

## 17 años de teatro en dictadura: Entrevista a Carlos Genovese

---

Mg. Corentin Rostollan-Sinet<sup>1</sup>  
[corentin.rostollan@live.com](mailto:corentin.rostollan@live.com)

---

### Introducción

Esta entrevista con Carlos Genovese fue realizada en su casa del Cerro Barrón, en Valparaíso, los días 9 y 10 de enero 2020, como parte de una investigación de doctorado sobre los teatros en campos de concentración en Chile – experiencia que fue parte de su trayectoria teatral en dictadura.

Actor, director y dramaturgo, habitante y amante fiel del Puerto donde sigue viviendo y se dedica hoy en día a la narración oral, su obra *Valparaíso no existe* (escrita en 1999) forma parte de la antología de teatro porteño *Valparaíso en escena* (2020) compilada por Verónica Sentis Herrmann.

A modo de conmemoración de los 50 años del Golpe de Estado, publicamos parte de nuestras conversaciones para dar cuenta de 17 años de “creación continua” en dictadura, a pesar de la represión: de los campos de concentración al Teatro Ictus.

**Pues querido amigo, empecemos por el principio, si quieres: tu juventud, tus años de formación... ¿Cómo llegaste al teatro? ¿Cuál fue tu acercamiento a ello, previo al Golpe?**

**C.G.:** Viví tres años en Buenos Aires, entre los 18 y los 21 años. Me fui a vivir con mi padre que estaba allá. Ese fue mi preuniversitario. Toda la vida cultural ahí, de todo tipo, fue extraordinario, lo pasé tan bien. Vi todo el teatro del mundo, la danza, la música... Canté de refuerzo en las grandes cantatas del Teatro Colón de Buenos Aires, los oratorios de Bach, dirigidos por los grandes directores de Europa que venían, los alemanes... Recorriamos la Argentina incluso. Fue una etapa increíble. Yo ahí me nutrí de todo y ahí, dije yo: “Lo que quiero hacer es teatro”.

---

<sup>1</sup> Dramaturgista, investigadorx y docente (Université Lumière Lyon 2 ; Universidad de Chile), miembro del colectivo Fléau Social (Saint-Étienne), se dedica a indagar académica y artísticamente en la relación entre teatro, violencia y emancipación política. Esta entrevista es parte del proyecto de doctorado en co-tutela internacional *Teatros de la liberación*, iniciado en 2015 y enfocado en el estudio del fenómeno teatral concentracionario en Chile durante los primeros años de la dictadura cívico-militar.

### ¿Qué viste ahí que te impactó? ¿Algo que fuera una influencia grande en tu teatro después?

**C.G.:** Mira, yo creo que una de las cosas que más me influyó fue que en Buenos Aires vi toda la historia del cine del siglo XX hasta ese tiempo. Vi todo el neorrealismo, vi todo el cine francés de la Nouvelle Vague (¿tú que eres francés, así se dice, cierto?), luego el cine ruso; vi todo el *free cinema* inglés – que fue toda una tendencia extraordinaria de cine realista. Es que los cine arte de Buenos Aires eran una biblioteca cinematográfica impresionante, yo no lo podía creer. Todo Bergman, tú podías ver semanas enteras. Todos esos años me los pasé en el cine y en el Colón. Accedí a la música, a la ópera, una cosa que para mí aquí era prohibida, carísima, una cosa de élite total. Iba con mis amigos músicos, hay unas entradas que son parados, que te ponís detrás de las butacas, tenís donde apoyar los brazos porque era baratísimo, y era lo que podíamos pagar. Y vi todas las obras importantes del siglo XX: tres o cuatro obras fundamentales de Arthur Miller, terminando con la de la Marilyn; vi obras notables de Brecht, *Galileo* – inolvidable; el *Marat/Sade*, lo vi en Buenos Aires (ahí conocí a Peter Weiss), Albee que me marcó muchísimo, *La Historia del Zoo...* Vi todas las tendencias. Entonces, cuando decidí volver a Chile a estudiar teatro, yo volví formado, con una cultura teatral, cinematográfica y musical muy valiosa. Buenos Aires fue mi preuniversitario.

Luego, cuando llegué a Santiago, me encontré con mucho teatro en la universidad. Curiosamente, después toda mi orientación fue hacia el teatro chileno y latinoamericano. Autores chilenos de la época, algunos brasileños, fue por ahí. Nunca fue tanto por los clásicos. Había un auge del teatro chileno en ese tiempo: Jaime Silva, Alejandro Sieveking, Jorge Díaz, Fernando Jousseau... Isidora Aguirre también, que era muy importante. Ella hizo un taller en la U. de Chile. Fuimos muy amigos, la conocí mucho; después del campo, cuando salí a la libertad y que estaba cesante, me la encontré por estas clases de teatro medio under que yo hacía y donde ella también trabajaba, y ella me invitaba a compartir con ella en su casa. Almorzaba con ella, conversábamos, a ella le gustaba mucho conversar. Bueno, eso fue lo que circuló en torno mío en la Universidad de Chile, por los profesores. Creo que esa tendencia por lo latinoamericano era una cosa muy del final de los 60, porque antes se hacía mucha cosa extranjera. Y mucho, se hacían incluso vodeviles franceses. ¿Cómo se llama ese maestro del vodevil?

### ¿Feydeau? ¿Labiche?

**C.G.:** Feydeau, sí, ya, me acuerdo.

### ¿Eso fue en 1969, 1968?

**C.G.:** Entré en 1968, pues me vine a Chile a fines de 1967 y egresé en 1970 – la carrera duraba tres años en ese tiempo.

### ¿Y qué fue de tu militancia en esos años?

**C.G.:** Cuando volví de Argentina, entré primero a las Juventudes Comunistas. Yo fui de la parte artística de la J. Yo estudiaba en la Escuela Vespertina de Teatro, porque en el día yo tenía que trabajar todavía para mantenerme – y trabajaba, ¿sabes de qué?, de empleado público [ríe]. Un amigo profesor me dio un trabajo público, que yo aborrecía, pero bueno, no tenía cómo mantener mis estudios yo solo, no tenía a nadie en Chile. Tuve un cargo gremial en el Centro del Alumnos de la Escuela Vespertina, luego. En ese tiempo vino la renovación de la universidad del 68, así que a mí me tocaba participar en las reuniones con el decano, con el director de la Escuela, donde se elegía el repertorio. Era impresionante porque te trataban de igual a igual, eso sí que fue una democracia. Nos tomamos la Escuela de Teatro y el Conservatorio de Música del cual dependía la Escuela de Teatro... Tenía una participación activa.

Y después ya, cuando egresé, empecé a trabajar y dejé la administración pública. Usé un subterfugio que se llamaba “permiso sin goce de sueldo”: tú podías estar ausente de tu cargo hasta por dos años, y volver. Ahí me empecé a dedicar a hacer clases, a formar gente, jóvenes, en lugares no tradicionales, en sindicatos – porque había mucha, mucha manifestación de teatro popular y aficionado en Chile. Era un campo muy propicio, y a mí siempre me gustó enseñar, además, desde que estaba en la escuela. Me gustaba dirigir, mucho más que actuar. Ahí me dediqué a eso, y era la mitad de mi tiempo, porque la otra mitad la dedicaba a la política. Ahí me metí al Partido Comunista... y, para serte franco, tenía una duda de si finalmente me iba a dedicar a la política o al teatro. No lo tenía tan claro. Era un tiempo en que tú veías la política como algo noble, algo bueno, y me gustaban las dos cosas mucho pero veía que eran incompatibles, por los tiempos, por la dedicación. En ese momento estaba la posibilidad de formar compañía, era fácil en ese tiempo. Pero justo ahí viene el Golpe, y me fui un mes al Nacional. Vuelvo del Estadio en octubre y vuelvo al cargo público que había dejado con “permiso” – e inmediatamente, me echan con un decreto.

## Teatro concentracionario 1. Los chistólogos del Nacional y Chéjov en Puchuncaví.

Y en esa estabas cuando llegó el Golpe, entonces.

**C.G.:** Claro. Y me detienen al tiro, a tres días del Golpe. El 13 de septiembre, me detienen en mi casa. Bueno y de hecho, para ti que te has dedicado al tema del teatro en los campos de concentración y que sabes mucho, creo que te puedo aportar una historia nueva, inédita que parte exactamente allí.

Ah, ¿sí? ¿Dónde?

**C.G.:** Una muy particular. Recorrí varios centros: me llevaron a uno y estaba lleno, me llevaron a otro, estaba lleno; me llevaron al Estadio Chile, que fue donde estuvo Víctor Jara, y estuve ahí un rato, una hora, y estaba lleno. Y justo esa noche, habilitaron el Nacional. Entonces soy de los primeros grupos que llegan ahí. Yo nunca había estado preso, y las condiciones ahí eran durísimas, más duras que en el campo de concentración, por el hacinamiento y porque no había nada. Pero, aun así, a las dos semanas más o menos, empieza a crearse la cosa que te quiero contar, que para mí fue lo primigenio. En torno al fuego – que no existía, pero ahí surge – en las noches.

Era primavera, un frío horrible, horrible, y después de estar ahí a la intemperie, debajo de las graderías y que nos pasaban una frazada para dos – de repente, en las noches, se empezaron a hacer unos círculos. La forma más primitiva que exista en la sociedad humana. Se juntaba la gente para conversar un poco, sobre el día, y algunos te contaban su historia, otros que tenían miedo a que hubiera soplones no lo hacían... Y con esa necesidad de entretenimiento, la necesidad profunda de recrearse y pensar en otra cosa, lo que predominaba era la narración oral. Empezaban contando chistes, había verdaderos *chistólogos*, gente que cuenta muy bien los chistes u otras anécdotas que le habían pasado antes, incluso durante la detención, y que eran tragicómicas ¿viste?, de humor negro. De repente alguien que tenía una facilidad, cantaba una canción; alguno que era más histriónico, se paraba para contar algo y hacía los personajes, actuaba de alguna manera. Era un pequeño unipersonal lo que se hacía, y todo el mundo aplaudía. Era una manifestación primaria, sentí yo, de cómo tiene que haber sido cuando el hombre descubre y crea el lenguaje. Nos salíamos completamente del Estadio, estábamos en el chiste, estábamos reviviendo la historia del otro, comparándola con la de uno, que es lo que uno hace cuando te cuentan ¿no?, viendo al otro. Yo ahí estaba de espectador, no participaba. Pero lo miraba con mucho interés, pensando: “Mira cómo surge”. Obedece a una necesidad muy profunda de recuperar de alguna manera su identidad. Es algo que yo procesé rápidamente, aun cuando venía saliendo de la universidad: era bastante despierto en mirar cómo la sociedad reacciona frente al arte y a esas necesidades profundas que la gente no sabe ni que las tiene, excepto en estos momentos difíciles.

**Verdad que es la primera vez que alguien me cuenta esto... Y creo que no tiene poco que ver con la relación que tú tienes, ahora en tu trayectoria como actor, con la narración oral.**

C.G.: Seguramente. Bueno, luego, cuando me vuelven a detener y me meten a Tres Álamos, en diciembre del 74, ahí supe que los que habían estado ahí antes habían hecho teatro. Había un actor que después se fue a Suecia...

**El Ígor Cantillana.**

C.G.: Cantillana, sí. Él hizo una obra en Tres Álamos, que creo que era un clásico griego.

**Una *Antígona*, exacto.**

C.G.: La *Antígona*, exactamente. Tú tienes mejor memoria que yo [ríe]. En realidad, cuando llego a Tres Álamos, los compañeros que me conocían del partido me llevaron a su barraca y me facilitaron un colchón (porque no había ni colchones, había que dormir en el suelo, el campo estaba muy lleno en ese momento). Yo venía de la Grimaldi, imagínate, así que dejan que me recupere, y me dicen: "Tú eres actor". Yo había escrito incluso unas crónicas artísticas en *El Siglo*, el diario del Partido Comunista. Y me dicen: "Aquí se hizo una obra, hace tanto atrás, *Antígona*" – y yo pienso: "ah, aquí se puede hacer teatro".

**Bueno, en realidad, lo impactante es que teatro se hizo en todos los campos de concentración del país.**

C.G.: Es que creo que para el actor que estaba preso, uno lo veía como una necesidad. Como que había que hacerlo. En general éramos la mayoría gente que quería hacer cosas por la gente, se desarrolla un espíritu muy solidario en esos momentos. Para él que lo tiene, por supuesto, porque el que es huraño, es retraído, ahí se pone peor. Entonces no era extraño que tú quisieras entretener a tus compañeros con lo que tú sabes hacer, así como que el que tocaba guitarra de repente podía cantar y tocar algo. En Tres Álamos sin embargo no alcancé a hacer nada, estuve dos semanas antes de que me llevaran a Puchuncaví. Pero ahí tuve la idea. Y luego, al llegar al campo de Puchuncaví, me encuentro con otro actor: José Carvajal. Él era egresado también de la Chile, tres años mayor que yo, había participado en un grupo muy importante que hubo en la Unidad Popular, que se llamaba Saltamontes. La Operación Saltamontes era un grupo de teatro político financiado por el Ministerio de Educación, y que iba por todas las comunas de Chile haciendo obras de teatro, ficción y política.

## Era parte de la política de extensión cultural de la UP.

**C.G.:** Exactamente. Nos habíamos conocido en Grimaldi, juntos en la misma celda de un metro cuadrado. Y me encuentro con él, allá. Ya sabíamos los dos que éramos actores, y yo le dije: “¿qué vamos a hacer nosotros, tú y yo acá? No nos vamos ni a aburrir, ni a deprimir, ni pasarnos rollos, ¿no?, ¡hagamos teatro!”. No teníamos ni un texto, nada – pero había un pintor muy conocido, un pintor chileno muy famoso que estaba preso: Guillermo Núñez. Era escenógrafo también, hizo muchas escenografías para el TEUCH, un personaje muy increíble. Él estaba preso por una exposición que hizo en plena dictadura sobre Violeta Parra, muy linda, con imágenes de ella y cuadros adentro de una jaula. Y Núñez se había podido traer un librito de su casa, las obras completas de Chéjov, en esa edición Aguilar, en papel biblia.

## ¿Cómo se logró ingresar al campo un texto ruso? Porque muchas veces el mero apellido ruso bastaba para que se censurara...

**C.G.:** Estás bien informado, porque eso es real, lo que tú dices. Pero aquí no, se le había dejado. Yo conocía a Chéjov, había visto y había leído, así que dije: “aquí hay, por lo menos, tres obras que nosotros podemos hacer acá: *El Trágico a la fuerza*, *La Petición de mano* y *El Canto del cisne*. Consigamos a otro actor, y yo te dirijo”.

## ¿Por qué elegiste a esas tres obras?

**C.G.:** Digamos que los textos que había, las tres son de humor, no son políticas y, luego, una tiene casi un puro actor, y las dos otras tienen más pero no importa, se podían hacer. *El Trágico a la fuerza* es una obra que yo había hecho en mis tiempos under con un grupo aficionado. Es casi un monólogo, sobre un tipo desesperado en las vacaciones, que la mujer lo obliga a hacer un montón de cosas en los lugares de veraneo que él detesta<sup>2</sup>. Entonces la hacemos con José, y la damos. ¡Y gustó!

## Tuvieron que pedirle permiso al comandante, ¿por cierto?

**C.G.:** Sí, y los comandantes eran semanales así que había de todo, en general eran todos perros, pero había unos perros menos furiosos que otros – o menos locos. Pedimos permiso para hacer una obra para los presos, le mostramos la obra, un tipo que estaba en vacaciones, y le explicamos.

2 Es interesante recordar aquí que el campo de concentración de Puchuncaví se había establecido en un complejo balneario de veraneo para obreros diseñado en la época de la U.P.

### ¿Dónde la dieron?

**C.G.:** El teatro de Puchuncaví era el casino comunitario que tenía el campo. ¿Tú conoces la distribución del campo? El comedor era el único gran salón que había. Y ahí fue, a principios de junio, la primera experiencia inolvidable; José actuando esos dos personajes y yo dirigiendo, preparando todo, poniendo unos focos, en fin, como unas luces que conseguíamos ¿no?, algo para iluminar. Pusimos las bancas, semicírculo, y fue bastante gente. No todos, no, no todo el campo fue en masa, pero habrían 80 o 90 personas viéndola – y todo por detrás, los milicos, los infantes de Marina con las metralletas cargadas, con la bala así pasada, custodiándonos. Era espectacular.

### ¿Y en algunos casos fue el comandante del campo?

**C.G.:** Sí, pero protegido ¿ah?, protegiéndose las espaldas, como que lo fueran a matar entremedio, no sé, de la psicosis que tenían. Había a veces un comandante que no se reía nunca – bueno en todo caso, estaban siempre bastante serios.

### ¿No se reían?

**C.G.:** No, ellos no, muy serios. Los soldados sí se aguantaban para no reírse, y después de 10 funciones ya se reían igual. Y no solo eso, nos felicitaban. Éramos los actores del campo, nos hablaban por las alambradas: “oye, la obra buena, qué me reí con esto; pucha, se pasaron”. Para ellos era un recreo también, absolutamente. Ahí me di cuenta de que el teatro se podía hacer en esas condiciones tan precarias y duras, y que funcionaba igual. Te metías, te reías, podías criticar después la actuación, todo lo que pasa con el teatro. Me di cuenta de que el grupo de presos era un modelo a escala de la sociedad. La única diferencia era que eran puros hombres, pero bueno – era la sociedad de los hombres [ríe], el patriarcado completo y sin matices, ¿ah? Había todas las clases sociales presas, había gente de la burguesía, burguesía alta – médicos, profesionales importantes, famosos algunos. Llegó a haber algunos jefes, pero a ellos los tenían separados. Estaba la clase media, estaba la más baja y estaba el proletariado y los campesinos, muchos campesinos. Y había jóvenes de 17, 18, 19 años. Muchos del sur, de Temuco, llegaban de todo el país y eso era bien interesante. Estaba todo Chile ahí. Ahí empecé a entender el rol que cumplía el teatro; el teatro de la antigüedad, el de la catarsis, que es identidad y es memoria, un teatro del reconocerse y siempre también de la entretención, del juego. Yo que entonces tenía la duda entre el teatro y la política, veía a este sentido lúdico del teatro y decía: el teatro es muy importante... Lo que pasa es que la sociedad no lo sabe, no se da cuenta, porque está tan dividida, hay tantos compartimentos que, como que no se tocan, ¿no? En cambio, ahí éramos todos uno. Era un conglomerado muy uniforme, en ese sentido, porque estábamos todos en lo mismo ¿no?, y todos eran casi de la misma tendencia.

### ¿Óscar todavía no llegaba?

**C.G.:** Óscar, no, Óscar Castro no llegaba todavía al campo. Él estaba haciendo lo suyo en Ritoque. Había otro actor en Puchuncaví sí, un actor de la Chile, que se llamaba Hernán Ormeño. Él también hizo unas obras, pero no estoy seguro quién hizo la primera obra en este momento. Después José hizo algunas obras con Hernán también. Yo siempre traté de hacer comedia, para mí la comedia es el género máximo, porque es dramática y es cómica, esa es la gracia que tiene. Tiene humor y el humor es lo único que le salva la vida al hombre, diría yo. Un amigo dramaturgo decía que el humor es el silbidito que hacemos para espantar el miedo – el miedo al vacío, el miedo de la existencia. Eso es el humor [silva]. Para que no sea todo tan tenebroso. Yo lo tenía muy claro eso, quizás de la escuela, no sé. Ése era el teatro que yo quería, y sabía además que era posible que los milicos lo permitieran.

### La segunda fue otra obra del Chéjov, entonces: ¿*El Canto del cisne*?

**C.G.:** Sí, que es dramática, una obra de un viejo actor que está terminando su carrera. Ésa la hizo José, le pintamos canas [ríe] y lo hizo muy bien. Luego hicimos *La Petición de mano*. En ésta hay un personaje de una mujer; y pasó algo interesante ahí, cuando estábamos preparando la obra; de las cosas que señalaste antes. En la cabaña, una noche – en la misma cabaña dormíamos – de repente se abre la puerta y entra el comandante, con sargento y con metralleta. “¡Todos contra la pared ¿Qué están haciendo? – Preparando la obra, comandante, que vamos a hacer. – A ver la obra”. Y salían los nombres rusos, no sé, Iván Vasilievich, Natália Stepanovna... “Pero ¿y qué, esta obra qué lo que es? ¿Comunista? – No, Chéjov, 1800. Éste es un autor ruso, sí, pero no existía el comunismo todavía” – explicándole al comandante, ¿no? “Es divertida, además, se quiere casar, etc.”. “Está bien -dice él-, pero le sacan todos los nombres rusos a la obra”. Tuvimos que sacarle todos nombres: le pusimos Juan, Manuel [ríe], le pusimos Cecilia... en fin.

Esto me volvió a pasar cuando íbamos a hacer *La vida es sueño*. Hecha en un campo de concentración... ¡es tremenda!, porque Segismundo está preso, ¿no? y el monólogo adquiere una dimensión increíble. En la noche, mientras preparaba la adaptación (porque había que hacerla con menos personajes y todo), se me ocurre leerles a mis amigos de la celda el monólogo de Segismundo. Y empiezo a leer el monólogo, y me voy entusiasmando; termino de leer el monólogo, y nos acostamos. Al día siguiente, me llama el comandante y me dice: “¿Qué obra van a hacer? – *La vida es sueño*. – Prohibido”. Lo que había pasado es que en la noche, los milicos, algunos, iban a las celdas, ponían el oído y se escuchaba todo. Era una construcción de tablas no más, entonces habían escuchado lo que yo había leído... y me tuve que guardar la adaptación que había hecho.



Después de esto hicimos dos obras didácticas de Brecht: *El que dijo sí y el que dijo no*, y *Cuánto vale el cobre* (no se llama así la versión original, pero lo adaptamos a Chile. Y luego, bueno, había el teatro que hacía Hernán Ormeño. Él tenía una tendencia de que había que hacer un teatro dramático, de choque, que removiera tus vísceras. Que había que enfrentar al preso y al torturado al horror de lo que había vivido...

**Algo muy distinto a lo que tú, u Óscar hacían.**

**C.G.:** De lo que hicimos con Óscar, sobre todo. Al principio yo hice lo obvio, lo mismo que hizo Cantillana con *Antígona* ¿no?, buscar una obra clásica que tuviera un sentido; Brecht también. Pero no tenía otra intención que la entretención, sacar a la gente de los malos pensamientos. Luego, con la venida de Óscar, esto cambia porque Óscar tenía repertorio de él, y ya había hecho algunas de sus obras en Ritoque. Entonces, empezamos a hacer las obras de él, y las adaptábamos. Ya cambia porque ahora, estamos haciendo un teatro que, aparte de entretener, plantea ideas, temas sociales. Además que está readaptado para las circunstancias, y todo gira en torno al humor y a metáforas que no sean fácilmente asimilables por los milicos, para que no nos jodan. Ormeño justamente, había logrado hacer una o dos obras, no me acuerdo, de estas que te digo yo de shock – y había quedado la cagá. Porque eran como directamente políticas y aparecía hasta un torturado, era totalmente fuera de sentido común, ¿no? Fíjate ahí que dentro del mismo campo hay dos tendencias estéticas. Es parte de la continuidad que tú me hablabas y que te interesa; y yo el teatro de Hernán lo encontraba estremecedor. El teatro se adapta, y uno entiende entonces lo que hacía Molière, por ejemplo, o Shakespeare, que se burlaban de los nobles: si se hubieran burlado en serio, no habría durado vivo. ¿No? Entonces, la comedia, la exageración para que parezca que no son ellos, son otros, son más estúpidos y feos, ¿te fijas? Para mí era de Perogrullo, pero para Hernán no.

## Teatro concentracionario 2. Los “Viernes Culturales de Puchuncaví”.

**Luego, en junio o julio del 75, llega Óscar a Melinka; y justo después llega Hernán Plaza (“El Chino”). Me llama la atención que cuando te refieres a ese grupito teatral, hablas de “la compañía”.**

**C.G.:** Claro, era nuestra compañía, ¿no? Nosotros con el Chino, Óscar y yo, era la compañía que movía el teatro todo el tiempo en Melinka<sup>3</sup>. Trabajamos como una compañía. Yo escribía obras, también, adaptaba obras de la literatura universal para poder darlas ahí. Óscar dirigía, actuaba; todos actuábamos, y el Chino era solamente actor, él no escribía ni dirigía. Había estudiado el teatro así en talleres, era aficionado, y era muy bueno como actor. Además, era muy lindo porque en esa compañía se agrupaba políticamente un sector de la izquierda que estaba muy dividido en ese tiempo. Óscar era de la Izquierda Cristiana, que era un grupo minoritario de cristianos revolucionarios; yo era comunista y el Chino era un dirigente mirista. En el campo estaban divididas las fuerzas, habían disputas entre los prisioneros, pero ahí la compañía nos agrupaba a todos, y todos iban a ver a sus compañeros actuar. Ayudaba eso a la unión, a la armonía. Igual conversábamos, siempre habían diferencias, estaba muy latente esa división que hubo al final de la Unidad Popular, entre los que querían *La guerra* y los que querían la paz, digamos.

### **¿Siguieron pidiendo permiso para hacer las obras?**

**C.G.:** Sí, siempre pedimos, cada vez había que pedir autorización y explicar qué íbamos a hacer, de qué se trataba, cómo era, y atenernos a las consecuencias. Nos decían: “Si ustedes se pasan de la raya...”, y algunas veces se hizo, se suspendió. Porque se dieron cuenta que les gustaba mucho a los presos, que los Viernes Culturales eran populares, que la gente iba ya más.

**Así lo denominaron ustedes, los “Viernes Culturales de Puchuncaví”: toda una temporada teatral, entre julio de 1975 y noviembre de 1976. ¿Cuándo apareció esto de los viernes, y que se empezara a regularizar la actividad teatral?**

**C.G.:** Descubrimos que el viernes era un buen día, porque era el día previo a que llegaran las visitas. Por lo tanto, la gente se ponía un poco más contenta. Sábado y domingo era imposible, porque esos eran los días de visita, y lo más importante pal preso era la visita, se preparaba y preparaba sus cosas y todo. También escogimos un día cerca del fin de semana, cuando la gente ya estaba más agotada, esperando que vinieran a verlo, por lo tanto, estaba más ansiosa y pensamos que era un buen día para calmar esa ansiedad – y para tener tiempo

<sup>3</sup> Los mismos presos políticos del campo de Puchuncaví lo bautizaron también con el apodo de “Melinka”.

también nosotros para preparar. Entonces optamos por los viernes. Eso fue como ya a la segunda obra que hicimos con Óscar, segunda o tercera. A esa altura ya se vio el estilo que teníamos, y quedó ahí, se institucionalizó el viernes, y sólo hubo un par de prohibiciones. Algunos se amargaban, reclamaban: “pucha nos cagaron, nos quitaron el viernes”. Eran por otros tipos de problemas, no por las obras por sí.

Yo descubrí ahí la necesidad de la gente de sentirse representado. Eso me quedó muy claro a mí, que el actor ahí era como el intérprete del colectivo: “ustedes dicen lo que uno piensa, lo dicen de una manera increíble, a mí no se me habría ocurrido”... Todos esos comentarios que te hace la gente, yo les decía: “bueno, pa’ eso estamos po’, si somos actores” [ríe]. Esos son los roles que se pierden en la sociedad. Otra cosa es que el teatro es una expresión totalizadora de la situación que se vive, y de la historia. En ese sentido, el teatro es muy completo, a diferencia del cuento. El cuento es más parcial: el teatro siempre engloba. Es interdisciplinario, ¿no?, todo se mezcla en el teatro. Por eso que el teatro es más denso, es más conceptual, es incluso más difícil de entender. O sea, tú lo recibes, emocionalmente, pero luego decodificas, ¿no? Tienes las buenas obras te hacen pensar en – como decía un autor amigo – las veladuras que tienen. Luego, el teatro combate la desmoralización, levanta la moral; por lo tanto, es un acto de resistencia. Hacer teatro en el campo es un acto de resistencia, y que vaya la gente también y sacarlos de la destrucción emocional y llevarlos al teatro es todo un trabajo, un esfuerzo que hace permanentemente el actor para que vayan a ver sus obras en la sociedad también. Cuando tú adquieres tu lugar como actor en el grupo social, puedes lograr muchas cosas. El problema es que la sociedad muchas veces no le da al actor el estatus que necesita. Cuando hablo de estatus no es económico, nada, sino que de lo importante que es. Es como el rol del profesor, del maestro, que es un rol muy importante en la sociedad y está muy subvalorado. Claro, distrae y entretiene pero a pesar de esas condiciones, el teatro nunca pierde el espíritu crítico. En las buenas obras que nosotros hicimos, siempre había una crítica, de cualquier naturaleza, no solo a la dictadura sino a nuestra propia condición humana, a nuestra propia condición como presos, a la ridiculez de estarse peleando cuando estamos todos metidos en un mismo saco; a la falta de solidaridad también de algunos con sus propios compañeros. Porque en el campo nada es idílico, hay de todo ahí: están los que son desgraciados, los que no quieren nada, los egoístas, los individualistas, los que se aprovechan; están los que de alguna manera se corrompen, es la sociedad en miniatura. Si tú la puedes mirar es apasionante, yo me entretenía mirando, pensando en eso, y me servía para las obras también, para escribir.

También te das cuenta de que los medios técnicos que son inherentes al teatro los puedes hacer con cosas muy sencillas, y que no pierde nada de su magia. Cuando lo lográbamos, uf... las obras eran increíbles, ¿no? El tablado con las mesas, el escenario hasta a la italiana que hicimos, con telón y con cortinas que eran varias frazadas que las cosimos, con todo. Probamos todo, incluso hicimos un escenario circular, me acuerdo, para una obra de Semana Santa que Óscar promovió y que se llamaba *El amigo Pablo* – porque era la historia de San Pablo. Óscar era creyente, y la obra la escribió Raúl Guillén, un ex cura que estaba preso

con nosotros, que adaptó un trozo de la obra *Calígula* de Camus. Él que tenía más pinta de emperador ahí era yo, y yo creo que por ser hijo de italiano también me pusieron el rol del emperador romano [ríe]. Los cristianos eran los perseguidos, y era perfecta, era la alegoría total, ¿no? Los cristianos andaban en las catacumbas, por debajo de las mesas del comedor; y encima de las mesas estaban los romanos, la guardia pretoriana. Fue increíble eso. Era todo muy católico [ríe], creo que hasta vino un cura de la parroquia del pueblo de Puchuncaví llegó e hizo una misa. Lo otro que es importante, y que yo también lo aprendí ahí, es que cada época histórica tiene una necesidad imperiosa de una dramaturgia propia que hay que inventar. No basta con los clásicos. Está bien, los clásicos siempre se reinterpretan, ¿no?, pero se necesita algo propio. Por eso nosotros hicimos una nueva versión, por ejemplo, de *Érase una vez un rey*, una obra clásica del Óscar. Era una obra que había tenido mucho éxito en *El Aleph* y la adaptamos, hubo muchos cambios y la mejoramos, diría yo. Siempre fue muy buena, pero quedó mejor esa nueva versión carcelaria, enriquecida.

Hicimos también un espectáculo para el primero de mayo, que era una burla de todos los tipos de preso político dentro del campo: se llamaba *Especies* – el detenido político como una especie animal analizada en el escenario. Cada uno tenía características propias, que eran todas muy divertidas y retrataban la realidad del campo y de los compañeros: el comerciante, que hace negocios con los presos, con las artesanías; el que todo el día recorre el campo, pensando, dando vueltas y vueltas, pensamientos terribles; el que siempre anda pidiendo cosas; el que no le pide nunca nada a nadie hasta el absurdo; el arrastrado con los milicos... Había un presentador que le ponía un nombre, que describía a la especie como en un documental, le ponía un nombre medio científico. Era bien dura en algunos momentos.

Nuestro teatro era simple, muy simple en la forma, con un lenguaje coloquial siempre, pero con rasgos de absurdo ¿no?, que era lo que nos permitía hacer muchas cosas. Tratamos de hacerlo un teatro muy popular, muy fácil, que se entendiera para él que entendía, de qué estábamos hablando. No nos poníamos ninguna atadura formal, al hacer la obra joven, vital, desinhibido, ajeno a lo que Ictus llamaba el realismo comprobable, que es como el naturalismo, ¿no? No, lo nuestro siempre lindaba con el absurdo, un poco fantástico. Era más un teatro de situaciones que de personajes, que era adonde yo quería ahondar en ese tiempo. Una obra como *La guerra* por ejemplo, es como la continuación de una de Óscar que se llamaba *Al Principio existía la vida*; no es un teatro de construcción del personaje. Son bocetos de personaje, pero las situaciones son las importantes, lo que viven. Y es un teatro de ciclos, insisto, que va reiterando situaciones, pero va avanzando, donde la situación se va modificando. En *Érase una vez un rey* – que era ya una obra anterior – son tres personajes que luchan por la subsistencia; en *Al Principio existía la vida*, también eran tres personajes en otra situación, y ya en *La guerra* estaban en la situación climática máxima ¿no?, en medio de la guerra.

Otro compañero de teatro hacía teatro de títeres para los niños, para las visitas. Nosotros no hicimos, pero sí construimos una pequeña plaza infantil para los niños en el terreno libre que había al lado del comedor. Construimos un columpio, un balancín, un resbalín también y creo que un fosito de arena también para que jugaran los niños. Los niños iban chicos, era muy terrible ver al papá una hora y después tener que irse, los niños lloraban, querían quedarse con él, o que el papá se viniera con ellos.

Fíjate que hicimos unos actos muy colectivos también, más ambiciosos. Hubo una Diablada del Norte, que era una lucha de los diablos y los chinos. Se preparó un grupo que hacía esos bailes con unas máscaras que hicieron. Se hizo también una historia del movimiento obrero por zonas o regiones: carbón, cobre, salitre, etcétera.

### **Y eso ¿lo autorizaron?**

**C.G.:** Sí, sí, lo autorizaron, sí, lo autorizaron. Es que de repente los milicos tenían actitudes distintas con uno. En este país tan racista, yo siempre he tenido un tratamiento especial: yo era rubio, rubio, rubio ¿no?, me había afeitado la barba en ese tiempo, entonces la pinta mía es como de un extranjero. En la calle me hablan en inglés, tengo cara de gringo, más aún cuando me pongo un sombrero de esos de paja [ríe]. Y el milico es muy susceptible a eso. Ellos mismos discriminaban. Uno de los sargentos tenía conmigo una cosa muy particular, me decía: “usted no es como estos otros, como estos rotos, usted es un caballero”, ¿ah? Pero era por la apariencia, nada más que por eso, porque yo era tan comunista como los otros comunistas [ríe], y tal vez más. Y luego, esta obra en particular era como un elogio de los trabajadores del país y de las zonas, pero claro, por nosotros adquiere otro sentido. Si ése es el punto: al hacerlo ahí, el entorno le da un sentido. Las obras que hacíamos, una vez libres, en el Ictus, en democracia, todo lo que se decía ahí estaba matizado, mediatizado por la situación que vivía el país en esos momentos. Entonces, todo adquiría un sentido distinto, cualquier obra que tú hicieras, tú hacías *Romeo y Julieta* y adquiría un sentido contra la dictadura, hacías *El Rey Lear* y también podía adquirir un sentido contra la dictadura. Es impresionante eso, se tiñe el espectáculo con lo que pasa.

### **¿Cada vez se hacía un libreto?**

**C.G.:** Sí, cada vez se hacía un libreto, e incluso algunos eran guiones, diciendo: “aquí aparece el cobre, el carbón”, qué sé yo. Pero sí se hacían libretos. A veces nosotros lo presentábamos; no necesariamente, solamente cuando el comandante tenía dudas hacía lo que íbamos a mostrar, pero en general es el libreto.

**Entonces, a ti la preparación de estas obras realmente te ocupaba toda la semana.**

**C.G.:** Sí, nosotros vivíamos, yo vivía haciendo teatro. Si me preguntan ¿qué hice cuando estuve preso?, siempre digo: “yo hice teatro, y lo pasé estupendo”. Yo me preocupaba de la obra y del lenguaje, de las canciones, de cómo iba a salir esto, que esta escena... Fue una terapia extraordinaria. Para Óscar igual, incluso para el Chino también, que el Chino era medio depresivo. Por eso fue también que dijimos: “hagamos cada 15 días por lo menos una obra”.

*La guerra* fue otra obra importante que hicimos en ese periodo. *Casimiro Peñafleta: preso político* también se reescribió a partir del monólogo original que tenía Óscar, *Vida y muerte de Casimiro Peñafleta*; que había dado en Tres Álamos y en Ritoque. Hacíamos mucha sátira también, una especie de show de sketches donde ridiculizábamos situaciones actuales, programas de la televisión de la época. Hacíamos un Festival de la Canción, como el de Viña que era la fiesta de la dictadura en ese tiempo. Entre las parodias que hacíamos y de las que me acuerdo, yo salía cantando vestido de mujer [ríe], con barba, pero cantaba, imitaba a una cantante española que había venido unos años antes. Eran escenas distintas, pequeños sketches absurdos. Utilizábamos la revista musical, números bailables y los elementos principales eran la sátira y el humor negro. Ahí buscábamos actores, gente que hubiera actuado alguna vez, aficionados, o por último uno que tuviera ganas de hacer el ridículo, porque no importaba tanto, lo importante era hacerlo. En los shows podíamos poner gente en distintas escenas, y repetirnos algunos nosotros también.

Hicimos – me acuerdo – dos monólogos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo. Hicimos *La Historia del Zoo*, de Edward Albee, con Óscar y el Chino actuando, y yo dirigía. Montamos también a una obra muy famosa en ese tiempo, de un autor europeo, Karl Wittlinger: *¿Conoce usted la Vía Láctea?* Yo dirigía, y actuaban Óscar y otra persona que no recuerdo. También hicimos una obra increíble que se llama *La granada*, de Rodolfo Walsh, un argentino. No sé quién me la trajo, pero es una obra genial, unos milicos que los dejan de guardia y sin querer le sacan la espoleta a la granada, y la tienen apretada. Si le saca explota y se muere; si la tira igual, se muere o mata a otro. Entonces se transforma en una especie de enemigo, y lo vigilan los mismos milicos. Esa obra es una locura, es muy divertida. Esas son las que yo recuerdo que hicimos de otros autores.

**A esa altura ya se podían ingresar bastantes libros con las visitas, ¿verdad?**

**C.G.:** Claro, uno lo pedía y familiares los traían. Mi mujer, en ese entonces, era bibliotecaria de la Escuela de Teatro en la Universidad de Chile, así que tenía acceso a muchos libros y podía sacar fotocopias. Ella me llevó el libro de *El Principito*. La adaptación que yo hice fue una recreación en el contexto del campo. Óscar la dirigió, y era una volada porque fue un musical: había músicos presos, entonces usábamos todo lo que había, músicos, técnicos iluminadores de televisión... Ellos nos hicieron una especie de caleidoscopio, un aparato que giraba y la luz se proyectaba como en colores. Eso como la cosa de las discotecas, pero con

una lámpara, una cosa súper prehistórica pero fantástica. Entonces, cuando el Principito volaba, todo el salón, el árido salón del casino se llenaba de luces y era un efecto especial increíble. Todo eso se podía hacer con la gente, porque aglutinábamos gente talentosa que había para que nos ayudara. Escribimos canciones, y un músico muy bueno que teníamos ahí, el Sergio Vesely, compuso la música que se tocó y que cantó luego un pequeño coro. Era precioso, era como ver un musical de Broadway, ése era el referente. Ahí fue cuando un compañero de los más humildes se acercó diciendo: “yo les agradezco tanto, porque cuando vengo para acá, yo ya no estoy preso. Yo estoy en otra parte, me voy. Extraordinario -decía-, todos deberían venir”. “Bueno, convéncelos po” le decía yo, “ayúdanos a publicitar”. Hacíamos unos afiches muy lindos, que los hacía un ilustrador, un diseñador gráfico, para promocionar... Porque nos dimos cuenta de que las obras había que promocionarlas, ¡o la gente no iba! No bastaba con decirle que fueran al teatro, no, había que decir de qué era, de qué se trataba, poner una imagen... Y los afiches los poníamos en el campo. Empezó a funcionar como una sociedad pequeña, ¿te fijas?, donde la publicidad es muy importante.

**¿Y por qué no iba la gente? Uno podría pensar que en un campo de concentración se agradeciera cualquier entretención.**

**C.G.:** Porque primero, no a toda la gente le gusta el teatro. Hay gente que no vibra con eso. Además, no todos eran conscientes de la necesidad que tenían de entretención. Había gente muy limitada en muchos aspectos también, cultural o educacionalmente. Otro es porque estaban consumidos por la depresión: no salían, apenas se daban unos paseos y se metían a la cabaña, no tenían ganas ni de vivir algunos. Entonces, nosotros tratábamos de llevarlo, y lo logramos. Fue cada vez más creciendo el público: teníamos lleno al final el salón. Con esos espectáculos colectivos que hicimos como la Diablada o la Historia del movimiento obrero, cosas colectivas que logramos hacer y que organizamos nosotros desde el grupo de teatro, pero ya con un grupo un poco más grande, ahí trabajaban todos para que se moviera todo el campamento. Tengo aquí anotado de que el récord de asistencia que tuvimos en las funciones fue el 80% del campo.... Entonces, sí logramos que sólo fuese un 20% que no fuera al teatro, creo que es un buen porcentaje [ríe]. Eso fue después de, no sé, tres meses, por decirte algo, porque ya se conoció. Con la trayectoria tú creas un gusto, creas audiencia: eso fue lo que hicimos, crear audiencia. No era llegar y hacer teatro, ¿ah?, también nos dimos cuenta. ¡80%! Yo considero que fue un éxito, nuestra temporada [ríe], la temporada de nuestra compañía en Puchuncaví, y es inolvidable para mucha gente que me he encontrado después a lo largo de la vida, en otros países... Vienen a decirte que fue inolvidable ese momento, y te lo agradecen, hasta el día de hoy se acuerdan y me cuentan cosas que yo no me acuerdo y yo: “Ah, chuta, ¿eso hacíamos?” [ríe]. Claro, la gente se acuerda más de lo que uno se acuerda, a veces.

**Teatro en dictadura.  
La “libertad”, El Tiempo y el ICTUS.**

**¿A qué se parece tu trayectoria teatral después de salir en libertad, en 1976?  
¿Vuelves a trabajar en teatro directamente después del campo?**

**C.G.:** Ojalá. Esos son los peores años de mi vida, entre 1976 y 1980. Hacer teatro era difícilísimo, muchos teatros y muchas compañías se habían acabado, el toque de queda era siempre muy temprano, y la censura era muy fuerte. Además, yo era una persona con antecedentes, entonces yo tenía que subsistir. Hice lo que pude, hice las tareas más increíbles para poder subsistir. Pero siempre mantuve un pie puesto en el teatro. Trabajé con compañías de aficionados que hacían teatro, por ejemplo, y lograba aportar en lo formativo para darles un nivel, y poder hacer teatro. Trabajé con estudiantes, con cesantes en unos centros, unas bolsas de cesantes. Siempre una cosa no oficial, por ejemplo, una ONG que te pagaba un poco para que hicieras clases. Y nos juntamos también con algunos ex compañeros de la Escuela e formamos una compañía ahí, que se llamaba El Tiempo. Éramos cuatro o cinco, muchos habían sido echados del Teatro Nacional; e hicimos una obra especial para los colegios que era una historia del teatro chileno a través de ponte tú seis escenas desde 1800, y que terminaba con un fragmento de una obra del Ictus, *Tres noches de un sábado*. Era bien bonito, lo dirigió un amigo que trabajaba en la Escuela de Teatro, y yo actuaba.

Tengo una foto aquí del *Réquiem para un girasol*, una obra de Jorge Díaz que hicimos ahí. Aquí tengo, uf, 30 años; fue en 1977, por ahí. Es la única obra profesional propiamente tal que logré hacer antes de los 80, y que era itinerante. Los otros eran todas under. Mientras vendía queso, huevos, de todo lo que podía... Tenía dos hijos, pero mi mujer entonces tenía un trabajo. Así uno se mantenía, aportaba, pero era terrible porque no había futuro. Era negro, todo negro, negro. Decís: “¿Y qué hago? ¿irme al exilio?”, pero no quise. Me lo ofreció la embajada italiana.

**¿Y por qué no lo hiciste?**

**C.G.:** No quise ser exiliado... No me preguntes por qué, pero mi intuición me dijo que no era bueno ser exiliado. No sé si estuvo bien o no, pero no me arrepiento, porque en los ochenta, pude finalmente asumir mi rol de profesional del teatro – que es lo que no podía hacer por culpa de la dictadura. Rehíce mi vida también, me casé de nuevo, tuve de nuevo dos hijos más. Eso sí, quedarse no fue fácil. A raíz de esa obra que te conté que hicimos en 1976, 1977, y que empezó a recorrer, sufrí un ataque directo de un tipo, un facho de la misma Escuela de Teatro que mandó una larga carta al diario La Segunda diciendo de que esto era los comunistas infiltrados tratando de lavar el cerebro de los alumnos. Así, con nombre y apellido, poniéndolos a todos. Lo único que se equivoca, que a mí me pone mirista [ríe]. Hacía un llamado a la autoridad para que prohibieran eso y, además, me llegó un anónimo (pero en una tarjeta que decía Universidad de Chile, arriba) que me decía: “Gordo inmundo, te tenemos fichado, vas a pagar con tu vida”. Lo tengo ahí, guardado. El diario publica la carta, con todas las



barbaridades que dice el tipo y explicando el daño que habíamos hecho y lo que íbamos a hacer ahora, y que había que pararlo, detenerlo, expulsarlo... en fin, pidiendo las peores penas. Nos cagamos de susto. Yo venía recién saliendo de los campos [ríe] y los otros nunca habían estado presos. Dijimos: “¿Qué hacemos? Tenemos que seguir no más”. Es que además sobrevivíamos con eso también, así que dejamos pasar, no sé, un mes, dos meses, para ver si había alguna reacción; y luego lo seguimos haciendo como un año más. Supimos después de mucho tiempo quién era ese hombre, un funcionario burócrata de la Escuela de Teatro... un tipo siniestro.

### ¿Cuándo conociste al Ictus?

**C.G.:** El Ictus es la gran parte de mi historia teatral en los ochenta y noventa. Estuve con ellos durante 14 años, del año 1980 hasta 1994. Todo el período de la dictadura, todo el período histórico del Ictus en cuanto a resistencia; todo el teatro que hicimos, amenazados de muerte, todos amenazados de muerte con anónimos.

### ¿Te sumaste al montaje de *Lindo país*?

**C.G.:** *Lindo país* es anterior, de las primeras, pero hicimos después una segunda versión y ahí actué yo. Yo partí con ellos con otra obra que en Chile fue muy importante, que se llamaba *La mar estaba serena*. Era la primera obra donde se hablaba bastante abiertamente de la situación, todo en forma metafórica, y con humor. Era un estilo muy particular que creamos para poder decir lo que queríamos decir sin que nos llevaran presos o nos cerraran el teatro. Ellos habían egresado de las primeras generaciones del Experimental, y eran como los progresistas en ese tiempo. Yo los conocí porque en el año 80, monté la última obra que Óscar que escribió en Melinka, a la cual también colaboré con la escritura. Es una comedia nada política, desatada, que se llama *Sálvese quien pueda*. Lo monté profesionalmente con dos jóvenes actores, recién egresados, que después fueron actores bien famosos; y conseguimos por una de las actrices que el Ictus nos prestara su sala para hacer función nocturna. El toque de queda primero fue a las seis de la tarde; luego a las ocho, a las nueve, a las diez; y después, en ese momento, a las doce o a la una de la mañana. Entonces, y tú alcanzabas a hacer una primera función de diez a once y tanto, y hacía otra función hasta la una – cosa que nunca se había hecho en el teatro, que no se hacía antes, y menos en el Ictus que hacía funciones en la tarde. Entonces como había una relación de amistad con una de las directoras del teatro, la Delfina Guzmán, entonces ella dijo: “Vamos a ver la obra de estos muchachos”. Fue ella, con el director, Nissim Sharim, a ver la obra en una sala de ensayo en donde nosotros estábamos. Yo sé que a ella le gustó mucho la obra, y a él no. Delfina dijo: “esto es traer un aire fresco al teatro”. Era una obra que no hablaba de política, es sobre las relaciones sentimentales en la pareja, una obra de tipo erótico, sexual, sentimental, ¿no? Está publicada por ahí en la revista *Apuntes*, por los años 80, porque me la pidió María de la Luz Hurtado y ella la publicó. Fuimos a varios festivales con el Ictus y María de la Luz viajaba con nosotros, leía, tomaba apuntes, en fin. Ella vivió el proceso de cerca.

Después de haber ido a la cárcel, de no poder hacer teatro... en el Ictus estaba protegido, era como una parroquia. Tenías un grupo para trabajar, los sueldos no eran grandes pero era un sueldo fijo para poder vivir. Aprendí mucho, y con ellos viajé. Era el grupo más importante que había en Chile en ese momento, y entonces los invitaban. Los viajes fueron extraordinarios, porque íbamos a festivales internacionales, yo veía a Peter Brook, a Kantor... Estuvimos en Estados Unidos, en Europa, en el Caribe; a Francia, y ahí conocí París yo, nunca había estado. Actuaba en una obra de la que yo era coautor también, con Jorge Díaz: *Pablo Neruda viene volando*. Tuvimos una temporada en el Odeón de París... A teatro lleno. ¡Y público francés! Yo pensé que vendrían muchos latinos pero no, franceses, y se agotaban las entradas, estaban vendidas de antes.

**Para volver a lo que conversábamos antes de empezar, sobre el tema de la continuidad, me parece que tu llegada al Ictus es un buen ejemplo de ello.**

**C.G.:** Estoy de acuerdo contigo cuando hablas de una continuidad histórica en el teatro a lo largo de la dictadura. Pasa que es una continuidad mínima y escondida, pero que es continuidad. Cuando yo me integro al Ictus en el 80, es por esa obra que te comentaba, esa obra de Óscar que escribimos en Melinka y que finalmente nos dejaron presentar ahí. Y tú sabes que la obra fue un éxito. No nos conocía nadie, los actores estaban recién egresados, yo era conocido en un círculo reducido, y de repente se empieza a llenar el teatro. 160 butacas, no es una tremenda sala, pero sí una sala importante. Hasta tuvimos un tiempo más público que el Ictus [*ríe*] porque el Ictus dejaba sus obras más tiempo en cartelera. Entonces los compañeros del Ictus nos miraron, así como paternalistamente, ¿no? Después que vieron todo lo que hicimos y la obra, nos dicen que quieren integrarnos al grupo y nos ofrecen trabajo ahí a los tres. Fue una sorpresa tremenda, no me lo esperaba; y los tres aceptamos, por supuesto. No había adónde perderse.

Lo que yo aportaba de alguna forma era la mirada de la continuidad. Porque el Ictus era ya antiguo, gente 20 años mayor que yo, por lo menos; entonces, de alguna manera, yo traía la cosa fresca, hecha en los campos, con influencias del Aleph. Aunque El Aleph ya existía, y uno lo conocía, ya había visto obras de ellos y el Ictus admiraba mucho al Aleph, ¿ah? Ahora, ellos venían en una línea parecida, pero el Ictus era un teatro realista. Realista – pero de situaciones más que de personajes; de humor también; y siempre de creación grupal. Ahí cuando entro, yo meto todo eso de mi experiencia propia y aparecen elementos de distinto tipo, y el Ictus sigue profundizando en eso durante todo el tiempo de la dictadura.