

:: DOCUMENTOS

El Teatro Aleph Chile 1966-1976

Luis Pradenas Chuecas

Antropólogo, músico y sociólogo

pradenas@orange.fr

El teatro es un arte enraizado... el más comprometido de las artes en la trama de la experiencia colectiva, el más sensible a las convulsiones que destrozan la vida social en permanente estado de revolución, en las difíciles tentativas de una libertad que tanto avanza asfixiada bajo las presiones y los obstáculos insuperables, como a veces explota en imprevisibles sobresaltos...

Jean Duvignaud, *Les Ombres Collectives*

Yo encontré al Aleph en París, grupo teatral y tripulación de un navío de guerra imaginario conducido por un Cuervo...

Esta experiencia de "observación participante"¹, me condujo, años más tarde, a intentar un trabajo de investigación antropológica hacia lo que parecía una evidencia. "Aleph, arqueología de un sueño" constituye el núcleo central de mi tesis de doctorado, elaborada al seno del Laboratorio de Sociología del Imaginario, de la Universidad de París 7 - Denis Diderot, año 1996².

Esta vida compartida y el archivo de mi trabajo de investigación, sustentan esta crónica-testimonio fragmentada acerca de los orígenes y transformaciones del Teatro Aleph en el contexto sociopolítico chileno entre los años 1966 y 1976: desde la "revolución en libertad", la "reforma universitaria", la "vía democrática de transición al socialismo", y el "quiebre institucional", por el golpe de Estado civil-militar, el día 11 de septiembre de 1973³, para extenderse luego al rescate de una palabra errante, memoria al interior de la memoria⁴, la experiencia vivida en centros de

1 En 1977, el Teatro Aleph participa en el Festival Mundial de Teatro, en Nancy. En esta ocasión, el grupo se compone de cuatro antiguos integrantes: Óscar y Marietta Castro, Anita Vallejo y Pedro Atías, a los que se suman expropiados políticos chilenos exiliados (Adolfo Cozzi, Patricio Paniagua, Alejandra Elsesser, Ivan Treskow), quienes junto a Ángel y Tita Parra presentan, en castellano, el espectáculo teatral-musical: «La trinchera del Supertricio». Luego este grupo se disuelve. En mayo de 1979, el Teatro Aleph se refunda como compañía profesional, compuesta por actores y músicos piratas y saltimbanquis chilenos, latinoamericanos y europeos: Óscar y Marietta Castro, Adolfo Cozzi, Marcia Fiani, Susan Heyman, Elisabeth Mongaillard, María Montes, Luis Pradenas, Jorge Radic, José Miguel Zuñiga, Anita Vallejo, le Théâtre Aleph, compañía chileno-latinoamericana nacida en el exilio.

2 Luis Pradenas, Vol. 1: *Le Théâtre au Chili*; Vol. 2: *Théâtre Aleph, archéologie d'un rêve*; Vol. 3: Annexes, Faculté de Sciences Sociales, Université de Paris 7 – Denis Diderot, 1995.

3 Sobre procesos y contextos sociopolíticos, el lector interesado podrá encontrar información complementaria en mi libro *Teatro en Chile, huellas y trayectorias, siglo XVI-XX* (Lom, 2006), particularmente los capítulos: "El Teatro Popular, desde el Frente Popular a la Revolución en Libertad", y "La vía chilena". Video: Héctor Noguera, "Algunas palabras sobre el trabajo de Luis Pradenas", Biblioteca Nacional de Chile, enero 2006. <https://vimeo.com/834407901?share=copy>.

4 Maurice Halwachs, *La mémoire collective*, PUF, Paris, 1968.

tortura y campos de concentración de la dictadura civil-militar chilena, por actores prisioneros del Teatro Aleph, entre los años 1974 y 1976.

En los bancos de la escuela

Santiago de Chile, año 1966. Entre el aburrimiento y la impaciencia, de un grupo de jóvenes alumnos secundarios del Instituto Nacional, clase sexto "E" de Humanidades, cuando los establecimientos educacionales se mantenían diferenciados para "hombres" o "niñas", un mensaje secreto vuela de banco en banco proponiendo una solución: "los interesados en crear un grupo de teatro que al recreo se queden en la sala".

Pocos días más tarde, acompañados de Pedro Sagredo, joven profesor de literatura y monitor teatral, el grupo de institutanos se dirige en delegación al Liceo n° 1 de niñas, e inspirados por la fuerza de su entusiasmo e inquietudes hormonosenimentales, convencen a la directora del establecimiento de autorizar a sus alumnas a participar en el proyecto pedagógico cultural, la creación de una compañía teatral interescolar.

La idea fue de Óscar, y con el primero que fue a hablar fue conmigo, probablemente porque yo era el director del diario mural del instituto, o sea, yo representaba los medios, y Óscar desde siempre tuvo ese ojo para la comunicación y para la cosa publicitaria así, rápida. Y lo que ocurrió entonces es que se armó un grupo gigantesco, éramos mucho más de cien. Hacer teatro en el Instituto como que daba cierto estatus, o sea, nosotros podíamos decir que necesitábamos ensayar y nos daban permiso para escaparnos una hora de clases, teníamos ciertas licencias y eso nos encantaba. Es importante decirlo porque, en realidad, nosotros no fuimos algo deliberado, nosotros partimos porque teníamos ganas de hacer algo, y bien pudo haber sido otra cosa, pero se nos ocurrió el teatro porque se necesitaban actrices, y lo que nosotros queríamos era conocer minas, pasarlo bien. Tuvimos que darnos todos los costalazos para empezar a darnos cuenta de que era otra cosa lo que queríamos, sin saberlo todavía (Alfredo Cifuentes).

A fines del año 1966, en el salón de actos del Liceo n° 1, la compañía interescolar sin nombre presenta la obra *El amigo de Hamlet*, dirigida por Pedro Sagredo, monitor teatral; los personajes y textos fueron minuciosamente repartidos entre los numerosos participantes de manera a que nadie se quedara fuera, para que todos pudieran subir al escenario.

Yo era un loco de amor que se paseaba por el escenario recitando un poema, y lo que me pasó fue esa sensación de "sentir al público". De repente sentí una corriente, una cosa que fluye del público hacia ti, se produce una especie de retroalimentación en que tu sientes que lo estás haciendo bien y el público como que te devuelve esa energía. Es una cosa sobrecogedora, es una sensación muy rica que no he sentido en ninguna otra situación, en ninguna otra parte, y eso fue una fascinación (Alfredo Cifuentes).

Desde entonces, en el reunirse día a día y andar por todas partes juntos, terminados los estudios secundarios, aun sin nombre ni horizonte claro, el grupo teatral se va consolidando en torno a:

Alfredo Cifuentes, Sergio Bravo, Eduardo Sabrowsky, los hermanos Óscar y Marietta Castro; y Ricardo y Anita Vallejo, a quienes se suma un grupo de amigos y amigos de los amigos, como público participativo y activos cooperantes.

Nosotros todavía no teníamos veinte años, no veíamos teatro, no leíamos teatro, tampoco nos interesaba realmente el teatro, pero guardamos esa forma para expresar lo que nosotros sentíamos (Ricardo Vallejo).

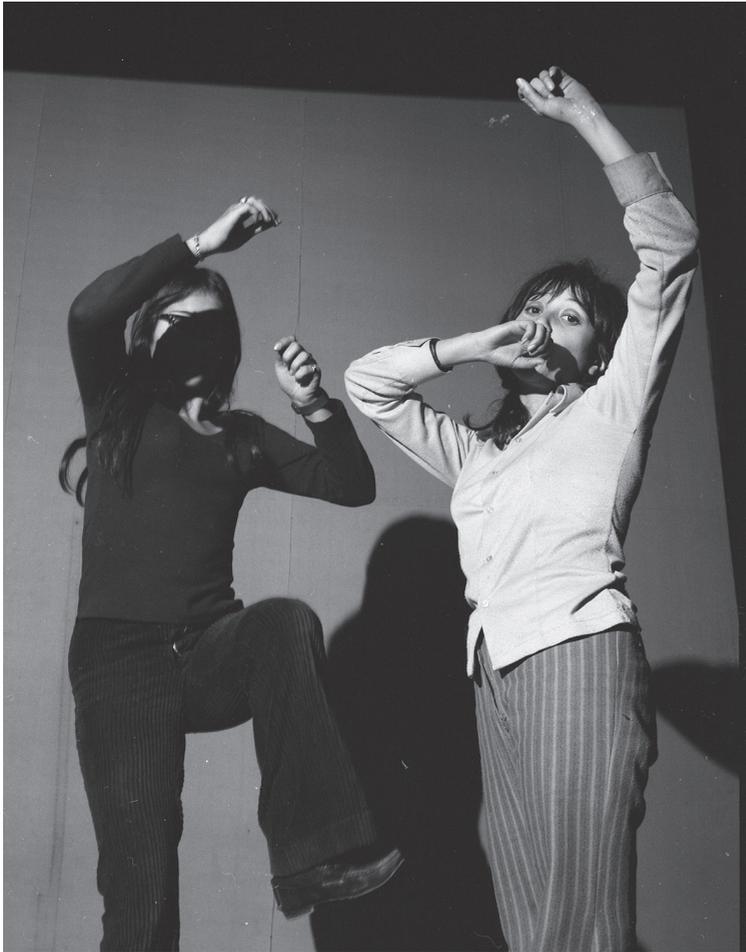
A comienzos del año 1967, inscritos en diversas facultades en las universidades de Santiago (arquitectura, economía, administración, periodismo, sociología, ingeniería, pedagogía...), ya proyectándose como grupo artístico emprenden la búsqueda de obras con “contenido”, en aquel tiempo de “revolución en libertad”⁵.

Hacia mediados de 1967, un gran movimiento estudiantil contestatario manifiesta por la necesidad de modernizar y democratizar la enseñanza superior, artistas e intelectuales proclaman la revalorización del mundo indígena y suburbano, la necesidad de un compromiso del arte y del artista con la realidad sociopolítica chilena, y latinoamericana. El grupo aún sin nombre presenta la obra *Algo que quiere morir*, del peruano Sebastián Salazar Bondy, en una sala de teatro verdadera, el teatro Talía, de la Sociedad de Autores Teatrales de Chile, SATCH. En noviembre del mismo año, en el Instituto Zambrano, ante los alumnos de francés de aquel instituto católico, el grupo presenta la obra *Muertos sin sepultura*, de Jean Paul Sartre.

En el lugar de los interrogatorios debía haber una ventana, y para tal efecto el Gordo Cifuentes, que de ahí en adelante sería el escenógrafo del grupo, recortó un rectángulo de cartón que cumplía la función de ventana y llegado el momento en que el personaje que hacía Eduardo, desesperado de ser brutalmente torturado, corría hacia la ventana y se lanzaba al vacío para matarse. Bueno, lo que ocurrió entonces durante la representación fue que luego del salto mortal debía hacerse un apagón de luces, y para hacerlo no teníamos otra posibilidad sino desenchufar los focos y luego volverlos a enchufar, pero “Johnny” que hacía las luces se puso nervioso y enchufó los focos antes de tiempo y todo el mundo vio al personaje que se había suicidado avanzando en punta de pies por un costado del escenario; sorprendido, Eduardo hizo un gesto de indignación gesticulando hacia el iluminador y corriendo se fue a esconder, en medio de una carcajada general del público y nosotros que también no parábamos de reírnos (Óscar Castro).

Confrontados con las necesidades y carencias de grupo aficionado, sin lugar de ensayo ni medios mínimos, situación a la que se suma la renuncia del director, el grupo se propone intensificar su aprendizaje teatral elaborando colectivamente un método teatral autodidacta, de improvisaciones y canciones, adoptado como principio de creación.

5 En la perspectiva del programa “Alianza para el progreso”, promovido por el gobierno norteamericano, queriendo contrarrestar la influencia de la revolución cubana triunfante en el continente latinoamericano. El gobierno chileno, presidido por Eduardo Frei Montalva (1964-1970), se propone realizar un vasto plan de reformas socioeconómicas bajo el nombre de “revolución en libertad”.



En la imagen Ana María Vallejos y Marieta Castro en *¡Hip, hip, Ufa!* Año: 1968. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Nosotros éramos un teatro pobre, hecho de nada, y eso contribuyó a que empezáramos a hacer nuestras propias creaciones con nuestros propios medios. Como no teníamos nada, entonces no poníamos nada en el escenario, todo se pasaba en la imaginación (Anita Vallejo).

La universidad

¡Hip, hip, Ufa!, del dramaturgo argentino Dalmiro Sáenz (Premio Casa de las Américas, La Habana, 1966), sedujo al grupo de inmediato. Aunque sus exigencias técnicas la volvían inalcanzable, el enfoque de sus situaciones, sus posibilidades de lenguaje, despertaron el deseo de llevarla a escena. El ejemplar fue copiado a lápiz, cada cual hizo su copia manuscrita y dos o tres veces por semana, según pudieran coincidir los horarios de estudios, el grupo se juntaba a conversar, a buscar soluciones para el montaje de la obra, proponiéndose el desafío de llevarla a escena “a su manera” y presentarla en el Primer Festival de Teatro Universitario-Obrero, organizado en la Universidad Católica, entre el 25 de octubre y el 2 de noviembre de 1968. Llegado el momento,

la víspera del estreno en el festival, queriendo evacuar temores y dudas, el grupo busca el ojo crítico de un actor profesional.

Empezamos a montar esa obra y fue ahí cuando tuvimos un encuentro con un actor de verdad, con Pepe Duvauchelle. Él nos apadrinó, y fue una cuestión bastante marcadora diría yo, porque él nos acercó al teatro, a la magia del teatro, a la cosa linda que tiene el teatro. El día antes del estreno nos quedamos toda la noche trabajando con Pepe, empezamos como a las siete de la tarde y terminamos al otro día como a las nueve de la mañana. Esa noche dejamos todo listo (Ricardo Vallejo).

Para participar el grupo necesitaba presentarse con un nombre, las proposiciones de última hora fueron múltiples, cambiantes, divertidas:

Pensábamos llamarnos algo así como "Los Duendes del Sol", un poco al estilo de los grupos de boleros, de música popular, y entonces ocurrió algo fortuito, como muchas cosas que nos ocurrían. Eduardo llegó diciendo que en la universidad le habían enseñado un término interesante: Aleph, que representaba los números transnuméricos en las altas matemáticas y qué se yo, el asunto es que le ponía tanto color al hablar que al final le dijimos "ya, ya..." y le pusimos Aleph. Yo creo que si él hubiera llegado con otro nombre igual se lo habríamos puesto, y eso fue así como premonitorio de todo lo que vendría después (Alfredo Cifuentes).

El Aleph, de Jorge Luis Borges, fue también contribuyendo a la progresiva asimilación, individual y colectiva, de las diferentes posibilidades de interpretación del término. El caso en que el término "alephiano" se impuso como un indicador de pertenencia y a la vez de identidad.

Como resultado de su participación en el festival, el Teatro Aleph recibe cuatro premios de interpretación y dos menciones, por la dirección y presentación. De hecho, la participación en el festival constituye el acta de nacimiento del Teatro Aleph, como compañía teatral aficionada universitaria. Participando activamente en el movimiento estudiantil por la reforma universitaria, la experiencia cotidiana es el caldo de cultivo de sus improvisaciones y espectáculos.

Cotralaco

Otoño de 1969. En una calle de Santiago un grupo de obreros en huelga vende números de una tómbola y entradas para una fiesta, organizadas para financiar la huelga en la fábrica tomada. Los alephianos propusieron venir con el grupo de teatro. Los obreros querían una pieza que tuviera que ver con sus problemas y reivindicaciones. La crearon juntos, la obra toma el nombre de la fábrica Cotralaco, en donde fue presentada una tarde de fiesta con los obreros y sus familias.

Los obreros nos contaron su historia y nosotros la actuamos en la fábrica donde trabajaban. Nos presentamos todos vestidos de negro, era una pieza llena de consignas políticas y frases combativas, lo que no era realmente nuestro estilo ni característica. La hicimos una vez, esta pieza no hizo parte de nuestro repertorio, fue una experiencia y nada más, pero esta experiencia nos abrió una puerta hacia los trabajadores (Óscar Castro).

A fines de este mismo año, en el Teatro de la Reforma, del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el Teatro Aleph presenta su primera creación colectiva: *¿Se sirve usted un Cóctel Molotov?*

El *Cóctel Molotov* era una cosa muy rara, que no tenía nada que ver con lo que entonces se entendía en Chile como teatro. Las escenas resultaban de las improvisaciones y las cosas como que no tenían que ver unas con otras . . . Justamente, el nombre de esta pieza tiene que ver con esa cosa medio incoherente, con esta mezcla de cosas. Nosotros estábamos con bastante temor y dudas de presentar esto al público, una especie de bomba casera, artesanal... un cóctel Molotov. Pero todo eso fue un momento bien importante para nosotros, porque fue entonces cuando descubrimos una cosa que nosotros consideramos como central en el Aleph y es que tú descubras en ti la capacidad de crear teatro, y que esta es una capacidad que toda la gente tiene (Alfredo Cifuentes).

La crítica profesional celebra la aparición del Teatro Aleph, presentándolo como “un grupo de jóvenes que se lanzan al teatro como a una piscina”.

El grupo Aleph es realmente nuestra vanguardia, su labor es fresca e inesperada. Cómo no repetir una y otra vez “mágico”, para este teatro que tiene ángel y demonio, pero sobre todo “duende” (Ehrmann).

Lastarria 90

A comienzos de 1970, Óscar Castro y Alfredo Cifuentes parten en misión: una mañana se presentan en la oficina del rector de la Universidad Católica, Fernando Castillo, para solicitarle la autorización de utilizar un antiguo local abandonado, sede social del sindicato de empleados de la universidad, custodiado por Juan Pacheco, excampeón de Box de “Todos los Barrios”, y su esposa doña Clarita.

Óscar había encontrado una vieja casa abandonada en la calle Lastarria que convenía exactamente a sus proyectos y que pertenecía a la Universidad Católica. Estudiante de Periodismo en esta universidad, con sus amigos decidieron hablar con el rector, Fernando Castillo Velasco, mi marido, para obtener esa sala. Ellos surgieron en su oficina sin respetar ningún protocolo. Con esa energía propia de Óscar y el espíritu de la Reforma que les habitaba, expusieron su proyecto de creación teatral colectiva al rector. Fernando, en un gesto parecido a su espíritu aventurero siempre dispuesto a saltar por encima de la burocracia y sabiendo que la casa estaba abandonada, les dijo que la ocuparan de inmediato. Precisándoles que una orden de expulsión necesitaría de su aval como rector y que él no lo permitiría jamás. Lo único que les pidió fue que no olvidaran de invitarlo a sus estrenos. He aquí cómo el Aleph obtuvo su teatro y aquellas circunstancias que nos unieron para siempre con Óscar: vida, teatro y amistad como un todo indivisible (Echeverría)⁶.

6 Mónica Echeverría Yáñez (1920-2020): siempre viva, escritora, actriz, dramaturga, directora, profesora y activista chilena,



Teatro Aleph en Lastarria 90. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Rápidamente, con la ayuda siempre presente de los amigos y sus amigos, los alephianos fueron pintando y afirmando muros, levantando una pequeña sala de espectáculos, Lastarria 90, un teatro de bolsillo, con un mínimo escenario y unas cuarenta sillas dispuestas para el público. Cuando los trabajos estuvieron terminados, comenzando la fiesta inaugural, los alephianos colgaron en el frontis de la antigua casona una bandera azul: Teatro Aleph.

Julio de 1970. Iniciando conscientemente una línea de autobiografía colectiva, el Teatro Aleph presenta: *Viva in-mundo de Fanta-Cía*, su segunda creación colectiva.

En Chile, el grupo que se menciona frecuentemente entre gente joven y que considerado por la crítica como lo más importante dentro de la renovación teatral, no pone avisos en los diarios, no funciona en una sala habilitada para el espectáculo público y ni siquiera paga impuestos por las entradas que vende. Es el grupo Aleph, integrado por estudiantes universitarios de distintas facultades y universidades... Ninguna ha pasado por una academia, generalmente no han visto y ven poco teatro, y son ignorantes absolutos de los que se hace en otras partes en el campo teatral que pueda equipararse con lo que ellos hacen. Bien puede decirse que, con la mayor inocencia, han descubierto el teatro, mejor, lo han reinventado (Vodanovic).

Viva in-mundo de Fanta-Cía recibe los elogios de la crítica profesional, la Asociación de Periodistas del Espectáculo la designa y premia como “la mejor creación teatral del año 1970”; el Círculo de Críticos de Arte le otorga su “diploma de honor, mención teatro”.

Lastarria 90 significó un cambio definitivo, un espacio físico de trabajo cotidiano en el que se fue engendrando un taller de experimentación teatral autodidacta permanente, y la creación y puesta en práctica de un programa de formación de actores “a la carta”, según sus propias carencias, necesidades y proyecciones, que se fue elaborando en el tiempo con la amistosa y creativa complicidad de dos grandes actores profesionales: Anita Reeves y Héctor Noguera.

Los amigos y sus amigos fueron conformando un público creciente, mayoritariamente joven y universitario; los músicos y cantores también vinieron, cada semana de jueves a domingo. El Teatro Aleph se transformó en un lugar efervescente de encuentros artísticos y humanos, en donde se fueron tejiendo sueños compartidos de querer cambiar el mundo y alcanzar la nueva vida.

Hacíamos un teatro muy bello. A Lastarria empezó a llegar mucha gente, y cuando terminábamos de hacer nuestras piezas el público se quedaba en la sala. Entonces nosotros les proponíamos juegos o nos quedábamos conversando y surgía un debate. Entre el público había gente muy politizada y nos preguntaban por los contenidos de nuestras piezas, generando una discusión a veces tensa, pero siempre muy rica. Ellos mismos nos proponían temas para que nosotros improvisáramos, y eso era un juego muy entretenido, era también mostrarles nuestro método de trabajo. Nosotros hacíamos un teatro que lograba un nivel de comunicación muy interesante, porque el público se sentía bien, como en su casa, con todos los derechos. Y eso era muy interesante y al mismo tiempo era nuevo, porque en el teatro tradicional eso no ocurría. Los partidos políticos enviaban a sus jóvenes militantes para provocar una discusión de tipo político respecto de lo que nosotros hacíamos. Ellos nos encontraban revolucionarios, reaccionarios, había para todos los gustos. Pero nosotros no nos quedábamos solo en nuestra sala, íbamos a las poblaciones, a las industrias, a los campamentos, a las “tomas” que existían en ese momento. Cada uno de nosotros trabajaba con un grupo de teatro que se creaba en esos lugares, y ahí también ocurría lo mismo, era algo muy vivo, la gente se expresaba, conversaba, todo el mundo tenía algo que decir (Ricardo Vallejo).

La vía chilena

“... el canto de ustedes que es el mismo canto
y el canto de todos que es mi propio canto”

Violeta Parra

En septiembre de 1970, tras la elección presidencial, para gran parte de los artistas e intelectuales chilenos, el triunfo electoral de la Unidad Popular significó verse confrontados a la necesidad de reformular su discurso crítico de la realidad, solicitado por la efervescencia política y social que imponía el desafío de un renacimiento cultural, en los albores de una nueva libertad.

Porque la cultura nueva no se creará por decreto; ella surgirá de la lucha por la fraternidad contra el individualismo; por la valoración del trabajo humano contra su desprecio; por los valores na-

cionales contra la colonización cultural; por el acceso de las masas populares al arte, la literatura y los medios de comunicación contra su comercialización (“Programa Básico de Gobierno”).

El 4 de noviembre de 1970, por primera vez en las sociedades contemporáneas, un candidato marxista fue designado democráticamente a la presidencia de la República de Chile, por voluntad soberana popular a través del voto universal. Con la victoria de Salvador Allende, el pueblo llega a La Moneda, el palacio presidencial. En las calles céntricas de Santiago se festeja este acontecimiento con la más grande manifestación cultural de la historia chilena: doce grandes escenarios dispuestos a lo largo de la Alameda, la principal avenida de la capital chilena, acogen el Ballet Nacional, el Instituto de Teatro de la Universidad de Chile, la Orquestas Sinfónica y Filarmónica, grupos de danza y cantos folklóricos, cantantes *pop* y orquestas populares, grupos de actores, pintores, poetas, escritores, músicos y payasos animan la gran fiesta callejera con que los artistas y el pueblo inauguran alegremente un programa cultural que aspira al desarrollo de “las artes por y para todos”. Desde diferentes disciplinas y manifestaciones artísticas se aspira desarrollar la función social del arte.

Ha llegado el momento de reivindicar nuestra propia identidad cultural y política, frente a una cultura anémica y neocolonizada, en manos de una pequeña burguesía decadente y estéril, mostremos nuestra voluntad de construir en el pueblo y con el pueblo una cultura auténticamente nacional y en consecuencia revolucionaria . . . por arte revolucionario nosotros entendemos el arte que nace de la conjunción entre el artista y el pueblo, unidos en un mismo objetivo: la liberación (“Manifiesto de cineastas chilenos” cit. en Verdejo et al.).

Sin embargo, a comienzos de los años 70, los dramaturgos permanecen en silencio, la crítica teatral señala “un año de vacas flacas”, un nuevo año sin autores.

Los llamados conjuntos oficiales no están en condiciones técnicas para ponerse de verdad en la línea de sus pretensiones de testimonio o portavoz de una nueva realidad chilena (Montesinos 20).

La puesta en paralelo de los actores y el teatro con las luchas de los actores de la vida social, creadores de su propia historia y destino, sustenta y dinamiza la emergencia de la creación teatral colectiva, que supone la participación consciente y concertada de los integrantes de un grupo en el proceso creativo. La creación colectiva promueve el ejercicio de una democracia en acción y de una reciprocidad de consciencias, obrando por la democratización del arte y el advenimiento de una nueva cultura, chilena y latinoamericana⁷.

La vía democrática chilena de transición al socialismo, impulsada por el Presidente Salvador Allende, conceptualizada como segunda y verdadera independencia latinoamericana y nacional, inicia una inédita política de cambio sociocultural estructural, entroncada históricamente en la tradición cultural chilena, desde una perspectiva integradora que la concibe como un renacimiento, y a la vez proyectada hacia el tiempo futuro como fundacional.

7 “Esos nexos entre lo social y lo artístico eran extraordinariamente importantes. Se buscaba un “arte chileno” propio, que reflejara nuestra realidad social y al mismo tiempo nuestro deseo de cambiarla.” Hector Noguera, “Incertidumbre y Cambio”, (Debate sobre teatro chileno, Santiago de Chile, mayo de 1991, *Revista Primer Acto*, n° 240: 52.



Teatro Aleph junto a Jerzy Grotowski. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Pocas veces los hombres necesitaron tanto como ahora de fe en sí mismos y en su capacidad de rehacer el mundo, de renovar la vida... La tarea es de complejidad extraordinaria porque no hay precedente en que podamos inspirarnos. Pisamos un camino nuevo, marchamos sin guía por un terreno desconocido; apenas teniendo como brújula nuestra fidelidad al humanismo de todas las épocas —particularmente el humanismo marxista— y teniendo como norte el proyecto de la sociedad que deseamos, inspirada en los anhelos más hondamente enraizados en el pueblo chileno (Allende).

En 1971, el Teatro Aleph fue invitado al primer Festival de Teatro Latino-Americano, realizado en Carlos Paz, pequeño pueblo balneario de la provincia de Córdoba, en Argentina. Los alephianos viajan acompañados por Eugenio Dittborn, decano de la Facultad de Bellas Artes y director del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile. Durante su permanencia en el festival, los alephianos tienen la posibilidad de realizar un encuentro de trabajo con Jerzy Grotowsky, invitado de honor del evento.

Andábamos de gira, y en Córdoba hacía un calor insoportable. Nosotros queríamos pasarlo bien, no teníamos ganas de ir a clases, así es que fuimos los únicos que no trabajamos con Grotowsky teniendo la posibilidad de hacerlo. Lo invitamos a pasear, el pueblito de Carlos Paz era muy bonito. Nos fuimos a tomar cerveza en un bar, a orillas de un lago nos quedamos tranquilamente conversando. Él era como bien místico, como que no correspondía a la imagen que nosotros

teníamos de él. Para nosotros él era un polonés que venía de un país socialista, y cuando lo vimos como tan iluminado nos desilusionó. Claro, éramos muy diferentes, nosotros estábamos con Óscar, con el Gordo Cifuentes, veníamos de Chile, veníamos de la Unidad Popular, el misticismo no nos decía nada. Nosotros teníamos la cabeza en el aire, pero los pies bien puestos en la tierra. Sobre todo, teníamos ganas de pasarlo bien, andábamos de gira, estábamos de fiesta. Y yo creo finalmente que Grotowsky lo pasó bien también, porque nos pasamos toda la noche tomando y conversando (Marietta Castro).

En 1972, la Universidad de Chile organiza en Santiago un seminario internacional sobre “arte, educación y sociedad”. El Teatro Aleph participa junto al antipoeta Nicanor Parra, llevando a escena textos de dos grandes momentos de la poesía chilena: el modernismo y la antipoesía, alusivos a la experiencia erótica. Luego de esta experiencia compartida con Don Nicanor, retomando la temática erótica, Aleph presenta su creación colectiva: *Aaah, oohh, Aaah*. Óscar “Cuervo” Castro y Nicanor Parra comienzan a trabajar en la escritura de un monólogo.

Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta Núñez (1972)

Casimiro Peñafleta, joven periodista radial, vive alienado en la mentira de su arribismo y falsas apariencias. Los personajes virtuales, mencionados o con quienes Casimiro conversa telefónicamente en diferentes situaciones, son: su madre; Don Carlos, propietario de la radio; Patty, su novia, y la madre de esta; Pato, amigo y colega periodista; Ricardo “Topo” Varela, Sebastián Vallejo, Valentín Iribarren, Julio Araya, pilotos de autos de carrera, cuyos nombres cambian según la presencia de amigos reales durante la representación. La obra comienza con una misa *post mortem*, en recuerdo de Casimiro Peñafleta, suicidado.

Casimiro Peñafleta es un hombre que se aburría como todos, pero que como pocos supo compartir su aburrimiento con quienes le rodeaban. Porque Casimiro Peñafleta nunca fue avaro en su dolor, siempre lo supo compartir con su prójimo. Miembro honorario del Colo-Colo, hijo ilustre de Teno, fundador del Cuerpo de Bomberos de Punta Arenas, Casimiro Peñafleta nunca habló de política ni religión, y nunca calentó a mujer alguna.

Durante las sesiones de trabajo con el antipoeta Nicanor Parra, este propone que, al finalizar el responso fúnebre, el cura debiera crucificar un enorme pene y salir gritando de la escena con la cruz a cuestas: “¡Ha llegado el día de la crucifixión del pico! ¡Aleluya, aleluya cada uno agarra la suya! ¡Viva la crucifixión del pico!”. Sin embargo, este final tan exquisitamente anticlerical propuesto por el antipoeta resultaba una muy cara osadía para el dramaturgo primerizo, hijo de familia católica conservadora, sobrino de sacerdotes, estudiante de periodismo de la Pontificia Universidad Católica de Chile, creyente y supersticioso.

Al finalizar la ceremonia *post mortem*, el cura da un pitazo y bailando una cumbia se retira de la escena. Entre bambalinas se escucha una voz en conversación telefónica, es Casimiro Peñafleta. Comienza entonces, a la manera de un *racconto*, la narración de la vida de Casimiro, plena de abandonos, miedos, culpas y arrepentimientos, desde su infancia a su vejez.

En la escena final, Casimiro Peñafleta es un anciano, sentado al centro del escenario entre las sombras, apenas iluminado por la llama intermitente de una vela encendida, dispuesta en una palmatoria a sus pies.

Y bien, llega un momento en la vida en que tenemos que partir. Pero antes de partir, es también frecuente que nos hagamos un examen de consciencia. No podemos partir así como así no más. Y yo puedo decirles que nunca maté ni robé a nadie. Hice lo que tenía que hacer, seguir el curso de los días. Siempre respeté a mis jefes, no podrán quejarse. Siempre llegué a la hora a mi trabajo, nunca falté un día. Y siempre fui un buen patriota, seguí todos los desfiles militares. Pero es verdad que nunca estuve muy feliz, no lo pasé muy bien, no lograba divertirme. Es que esta vida es un calvario, mis amigos. Tenemos que sufrir para pasar a mejor vida. Por eso es mejor que yo parta, que deje mi lugar a aquellos que vendrán después de mí, a hacer lo que yo no hice. Pero no es fácil, es difícil apagar esta vela. Tal vez alguno de ustedes quiera hacerlo por mí, sería solo cosa de venir hasta aquí y soplar. ¿No, nadie...?

Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta Núñez (1972) es la primera obra escrita por Óscar "Cuervo" Castro, quien emerge al seno del grupo reconocido como "dramaturgo alephiano".

El Viridis

Aunque el grupo teatral en su conjunto reivindicaba una posición política de izquierda, la relación con las diferentes organizaciones políticas era asumida de manera individual. De esta manera, al interior del grupo coexistían diferentes posiciones políticas, pero el Aleph en tanto colectivo no solo solidarizaba, sino que trabajaba activamente con el conjunto de las organizaciones de izquierda, gubernamentales y no gubernamentales, sin que ello significara que la forma teatral y el contenido de su creación colectiva tuviera las características de un teatro de agitación y propaganda tradicional.

Aunque algunos en el grupo estaban bien comprometidos políticamente, para nosotros lo más importante no era proclamar que éramos de izquierda, nosotros llevábamos a escena nuestras propias experiencias vividas (Anita Vallejo).

Al respecto, surgido de las reflexiones y funcionamiento interno del grupo, existía entre los alephianos un grupo de teatro imaginario que tenía las características de un teatro revolucionario a ultranza, bajo el nombre de Viridis. Utilizado como una forma de equilibrio y autocontrol, cuando alguno llegaba con una proposición considerada por los demás miembros del grupo como "panfletaria", "de bombero loco" o "de tonto grave", se le respondía que el mensaje de la proposición en cuestión correspondía hacerlo al Viridis, pero no al Aleph que privilegia su carácter autobiográfico colectivo.

Comenzamos a poner en duda lo que hacíamos, teníamos la impresión de quedarnos en la periferia de las cosas. Lo que estaba ocurriendo en Chile era importante, nosotros nos preguntábamos si

acaso debíamos continuar con esa creación visceral, comunicando nuestro pensamiento acerca de la realidad y la manera en que ésta nos toca, o bien si debíamos hacer algo políticamente más reflexionado, más analizado, debíamos trascender los propios sentimientos y experiencia personal o bien hacer algo políticamente más pensado y dirigido hacia la comunidad (Pedro Atías).

El Teatro Aleph desarrollaba sus actividades en dos zonas: en Lastarria 90, su sala en el centro histórico de la ciudad, y en las poblaciones y campamentos de pobladores en la periferia de la ciudad de Santiago.

Nosotros hicimos mucho trabajo de masas, creábamos grupos poblacionales. Cada compañero tenía a su cargo un grupo de teatro funcionando, sea en un sindicato, sea en una industria, sea en una población. Iban enseñando por medio del teatro las cosas más simples, para que los actores se pudieran formar rápidamente para poder decir algo en el escenario y salir adelante. Que muchos grupos se formaron a partir del Aleph es una de las cosas rescatables. Nosotros hicimos monitorias a estudiantes y pobladores, y esa fue la idea clave que tratamos de manejar, partiendo de nuestra propia experiencia queríamos decir a la gente que ellos también podían hacer teatro, su teatro (Alfredo Cifuentes).

Mas allá de la transmisión de un mensaje doctrinario, Aleph propone una práctica del teatro, como juego de invención y descubrimiento del mundo y de las cosas. Entre una zona y otra, diferente espacio físico y contexto, mantiene su forma de expresión⁸. Las fábricas y los centros de trabajo se transforman en lugares de espectáculo, el arte sale hacia las calles, las más diversas tendencias estéticas convergen hacia el pueblo.

Nosotros tratábamos de despertar las potencialidades creativas que existen en la masa, en todo el país. Esto nos permitió realizar muchas experiencias, por ejemplo lo que nosotros llamamos “tren de la cultura”, que se movilizó durante seis o siete meses por todo el país. Ese tren incluía grupos de teatro, cineastas, bailarines, músicos, exposiciones de pintura, etc. Se detenía en cada pueblo, y hacía participar a la gente de estas actividades (Balmes cit. en Bloch-Morhange y Alper 40).

Sin embargo, el cuestionamiento de la relación entre la verdad teatral y la vida cotidiana se fue intensificando de manera permanente. Sin respuesta unívoca, el grupo se divide. Hacia fines de 1972, algunos alephianos abandonan el Teatro Aleph y crean el grupo Brocha Gorda; desarrollando una expresión política directa, realizan un trabajo teatral de agitación y propaganda colectivo en poblaciones de Santiago y en los balnearios populares costeros de Cartagena y Ritoque.

Se produjo una división, no logramos ponernos de acuerdo. Yo hacía parte del grupo disidente. En un momento de crisis tuvimos una reunión y confrontamos nuestras posiciones. Lo mismo

8 La obra *Cuántas ruedas tiene un trineo* incluye una escena llamada “El test del revolucionario”, felizmente filmada en la película “Campamento Nueva Habana”, realizada por Tom Cohen y Richard Pearce (Amram Nowak Productions, New York, 1975) en la cual se puede ver a los alephianos Julian Lora, Alfredo Cifuentes, Juan Rodrigo McLeod, y Manena Parra, presentando esta escena durante la celebración del primer año de existencia del campamento Nueva Habana, en noviembre de 1971. Ver “Parodia a un estudiante ‘revolucionario’ (Campamento Nueva Habana 1972)”, subido por Diego Norambuena, 22 de junio de 2013, https://youtu.be/x1jDd9zP96o?si=Ckr7OTBb_aQJkkK.



Cuántas ruedas tiene un trineo. Año: 1971. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

se produjo a propósito de *Cicuta*, nuestro programa de televisión. Nosotros queríamos hacer un teatro más político, no panfletario, pero más comprometido con la realidad del país que lo que hacíamos con el Aleph. Nos fuimos al Viridis, simbólicamente, porque en realidad nos llamamos Brocha Gorda. Con este grupo, al cual se integraron otros amigos, solo hicimos una pieza. No pasó gran cosa con esta creación, pero la única cosa positiva, creo yo, fue que en ella nosotros adelantábamos exactamente lo que luego ocurrió en Chile. Teatralmente la pieza era mediocre, pero al menos nuestro análisis había sido correcto (Ricardo Vallejo).

Durante la crisis interna que conduce a esta separación en el Aleph, algunos optan por el trabajo remunerado y la mayor audiencia que ofrecía la televisión; otros abandonan el teatro para asumir otras formas de acción en la lucha política; otros comienzan a ejercer su profesión universitaria; otros se quedan en el Teatro Aleph, organizados en triunvirato. Inspirados en las organizaciones del Imperio Romano, el triunvirato alephiano funciona lúdica y efectivamente como célula de crisis de la tripulación capitán del navío corsario imaginario alephiano, El Supertricio. El triunvirato se compone de Óscar "Cuervo" Castro, capitán del navío alephiano; Alfredo "Gordo" Cifuentes, propietario y administrador del Teatro Aleph; Juan Rodrigo "Johnny" McLeod, presidente plenipotenciario del Teatro Aleph; junto a los demás miembros del grupo, tripulación pirata y banda de guerra.

Había problemas en el grupo, había problemas en los partidos políticos, había problemas por todas partes. Hacíamos nuestro programa en la televisión y las discusiones siempre eran políticas, que había que hacer esto o que había que hacer lo otro, estábamos bloqueados. Sentíamos una gran

necesidad de continuar juntos haciendo teatro pero no lográbamos ponernos de acuerdo en nada casi. Fue entonces que Óscar llegó con la idea de *Érase una vez un rey*. En *Cuántas ruedas tiene un trineo* ya éramos bastante autocríticos, pero yo creo que nuestra época revolucionaria termina con *Érase una vez un rey*. No sabíamos cómo terminar esta pieza, al final terminaba siempre mal. Algunos amigos y compañeros militantes venían a conversar con nosotros, lo sorprendente era que esta pieza terminaba como terminó el gobierno de la Unidad Popular, pero la estábamos haciendo un año antes. Óscar la había escrito como un libreto para la televisión, la había hecho para él, para el Gordo Cifuentes y para Sergio. Los personajes eran el Ñaflé, para Óscar; el "Watusi" para el Gordo Cifuentes, y el "Viruta" para Sergio Bravo, pero Sergio abandonó el barco y se quedó trabajando en la tele. Entonces Johnny comenzó a hacer teatro. Al principio él solo me venía a buscar al teatro, él trabajaba pero poco a poco comenzó con el teatro, así como pasa siempre, ¿no?, entonces él estaba siempre en el teatro haciendo un poco de todo, nosotros éramos pareja, él era mi compañero. Y en *Érase una vez un rey*, cuando el grupo se quebró, comenzó a actuar. Johnny hizo *Sonajeras*, un personaje muy lindo que andaba con unas latas y fierros que sonaban, por eso se llamaba así. En *Grufftuffs* actuamos juntos, en esa obra había una escena muy linda que estaba hecha en el estilo de una ópera, Johnny y el Gordo Cifuentes se batían en duelo, Kuchen Strudel combate al malvado Godofredo, nos matábamos de la risa, no dejábamos títere con cabeza (Marietta Castro).

Óscar Castro, estudiante en la Escuela de Periodismo de la Universidad Católica, surge como dramaturgo al seno del Aleph, escribiendo con y para los actores.

Érase una vez un rey lo escribí cuando el Aleph se quebró por primera vez. Trabajábamos en *Cícuta*, nuestro programa de televisión, y teníamos un poco más de veinte años. Éramos jóvenes, trabajábamos en la tele, la gente comenzaba a reconocernos en la calle, empezamos a creernos un poco todo eso. Había una parte del grupo que trabajaba en la tele y otra parte que lo hacía de manera más irregular, pero el programa era de todos. Yo trabajaba regularmente en la televisión, pero me sentía siendo parte del grupo de aquellos que participaban menos en la televisión, yo era como su líder. Las cosas entre unos y otros fueron empeorando, de tal manera que comenzaron a encontrar cada vez más malas las ideas que yo proponía para el programa de televisión. Un día vengo con la idea del rey: "se trata de tres mendigos que juegan a ser rey". Apenas me escucharon, la rechazaron. Me dio una rabia enorme, y esa noche escribí *Érase una vez un rey*. Fui a la Televisión Nacional, la propuse y la aceptaron. Ángel Parra hizo la música y las canciones. Yo escribí esta pieza como diciéndoles "la idea es mala, pero se hará un programa entero con ella". Fue entonces que el Aleph se separó. Fue evidente, ya no podíamos conversar. Imposible decirles que la mala idea había sido aceptada en Televisión Nacional y que allí nos propusieron, además, crear un nuevo programa a partir de ella, imposible conversar de todo eso, estábamos muy distanciados. Finalmente, nosotros hicimos la pieza en la televisión, y comenzamos con un nuevo programa en la televisión nacional, *El Zeppelin o algo así como el vendedor de canciones*, junto a nuestro amigo René Schneider⁹ (Óscar Castro).

9 El director de televisión René Schneider es hijo del general del mismo nombre, general en jefe del ejército, asesinado por la extrema derecha chilena, apoyada por el gobierno norteamericano bajo la presidencia de Richard Nixon, queriendo impedir el acceso de Salvador Allende a la presidencia de la república chilena.

Érase una vez un rey (1972)

Érase una vez un rey narra la historia de tres amigos, mendigos recolectores de desechos, que viven en los basurales y un día deciden “jugar a ser rey”. Watusi y Ñafle son amigos, viven y trabajan en un basural, comparten el uso de la Dolorosa, una pesada carreta de tiro que compraron a Sonajeras, su vecino papelero, quien accedió a venderles la carreta, a condición de preservar su derecho a utilizarla, a medio tiempo durante la semana, sin costo alguno.

Amanece en el basural. Aprovechando el sueño de Ñafle, que yace dormido entre papeles y cartones, Watusi bebe hasta la última gota de la reserva de té, tragando el último pedazo de pan. Ñafle despierta, reclama su desayuno. Watusi lo interrumpe, le propone un juego.

Watusi: Durante una semana uno de nosotros es rey, y el otro es su súbdito o vasallo. Uno ordena y el otro obedece, y la semana siguiente el otro es rey.

Ñafle: ¿Y para qué?

Watusi: ¿Cómo para qué?, para ser rey, Ñafle. Yo gobierno una semana con poderes absolutos. Pero es un juego en serio, una promesa es una promesa. El rey manda y el otro obedece. Naturalmente, después te toca a ti.

Durante su semana de rey, Watusi es coronado y entronizado por Ñafle, que obedece. Watusi I lo nombra primer ministro plenipotenciario, y capitán general de los ejércitos de aire, mar y tierra, y le exige un desfile de sus tropas, Ñafle obedece; lo conduce por las calles del reino en la Dolorosa. Al final de la semana, evitando poner fin a su mandato, Watusi I decide declarar la guerra.

Mi deber moral y constitucional me prohíbe abdicar en este momento crucial, no lo haré y entregaré mi mandato una vez pasado el peligro.

Watusi I ordena a Ñafle ir donde Sonajeras y entregarle la declaración de guerra. Sonajeras tendrá que pagar por el usufructo hasta entonces gratuito de la Dolorosa, entregando en compensación a sus propietarios la mitad de los diarios, cartones y desechos que recoja.

Sonajeras: Qué se cree esa bola de grasa, desgraciado. Dile al Watusi que se puede meter la Dolorosa por donde le quepa, y si no le cabe ¡que le saque las ruedas y se las mete después!

Ñafle regresa y entrega la respuesta de Sonajeras. Watusi, rabiando, dicta un ultimátum:

Ñafle: No, no, no, se acabó la monarquía, ¡muera el rey!, ¡abajo Watusi II!, ¡viva yo!

Watusi: Yo, Watusi I, hago un último llamado al pueblo a la cordura

Ñafle: Qué cordura, qué pueblo. Muera el rey, no te dai cuenta de que estai pasado de moda. Hace tiempo que la monarquía ya no existe, ahora estamos en democracia. ¡Abajo la monarquía, viva la democracia!

De inmediato, Watusi se presenta a la elección presidencial. Con la malicia de sus argucias y resquicios, convence a Ñafle de ser el generalísimo de su campaña, manteniendo la promesa

de que al cabo de una semana le corresponderá asumir su mandato presidencial. Watusi asume como presidente. Al final de su mandato, Ñafle se apronta a asumir el mando presidencial. Watusi tiene otros planes.

Watusi: Te niegas al diálogo, te refugias en tu obstinado silencio. Bien, tú lo habrás querido. No renuncio ni jamás renunciaré a mi sagrada responsabilidad. De ahora en adelante asumo el mando con todos los derechos y sin rendirle cuentas a nadie, uséase, ¡dictador!

Sonajeras viene a buscar la Dolorosa, los sorprende en plena discusión. Entra en el juego, convenciendo a Ñafle de apoyarlo en su candidatura contra Watusi, juntos serán la mayoría. Se sube a la Dolorosa para su paseo presidencial. Watusi también se sube haciendo valer sus derechos de exmandatario. Ñafle tira penosamente la carreta, Watusi y Sonajeras hacen señas saludando al pueblo. Indignado, Ñafle ya no quiere seguir jugando, detiene la carreta, los obliga a bajarse y se va. Watusi y Sonajeras corren a buscarlo, le piden perdón arrepentidos. El juego ha terminado, conversan y se ríen, compartiendo una taza de té y un un pedazo de pan.

La autobiografía colectiva

El Teatro Aleph y sus creaciones colectivas se imponen en el paisaje teatral chileno, celebrados por la crítica profesional como vanguardia de la renovación teatral. El grupo Aleph desarrolla una temática basada en su propia experiencia de vida, elaborando colectivamente una forma dramática que surge y evoluciona rompiendo los márgenes de la representación teatral, distanciándose tanto del hermetismo de un teatro intelectual como del populismo de un teatro de *agit-prop*, concebido y modelado para un público popular.

Como grupos somos unos pequeños burgueses atacados de los mismos males que denunciamos. Los universitarios nunca seremos motor de grandes cambios, sino un buen aporte, en caso de que sepamos actuar dentro de esta sociedad que nos educó de una determinada manera. Como universitarios y gente de teatro, en consecuencia, nos remitimos a nuestras propias vivencias. Hacer de obreros en el escenario nos resultaría ridículo. Por la misma razón, nos declaramos incapaces de realizar el llamado teatro popular ("Un trineo amargo").

Uno de los elementos centrales de la creación y práctica teatral alephiana es el humor de un espíritu crítico y lúdico en juego permanente. El hombre es un creador, es la idea de base que sostiene esta acción y el deseo de querer extender esta experiencia hacia aquellos que desde siempre permanecen olvidados por la cultura oficial. Más allá de un mensaje, el Teatro Aleph desarrolla una práctica teatral que recodifica y reelabora los referentes culturales dominantes, apoyándose en un principio y aspiración fundamental y permanente en la creación colectiva alephiana: ser uno mismo. Sin transformarse en un grupo militante, Aleph se reivindica como compañero de ruta del proceso de cambios y reestructuración de la sociedad chilena, en la dinámica de la vía democrática de transición al socialismo.

Nosotros hicimos monitorías a estudiantes y pobladores, y la idea clave que tratamos de utilizar era el poder decirles que ellos también podían hacer teatro. Nosotros siempre llevamos una cosa bastante franca. Esa idea de ser sinceros y de entregar una herramienta a los demás respecto a esa capacidad creativa que es propia del ser humano, y que nosotros descubrimos que podíamos usar. Tal vez alguien pudiera pensar que lo que nosotros hacíamos no era teatro, esa persona tendrá su concepción de lo que es el teatro y bien puede ser que el Aleph no encaje allí, entonces esa persona dirá: “lo que ustedes hacen no es teatro”; lo que nos ocurrió varias veces en que nosotros siempre respondimos: “entonces, no es teatro”. La persona pensaba que nos estábamos riendo de ella porque nosotros nos presentábamos como Teatro Aleph, porque lo que ocurría era que nosotros atacábamos su estructura de pensamiento. Nosotros también podíamos haber dicho lo que nosotros hacemos es teatro y lo que tú piensas que es el teatro no es teatro. Pero yo creo que una de las cosas más bellas del Aleph fue que si no era teatro, no era teatro no más, y punto final (Alfredo Cifuentes).

Participar de la experiencia creativa alephiana significaba ser parte de un juego constante en el cual la realidad y la ficción se fundían, en tanto la creación teatral se abría como una vía de descubrimiento, construcción y transcendencia de sí. El traslape armónico de una dimensión metafísica y una dimensión concreta de la vida cotidiana rompe con la linealidad de la estructura narrativa y se desenvuelve en espiral, conjugando la nostalgia y la esperanza, sedimentando posibilidades de existencia en los sitios eriazos de la percepción y la memoria, como una suerte de recuerdo del momento presente.

Cuando estábamos improvisando una escena, una situación, y luego comentábamos, frecuentemente ocurría que alguno decía que lo que estaba significando la escena era tal o cual cosa y otro decía que no, que la escena significaba otra cosa, y la discusión comenzaba, a veces degeneraba. Todo el mundo comenzaba a ver cosas más o menos diferentes, y en un momento de esos volvimos a encontrar esta idea del Aleph, un punto que contiene todos los puntos, porque empezamos a constatar que a veces decíamos muchas cosas al mismo tiempo (Alfredo Cifuentes).

Si bien como método de análisis para observar la realidad y llegar a comprenderla construimos y elaboramos una visión compartimentada del mundo y de las cosas, la experiencia concreta de la vida nos presenta un movimiento múltiple y complejo de percepciones y sensaciones frecuentemente incomprensibles. La creación colectiva alephiana se abre en la perspectiva de configurarse como autobiografía a la vez individual y colectiva, dando origen a una “histobra” en la que cada creación en particular viene a insertarse como las partes de un palimpsesto.

El grupo en su acción afirma, sin proponérselo ni saberlo, una posición cercana a aquella de Antonin Artaud, cuando este plantea la necesidad de una cultura en acción: “un modo refinado de comprender y de ejercer la vida” (Artaud).

Uno no sabe si es un circo de barrio o unos pocos locos cuando se encuentra con una banda de tambores, platillos y guaripola que marcha alegremente por la calle Lastarria. No es un circo y son unos pocos no tan locos miembros del grupo Aleph, y la marcha es el comienzo de su última obra que lleva un nombre de duende *Grufftuffs*. Noticias urgentes, manifestaciones políticas, carreras,

coros, chistes, óperas y un circo. Todo eso y mucho más forma este *Grufftuffs* que por sobre todo hacer reír ... hay un tono de pena, de borracho con mona triste, mezclado con un humor tierno que a uno le llega al fondo y le hace reír, recordar y pensar (Fontaine).

Entre 1969 y 1973, Aleph presentó cinco creaciones colectivas: *¿Se sirve usted un cocktail Molotov?* (1969), *Viva-In-Mundo de Fanta-Cía* (1970), *Cuántas ruedas tiene un trineo* (1971), *Aaah, ooh, aaah* (1972), *Grufftuffs* (1972); y las obras *Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñafleta Núñez* (1972), y *Érase una vez un rey* (1972), dramaturgia alephiana de Óscar "Cuervo" Castro.

"Teatro del no teatro", la palabra se conserva en la palabra, la creación colectiva del grupo Aleph —correspondiente al periodo político de los años de transición, desde la revolución en libertad a la vía democrática chilena de transición al socialismo— es un teatro de la oralidad, que hoy día constituye el recuerdo de un eco lejano, atrapado en el silencio. Ni una sola línea fue escrita de las obras colectivas de ese Aleph, que ya no existe más.

El manifiesto

El único documento escrito es una suerte de manifiesto colectivo concebido como una reseña de presentación del Teatro Aleph, en ocasión de su participación en el Festival Mundial de Teatro de Nancy, en mayo de 1973¹⁰. El manifiesto del Aleph describe la forma de participación de sus integrantes en el colectivo, su polivalencia, y los postulados éticos y estéticos que animan al grupo ante la situación política chilena durante el gobierno de la Unidad Popular. He aquí algunos extractos fundamentales:

En Aleph no hay director ni dramaturgo, todos los aspectos de una obra (tema, personajes, coreografías, música...) hasta llegar a su forma definitiva, nacen de la contribución de todos y cada uno de los que participan, sea directamente en las improvisaciones, sea en las discusiones que anteceden o preceden cada una de ellas.

La obra se decanta en cada ensayo, cada actor profundizando sus personajes y sus textos con la ayuda de sus compañeros; de manera que el libreto es inútil, y es la razón de porqué ninguna de las obras ha sido escrita.

Aleph estima que aquello que es fundamental en el teatro en tanto medio de expresión es el hombre, y que todo el resto es accesorio y finalmente superfluo.

Cuando los caminos se abren hacia una nueva cultura, Aleph se siente preocupado por ese movimiento y actúa en consecuencia . . . ataca la injusticia y la frustración, promueve la lucha y la esperanza.

¹⁰ Théâtre Aleph, "Développement et fondement des méthodes créatives du groupe du théâtre Aleph", Festival Mondial de Théâtre de Nancy, Programme Officiel, France, 1973.

La creación colectiva “alephiana” se conjuga libre de dogmas y de lógica académica formal, se entrega y concretiza en el fugaz encuentro compartido con su público, en la realización de un acto colectivo de amor, de arte y de resistencia contra la muerte, en celebración de la vida.

La gira transatlántica

Hacia fines de 1972, Jean François Lavouberie, encargado de misión en América Latina por el Festival Mundial de Teatro de Nancy, encuentra al Teatro Aleph.

En Chile conocí a Óscar, creo que fue el agregado cultural de la embajada quien nos presentó. Ellos tenían un teatrito cerca de la colina Santa Lucía, muy cerca del edificio de la Unctad. Fui a ver su espectáculo, y ya Óscar tenía esa especie de talento extraordinario. Era el momento de la huelga de los camioneros y había mucho movimiento de solidaridad. Había gran cantidad de jóvenes voluntarios que cargaban y descargaban camiones. Iban a trabajar durante el día y por la tarde regresaban a su punto de partida. Su lugar de reunión era vecino del teatro, y cuando regresaban por la tarde, se iban al teatro. Recuerdo que vi *El rey* y un monólogo de Óscar, *Peñaflota*. Entonces decidí invitar el Teatro Aleph, primero, porque era evidente que Óscar tenía un gran talento y el “Gordo” Cifuentes era un tipo extraordinariamente inspirado. Ellos eran muy jóvenes, y yo consideraba que el festival de Nancy debería ser consagrado a los jóvenes. Yo pensaba que el Aleph era un grupo que iba a progresar, que era un teatro muy interesante y a la vez *naïf*, que pedía evolucionar (Jean François Labouverie).

La invitación a Francia tomaba a cargo la estadía del grupo, durante el festival. Sin pasaje en barco ni avión, la dificultad era cómo viajar, ya que el mundo quedaba entonces tan lejos. El grupo recurrió entonces a la ayuda de un gran amigo, Osvaldo Puccio, presidente del centro de alumnos del Instituto Nacional, cuyo padre, Osvaldo Puccio, era el secretario privado del presidente de la República. En compañía de Osvaldo Puccio hijo, una delegación de alephianos institutanos fue a La Moneda a reunirse con Osvaldo Puccio padre.

Yo le mentí, diciéndole que el festival costaba solo la mitad de los pasajes y que la otra mitad debía ser tomada a cargo por el gobierno del país invitado. Calculó y concluyó diciendo: “ustedes son entre diez o doce en el grupo, ¿verdad?”. Sí, le dije sin mentir porque éramos doce los que queríamos hacer ese viaje (Óscar Castro).

A fines de abril 1973, habiendo cambiado los pasajes de ida y vuelta Santiago-París-Santiago por pasajes solo de ida, el grupo viajó a Francia en un vuelo de la Línea Aérea Nacional, sin pasajes de regreso¹¹. El Teatro Aleph llega a Nancy el primer día de festival.

¹¹ El grupo de viajeros se compone de Marietta y Óscar Castro, sus cónyuges respectivos Juan Rodrigo McLeod y Anita Vallejo; Eliana Iribarren, «Nina», madre de Anita Vallejo y abuelita de Sebastián, hijo de Anita y Óscar, de seis meses de edad, quien también hace parte del grupo de viajeros; Alfredo Cifuentes y Anita, su compañera; Manena Parra y José Luis, su marido; Marcia Fiani, actriz brasileña, miembro del Teatro Universitario Carioca, llegada a Chile como refugiada política a mediados de 1972; y Miguel Luis, amigo de infancia de Óscar Castro. En Europa se sumaron Fernando Cordero, y Osvaldo “Gitano” Rodríguez, poeta y cantor, gran amigo de todos, quien solía cantar en la primera parte de los espectáculos del Teatro Aleph desde sus inicios en Lasterria 90.

No se crea que el teatro presentado por el Teatro Aleph sea teatro revolucionario, en el sentido que se entiende en nuestros días. Nada de barba hirsuta, nada de puños levantados, no. Es un teatro de delicada fineza - ¿para qué llamar a un pueblo a la revolución cuando ese pueblo está haciendo su propia revolución? Es un teatro alegre, lo que no le impide entregar un mensaje: Chile no es un país triste... (L'Est Républicain).

Finalizado el festival, el Teatro Aleph de Chile inició su gira transatlántica, "comenzaron actuando en una iglesia", recuerda Osvaldo Rodríguez ("Las andanzas del Aleph").

Casi no teníamos plata, y después del festival de Nancy nos quedamos sin hospedaje. Actuamos en parroquias, centros culturales de barrio, también en varios festivales, pero cada vez que un festival se terminaba, corríamos el riesgo de quedarnos en la calle (Anita Vallejo).

La suerte se recompone, un diplomático francés ofrece hospedaje indefinido al grupo en su residencia secundaria, una bella mansión a orillas del lago Lemán, en Thonon-Les Bains.

Con el impacto de la experiencia vivida e instalados en esa gran casa-castillo, cerca de Ginebra... repletos de esa alegría que le hace falta a tanto chileno suelto por Europa, los Aleph seguirán por su camino de conocimiento e improvisaciones, creaciones colectivas, ejercicios corporales, abuelitas (Nina, la madre de Anita Vallejo), creaciones literarias y arpilleras, mezclado todo en afán por entregar lo mejor de sí al público ("Las andanzas del Aleph").

Entre mayo y agosto, el Teatro Aleph de Chile participa en los festivales primaverales en Lyon, Thonon-Les Bains, y Ginebra.

Para el grupo Aleph se trata de una sociedad que busca instalar el socialismo: la sátira que propone denuncia tanto las tendencias reaccionarias como las inmovilizadoras. Su blanco predilecto es la pequeña burguesía chilena. Parodiando alegremente cuanto cae entre sus manos, resulta un espectáculo muy fresco y finamente desenvuelto, en el cual nadie se toma en serio, ni los espectadores ni los actores, sobre todo (*Le Journal*).

Terminada la temporada de festivales, agotados los recursos y sin pasaje de regreso, una solución inesperada cayó del cielo. De paso por Ginebra, una delegación de diplomáticos cubanos invita al grupo a participar en la reunión del Banco Internacional del Trabajo, a la que ellos han venido a asistir. Además, terminada la reunión internacional, la delegación regresaría a Cuba en un avión prácticamente vacío, entonces ellos les ofrecen viajar juntos a Cuba y organizar una acción cultural en La Habana. A los pocos días del feliz encuentro con la delegación de los cubanos, viajan todos juntos de regreso en un avión de la Compañía Cubana de Aviación. El Teatro Aleph de Chile se presenta en la sala El Sótano, en la Habana Vieja.

El espectador se ve confrontado a un fruto colectivo, que crea, experimenta, discute y comunica, sin texto dramático preconcebido, sin director ni dramaturgo, y que llega a aproximarse a la raíz de las cosas (Cabrera Álvarez 13).

En La Habana, luego de algunos días de descanso y jolgorios varios, sus anfitriones les proponen fraternalmente quedarse un tiempo más largo en Cuba, las noticias que llegaban desde Chile eran inquietantes.

En Cuba nos propusieron que nos quedáramos. Nos dijeron que en Chile vendría un golpe de Estado. Nosotros no quisimos quedarnos, queríamos regresar a Chile cuanto antes. Nosotros les decíamos que en las fuerzas armadas chilenas respetaban la Constitución, que se había comprobado en el “tanco” un par de meses antes. Ellos nos miraban como con pena, fíjate (Marietta Castro).

Tras cuatro meses de ausencia, el Teatro Aleph regresa a Santiago de Chile, la última noche de agosto de 1973.

En el avión solo veníamos cuatro o cinco pasajeros y nosotros. El “Gitano” Rodríguez también venía, nos habíamos encontrado en Ginebra, así es que nos vinimos cantando y tomando ron del bueno en el avión de la Cubana de Aviación. Llegamos a Santiago como a las tres de la mañana. Todo estaba oscuro, era una ciudad fantasma, nos sentíamos como perdidos en otro mundo. Nosotros queríamos ver las estrellas y ese azul nocturno del cielo cordillerano, pero esa noche las nubes estaban muy bajas. Recuperamos las maletas y nos fuimos del aeropuerto a nuestras casas cruzando la ciudad. Todo estaba oscuro, muy poco alumbrado público, calles oscuras y llenas de escombros, calles cortadas, callejones sin salida, muchas maquinarias de trabajo entre las sombras, un escenario indefinido, como de película, algo así (Alfredo Cifuentes).

Chile, 11 de septiembre de 1973

“¡Tarán socorro,
los gorilas se volvieron locos!”
Anónimo, Chile 1973

La historia es relativamente conocida, la tragedia política chilena que significó el fin de la democracia a sangre y fuego, “uno de los más brutales cambios políticos acontecidos en las sociedades contemporáneas”, otorga una triste y planetaria celebridad al más austral de los países de América del Sur.

Las fuerzas armadas chilenas se rebelan contra el gobierno constitucional del presidente Salvador Allende, quien ejerce su mandato designado por la libre voluntad ciudadana; los *Hawker Hunter* de la fuerza aérea chilena bombardean La Moneda, el palacio presidencial.

El quiebre institucional provocado por el golpe de Estado constituye el mayor crimen político cometido en la historia nacional, a partir del cual la oligarquía chilena, con el apoyo omnipresente de la complicidad política norteamericana, que no sabría ser negada, impone lapidariamente a sangre y fuego el fin de la democracia y el estado de derecho en el país, instalando un régimen de terror que se prolonga durante largos años de dictadura civil-militar.

Desde los primeros momentos del “pronunciamiento”, la sociedad civil es sometida al control del poder militar, en guerra contra el “cáncer marxista”, el “enemigo interno”. El conjunto de argumentos que “legitiman” esta intervención se basan en la llamada “Doctrina de la

Seguridad Nacional”, que consiste en una nebulosa de nociones represivas, cuyo denominador común establece de hecho que aquello que no esté expresamente autorizado cae en el dominio de lo prohibido.

El país se ve sometido a un largo periodo de excepción —estado de emergencia, estado de sitio, estado de guerra— durante el cual se procede a la “reconstrucción” de la nación, al remodelamiento psíquico de la población a través de un método disciplinario militar, en el cual el secuestro, la prisión, la tortura, el asesinato, el destierro, la desaparición, amenazan como espectro de terror paralizante. Por todo el país, sistemáticamente miles de personas son arrestadas, violentamente conducidas a “centros no tradicionales de reclusión”.

En estos lugares los detenidos estaban sometidos a un régimen absoluto de incomunicación... en las afueras de estos recintos esperan sus familias. Ellos saben o les han dicho, que han sido detenidos, que están aquí o allá, en un recinto de reclusión. Aun, suelen llevarles a ese recinto ropa, comida. Luego, un mal día ya... no se encuentran allí. A veces les dicen que nunca han estado allí. Otras, que les han trasladado a tal o cual parte, donde también se los niegan. Otras, que los han puesto en libertad. Otras, la respuesta es una burla, una amenaza, una alusión siniestra. En algunos casos no reaparecerán jamás (*Informe de la Comisión Nacional 111*)¹².

En Santiago, el Estadio Nacional se convirtió en el centro de detención y tortura más grande en la historia de Chile (Bonneyoy Miralles).

Por el Estadio Nacional pasaron miles de hombres y mujeres, menores de edad y ancianos, chilenos y extranjeros, incomunicados sin ninguna acusación formal. Obreros, profesionales, empleados públicos, campesinos, estudiantes, artistas, dirigentes políticos y sindicales, militantes y no militantes, turistas, delincuentes, diplomáticos, dueñas de casa, adolescentes. Por días, semanas o meses. Ejecutados, desaparecidos y sobrevivientes. Torturados, adoloridos, hambrientos, heridos de cuerpo y alma. Todos sufrieron una violencia y denigración constante, arbitraria y cruel, desde el trato cotidiano hasta las salas de tortura. En todos ellos se anidaría para siempre el dolor, al igual que la profunda solidaridad que nace de situaciones extremas (Bonneyoy Miralles 15).

Bombardeado el palacio presidencial de La Moneda, la Junta militar instala su sede central en el emblemático edificio construido durante el gobierno de Salvador Allende, construido con ocasión de la Tercera Reunión de la Comisión de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas, en abril de 1972. La sede de la Junta militar, se encuentra a solo pocos metros del Teatro Aleph. Desde entonces, los alephianos nunca volvieron a su teatro, el Aleph se replegó sobre sí mismo.

Durante un operativo de allanamiento del sector por patrullas militares y civiles, la sala fue desmantelada, material de sonido, escenario, sillas, murales, todo fue destruido una mañana de septiembre. la bandera azul del Teatro Aleph fue arrancada y quemada sobre el pavimento de la calle Lastarria. Don Juan Pacheco, excampeón de barrios y cuidador de la casona, y su esposa doña Clarita escaparon, por un tiempo, a la furia militar.

12 El texto es popularmente conocido como *Informe Rettig*.

Amigos brasileños vinieron a refugiarse a nuestra casa, esperando poder asilarse en alguna embajada. Pero yo creo que no nos dábamos cuenta de lo que pasaba. Yo me acuerdo de andar con Óscar en un auto lleno de libros y yendo no sé para dónde. Yo creo que todo era una locura, pero al mismo tiempo no podíamos creer lo que nos contaban. Nos decían que a un tal lo habían tomado prisionero y que le habían hecho esto y lo otro, y nosotros no podíamos creerlo, nosotros no podíamos concebir todo eso (Anita Vallejo).

Tras la ausencia del Aleph en gira por Europa, el grupo se había evaporado, desaparecido de la acción cultural cotidiana desde el mes de abril. De tal manera que el Teatro Aleph no era objeto de persecución en tanto grupo teatral, como sí lo estaba prácticamente todo su entorno amistoso y familiar. Un hermano de Alfredo Cifuentes se encontraba prisionero en el Estadio Nacional, otros se encontraban en la clandestinidad, de otros nada se sabía, la caza al hombre dificultaba los encuentros. Al pasar los meses, recomenzando el año universitario, algunos abandonaron el teatro, terminaron sus estudios, trabajaron en su profesión. Otros pocos se reunieron buscando cómo continuar con el teatro en esas circunstancias.

Durante los meses de invierno de 1974, los alephianos comienzan a trabajar en una nueva creación, cuyo texto dramático deja de ser virtual y pasa forzosamente a la escritura como medida de autocensura y seguridad.

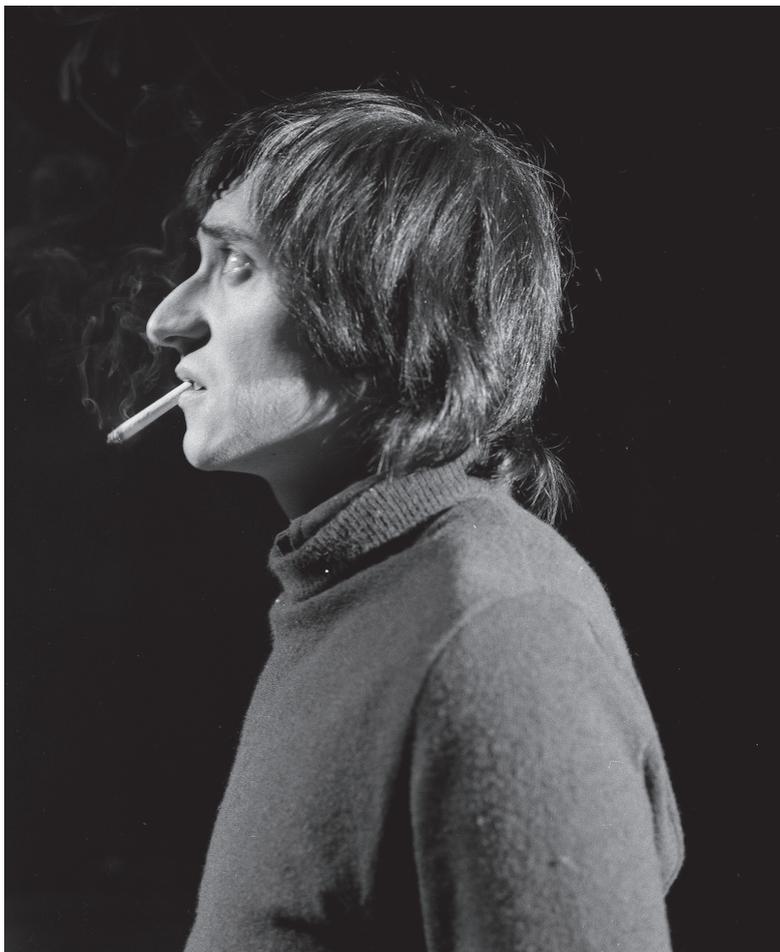
En agosto de 1974, la embajada francesa en Santiago de Chile organiza la celebración del 30° aniversario de la liberación de París, con la participación de actores y poetas chilenos que darán lectura a poemas y textos de Paul Eluard, Max Jacob, Louis Aragon, René Char y otros poetas franceses.

Yo creo que después de los funerales de Pablo Neruda, esa conmemoración fue el primer acto de resistencia cultural contra la dictadura. Conmemorar la liberación de París y la victoria sobre el nazismo era una manera de anticipar nuestra esperanza en el fin de la dictadura en Chile. Yo invité a los muchachos del Aleph. Poco antes del golpe, cuando yo llegaba a ocupar mi cargo en la embajada en Santiago, ellos habían estado en Francia, en el festival de teatro de Nancy. Yo quería encontrarme con ellos, y así lo hice. Un día, ellos me hablaron de la obra que estaban creando y me solicitaron el apoyo de la embajada. Yo hablé con el embajador, Pierre de Menthon, y apoyamos esa idea. En realidad, solo se trataba de estar presentes el día del estreno de la obra. Al poco tiempo, fuimos a ver la obra y era... allí se hacía un emocionante homenaje al presidente Allende. Todavía recuerdo con emoción la historia de un barco y el impresionante calor humano que había entre los actores y el público, toda la gente que allí había. Haber apoyado esa iniciativa y el coraje de los actores del Aleph es una cosa que modestamente me llena de orgullo (Roland Husson).¹³

En octubre de 1974, acogido por la gran actriz Anita González en su Teatro del Ángel, el Teatro Aleph presenta su creación colectiva *Al principio existía la vida*.

Estábamos preparados para cada parte de la obra, sabíamos que decir frente a cada pregunta... Durante seis meses nos dedicamos a tratar de decir lo que queríamos decir, con otras palabras.

13 Husson fue agregado cultural de la Embajada de Francia en Santiago entre 1973 y 1976.



Retrato de Óscar "Cuervo" Castro. Año: 1972. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Era un proceso colectivo de corrección. Porque tú no podías dejar de lado la sinceridad tampoco... Si la gente no te cree mejor te vas para la casa, ese es el criterio fundamental (Óscar Castro).

La música que acompaña esta obra, grabada discreta y solidariamente por el Cuarteto de Cuerdas de la Universidad Católica, es firmada por el compositor Luis Cereceda, en la imposibilidad de hacerlo bajo su nombre artístico, Ángel Parra, entonces prisionero en el campo de concentración de Chacabuco.

Al principio existía la vida se estructura en diferentes cuadros autónomos y complementarios: "El Génesis", "Las Explicaciones", "La Amistad", "Perro Mundo", "El Supertricio", y "La Rutina", los que representan metáforas temáticas diversas que en su polisemia evocan la deshumanización del mundo organizado, el divorcio de la palabra y de la acción, la instalación del conformismo y la resignación. El Profeta —personaje inspirado de *Así habló Zaratustra*, de Nietzsche— inicia la obra diciendo a manera de epígrafe: "Ante ti la vida y la muerte, el bien y el mal, lo que decidas te será dado". Personajes anónimos surgen en la escena anunciando el Génesis, el hombre crea al hombre. El hombre, padre e hijo del hombre, es un fabricante

de ataúdes, la nostalgia es solo una mentira que nos acerca a la muerte, la vida humana se ha marchado, tan lejos. Mas allá de lo verbalizado en la acción teatral, las palabras se prolongan en un lenguaje escénico de encantamiento.

Un momento de lirismo y de poesía, apoyado en elementos puramente teatrales. El Supertricio es un barco en el que trabajan un grupo de hombres y mujeres. Personajes que se balancean perfectamente entre el sueño y la realidad. Su capitán es un niño grande, un padre y un hijo en curiosa mezcla. Unidad absoluta en el momento de la lucha contra la tormenta, su viejo enemigo. Y después de la derrota subsisten, a pesar de todo, la energía y la esperanza... Este cuadro pertenece a una corriente de alegorías y símbolos perfectamente unitarios. Poesía, lirismo y tragedia se entrelazan en él. Una suerte de canto a la esperanza, de elegía y de sueño, de oda a la recuperación de todo aquello que nos ha sido arrebatado... (Piña 580-581).

Al principio existía la vida (1974) fue estrenada en octubre de 1974. El público acudía presuroso, se temía y rumoreaba que la obra sería censurada. Al término de una función, un estudiante de Bellas Artes que había dibujado gratuita y solidariamente el afiche de la obra, muy angustiado solicita algún refugio para un amigo perseguido por agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional, DINA. Pocos días después, Humberto, el joven estudiante de Bellas Artes, secuestrado y salvajemente torturado por agentes de la DINA, habiendo logrado advertir a su amigo refugiado en casa de los alephianos, entrega la dirección de la familia Castro y de la familia Vallejo. Óscar y Marietta Castro fueron arrestados la noche del 24 de noviembre de 1974.

El secuestro

Arresto de Óscar Castro, domicilio de la familia Vallejo, calle Vaticano, comuna de Las Condes.

Ese día era el cumpleaños de mi abuelita Amanda. Al mediodía hicimos una fiesta con toda la gente del grupo en mi casa, la casa de mi mamá. Había toque de queda y tipo nueve de la noche la gente se empezó a ir, habíamos cantado, habíamos bailado como en las fiestas que siempre hacíamos. Los tipos llegaron a la casa como a las diez de la noche. El "Guatón Romo" con dos o tres tipos más y una mujer entraron en la casa, subieron, bajaron, muy violentamente nos pusieron a todos apuntándonos contra la chimenea y se llevaron a Óscar. "Señora —le dijeron a mi mamá— no se preocupe, lo llevamos por un rato, en un par de horas lo traemos de vuelta" (Anita Vallejo).

Arresto de Marietta Castro, domicilio de la familia Castro, calle Inglaterra, barrio Independencia:

Fui detenida en mi domicilio, sola. La noche que fui detenida en mi casa fui trasladada con la vista vendada a la Villa Grimaldi de Peñalolén, por personal de la Dina¹⁴.

14 "El centro secreto de detención, secuestro, torturas y exterminio llamado 'cuartel Terranova' por la dictadura, pero más conocido como 'Villa Grimaldi', fue uno de los lugares más importantes desde donde la dictadura cívico-militar llevó a cabo una profunda reestructuración de la sociedad chilena mediante el uso sistemático del terror" (Salazar 5).

Óscar y Marietta desaparecen, nadie sabe dónde están ni quiénes eran esos tipos que se los llevaron.

Óscar: En la camioneta yo iba sentado al lado de ella. Yo tenía ganas de llorar, de huir, de gritar, todo al mismo tiempo. Me tomó la mano, como para tranquilizarme. De pronto no la vi más, nos vendaron la vista. Yo temblaba de miedo, y ella continuaba acariciándome las manos, imperceptiblemente.

Marietta: Me metieron en un calabozo, luego de interrogarme si tenía contactos con personeros de izquierda.

Óscar: Una vez al interior, Marietta fue llevada donde se encontraban prisioneras las mujeres, al momento de partir me dijo despacito en el oído: “¡Fuerza, hermanito!”. Un guardia la tomó violentamente de un brazo y la botó al suelo dándole patadas, mientras otro guardia me apuntaba con un fusil diciéndome: “¡No te movai, conchetumadre, sino de un tiro te vuelo la cabeza, reculiao!”.

Luego de unos días “desaparecidos”, mediando la intervención de un sacerdote de la familia y de altos dignatarios de la Iglesia Católica, sus familiares logran por fin saber en su desesperada búsqueda que Marietta y Óscar se encuentran prisioneros en el “campamento de prisioneros” de Tres Álamos, en la Región Metropolitana. El día 30 de noviembre, Julieta Ramírez, madre de Marietta y Óscar; Juan Rodrigo McLeod, marido de Marietta; y Anita Vallejo, esposa de Óscar, embarazada de algunos meses, acuden a Tres Álamos llevándoles alguna ropa y útiles de aseo personal.

Anita: Después de algunos días sin saber nada de ellos, al fin pudimos encontrarlos. Los tenían prisioneros en Tres Álamos. Nosotros fuimos a verlos con su mamá y Johnny. Llegando había que hacer una cola inmensa de gente frente a unos portones. La cola se hacía para entregar la ropa que llevábamos, a ellos no podíamos verlos. Hacia un lado había unos mesones donde los carabineros recibían las cosas para los hombres, y hacia otro lado, un poco más al fondo, se encontraban los mesones donde recibían las cosas para las mujeres. Yo fui hacia los mesones de los hombres a entregar las cosas para Óscar, Johnny y la señora Julieta se fueron hacia el lado de las mujeres. Cuando los carabineros terminaron de revisar lo que yo llevaba, me fui hacia donde estaban Johnny y la mamá de Óscar. Cuando iba caminando en esa dirección, un carabinero me apuntó con su arma y me ordenó salir. Alcancé a hacerle una seña con la mano a la señora Julieta. Un tipo la tomó del brazo y la llevó hacia el interior. Entonces ella me dijo: “Parece que voy a poder verlos”, ella lo pensaba. Yo salí y me quedé esperando en la calle afuera, nunca imaginé...

Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación, Chile, 1991

El 30 de noviembre de 1974 Juan Rodrigo MAC LEOD TREVER, aparentemente vinculado al MIR, y su suegra María Julieta RAMÍREZ GALLEGU, concurrieron al centro de detención de Tres Álamos.

mos a visitar a María Antonieta Castro Ramírez, cónyuge del primero e hija de la segunda, que se encontraba detenida junto a su hermano, Óscar Castro Ramírez, ambos militantes del MIR. Según los testimonios, los guardias del recinto encontraron durante la visita ciertos objetos comprometedores entre las cosas que los visitantes llevaban a sus parientes y por ello fueron detenidos. Los dos detenidos desaparecieron en manos de la DINA. No existen antecedentes sobre la suerte corrida por Juan Rodrigo MacLeod después de su detención; respecto de María Julieta Ramírez hay testimonios de su presencia en Villa Grimaldi donde se la ve por última vez. La Comisión está convencida de que su desaparición fue obra de agentes del Estado, quienes violaron así sus derechos humanos (Informe de la Comisión Nacional 521).

Marietta: Estuve en ese campamento (Villa Grimaldi) hasta el día 28 de ese mismo mes y año, después de ese día fui trasladada al campamento de Tres Álamos en libre plática. El día 30 de ese mismo mes, mi madre Julieta Ramírez Gallego y mi esposo Juan Rodrigo MacLeod Trever, quienes fueron detenidos y nuevamente junto a ellos fui devuelta a Villa Grimaldi. Esa misma noche, agentes de la Dina me vendaron la vista, me desnudaron y me colocaron la corriente en mis órganos sexuales y en el pecho para que dijera donde se encontraba un amigo de la familia. Permanecí en calabozo en Villa Grimaldi desde el 30 de noviembre hasta el 11 de diciembre de ese año, siendo trasladada incomunicada a Cuatro Álamos. Durante el tiempo que estuve incomunicada en el calabozo de Villa Grimaldi, en la misma celda estaba mi madre.

Óscar: La puerta se abrió y un carabiniere apareció gritando: “Óscar Castro, sígame a la oficina del comandante”. En su interior, dos agentes y, sentado en una silla, Johnny, con lentes oscuros. Johnny les dice: “por qué lo trajeron si les dije que él no sabe nada”. Entonces esos tipos lo golpearon muy fuerte, diciéndole: “¡Y quién te dio permiso de hablar, hijo de puta!”. Lo volvieron a sentar en la silla y continuaron golpeándolo. Entonces me mostraron unas fotos para ver si yo reconocía a alguien, mientras torturaban a Johnny. En eso entró el comandante, diciendo: “Ustedes están aquí porque a mí no me gusta el teatro. A los güevones que hacen teatro habría que matarlos. Escucha, saco de güevas, nosotros sabemos que ustedes están preparados para soportar todo esto. Sabemos que en Cuba hay escuelas en donde los entrenan, pero que te quede claro, si no hablan vamos a matar a este güevón y a tu mamá”. Lo dijo así, tal cual, y tú no puedes pensar que van a hacer eso. Con Johnny estábamos ahí, tuvimos una forma de comunicación muy especial, sin hablarnos. Esa fue la última vez que lo ví.

Años más tarde, durante la filmación de un documental para la televisión francesa —*Nos habíamos amado tanto en Santiago*—, Alejandra Holzapfel, quien estuvo prisionera en Villa Grimaldi junto a la madre de Marietta y de Óscar los días 11, 12 y 13 de diciembre de 1974, señala:

Ella era una mujer de derecha, entonces eso era como extraño que estuviera con nosotras. Además, ella era una mujer de edad, la mayoría de nosotras teníamos 20 años o un poco más. Pero era una persona alegre, de instinto protector, contaba chistes y cantaba. Ella siempre nos decía: “Chiquillas, yo las voy a ayudar a salir de aquí, porque a mí me va a venir a buscar Jorge Alessandri, que es amigo, y cuando él sepa que yo estoy aquí me va a venir a buscar. Entonces un día, el “teniente Pablito” —Fernando Laureani Maturana— abre la puerta y dice: “Julieta Ramírez se va

libre”. Julieta se puso de pie y le reclamó: “Sí, pero antes me devuelve mi collar de perlas, la argolla de matrimonio, el reloj de oro y las libras esterlinas”. A lo que Laureani respondió: “Entonces te quedai, vieja de mierda. Le dio un empujón que la botó al suelo y se fue. O sea si ella desapareció es porque le robaron sus joyas, eso es lo que a mí me quedó, porque sus dos hijos quedaron con vida y ella, que no era una mujer de izquierda, desapareció.

Igualmente, durante la filmación de la película *Flor de Canela*, de Frédéric Laffont, fuimos testigos del encuentro y conversación entre Óscar y Hernán Aguiló, encargado militar del Movimiento de Izquierda Revolucionario, MIR, quien se había refugiado en casa de la familia Castro y luego, junto a su compañera y su pequeña hija, en casa de la familia Vallejo.

Bueno, cuando yo supe que el compañero que los conocía a ustedes se había quebrado en la tortura, yo me fui de la casa. Y como me fui en forma apresurada, se me quedaron algunos documentos. Tu mamá, sin saber, tomó el saco de maquillaje de Marietta y se lo llevó a Cuatro Álamos, allí los guardias encontraron un microfilm con documentos del MIR, y el diario *El Rebelde*. Entonces los tomaron presos y los desaparecieron. No sé, yo siempre he pensado... aunque yo no fui culpable de la desaparición de Johnny y de tu mamá, siempre he pensado que lo podía haber evitado.

Aunque la experiencia de sufrir la tortura tiene una dimensión estrictamente personal, en un plano colectivo ella presenta un itinerario común que va desde un momento de aniquilamiento y destrucción al reencuentro individual y colectivo del sentido de vivir. La tortura siempre amenaza con la destrucción total de la víctima, con el despojo de su constelación identificatoria que la constituye como sujeto (Viñar y Viñar). Llevada a los límites extremos del ser, en un estado alucinatorio la víctima logra o no logra preservar su estructura autónoma (Pollak).

La definición de aquello que llamamos realidad implica una manera propia de cada persona de distinguir, comprender y valorar los fenómenos sensibles, en el marco cognitivo de su aparataje mental, heredado de su biografía y de sus pertenencias socioculturales. La experiencia vivida en la tortura constituye una “prueba total macabra”, en la cual la víctima se ve obligada a repensarse como ser humano, a reinventarse como persona, como ser social, y a reencontrar un sentido a la existencia en un universo destruido por el terrorismo de Estado, que garantiza la impunidad del torturador¹⁵.

Qué no hicimos para que fueran liberados. Ellos nos respondían que Óscar y Marietta eran peligrosos para la seguridad nacional y que Julieta y Johnny nunca habían sido detenidos (Anita Vallejo).

15 “El Estado chileno está en deuda con la ciudadanía, el principal mecanismo retraumatizante sigue siendo la impunidad, de ella es responsable el estado como los sucesivos gobiernos post dictatoriales que han hecho suyo el infausto principio de la verdad y la justicia ‘en la medida de lo posible’ que inauguró la transición, en donde el margen de la ‘posibilidad’ ha sido tan pequeño que ha terminado operando en la consciencia colectiva como otra expresión de violencia simbólica” (Madariaga Araya 30).

Los campos

Pauvres gens et misérables, peuples insensés, nations
opiniâ tres en votre mal et aveugles en votre bien...
Soyez donc résolus à ne plus servir et vous serez libres!
Etienne de la Boétie, *Discours de la servitude volontaire* 139

Compartiendo la suerte de miles de personas, Óscar y Marietta permanecen prisioneros sin cargos ni proceso ni condena alguna. Ante el inminente peligro de desaparición o asesinato, es imprescindible hacer saber públicamente que ellos se encuentran en vida, prisioneros.

El diario *La Patria* publica, el 12 de diciembre de 1974, un primer artículo que difunde la noticia:

Presos los actores Óscar y Marietta Castro: ¡Ocultaron a un extremista!
Los detenidos actores se encuentran seriamente comprometidos con las andanzas gansteriles de un extremista que cayó en poder de los servicios de Inteligencia de las Fuerzas Armadas, quienes descubrieron que ese peligroso marxista había permanecido oculto durante algún tiempo en el “privado mundo” del conjunto Aleph.

Del otro lado de los muros, cada cual inicia una insólita e inevitable “gira artística” por diferentes centros de reclusión y campos de concentración. La memoria colectiva de la vida prisionera en los campos de concentración sobrepasa largamente el propósito de esta crónica, en la que solo abordamos parcialmente algunas de las itinerancias de Óscar y Marietta, extrayendo algunos aspectos de la bitácora de su gira artística y reclusión, entre 1974 y 1976.

El grupo de teatro no fue creado con un objetivo teatral, más bien se creó destinado a ser una recreación para alivianar las tensiones debido a las condiciones en que nos encontrábamos. En esas condiciones, solo elaborábamos *sketchs* cortos, en la mayoría de los casos con objetivos educativos y propagandísticos sobre las actividades culturales y laborales del campamento.

Cuando nos trasladaron a Pirque pudimos ya pensar en algo trabajar algo más concreto, y fue así que preparamos una creación colectiva que se llamó *Magazine Femenino*, que era una crítica a las revistas femeninas, y también *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Pero aunque allí teníamos más espacio, estábamos sujetas a un régimen de vigilancia constante. Así fue que más de una vez fuimos castigadas por presentar algo que fue malentendido por los guardianes, y otras porque lo habían entendido bien.

De todas las veces que fuimos sorprendidas hay una que dio origen a una anécdota bien divertida. Estábamos presentando *La casa de Bernarda Alba*. Habíamos preparado todo bien. El escenario daba hacia la puerta de entrada de las vigilantes. Estábamos casi al final de la obra. No se escuchaba ningún ruido, cuando Bernarda, fuera de sí, grita: “¿Dónde está el fusil? ¡Pásenmelo, pásenmelo...!” En ese momento, se abre la puerta con un gran ruido y entran las vigilantes, que estaban probablemente espiándonos desde el otro lado y, cortando la pieza en el momento más dramático, gritando muy enojadas preguntan: “¿Dónde está el fusil?”. Y eso fue una sola carcajada general, imposible controlar, no podíamos parar de reírnos. Entonces, los vigilantes nos prohibieron el teatro (Marietta Castro).

La identificación de un agresor común y el reconocimiento recíproco en un conjunto de valores comunes, acentúan la dinámica de la recomposición de una identidad colectiva entre los prisioneros.

A Marietta la conocí y aprecié en el campo de prisioneros de Tres Álamos, para mujeres, que en ese entonces fue trasladado temporalmente a Pirque. Recuerdo que en ese siniestro lugar llegó un buen día el cobarde y perverso criminal jefe de la DINA, Contreras junto a Espinoza, otro pérfido jefe del SENDET, a darnos un discurso. Nos juntaron a todas en el patio, yo venía de llegar y no conocía a las compañeras. Rodeadas de los hombres vestidos de verde, con su amenazador capitán vestido igual, que cubría sus ojos con gafas de sol, apuntándonos a las peligrosas terroristas, cuyas edades fluctuaban entre los 16 y los 90 años. De pronto se escucha la voz de Marietta exigiéndole con mucha valentía al Contreras, ¡dónde había dejado a su marido y a su madre! Recuerdo que me impactó, desde lo alto de mis 18 años me dije “aquí nos van a matar a todas”. Los pacos que nos rodeaban se pusieron nerviosos. Mientras, Marieta gritaba y no paraba de gritarles al cobarde de Contreras y Espinoza, voz que acompañó el resto de las presas. Así, me puse a gritar dónde habían dejado a mi hermano. Se llevaron a Marietta, mientras que a nosotras nos apuntaron furiosos; decidimos calmarnos. Los cobardes partieron de allí como “valientes soldados”, colocaron a Marietta en una celda de castigo (Calderón Tapia).

En Tres Álamos, como en casi todos los centros de reclusión y campos de concentración, el desarrollo de múltiples actividades culturales, organizadas por los prisioneros y mantenidas de manera casi permanente, revelan las potencialidades del campo de concentración como un lugar de encuentro y de reaprendizaje de la solidaridad.

Lo que más he aprendido fue a conocer en toda su magnitud y en toda su grandeza a los compañeros obreros. Para mí eso fue impresionante. Uno es pequeño burgués y los colegas de teatro lo mismo. Entonces, cuando tú conversas con un compañero y te sabe la otra historia de Chile, que no te enseñan en los colegios, pero que es la verdadera, la historia del movimiento obrero. Las cosas que ellos vivieron, como las luchas por las ocho horas de trabajo, los mineros del carbón, y con un lenguaje sencillo, con la riqueza y la sabiduría de su clase. Eso aprendes, la simpleza, que ser sabio es más importante que ser culto. Un compañero que te conecta con lo que él esperaba del gobierno de la Unidad Popular, lo que significaba para él, para su familia. Te decía: “Y ahora nos quitan todo eso que queríamos. ¿Qué es lo que queríamos? No una casa mejor que la que tengo, quería trabajar, quería que en mi hogar hubiera comida y que mis cabros tuvieran la posibilidad de estudiar, y eso para los fascistas era mucho pedir. No quería grandes cosas, ni auto ni nada, lo más simple y necesario, y eso me lo quitaron y me metieron preso”. Entonces, tú vas sintiendo, compartiendo, y ya la lucha de un instante la sientes tan compartida, que te pertenece por entero (Castro cit. en Dorfman 26).

Progresivamente, aunque concebido como un centro de castigo, por la acción de los prisioneros el campo de concentración se transforma en un lugar de encuentro y de fraternidad, donde reinventar la libertad:

Estando prisioneros, cada una de las cosas que nosotros vamos a hacer tenía un profundo sentido político. Simbólico, claro, pero tendiendo esencialmente a expresar que en nosotros existía un estado de resistencia. Se trataba de dar respuestas orgánicas al conjunto de cuestiones que hacían que tú te encontraras allí, prisionero. Seguido a tu pasada por la tortura, había un periodo de despersonalización en el que estabas hecho mierda. Pero luego fue muy importante para nosotros el proceso de recuperación de un espacio en el que empezamos a recomponernos individualmente, colectivamente, moralmente, políticamente. Las actividades en el campo comenzaron a tomar una dirección particular. Se trataba de crear una imagen que queríamos proyectar a través de conferencias, actividades deportivas, organización de onces infantiles para los hijos que venían los días de visita. En un primer momento se trataba de recuperar la confianza entre nosotros, esa confianza perdida individual y colectivamente. Había que recuperarla, dar confianza a todos aquellos que llegaban y seguían llegando de las casas de tortura. Nosotros vamos a actuar políticamente con esas cartas. Sabíamos que mientras menos los prisioneros se preocupen de su condición, mejor son controlados por los vigilantes. Pero nosotros, conscientes que nos permitían todo eso para controlarnos, tratábamos de hacerlo en provecho nuestro. No se trataba de autocensurarnos para darles ese placer. Esas actividades en el campo nos permitían abrir una brecha hacia el exterior. El artesanado, por ejemplo. La venta de las artesanías, además de significar una entrada de dinero, que distribuíamos colectivamente según las necesidades de los grupos familiares, nos permitía organizar nuestras familias y reforzar las estructuras de apoyo que se estaban levantando bajo el alero de la Iglesia Católica, por ejemplo. Estábamos aislados, marginados del juego político, pero teníamos la posibilidad de acceder a un cierto grado de participación política puntualmente. Si la ocasión se presentaba, era urgentemente necesario que las familias estuviesen organizadas para realizar alguna acción (Renato Arias¹⁶).

El reconocimiento del valor cultural del arte y del estudio abre una brecha por entre las censuras hasta en el interior del campo de concentración. Sobre el modelo de una "universidad de formación popular", progresivamente los prisioneros organizan cursos de alfabetización, establecen ciclos y módulos educativos...

El profesor de física empezaba a hablar de la formación del sistema solar; un güevón que había sido cura enseñaba la explicación teológica de la formación de la tierra; el de biología empezaba a hablar de las formas más simples de asociación y química; el profesor de castellano hablaba sobre el lenguaje; otro habla de la deriva de los continentes, de las primeras formas de organización humana, etc. Utilizábamos el método cronológico como soporte esencial de la interpretación histórica. A posteriori, lo empezamos a complementar, la asociación de los individuos, la familia, el Estado, etc. (Renato Arias).

Progresivamente, los prisioneros comienzan a escribir poemas, a pintar, a hacer artesanías, a cantar, a iniciarse en la práctica teatral, en una euforia de resistencia cultural. En el fervor de un teatro más o menos épico o en el encantamiento de un teatro más o menos lúdico, en los campos de concentración la representación teatral se exalta en resistencia y contrainformación.

Habíamos pensado hacer un espectáculo para Navidad, pero la espera era demasiado larga para nuestro público, entonces yo hice el monólogo *Vida, Pasión y Muerte de Casimiro Peñaflota*, en el patio n° 1 del pabellón de Tres Álamos... Estábamos bastante jodidos, presos, durmiendo en el suelo en los pasillos. Tres Álamos estaba lleno, en lugares con capacidad para 50 personas había 200 presos hacinados, torturados (Castro cit. en Dorfman 13).

Desde entonces, en la espontánea identificación del comediante por su personaje Óscar Castro deviene "Peñaflota", y en los distintos campos de concentración donde lo van trasladando, para los prisioneros Óscar Castro es "Peñaflota".

Ritoque, una isla tierra adentro

A comienzos de 1975, diferentes grupos de prisioneros en procedencia de diferentes campos de concentración del país se encuentran reagrupados en el campo de Ritoque, situado en un balneario popular construido durante el gobierno de la Unidad Popular para las familias de escasos recursos.

Quando ocurrió el golpe de Estado, algunas de aquellas estructuras de madera fueron utilizadas como campo de concentración. Y cuando yo estaba preso, me di cuenta de que había mucha más gente que en periodo de vacaciones. Las instalaciones sanitarias no tenían la capacidad suficiente, los baños se tapaban, desbordaban, había excrementos por todas partes. Pero cuando los compañeros iban a reclamarle al comandante, este les respondía: "Eso no es problema mío, vayan a decirle al arquitecto que está preso con ustedes" (Miguel Lawner cit. en Laffont y Barouh)¹⁷.

Cada grupo de prisioneros viene con una experiencia compartida que lo consolida, facilitando la rápida organización de un "consejo de ancianos", proporcionalmente representativo de las diferentes tendencias políticas presentes en el campo, aunque sus representantes a menudo se imponen más bien aureolados por sus calidades humanas y liderazgo natural.

El campo de Ritoque se compone de cinco barracas, una de las cuales es reservada a los dirigentes de la Unidad Popular, llegados desde el campo de concentración de la Isla Dawson, a quienes los demás prisioneros llaman "los malandras".

El corte con "los malandras" era un corte total. Pero había una puerta entre nosotros, que echamos abajo a punta de güevo. De una manera u otra, yo tenía ese sentimiento, a nosotros nos miraban como carne de cañón, unos 250 güevones. Entonces, de alguna forma existía de una parte y de otra un deseo de juntarse. Progresivamente, nosotros fuimos echando abajo la puerta que nos separaba con los "malandras". Empezamos a decirles: "¡Putas, dennos una mano!". Éramos la base, que le estaba diciendo a los compadres "¿por qué no se vienen con nosotros? Estamos haciendo cosas simpáticas, no estamos tomando caldo de cabeza". Así, el pasaje que estaba prohibido se vino abajo, y la "gallá" empezó a pasar para un lado y otro. Fue una con-

17 El film documental fue realizado para la televisión francesa en ocasión del regreso de Óscar Castro a Chile, en 1988.

quista, un logro. La puerta comenzó a desaparecer, hasta que se llevaron a los “malandras” para otro lado (Renato Arias).

En el campo un grupo de teatro organizado por Óscar se produce cada semana en los “viernes culturales”, realizados en el barracón que sirve de comedor para los prisioneros.

Las semanas se acortaban por eso. Llegaba el viernes y los compañeros se preparaban para la actividad cultural. En cada obra, como cuarenta personas trabajando. Tú como creador tenías todas las posibilidades, estando preso, teniendo lo que nunca habías tenido antes... Esto no es solo para el teatro, se trataba de la supervivencia misma. Si no lo hacemos, para la próxima semana puede que nos quiten el viernes cultural, puede que nos cambien a otro campamento. Había que hacer las cosas rápidamente, había mucha incertidumbre (Castro cit. en Dorfman 13).

Óscar Castro, “Peñaflleta”, comienza a trabajar en la escritura teatral experimentando y dando forma a su dramaturgia personal, que no siempre es llevada a escena.

Lo que me llevó a escribir en los campos sobre todo fue que teníamos que presentar un espectáculo diferente cada viernes porque el público era el mismo.

Algunas de estas creaciones pudieron ser recuperadas por Anita Vallejo, su esposa, al concurrir infaltablemente, acompañada de su pequeño hijo, Sebastián, a reencontrarse con Óscar en el campo los días de visita.

Óscar escribió varias piezas en prisión. Me las entregaba en pedacitos de papel, bien doblados. Todo estaba escrito con una caligrafía chiquitita. Yo las escondía en mis calzones. Yo estaba embarazada de Andrea, y los militares registraban todo, pero yo tuve la suerte de que a mí no me obligaron a desnudarme. Después yo transcribía las piezas en la casa (Anita Vallejo).

“Casimiro Peñaflleta, preso político”, Ritoque, 1975

Casimiro Peñaflleta está convencido de que se encuentra preso por error, él nunca se ha metido en política. Sus compañeros de barraca son progresivamente trasladados a otros lugares de reclusión, expulsados fuera del país, mientras él permanece prisionero preguntándose el porqué de su situación. En su soledad, la angustia cede ante el aburrimiento y este a su vez frente al delirio y la alucinación. Peñaflleta hace saber que la “Comisión de Cultura”, organizada por los prisioneros del campo de concentración, le ha pedido una conferencia para ese día viernes. Todos los prisioneros han venido a escucharlo. Torpemente, Casimiro Peñaflleta inventa excusas. Finalmente, rompiendo su representación, Casimiro confiesa haber pasado la noche “tomando caldo de cabeza” y no haber preparado nada. Peñaflleta se abre hacia un espacio onírico, celebrando el encuentro de un otro sí mismo, transformado.

Yo soñaba antes de llegar aquí... y aquí he aprendido el difícil camino del sueño a la realidad. Yo aún sueño, pero yo estoy aquí rodeado de espinas y con mis sueños rotos... He aprendido de ustedes hasta las más pequeñas cosas. Casimiro Peñafleta ha llegado también al convencimiento... No es un camino sembrado de pétalos el que nos conduce a la verdad, pero aquí estamos y llegaremos. Perdonen si he sido breve en mis palabras, pero he sufrido mucho. ¿Y cómo no sufrir sin saber a veces donde está tu madre o tus hijos? Me desesperé por un tiempo, pero caramba como fueron levantando mi espíritu, como forjando metales fueron repujando mis ideas hasta serenarme. Aún sueño, y seguiré soñando siempre. Pero estoy más tranquilo, más seguro de mí mismo, más alegre de correr vuestra suerte. Tantas cosas quedaron atrás y que parecían importantes. Casi estoy naciendo de nuevo, comprendiéndolo todo. Gracias, hermanos, por vuestra sencillez. Ahora quiero volver a mi celda a soñar, mientras tanto (Castro 1975)¹⁸.

La noche suspendida, Puchuncaví, mayo de 1976

En esta obra, dedicada a su cuñado Johnny, desaparecido, y que nunca fue representada, Óscar Castro elabora una forma teatral épico-lúdica de encantamiento, apoyada en el mecanismo sinestésico de la metáfora para modificar la percepción convencional de la realidad.

Cuatro nombres bíblicos escogidos al azar —Scorpio, Elías, Farán y Misael— identifican los cuatro personajes que luego se desdoblaron interpretando otros personajes que van surgiendo en las distintas escenas que componen *La noche suspendida*. Los cuatro personajes iniciales esperan la llegada de un tren que se dirige a Último Camino. Antes de llegar a su destino, el tren deberá pasar por las estaciones “Hombres Olvidados”, “Nostalgias” y “Perjudicando”.

Scorpio: (a Elías) ¿Cree usted que esto puede ser significativo, señor?

Elías: ¿Qué?

Scorpio: Bueno, que estemos parados frente a una boletería y que nadie nos dé boleto, señor.

Elías: Pienso que no.

Scorpio: ¿Que no qué, señor?

Elías: Que no es significativo. Solo debe ser que el vendedor de boletos no está.

Scorpio: (a Farán) Y usted, ¿qué opina, señor?

Farán: Lo mismo que usted.

Scorpio: Es que yo no pienso nada.

Farán: Bueno, yo tampoco.

Scorpio: Que astuto.

Farán: ¿Qué es astuto?

Scorpio: No pensar en nada, señor. Eso es lo más astuto que he encontrado en mi vida. No pensar en nada, matar el pensamiento. El pensamiento es la base de la desgracia humana, señor.

Elías: Esa es una gran verdad. Yo tenía un amigo que se llevaba pensando y después de eso le vino una enfermedad peor. Se le llenaron la cabeza de ideas y después se murió.

Scorpio: No le decía yo.

Misael: Pero no se iba a morir porque tenía la cabeza llena de ideas.

Elías: Bueno, no se murió por su propio gusto.

Farán: ¿Y entonces?

Elías: Lo mataron.

Misael: Sí, pero no lo iban a matar por eso no más.

Elías: Claro, por esa causa y otras. Siempre hay otras, pero lo que lo llevó a esa incómoda situación fue pensar, tener ideas, imaginar cosas, preocuparse de lo que no debía...

Buscando alguna explicación a la ausencia de personal ferroviario y a la demora del tren, buscan respuesta leyendo un diario del día 24 de noviembre de 1974. El diario nada dice de la ausencia del personal ni de la desaparición de las personas y las cosas. Las noticias se deslizan por sus páginas hasta desaparecer. "¿Le parece significativo, señor?". Scorpio repite su pregunta incansablemente. Misael narra su propia muerte, Farán le contesta que él no ha muerto, que él está vivo ahí diciendo falsedades. Solo aquellos que han encontrado más de una vez la muerte, saben lo que es estar vivo, le responde. Suena nuevamente la campana, el tren no aparece. Elías dice que es un tren invisible, como las estrellas en el día. Scorpio observa su reloj, es la hora exacta, dice. Elías abre un paraguas bajo el cual todos se cobijan y soplando desde abajo emprenden vuelo, como en un paracaídas al revés.

Y partió el tren

Tren de la línea

Línea de carta

Carta que escribo

Escribo con pluma

Pluma de pájaro

Pájaro volador

Volador de sueños

Sueño de enano

Primera y segunda

Segunda y primera

Primera estación

Estación de transbordo

Transbordo de tren

Tren que llega

Llega llegamos

Llegamos a la estación

Estación de los hombres

Hombres olvidados

Olvidados llegamos

Con su chiqui chiqui

Chaca chaca chucu chucu

Chucu chucu chaca fuuuuuuzzz!

En los andenes de la estación “Hombre Olvidados”, surgen dos nuevos personajes: el mago Chin Cuin Chan y el payaso Changuita, evocando sin decirlo un encuentro imaginario de Óscar Castro con Johnny McLeod.

Changuita: ¿Perdón, usted me mira porque me encuentra cara conocida?

Mago: ¡Changuita!

Changuita: ¡Hermano Mago!

Mago: ¿Pero qué estás haciendo en este lugar?

Changuita: Bueno... me vine a vivir aquí.

Mago: ¿Pero por qué aquí? Se ve tan vacío este lugar. Yo solo estoy de paso, esperando el cambio de locomotora, cuando el tren esté listo me voy. Pero vivir en los “Hombres olvidados”...

Changuita: Hay buen aire, ¿no le parece?

Mago: Sí, ¿pero por qué te viniste?

Changuita: Tú lo sabes... no lo pude resistir. Me habría quedado, pero no pude. ¿Y tú?

Mago: Bueno, yo sigo. No sé hasta cuándo.

Changuita: Tienes que estar allí hasta el final... Tienes que cuidarte mucho amigo mago, ¿cómo están las cosas?

Mago: Duras, muy duras...

Changuita: ¿Qué fue de nuestro circo?

Mago: Resistió hasta el final, luego hubo que replegarse. Aún estamos así, pero seguiremos, Changuita, seguiremos. Lo haremos por ti, por nosotros, lo haremos hasta el final, volveremos a levantar nuestro circo, te lo prometo. ¿Nos volveremos a ver?

Changuita: Siempre que llegues a esta estación.

Mago: ¿Es difícil?

Changuita: Cada vez que te olviden llegarás por estos lados.

Mago: Eso le sucede a uno más o menos a menudo.

Changuita: Sí, pero depende del olvido que sufras es cuando volveremos a vernos. Eso quiere decir que ya nunca tendrás pena, porque aunque te olviden todos tus amigos Changuita siempre te estará esperando. ¿Ahora vas a trabajar en algún circo?

Mago: No, yo voy a “Último Camino”.

Changuita: Sabes que para llegar allá tienes que pasar por “Perjudicando”.

Mago: Sí, esa es mi intención.

Changuita: Cuídate mucho.

Mago: Lo sé.

Changuita: ¿Vas solo?

Mago: Nunca me gusta andar solo. Changuita, puchas, yo siempre te quise mucho.

Changuita: Siempre lo supe. ¿Tienes que partir?

Mago: Sí, se hace tarde y no tenemos todo el tiempo del mundo. Adiós, Changuita.

Changuita: Adiós, amigo mago.

El viaje continúa, pasan por Nostalgias, donde son atacados por extrañas criaturas visibles solo ante los ojos de sus víctimas. Al llegar a Perjudicando, el tren ya no puede avanzar, el viaje debe continuar a pie. Caminando, son atacados por distintas plagas lanzadas desde la estación Perju-

dicando, el “hipo del olvido” acompañado de la sensación de volverse un sapo, la “parasititis” y la “guatruitería”, progresivamente pierden el uso del lenguaje, solo comunican a través de acoplamientos fónicos heterogéneos, anáforas, metaplasmas, los vocablos se derriten y metamorfosean. Llegan a “Perjudicando”, la estación está rodeada de alambradas, como un campo de concentración. Abren el paraguas y se echan a volar. Regresan a la estación de partida. No hay nadie en la boletería.

Scorpio: Tendremos que ir a pie.

Elías: Quién sabe cómo nos irá esta vez.

Scorpio: Ninguna importancia, lo que importa es ir, es la hora exacta.

El pueblo de Ritoque

El 1° de mayo de 1975 los prisioneros organizan los “Juegos Olímpicos de Ritoque”, celebrando el día de los Trabajadores y, secretamente, la reciente victoria del pueblo vietnamita en Saigón. Cada barraca de prisioneros debía presentar un *sketch* o una comparsa, en el espíritu de un “Clásico universitario”.

Independientemente del conocimiento que la gente tuviera o de la calidad del espectáculo, lo que importaba era que todo el mundo participara haciendo algo para los demás. Mi barraca presentó a un tipo arriba de una cama, que era una “parrilla”. Estaba en calzoncillos y lo habíamos conectado a un magneto gigante con una manivela. Otros tipos, con la cara tapada, lo torturaban y le daban parrilla, haciéndole las preguntas típicas: “¿cuántos son?, ¿dónde está la plata?, ya cabrito, lánzate al agua”. Era algo que todos reconocíamos. Entonces, presentamos eso en la cancha de fútbol, con todo el mundo mirando alrededor. Los tipos van torturando encaramados en un carro, de pronto aparecen nuestros héroes: Batman, Superman, Kung-fu, el Chapulín Colorado. Los héroes liberan al torturado, toman a los torturadores, los suben a la cama y les empiezan a dar parrilla. Los torturadores comienzan a gritar: “no, no, no, yo era simpatizante no más”, “no, yo no tenga nada que ver con eso”, “no soy yo”, es decir, ellos decían lo que nosotros decíamos. Los militares no entendían nada, estaban como perplejos, pero los mandras y los demás presos se reían a carcajadas. Todo el mundo se cagaba de la risa, y esa fue una gran victoria para nosotros, habíamos logrado instalar un clima de güeveo generalizado. Nos habían derrotado, estábamos presos, pero no nos habían vencido (Renato Arias).

El *sketch* llamado *El pueblo de Ritoque*, presentado por otra barraca, origina un juego permanente en el cual el campo de concentración es transformado en un pueblo libre imaginario, protegido por alambradas que impiden a los habitantes de Chile, prisioneros, de fugarse hacia el interior de Ritoque.

Los senderos que separan los barracones son llamados la Costanera, la calle del Correo, calle Macondo, etc. El terreno de fútbol es también la Plaza de la Independencia, del pueblo que dispone de un alcalde, fanfarria municipal y cuerpo de bomberos. Sus habitantes visten ropa de trabajo —el traje de los presos puesto al revés— y el alcalde se distingue por el uso de un

viejo frac de levita y un sombrero “melón”, llegado al campo de concentración en un paquete de ropas enviado por la Cruz Roja Internacional.

El *sketch* de un día deviene un juego permanente, una teatralización espontánea colectiva que un espacio de transgresión a través de las “verdades de una ficción” (Duvignaud 27). Delirante fusión de la experiencia real y la experiencia imaginaria que, estructurando y desestructurando la objetividad, da libre paso a la expresión del sentimiento. El humor y la verdad de la ficción constituyen elementos primordiales de sobrevivencia, asimilados en el silencio del fuero interior de cada cual y en la liberadora carcajada colectiva, compartida hasta con el gendarme vigilado que vigila armado hasta los dientes.

Al son de guitarras, cucharas y latas vacías de conservas, emerge por las calles del pueblo dando vida la fanfarria municipal, para recibir a los nuevos prisioneros que continúan llegando. “Peñaflota”, alcalde de Ritoque, les da la bienvenida.

Los compañeros llegaban en el bus de los carabineros, amarrados, echados en el suelo, muy mal. Llegaban allá, y todo esto es muy chocante. Los iban recibiendo por su número de lista, carnet de identidad, y después los tiraban a la cancha. Ese era el primer contacto que tenían con nosotros. Primero hablaban con los del Consejo de Ancianos y se les preguntaba qué les faltaba, si pasta de dientes, toallas, jabón, frazadas, para ayudarlos, y se los iba distribuyendo por celdas, por barraca. Cuando terminaban todas esas formalidades, les decían: “Antes de que se vayan vendrá el alcalde”. Y gritaban “¡el alcalde!, ¡el alcalde!”. Entonces salía yo con mi banda presidencial y pronunciaba un discurso. El tema era deportivo, era el saludo a estos nuevos deportistas que llegaban a incorporarse a este campeonato que había tenido tanto éxito. Que esperaba que la locomoción de vuelta se fuera mejorando, que la locomoción de venida estaba bastante buena, pero que la del regreso siempre fallaba y que por eso los compañeros se iban quedando. Pero que no había que culpar a la mala suerte, sino a los medios de transporte. Los compañeros ante eso escuchaban y se reían. Me acuerdo de que unos compañeros con quienes vivía después en Puchuncaví, me decían que cuando ellos me vieron pensaron “¡Putas que está mal el compañero!”, creyendo que estaba loco” (Castro cit. en Dorfman).

La fanfarria municipal de Ritoque abre una línea de fuga hacia una risa liberadora, afirmación y celebración de la vida.

Habíamos pasado por un periodo de despersonalización que venía del paso por la tortura, y en el cual estás reducido a ser un mierda. Entonces, progresivamente nos fuimos recuperando y de pronto llegas y descubres que hay un espacio en el cual ya no te van a meter preso, ellos están cagados: tú ya estás preso (Renato Arias).

Entre sueño y pesadilla, la tragicomedia del pueblo de Ritoque se inscribe como un acto de resistencia¹⁹, afirmando el campo estético como el arte de vivir²⁰, y la existencia como una tarea que cumplir.

19 “El acto de resistencia es humano y es también el acto del arte. Solo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de una obra de arte, sea bajo la forma de una lucha de los hombres” (Deleuze).

20 “Hay que creer en un sentido de la vida renovado por el teatro, y donde impávidamente el hombre se adueñe de aquello que todavía no es y lo haga nacer” (Artaud 24).

La vida en el campo de concentración era como una pieza de teatro. El campo entero era un inmenso decorado. No había mujeres. Había otra sensación del tiempo respecto de la gente de afuera, respecto de la sociedad civil y nosotros, los presos. En las piezas de teatro la historia era fundamentalmente diferente porque tú tenías un principio y un fin; en cambio en el campo no sabías cuándo, ni cómo ni con quién iba a terminar eso que estábamos viviendo, era como irreal. El tiempo es fugitivo, pero tú quieres enmarcarlo, tú quieres una condena. Así puedes construir algo, gravitando en torno a ella. Un año, dos años, tres años, cinco años... la posibilidad de hacer planes, los proyectos se expresan en el tiempo. Había que dar un principio y un fin a las cosas. En esas condiciones, el teatro era como una comunión de personas para decir algo, alguna cosa, salir del mediocre en que te querían condicionar. Te llevaba a la modestia, los "pillos" estaban afuera, los "giles" estábamos adentro. Tenías que recuperar tu propia imagen ante ti mismo, te podías matar en las actividades, había que encontrar un nuevo centro, un nuevo marco (Renato Arias).

La experiencia de los campos de concentración permanece como una memoria al interior de la memoria²¹, suspendida individual y colectivamente en el tiempo de un inmenso presente.

Desde aquella mañana de septiembre, poco antes de la primavera, ese "nosotros", nacido de nuestro pasado histórico y que nos entregaba el sentimiento de pertenencia a un mismo país, sometido al terrorismo y a la (sin)razón de Estado se rompe, se disgrega, se desangra, demasiadas preguntas quedan todavía sin respuesta, demasiados crímenes permanecen todavía impunes. Ni perdón ni olvido, ¿dónde están?

Cincuenta años más tarde, un palacio en llamas sigue ardiendo en la memoria, con la sangre dividida por los golpes de su historia, mi lejana provincia no cesa de temblar, entre el olvido y la memoria, un día cualquiera estalla un relámpago de eternidad.

A Marietta, y su sonrisa generosa
Luis Pradenas Chuecas

Post-scriptum

Marietta y Óscar Castro han partido hacia los misterios del mundo, sus amigos dicen que están de gira nuevamente, tal vez reunidos con Julieta, Johnny, Nina, Sergio, Ángel, Patricio, Edulio, Víctor, el Gitano y tantos otros. Desde este lado del mundo y de la vida, sus compañeros de infortunio, recuerdan y testimonian.

Me hacía reír Marietta, y no había nada más lindo que reírse cuando estaba prohibido. El recuerdo más lindo es cuando ella bailaba tango de rodillas, cantando ese himno a los bomberos de Punta Arenas: "Señores del fuego del Sur, siempre listos a mear las llamas que florecen y florecerán, coge tu bandera, tu escalera y tu manguera..." (Alejandra Holpzafel).



Cuántas ruedas tiene un trineo. Año: 1971. Fotografía de Juan Domingo Marinello. En Archivo de la Escena Teatral UC y www.chileescena.cl

Haber vivido en los campos de concentración creó en nosotras lazos y raíces tan fuertes que se quedaron para siempre en nuestras biografías, en un antes y un después. Marietta, compañera, hoy estamos aquí para decir adiós a tu secreta lucha de mujer sensible y artista, a tu profunda sed de justicia, que no pudo ser satisfecha en la justicia de los hombres. Decir adiós a tu necesidad de respuestas, sin respuesta, que todavía espera un nuevo día (“Carta a Marietta”).

Tuvimos el privilegio de contarnos entre sus amigos, y compartimos muchas horas en la trinchera norte del campo de Melinka, refugio en el que nos prodigó su ingenio, humor y fortaleza, soporte constante que nos ayudó, como a tantos otros, a sobreponernos a esa experiencia límite y a prepararnos para la libertad, sin resentimientos ni olvidos.

Por eso, gracias Óscar, el mejor preso que conocimos (Corporación de Memoria y Cultura de Puchuncaví).

Obras citadas

- Allende, Salvador. "Primer mensaje al Congreso Pleno". *Discursos*. La Habana: Editorial de las Ciencias Sociales, 1975. Impreso.
- Artaud, Antonin. *Le théâtre et son double*. París: Gallimard, 1969. Impreso.
- Bloch-Morhange, Lise y David Alper. *Artiste et métèque a Paris*. París: Buchet/Castel, Paris, 1980. Impreso.
- Bonnefoy Miralles, Pascale. *Terrorismo de Estadio*. Santiago: Liberalia Ediciones, 2023. Impreso.
- Cabrera Álvarez, Guillermo. "Aleph-8 de Chile". *Revista Historia y Cultura* (1973). Impreso.
- Calderón Tapia, Aminie. "En memoria de Óscar Castro", 25 de abril 2021. *Resumen.cl*. Recurso electrónico.
- De la Boétie, Etienne. *Discours de la servitude volontaire*. París: Flammarion, 1983.
- Deleuze, Gilles. "Qu'est ce que c'est l'acte de création" (conferencia), 17 de marzo de 1987. París, Francia.
- Directiva de la Corporación de Memoria y Cultura de Puchuncaví. "A un año de la partida de nuestro entrañable Óscar Castro Ramírez". 4 de mayo 2022.
- Dorfman, Ariel. "Teatro en los campos de concentración chilenos, Conversación con Óscar Castro". *Revista Conjunto* 37 (1978).
- Duvignaud, Jean. *Les ombres collectives, Sociologie du théâtre*. Trad Luis Pradenas. París: PUF, 1973. Impreso.
- . *Spectacle et société*. París: Denoël, 1970. Impreso.
- Ehrmann, Hans. "El Aleph, vanguardia fresca", *PLAN*, Santiago de Chile, 1969.
- Fontaine, Paula. "El Aleph, o la locura colectiva". *Revista Paloma* (julio de 1973): 28-31. Impreso. *Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación* (texto oficial completo; tomo 1). Santiago: Ediciones del Ornitorrinco, 1991. Impreso.
- L'Est Républicain, 16 de mayo de 1973.
- Le Journal de Génève, 23 de mayo de 1973.
- Laffont, Frédéric y Pierre Barouh, directores. *On s'est tan aimé à Santiago*. 1988.
- Madariaga Araya, Carlos. *Memoria y vigencia del trauma social en Chile*. Santiago: Centro de Salud Mental y Derechos Humanos, Editorial Contrakorriente, 2022. Impreso.
- Montesinos, Yolanda. "Un año teatral sin autores". *Diario La Segunda de la Hora*, 24 de diciembre de 1971, p. 20.
- Parra, Violeta. "Gracias a la vida". *Las últimas composiciones de Violeta Parra*. Santiago, RCA Víctor, 1966.
- Piña, Juan Andrés. "Al principio existía la vida". *Revista Mensaje* (noviembre 1974): 580-581. Impreso.
- Pollak, Michel. *L'expérience concentrationnaire*. París: Métailié, 1990.
- "Programa Básico de Gobierno de la Unidad Popular: Candidatura Presidencial de Salvador Allende". Santiago: 1969.
- Rodríguez, Osvaldo. "Las andanzas del Aleph en Europa". *Revista Paloma*, agosto de 1973, p. 23. Impreso.
- Salazar, Gabriel. *Villa Grimaldi (Cuartel Terranova)*. *Historia, testimonio, reflexión* (tomo I). Santiago: Lom ediciones, 2013. Impreso.

Théâtre Aleph, "Développement et fondement des méthodes créatives du groupe du théâtre Aleph". Festival Mondial de Théâtre de Nancy, Programme Officiel, France, 1973.

"Un trineo amargo". *El Mercurio*, Santiago de Chile, 1971. Impreso.

Verdejo, Juan, Susana Mirjam Pick y Gastón Ancelovici. "Chili". *Les cinémas de l'Amérique Latine*. París: L'Herminier, 1981.

Viñar, Maren y Marcelo Viñar. *Exil et torture*. París: Denoël, 1989. Impreso.

Vodánovic, Sergio. "El grupo Aleph". *Latin American Theater Review* 4.2 (1971): 61-64. Recurso electrónico.