
Oscar Castro:

"Aleph...número después del infinito"

Entrevista por Ivonne Szasz y Ricardo Chelén

El Teatro Aleph surgió en Chile en 1968, iniciando en el país el teatro de creación colectiva. Desde entonces, trabaja incesantemente, incluso en la campaña presidencial de Salvador Allende, luego durante su gobierno, llegando a realizar diversas presentaciones en el extranjero. Tras el golpe de Estado, montan una nueva obra. Después de algunas funciones, fueron arrestados. Juan MacCleod, actor, y la propia madre de Oscar Castro, quien no tenía actividad teatral ni política, desaparecieron desde entonces en los centros de tortura de la DINA, policía política de la dictadura de Pinochet.

Los integrantes del Aleph prosiguieron su actividad en los campos de concentración, algunos por más de 2 años. Forzados luego al exilio, se establecieron en París, donde reconstituyeron el grupo con la incorporación de nuevos componentes, de distintas nacionalidades. Habiendo alcanzado gran éxito en Francia y Europa, realizaron recientemente una gira por Latinoamérica. En México, invitados por el INBA y FONAPAS para algunas funciones, debieron prolongar sus presentaciones en distintos escenarios durante los meses de junio y julio, siendo calurosamente acogidos en especial por el exilio latinoamericano.



Esta fue la entrevista con Oscar Castro, director y principal animador del grupo:

¿Cómo entienden lo que ustedes llaman "cultura latinoamericana en el exilio"?

Hay varios aspectos, en relación a la cultura latinoamericana y la cultura en general. Se ha teorizado y se ha hablado tanto de conservar nuestras raíces más autóctonas. Y a medida que va pasando el tiempo, los años, se va haciendo más relativo, la cultura se va haciendo más universal, por una necesidad de comunicación. Finalmente, el rescate de nuestra propia cultura em-

pieza a hacerse un poco mitológico.

Cuando hablamos de una "cultura latinoamericana" ¿de qué hablamos? En el teatro, por ejemplo, nosotros no tenemos una tradición como la de Europa. En Chile, el teatro empieza a hacerse mucho, mucho después; y mal que mal, tiene que ser una copia, de Shakespeare, Molière y todos los creadores europeos. Sin embargo, en nuestra obra hay muchos elementos que son latinoamericanos. En "Mateluna", por ejemplo, las canciones, el chachachá; hay un ritmo latinoamericano, un tiempo distinto, con un humor distinto, empleando de repente recursos que

el teatro europeo no emplea (en "Mateluna", la escalera, por ejemplo, salió por un problema económico, porque no teníamos plata para hacer una casa chica: resultó la escalera, que ha causado mucho más impacto que si hubiera sido una casa chica):

Los valores, lo que nos queda de nuestra cultura, está siendo mezclado ya; uno "se afrancesa", así como ustedes van tomando modismos y manera de ser mexicana.

A nosotros no nos interesa ser un grupo de teatro europeo o francés, sino hacer un teatro latinoamericano en francés. El problema de la cultura

es muy contradictorio. El pintor, el poeta, el cantor latinoamericano que vive en Europa, ya sea por exilio político o cultural, tiene que esforzarse por ser más universal, tiene que tomar cosas de otros países.

Nuestros cantantes en Francia tienen que cantar en francés, es la única manera que tienen de comunicarse. O si no, hacer largas presentaciones: "vamos a cantar una canción de una señora —todo esto en francés o en inglés— que viene bajando del cerro con una carga de leña y que en la carga de leña traía tal cosa o tal otra. Y cuando se encontró con su compañero que estaba abajo, estaba medio muerto de hambre y medio muerto porque le habían pegado los *milicos*; y entonces, ahora, les vamos a cantar la canción".

Bueno, pero hay un lapso largo, que cuesta, en el que se pierde la comunicación. "Mateluna" no podía ser una obra en español, con explicación en francés.

Hay cosas a las que hay que perderles el miedo. Neruda, por ejemplo, vivió tal vez la mayor parte de sus años más creativos fuera de Chile, y fue cada vez más chileno y más universal. Hay también un problema de calidad; un excelente pintor o un excelente músico traspone todas las barreras naturales, de lo que puede ser su vida, su país, todo.

—*En definitiva, los seres humanos somos siempre los mismos en todas partes ..*

—Claro. Por ejemplo, cuando yo leí *Cien años de soledad* de García Márquez, me pareció que era mi pueblo, que era Colingo. Y me contaba García Márquez que en Alemania una señora le había dicho: "pero si este es un pueblo alemán, que está ubicado en tal parte, ese es Macondo". Efectivamente, todos los países del mundo deben tener sus Macondos propios.

En "Mateluna" lo más importante que logramos, sin ninguna pretensión y sin pensar que iba a resultar, fue mostrar que todos los exilios son iguales. Si tú tienes aquí una casa más grande, tienes el mismo problema de los papeles, la misma desesperación por la ciudad y porque no te entienden. Finalmente, el exilio no es tampoco una cosa de lugar. Un amigo actor que vino de Chile me decía: "Bueno, pero yo soy exiliado en Chile." Allá hay un exilio de los chilenos que piensan como nosotros, que son como nosotros,

que se juntan y se encierran; y que están cesantes, tienen también nuestras mismas limitaciones, no tienen comunicación con la gente a pesar de que hablan el mismo idioma, que frente a los valores que trasmite la televisión, se dicen "¿qué me está ofreciendo el se-

es lo mismo, se hace lo mismo.

No es esta la primera represión de la cultura que se produce en Chile. Ya la resintió Recabarren, ocurrió después con González Videla, ahora con Pinochet. Y los creadores artísticos siempre se están preguntando, hoy día también,



REVISTA LA BICICLETA
CASILLA.6024 · CORREO 22
SANTIAGO · CHILE
FONO: 221969

SUSCRIPCIÓN

Anual (6 números)	
Chile: \$ 365	Exterior: US\$ 14
Semestral (3 números)	
Chile: \$ 165	Exterior: US\$ 7
Suscripción Honoraria Exterior	
Anual: US\$ 20	Semestral: US\$ 10

ñor éste? Yo no quiero comprar un avión de paseo". Imagínate: "Luche, señor, por un avión último modelo."

—*¿Cómo se puede relacionar lo que ustedes hacen con el trabajo cultural en Chile?*

--Creo que lo más importante es justamente cómo podemos acercar lo de adentro y lo de afuera. Creo que eso es una política cultural que cualquier partido debiera seguir. Más que preocuparse de las formas, de qué es la política cultural, a dónde va; porque, como les decía, ese es un problema lleno de contradicciones, del que podemos estar hablando toda la noche. Creo que hay que ir más a las cosas prácticas. Ningún partido lo hace, no lo hacen. Actualmente no hay nadie que diga: "Mire señor, nosotros vamos a formar un equipo para mostrar los *video-cassettes* del teatro que se hace allá, y viceversa, lo mismo adentro, como se pueda." Que se muestren, no más. Yo creo que por ahí va una buena política cultural, que alguien se preocupe de mostrar lo que pasa adentro y afuera. Un intercambio. Es la única manera de que no se pierda el vínculo.

En Chile, desde Recabarren, la lucha fue con teatro, con poesía. Antes de que ganara Allende, y después, durante el gobierno de Allende, igual, los grupos de teatro andaban en las poblaciones, en las fábricas. Y actualmente

¿qué arte es el que estamos haciendo?, ¿a dónde vamos, a quién queremos llegar? Creo que es bueno tomar conciencia: lo que pasa ahora en Chile pasó antes también. Y después se recuperó lo mejor, como va a pasar también después de este período. Pero como ahora se produce un exilio más largo, la posibilidad de no perder contacto sería muy buena.

—*¿Qué piensan ustedes del arte comprometido, cómo lo viven?*

—Nuestro trabajo del Aleph, desde que comenzó, fue siempre un arte comprometido consigo mismo, con nosotros mismos, mostrando nuestros propios problemas, en la forma más sincera posible, sin hablar un lenguaje calificado por un partido político. De repente, hablamos como MAPU, o como PC, o como socialistas. La gente dice: ". . . ah, lo caché que era —pongamos— socialista. Sí, y de los socialistas de Altamirano, claro". Pero nosotros nunca hemos tenido, y creo que nunca tendremos un lenguaje calificable políticamente. Hablamos de nuestros propios problemas, en el sentido más profundo, del dolor, del amor.

Durante la época de la Unidad Popular, nos dijeron una vez que hacíamos teatro pequeño hurgues. Me acuerdo que el gordo Cifuentes, que en aquella época estaba con nosotros, dijo: "miren, yo creo que nosotros ha-

ceamos un teatro pequeño burgués porque somos pequeños burgueses. El día que seamos revolucionarios vamos a hacer un teatro revolucionario, pero mientras tanto no podemos decir mentiras".

Yo creo que esa frase, que se dijo hace como doce años, empezó a ser como una forma nuestra. Nuestro teatro fue creciendo o cambiando en la medida que nosotros fuimos cambiando, se fue haciendo más comprometido, pero porque nosotros estábamos comprometidos con la vida.

Después del golpe militar, creo que el Aleph fue el primer grupo que presentó una obra política. ¿Que fue una locura? Claro, caímos presos. Entonces hicimos teatro de campos de concentración, de presos políticos. Pero no era una actitud heroica, era una actitud normal, porque estábamos presos y había que hacer teatro, nada más. Y desde que estamos en el exilio, teatro del exilio.

La próxima obra, que estamos preparando, es sobre la valentía y el miedo. Es algo que también nos toca. Nos toca cuando uno dice, *pochas*, el honor, la valentía, ¿qué son para nosotros? Nuestro pueblo ha sido tan pisoteado, tan vilipendiado, escupido en el rostro. Y no hemos tenido nosotros una capacidad de respuesta, de honor,



ACTOR PREMIADO

Caracas, 4 de julio (DNA). El actor y director teatral chileno Lientur Carranza, vecindado desde hace varios años en Venezuela, ganó el premio al mejor actor de reparto, otorgado por la municipalidad (consejo municipal) de Caracas.

Carranza, que ha dirigido y protagonizado varias obras, tanto en la capital venezolana como en ciudades del interior de este país, obtuvo el galardón por su actuación en la obra costumbrista del francés Denis Diderot, *El vividor*, escrita el siglo pasado.

Excélsior, México D.F., 5 de julio de 1981.

valentía. Hay gente que dice: "perdóname, nuestro pueblo es muy valiente"; o "yo soy valiente". Yo digo esto como lo veo, ningún partido político lo acepta: nuestros partidos no nos han educado frente al honor, frente a la valentía, frente a la dignidad. Nos educan en ganar pequeños pasos, en ir ganando niveles, ¡qué se yo! A lo mejor es verdad. Yo no entiendo mucho de geopolítica, pero lo que a mí me preocupa, a título personal, es que a nosotros, al menos a los del Aleph, para que nadie se sienta tocado, no nos educaron en lo del honor.

Parecería imposible haber hecho teatro en los campos de concentración. ¿Participaban todos, obreros, estudiantes, la gente que no era de teatro?

--Pero se hizo, se hizo. Empezó en el Estadio Nacional, el mismo 11 de septiembre, cuando los compañeros estaban en los camarines, todos cagados, torturados y todo, y empezaban sesiones de chistes; en aquella instan-

cia empezó la actividad cultural.

En Chacabuco había hasta un teatro que arreglaron los compañeros. Allí hubo gente de teatro, como Gonzalo Palta, Igor Cantillana y otros compañeros que hicieron una hermosa labor teatral. En Ritoque formamos dos grupos. Los que eran profesores hacían clases, los abogados pusieron oficinas de "problemas jurídicos", había campeonatos deportivos. Y nosotros hacíamos teatro, viernes por medio, cada grupo, con actores improvisados y la ayuda de muchos compañeros.

--El teatro en los campos de concentración, ¿respondía también a la preocupación por el honor y la dignidad?

--Claro que sí. Todo el teatro que se hizo en los campos de concentración fue un poco para salvar la dignidad. Una de las cosas que más nos preocupaba era que los *milicos* nos vieran alegres. También ahí existe la dignidad, y está el honor, el orgullo y la

valentía.

Entonces, para volver a contradecirse, creo que para uno es muy importante —y los partidos deberían tomar en cuenta eso— no tener nunca las cosas claras y hacer las pequeñas cosas concretas. Tener las cosas claras jamás, porque entonces no hay creatividad, y si tú sabes que no tienes las cosas claras puedes hacer pequeñas cosas que finalmente son las grandes cosas. Dentro del campo, todo el mundo va creciendo, y en situaciones bien extremas. Creo que si nosotros hacemos todo un impulso interior, en situaciones extremas tendremos más capacidad de respuesta que la que tenemos, que la que tuvimos ...

--La opción que ustedes plantean en "Mateluna" se entiende para la gente que salió va formada : hay que abrir la maleta, hay que ver que pasa. Pero, aué ocurre con los que salieron niños? Mucha gente se preocupa sobre si sus hijos van a ser chilenos o, por ejemplo, mexicanos..

—Mira, yo creo que uno se identifica con una causa, con una lucha que no es solamente chilena, que pasa a ser latinoamericana, sigues avanzando, y finalmente es una causa universal. El *cabro* que tiene ahora doce años, va a llegar una hora que tenga ganas de volver. . o a lo mejor —él, o nosotros- no tiene nunca ganas de volver, y que no tenga, pues. Que abrimos la maleta y nos quedamos. . . ¡nos quedamos! Todas esas contradicciones son válidas. *Cabros* de 8 años se van a volver a Chile y van a trabajar por Chile, y otros de sesenta se van a quedar acá, viviendo y trabajando por México, ¡qué se yo! Unos sin ganas de volver y otros con ganas de volver.

Yo creo que la lucha generacional es algo real, y que uno tiene que tener confianza en la gente que viene atrás, porque si no, es ahí cuando uno se empieza a transformar en un viejo de mierda. Hay que tener mucha confianza en los *cabros* que salieron de doce años y en los que salieron de dos. Esos niños van a volver, van a tener a Chile como un fantasma.

Yo a mis *cabros* no los desespero. Cuando ven un partido de fútbol entre Francia e Inglaterra, y gana Francia, salen gritando: "on a gagné". ¿Ah? ¿cómo que "ganarnos"? dice uno, en la cocina, solo. Pero claro, para ellos, hemos ganado. Y bueno, ellos siempre tendrán a Chile, porque yo soy chileno.

Máscaras, de Mario Toral

El museo de Arte Moderno de México D F presentó durante los meses de abril, mayo y junio, una serie de 32 óleos de Mario Toral, titulada *Máscaras*.

Nacido en Santiago de Chile en 1934, Mario Toral lleva desde muy joven una vida itinerante que le permite estudiar, enriquecer y dar a conocer su arte en diversas capitales del mundo. Así, realiza su primera exposición individual en el Museo de Arte contemporáneo de San Pablo, en Brasil (1955) y luego, becado por el gobierno francés, estudia grabado con Henri Adam en la Escuela de Bellas Artes de París (1959-61). Vuelve a Chile en 1963 para ser profesor de pintura de la Universidad Católica de Santiago. Desde 1973 reside en Nueva York, donde fue nombrado Artista en Residencia en la Universidad de Fordham de Nueva York y posteriormente obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim. A partir de 1955 ha presentado sus obras en prestigiosos museos y galerías de Europa y América, donde ha sido galardonado con premios internacionales y de la crítica. Ha participado, además, en la ilustración de varios libros de Pablo Neruda y ha escrito sus propios cuentos que han sido publicados en diversas revistas literarias.

Desde tiempos inmemoriales, el tema de las máscaras ha fascinado y sigue fascinando a artistas y artesanos de todas las latitudes. En México, en particular, la máscara sigue vigente, no sólo en galerías y museos, sino también en los mercados de pueblos y ciudades, en ceremo-

nias y rituales populares.

A diferencia de las máscaras mexicanas, ricas por su variedad de expresión, forma y material, ya que las hay labradas en madera, barro, obsidiana y jade, las máscaras de Mario Toral son hieráticas, vistas, generalmente, desde un solo ángulo, de perfil, y casi todas similares, en los 32 óleos.

¿Por qué este singular ángulo de expresión? ¿Acaso pensó el artista en esos rígidos centinelas de la Isla de Pascua, en su postura eternamente estática? Pero más que la pétreo rigidez del moai pascuense, estas máscaras de Toral sugieren cabezas en pena que, sin brazo, pierna o tentáculo que las aferre a la tierra, flotan en espacios infinitos, en huracanadas atmósferas convergentes, en calmos vacíos o en abismos aterradores. Todo se conjuga en ritmos vertiginosos, dentro de un color poderosamente luminoso ("Alegoría de máscaras") o poderosamente oscuro ("Máscaras prehistóricas"). Aparecen en ocasiones en planos diferentes dentro de un mismo cuadro, lejanas unas de otras, como si estuvieran sumergidas en el aislamiento más profundo. La misma soledad se manifiesta cuando se agrupan en verdaderas cascadas de máscaras o en bandadas huyendo de algo desconocido.

Incertidumbre, desarraigo, búsqueda de la identidad perdida, la del individuo y la del hombre contemporáneo, parece sugerir el universo creado por Toral en esta serie de óleos, donde la figura humana, reducida tan sólo a una cabeza en forma de máscara, vaga de un lado a otro en busca de su redención. C.A.M.P.

Y si algún día tienen inquietud social, la van a invertir en Chile o en Francia, y va a ser positivo de todas maneras. Entonces, tampoco le tengo miedo.

—Oscar, ¿y por qué Aleph?

—Porque le teníamos que poner un nombre. Íbamos a participar en un festival de teatro universitario y no te-

níamos nombre. Llegó un compañero que estudiaba matemáticas y dijo: "miren, yo traigo un nombre, Aleph". Es el primer número después del infinito. También es la primera letra del alfabeto hebreo. Bueno, después le hemos encontrado una serie de significados.. pero fué algo muy circunstancial.