchucharon, weón! Nos castigaron fuerte, nos negaron las visitas, pero forma parte del folklore de la historia.

### Ésta era El Evangelio según nosotros, ¿cierto?

O.C.: Sí. Pero no nos *censuraron* la obra: nos castigaron porque alguien en el público se fue en la volá de gritar el nombre de Allende, o en otras ocasiones porque uno de los actores desviaba del libreto y empezaba a increpar a los soldados: «milicos culiaos, fascistas hijos de...». Ahí paraban la obra, claro, y nos íbamos todos en aislamiento. Pero era así, tú no podías resentirle a tu compañero por hacer esto, si todos sentíamos lo mismo. Es una historia muy linda. También inventamos en Ritoque que yo era el alcalde, y que era un pueblo de verdad. Hacíamos festivales de poesía, festivales de la canción, entregábamos premios... Todo el mundo inventaba una vida parecida a la de afuera. Era un lugar donde la utopía se hacía presente.

No hay internamiento más absoluto y mayor oscurantismo que en un campo de concentración. Pero los viernes cuando teníamos teatro, y que dábamos las obras en el comedor... Se veía una luz de diversión en la que participan todos, los espectadores como los comediantes. Este espectáculo, había que verlo entero. Y tú mirabas a los compañeros ahí dentro, mirando, y todos estábamos en esa burbuja de libertad, la que soñábamos con recuperar. Recuerdo que una noche un amigo me dijo: «¿Sabes qué? Era tan buena la obra que en un momento pensé que estaba mi mujer a mi lado viéndolo conmigo. Y en toda la representación, no quise mirar nunca en el asiento de al lado, donde sentía que estaba. Por una hora, una hora y media, ya no estaba en prisión». Es alucinante. ¿Qué es lo que permite que eso suceda? El teatro. ¿Qué es lo que va a reparar las mentes después de la pandemia? También va a ser el teatro. (*Sonríe*) ¿O no?

### Hace poco te entrevistaron junto a otros ex compañeros de los campos de concentración para un capítulo de la serie documental Mierda Mierda : la función debe continuar

. En ese episodio, el actor Mateo Irribarren declara que las obras de teatro y de humor en los campos «le cambiaron la mentalidad al prisionero (...) pero también al soldado». A mí me interesa esa premisa porque cuando pienso en cosas que hicieron, en las relaciones que llegaban a formar con los militares con tal de hacer teatro en el campo... por ejemplo cuando inventaron a un dramaturgo ficticio [Emil Kahn] para que aceptaran un texto, uno piensa que para algunos militares seguramente, debe haber existido algún tipo de complicidad. ¿Qué opinas tú al respecto?

O.C.: Te voy a dar dos ejemplos, porque creo que son cosas que hay que observar en situaciones reales. La primera fue en Puchuncaví, donde nos tocó pasar la Navidad. El Comandante nos dio permiso para salir de nuestras cabañas y armar una fogata en el patio exterior, con todos los presos alrededor. Y cada cabaña debía presentar algo, un número, una canción, un poema... Y yo vestía de alcalde, con frac - pero un frac de verdad, que nos había llegado de la Cruz Roja - y presentaba los números. Cuando terminó y nos devolvieron a los barracones, nosotros en nuestra celda pusimos la mesa con cajas de manzana tapadas con hojas de diario, sacamos los regalos que nos habían llegado de visita y que nos guardamos para la ocasión; y entraron a la pieza dos soldados con el Comandante del campo. Yo todavía vestía de frac, no nos sentíamos para nada cómodos, había

tensión. Y el Comandante habló y dijo: «Señor Castro, ni usted ni yo estamos aquí por nuestra propia voluntad. Quisiera estar con mi familia, como me imagino también lo quisiera usted, pero circunstancias históricas nos tienen a todos aquí. Quiero desearle una muy feliz Pascua, y que por favor mañana se lo diga a todos sus compañeros». Y nos abrazamos. Yo con frac, y él con uniforme de camuflaje. ¿Quién ganó allí? El teatro, el espectáculo provocaba eso.

Lo otro, en Puchuncaví todavía, es cuando quiso venirme a visitar el agregado cultural francés [Roland Husson] que se iba a tomar sus funciones en Washington. Y no pudo visitarme, porque no había solicitado permiso y por eso no lo dejaron. La persona que lo acompañaba y sí tenía permiso entró, y él tuvo que esperarla afuera. Pasó que tuvo que pasar al baño, y que baño no había en esa parte del campo, tenía que salir y caminar hasta la Comisaría que quedaba a cien metros. Pasa al baño, luego se pone a conversar con los pacos en la Comisaría, y uno le dice: «¿Sabe que hay muy buen teatro allí los viernes? ¡Nosotros vamos!» (*Se ríe*) Los tipos de la Comisaría sentían orgullo de que hubiera teatro en el campo, ¡como si se tratara del teatro del barrio o del pueblo! Eso lo describen en *Un diplomate français à Santiago*. Y yo me di cuenta entonces de que había guardias en Puchuncaví que cuando le daban permiso para el fin de semana, se quedaban a ver la obra. ¡Es algo único, lo que estaba pasando! Y algo muy difícil de entender para la gente, sobre todo la gente que no lo vivió. El poder sabe perfectamente cómo y cuándo hay que reprimir al teatro - igual con los bares, los restaurantes, todos los lugares donde la gente habla, reflexiona, cambia de opinión. Pero esto, no podía hacer que no pasara.

**Cuando llegaste a Francia, te acogió Ariane Mnouchkine en La Cartoucherie de Vincennes; y trajiste al Aleph contigo. La primera obra que montaste acá fue El Exiliado Mateluna...**

O.C.: ¡La segunda fue! La primera la dimos en español, y se llamaba *La Trinchera del Supertricio*. El Aleph tiene rituales, y el Supertricio es nuestro buque de guerra, pirata; le tenemos una canción. Es la obra más panfletaria que jamás escribí, ¡te juro! Imposible volver a montarla hoy en día... era pura revolución.

**¿Ah ya? Bueno, entonces El Exiliado Mateluna fue la segunda obra que montaron, en francés. Y luego hubo también ¿Se Sirve usted un cóctel molotov?, El 11 de septiembre de Salvador Allende... obras del repertorio del Aleph, muy atinentes a la contingencia histórica y artística chilena y que forman parte de la historia teatral del país. Sin embargo, no son obras que se representaron tanto en Chile desde que terminó la dictadura. Volvieron a presentar ambas obras en el Festival Santiago A Mil : aun así, ¿sigues con la impresión que lo que hacen ustedes, las movidas teatrales de las cuales proceden, representan teatralidades marginales en el teatro nacional y oficial?**

O.C.: Creo que aun así seguimos en los márgenes. Me invitan y me acogen súper bien, con mucho respeto y cariño. También percibo que a veces, en los círculos oficiales, tratan de separarme del Aleph. Invitan a Óscar Castro, porque resistió en los campos y que vive en París, y que tiene un teatro allí... Somos el

único conjunto artístico chileno que tenga teatro hace más de cincuenta años en París. Aunque la sala esté en un barrio popular, como la del Aleph Chile en la Cisterna, no importa: me va bien con el poder. (Con la Michelle Bachelet, nos conocimos en el Liceo 1 cuando yo hacía teatro allí, ¡viste!) Pero eso no tiene tanto que ver con el Aleph y sus obras, su estética. Es muy llamativo para el teatro oficial chileno que yo tenga la Légion d'Honneur francesa. Pero me presentaron dos o tres veces al Premio Nacional, y obviamente nunca me lo dieron. Bueno, hay que decir que la primera vez que me presentaron al Premio, estábamos construyendo la Sala Julieta y no tenía como instalar un baño... Al final conseguimos la plata de otra manera (*se ríe*), con un FONDART del Ministerio de Cultura, de hecho. Todavía es difícil obtener dinero para teatro en Chile, pero ahora cuando te dan plata, es mucha plata. ¡Más que aquí para la sala en Ivry! Nos apoyaron mucho para que el Aleph volviera a instalarse en Santiago.

**Los que ya no estaban, los que se fueron, los que volvieron del exilio: ¿Todo eso generó cambios importantes, durables en la historia del teatro chileno pos-dictadura?**

O.C.: No, fíjate, no creo que haya cambiado tanto la historia del teatro chileno. De algún modo, se podría decir también que la pandemia vaya a cambiar el curso de la historia teatral; y eso, es decir, la historia oficial. Salvo que el teatro oficial que siguió funcionando (aunque lentamente) en dictadura se mantuvo después del 1990. Claro, a nosotros Santiago A Mil nos ha dado la posibilidad de representar nuestras obras; pero hay otros festivales que se han desempeñado continuamente en la programación específica de obras fuera del circuito oficial también - Entepola, Santiago Off... En eso, también hay que decir que en América latina están muy, muy fuertes las redes de teatro comunitario, y que allí también se va reconociendo más y más el valor que tiene para el patrimonio cultural regional. Aunque yo siga aquí en París, ahora que el Aleph tiene nuevamente casa en Chile, lo que hacen con la Gaby Olguin - tú la conoces, ella sí que es una revolucionaria - tiene mucho que ver con esas redes comunitarias.

**Mi pregunta tenía más que ver con que me parece que ciertas trayectorias del teatro chileno - teatros obreros, poblacionales, militantes y populares - no han beneficiado del mismo estatuto dentro de la historia artística nacional, a pesar de haber sido sumamente importantes e influyentes en varias épocas. ¿Qué te parece entonces que haya sido un cambio mayor, cuando miras a la escena pos dictadura y contemporánea? ¿Qué opinas que la dictadura haya cambiado para el teatro chileno?**

O.C.: Mira, una cosa me entristece bastante. Hay tantas escuelas y carreras de teatro en Chile: cada año, egresan... ponte tú, 500 actores y actrices. Antes del 73, la educación era patrocinada por el Estado; luego, la privatizaron en dictadura y así sigue hoy en día. Es decir que cuando no tenías ni plata ni opciones, lo que podías hacer era crear tu escuela de teatro, y eso te daba pega segura. Muchos compañeros hicieron esto, y lo hicieron bien, muy seriamente. Salvo que trabajo no haya para todos los egresados - sobre todo para los como nosotros, los morenos, los del campo o de la pobla... No hay pega para todos en la publicidad o en la tele. Pero nunca te dicen en la universidad que no hay pega en lo oficial, que al final ni es tan interesante, pero que trabajo hay en las

poblaciones. Nunca te enseñan como digno y legítimo hacer teatro popular y social. No te preparan para eso.

**¿Tú crees que hay mucha posibilidad en Chile hoy para desarrollar teatros de ese tipo? Acaso no en los noventa, porque no había recursos, ¿pero ahora? ¿No sólo hablando de FONDART, sino posibilidades concretas para proyectos populares y sociales, para levantar y remodelar salas y espacios, y trabajar desde los barrios?**

O.C.: Hay posibilidades para proyectos como la Sala Julieta . Construyeron Casas de la Cultura en comunas, pero las utilizan pésimo... ¡o las ocupan grupos de teatro importantes de Santiago! - pero no benefician directamente a los habitantes de la comuna. Los vecinos tienen acceso... pero ¿uso? ¿propiedad? No es cuestión de que la municipalidad sea de izquierda o no: no son Casas de la cultura en el sentido que tienen en países socialistas, donde no se las pueden utilizar para un proyecto que no sea para la comunidad. Chile necesita más iniciativas así. Lo más importante en el teatro es el grupo; y luego, que con ellos nazcan espacios. Crear espacios, donde sea, casas o hangares, trenes, containers... La historia de la Sala Julieta ha sido esa. Veníamos ensayando aquí y allá, entre Ivry y Chile, cambiando a cada rato de lugar... hasta pararnos con la Gaby y decir: no podemos funcionar si no tenemos lugar. Buscamos y encontramos la casa - y ya estaba. Tienes un lugar, y tienes un público. En el teatro de La Cisterna va la junta de vecinos... pero ¡qué maravilla, weón! ¡La junta de vecinos viene a hacer sus fiestas en el teatro, el teatro es suyo también! Bueno, eso es allá, y yo estoy acá. Y acá... es otra historia. *(Se ríe)*

**Gracias, querido Óscar.**

O.C.: - Me encantó este momento. Cuando puedas, ¿me lo mandas? Es que estoy escribiendo un libro - te lo signo cuando salga. *(Se ríe)* Estoy pensando como lo voy a llamar, pero la idea parte de que mi vida entera la he contado en obras de teatro. Tengo *Casimiro Peñafleta preso político*, sobre el campo de concentración; *El exiliado Mateluna*, sobre el exilio; *La noche suspendida*, que es el regreso del exiliado a Chile... He escrito toda mi vida en piezas de teatro así que ahora, con todas esas piezas de teatro, quiero hacer algo. Y contar lo que te conté hoy en día, son cosas que cuento, pero luego no las tengo más, porque no las he escrito. Y me faltan muchas cosas que te conté hoy y que no están en lo que he escrito.

**Bueno entonces, feliz te lo mando.**

O.C.: - Y yo, feliz lo recibo.