



Oscar Castro: Pasiones y avatares del alma del Aleph

María de la Luz Hurtado

Socióloga, historiadora del teatro, Universidad Católica de Chile

M.L. Hurtado: Oscar, aprovechando tu estadía en Chile, te invitamos a nuestro curso Teatro Chileno Contemporáneo de la Escuela de Teatro UC porque, para quienes van a dedicar su vida al teatro como estos alumnos, es importante conectarse tanto con las fuentes lejanas como con las próximas de nuestro teatro, con creadores que tienen propuestas vigorosas y definidas que los motivan a tomar sus propias opciones. En este caso, se trata también de religarlos a una historia reciente, de recuperar memorias bastante inmediatas pero que, por sucesos de este país, se han perdido o se ha cortado su transmisión.

Entonces cuéntanos, Oscar, de esos tiempos, a comienzos de los 70, en que hacías teatro junto al Aleph en la pequeña sala de nuestra Escuela, en la calle Lastarria, apoyado por don Eugenio Dittborn y por Héctor Noguera, y de cómo es que ahora, treinta años después, te encuentras haciendo teatro exitosamente con un Aleph chileno-francés en París. Queremos saber qué pasiones y avatares unen y diferencian tu trabajo teatral de ahora y el de entonces.

El Aleph de los 60 e inicios de los 70

O. Castro: A ver, qué edad tienen ustedes, más o menos 20 años. Es la edad que yo tenía cuando comenzó el Aleph, porque yo era todavía estudiante de Periodismo aquí, en la Universidad Católica.

Pero todo comenzó en el liceo, en el Instituto Nacional. Era un colegio de hombres y nosotros decíamos: habría que buscar algo en qué entretenerse,

inventar una historia con las niñas del Liceo N° 1. Estábamos aburridos de un curso de letras y de no estar con niñas, una razón muy normal, ¿no? Entonces empezó a correr un papel que decía *quedarse en el recreo, vamos a hablar de la formación de un grupo de teatro con el Liceo N° 1 de Niñas*. Se juntó un grupo y fuimos a presentarnos al Liceo para plantear nuestra inquietud *artística*. Ahí conocimos niñas e hicimos dos obras de teatro con ellas. En la primera éramos unos sesenta, porque todo el mundo estaba interesado en el teatro. Luego quedamos como diez o doce, porque se dividió el grupo y se formó un grupo de danza folklórica, que parece que era más entretenido que el teatro, y ahí hicimos una segunda obra.

Después entramos a la universidad a diferentes carreras: Economía, Sociología, Medicina, era un grupo bien abierto en ese momento; yo entré a estudiar Periodismo. A pesar de que éramos de universidades distintas, de la Universidad de Chile y de la Católica, seguimos juntándonos por esta pasión que nos había despertado el teatro. Ya no nos interesaba tanto lo de las niñas, ya habíamos agarrado polola, tanto así, que éramos en el grupo como diez hombres y una sola mujer, que era mi hermana. El interés por el teatro era verdadero y empezamos a hacer trabajos. En Chile se vivía una historia de agitación bien interesante, era la época de los Beatles y de los buenos petardos de marihuana, con el Che Guevara al lado y todo eso mezclado; eso no ha cambiado tanto tampoco. En ese ambiente empezamos a hacer teatro y contábamos los problemas que teníamos en la universidad, toda la

universidad vivía un momento de efervescencia. Era el 68, un movimiento juvenil mundial y nosotros seguíamos haciendo teatro en las universidades que los alumnos habían tomado, lo hacíamos para entretenernos.

Un día nos ocurrió una de esas cosas maravillosas que ocurren en Chile y en América Latina. Ibamos con dos amigos del Teatro Aleph un día de verano por la calle Lastarria, hablando de cómo podríamos encontrar un local para establecernos. Abrimos la puerta de Lastarria 90 y el local estaba vacío, pero era el lugar donde los alumnos de la Escuela de Teatro hacían sus obras. Le preguntamos al cuidador *oiga, de quién es esto*, y nos dijo *de la Universidad Católica*. —Y para ocupar este lugar, ¿quién tendría que autorizarnos? Nos dijo que el Rector, don Fernando Castillo. Atravesamos la Alameda, subimos las escalas y yo, a pesar de que estaba en la Católica, no conocía muy bien al Rector. Llegamos a su oficina y le dijimos a la secretaria que quería hablar con el Rector. Preguntó si teníamos cita, y dije *no, pero yo quiero hablar con él*. Había un señor en mangas de camisa ahí y de repente ese señor, que era el Rector, nos dijo *pase*, y entramos. Yo muy rápido le



El Aleph en Lastarria 90.

Marieta Castro

Alfredo Cifuentes

Julián Cova

Magdalena Parra

Anita Vallejo

Oscar Castro

tengo que haber contado, mire, *fíjese que hay una sala que está ahí al frente, ¿nos la presta?* -Sí, dijo, bajé la escalera, volví donde el cuidador: *el Rector dijo que sí y así nos instalamos en Lastarria 90.*

Allí empezamos a hacer el trabajo de creación colectiva. Nos juntábamos a leer obras, pero ninguna nos parecía que era la que queríamos realmente hacer, porque todas tenían cosas que queríamos decir y otras que nos daban lo mismo. Mientras leíamos, hacíamos improvisaciones para entretenernos, inventábamos cualquier cosa. Por ejemplo, un hombre que vivía debajo de la mesa y el tipo llegaba al bar y conversaba con el mozo y de el tipo le dice y *qué haces tú debajo de*

Viva in-mundo de Fanta-Cía.

A todo esto, Tito Noguera y Eugenio Dittborn fueron dos personajes vitales en la existencia del Teatro Aleph. No porque lo que hacíamos fuera bueno sino porque éramos puros cabros que teníamos tantas ganas que los maestros como Noguera o como Dittborn se interesaron en nuestro trabajo. Una vez en Lastarria 90 presentamos **Se sirve usted un cocktail molotov**, y el único que había como público era Tito Noguera y la dimos igual. Después Tito empezó a hacernos clases y nos encontrábamos con don Eugenio en las fiestas, porque éramos muy buenos para las fiestas. Eramos atípicos también, porque nos gustaba ir a

comer porotos con riendas, a escuchar tangos, éramos una juventud muy metida con la música latinoamericana, una juventud de los gustos de don Eugenio, o sea, de los que comenzaron el teatro en esta Universidad.

M.L. Hurtado: ¿Por qué se pusieron Aleph? Suenan un poco enigmático.

O. Castro: Era todo tan casual; íbamos a participar en un Festival de Teatro Universitario - Obrero que había aquí en la Católica. Teníamos que ponernos nombre, entonces pasábamos por Los del Barril, Los del Sendero, inventando, inventando nombres, hasta que un amigo que estudiaba

Ingeniería, Eduardo Sabrosky (el que tiene una Academia Imaginaria con De la Parra), que era judío de familia, llegó con el nombre Aleph. Le preguntamos qué era Aleph y nos contó que, en matemáticas, es el primer número que está después del infinito. Es un punto donde se encuentran todos los puntos del pasado, el presente y el futuro. También era un cuento de Borges, entonces había tantas cosas por las que ponernos Aleph. Era muy pretencioso esto de un grupo que representa el pasado, el presente y el



Cuántas ruedas tiene un trineo, del grupo Aleph, 1971. John McLeod, Anita Vallejo, Santiago Carcelén, Marieta Castro, Magdalena Parra, Agustín Vargas, Juan Domingo Marinello y Alfredo Cifuentes.

la mesa, -no, es que tengo una casa y se entablaba un diálogo. Era completamente surrealista, hacíamos lo que queríamos y encontrábamos que todo lo que hacíamos era fantástico, porque no conocíamos el teatro y cuando tú comienzas a conocer las cosas, comienzas a tener más miedo.

Habíamos hecho una serie de improvisaciones y un día-alguien dijo que *con todos esos materiales podemos hacer una pieza mientras encontramos la pieza*. Así nació la primera obra nuestra, **Se sirve usted un cocktail molotov**, el nombrecito... y después nació

futuro, pero también todo era tan simple. A nuestro trabajo le pusimos Aleph hasta ahora.

M.L. Hurtado: ¿Tú habías visto **Peligro a 50 metros** del Taller de Experimentación Teatral del Teatro de la Católica, el año 1968, que algunos dicen fue la primera obra chilena de creación colectiva?

O. Castro: Ibamos al teatro poco, aunque teníamos mucha relación con el teatro chileno, porque en todas partes del mundo los ambientes son bien cerrados y la gente que hace teatro se conoce, hay grupos de poder que manejan el teatro, grupos de periodistas que manejan la prensa... Pero nosotros éramos completamente atípicos y no era toda la gente de teatro la que nos respetaba.

M.L. Hurtado: Pero lo que cuentas de cómo hacían teatro corresponde mucho a la época. Te preguntaba por **Peligro a 50 metros** porque fue una obra que nació cuando se desestructuró el Teatro de Ensayo, el que con el tiempo había ido adquiriendo una cierta institucionalidad que se quiebra entonces, porque los 68 no permitían rigideces, ni tampoco había presupuesto para mantener ese modelo. Los de la planta histórica del Teatro se retiran y un grupo de jóvenes, coordinados por Fernando Colina y Enrique Noisvander, hace una obra muy abierta, y don Eugenio vio en ellos un valor y los apoyó. Ustedes estaban conectados con ese tipo de experiencias que el ambiente teatral andaba buscando: desestructurarse, ligarse a lenguajes más cotidianos, sin ostentaciones formales, que los interpretara completamente y trabajado con una dinámica participativa y una fuerza vital, con la misma energía de los tiempos revolucionarios de cambios totales que se vivía.

Me parece importante que nos cuenten cómo eran los espectáculos de ustedes de esos tiempos; algo de ese desenfado que nos hablas captamos en las pocas fotos que tenemos, del disfrute de la experiencia tanto por parte de los que están arriba como abajo del escenario.

O. Castro: Eramos tan locos, era la locura máxima, no había respeto por ninguna norma ni por nada. Nosotros éramos todos de izquierda pero no teníamos ningún respeto por la izquierda. De repente



Sergio Bravo y Oscar Castro en *Cuántas ruedas tiene un trineo*, 1971.

había un tipo arriba izando la bandera y hacía taran taran tan tan después de la Canción Nacional y decía *pucha, ojalá que no llueva*. Eran pequeñas historias que no tenían ni pies ni cabeza. Una vez había un director argentino, Roberto Espina, que al final de una presentación vino a los camarines y, con los ojos con lágrimas, nos dijo: *respeten algo, por la cresta, respeten algo...* Qué maravilla, una época en que uno no respeta nada. Así fue como llegamos a los campos de concentración...

M.L. Hurtado: Porque los nombres de las obras tenían su toque político, la bomba molotov, la Fanta con la Cía, cuántas ruedas tiene un trineo, era un juego lúdico con esos temas.

O. Castro: Ibamos mucho a poblaciones a hacer nuestros espectáculos, a mostrar nuestras historias. A las tomas de terreno —en esa época, gente que no tenía dónde vivir se instalaba en una parte, se organizaba como podía y ahí iban los estudiantes, los músicos, la gente de la edad de ustedes, a apoyar esas causas. Nosotros pensábamos que se podía construir un mundo más justo pero no era una cosa política, panfletaria. Una vez se nos ocurrió montar **Hamlet**,

al final, no lo hicimos nunca) pero habíamos hecho el afiche que decía *Hamlet, del mismo autor de Romeo y Julieta* para que la gente se ubicara. Aunque las obras no tenían ninguna coherencia, la tenían finalmente, porque todos tenían una conciencia política a pesar de que cada uno pertenecía a grupos diferentes dentro de la izquierda. Cuando las cosas en Chile se empezaron a agudizar, yo creo que fue el único grupo que, a pesar de pensar de una manera distinta, se mantuvo políticamente trabajando desde el teatro, porque el teatro para nosotros era sin duda lo más importante...

M.L. Hurtado: ¿Tenían un público joven que comulgaba con las ruedas del trineo de ustedes?

O. Castro: Teníamos puro público joven, porque como nosotros habíamos hecho presentaciones en las tomas universitarias, el público que venía a vernos en las tardes eran puros cabros, amigos de la universidad. Entonces se hacían trabajos voluntarios, a la vuelta de estos trabajos era como un lugar obligado ir al Aleph. No para ver la obra sino que como pretexto para que nos encontráramos todos en la fiesta.

Después yo quise entrar a la Escuela de Teatro. En esa época se creó la Escuela de Artes de la Comunicación, donde estaba metido el teatro, y don Eugenio y el Tito, que me conocían, me dijeron que entrara a estudiar allí. Había un examen de ingreso muy raro, con muchas hojas donde te daban como cuatro posibilidades de respuesta.

M.L. Hurtado: Como cuál obra era del mismo autor de *Romeo y Julieta*...

O. Castro: Era más difícil todavía. Finalmente no quedé aceptado, entonces don Eugenio, que estaba muy desilusionado, dijo mira, yo te hago un trato de todas maneras. Pero yo le dije Eugenio, si yo no sé lo que se preguntaba quiere decir que me voy a encontrar con una pila de gallos na' que ver conmigo, porque si no, no habrían entrado los otros. Seguimos trabajando y eso de estudiar teatro pasó a la historia.

M.L. Hurtado: Seguro que en ese tiempo se valoraba el espíritu de fiesta, la ludicidad, lo iconoclasta del Aleph. La crítica incluso les dio el premio a la mejor puesta en escena con *Viva inmundo de Fanta-Cía*.

Cuántas ruedas tiene un trineo, del grupo Aleph, 1971.



Me imagino que a estas alturas las obras tenían una forma y una vitalidad reconocibles, una estética propia. Además, aunque hacían creación colectiva, tú también oficiaste de dramaturgo con la autoría de **Casimiro Peñafleta**.

O. Castro: Eso surgió porque en las fiestas éramos como diez o quince y hacíamos festivales de teatro y de la canción. O sea, cuando estábamos más o menos curados decíamos: *vamos a hacer el festival de la canción*, metíamos nombres en un sombrero y cada uno se iba a un lado y tenía que inventar una canción o una escena en quince minutos. Había un jurado que determinaba los premios: jamás había acuerdo, nos peléabamos por tener el primero. Como todo se hacía por azar, un día yo me quedé sin pareja porque había grupos de a dos y de a tres. Entonces dije *voy a hacer*

tranquilidad comencé a actuar, con todas las cabezas del Aleph mirando por la ventanita, era muy lindo. Cuando la obra partió y se dieron cuenta que no iba a hacer falta lo otro, empezaron a jugar al ascensor y yo los veía a todos agachados y después estirándose en medio de la obra.

M.L. Hurtado: Tenías espectáculo propio...

O. Castro: De repente miraba y los veía subir y bajar, sin ningún respeto. Ahí nace mi primera obra como autor... Después escribí una de tres personajes, porque la escritura empieza siempre así: del monólogo a una obra de tres; el diálogo no es muy bueno, porque en una historia que tenga dos personajes, el conflicto es menos importante. Si hay tres, uno puede agarrar uno para acá, al otro lo cambias para allá y creas distintos niveles de fuerza que son más interesantes.



Cuántas ruedas tiene un trineo, Aleph, 1971.

un monólogo de cinco minutos y después nos dimos cuenta con los amigos que, si esa idea se desarrollaba, podíamos hacer una pieza de teatro. Desarrollé más la historia y estrené el monólogo ahí, en Lastarria 90.

Un monólogo es muy complicado, además que no estaba enteramente escrito, ciertas partes eran improvisadas. El día del estreno tenía mucho susto, entonces los del grupo me dijeron: *no te preocupes, nosotros vamos a estar en la caseta de luces* (que tenía una puerta y un vidrio) y, *si vemos que la cosa está yendo mal, salimos todos y nos metemos en la obra*. Con esa

Teatro en prisión: 1974-1976

M.L. Hurtado: Después viene el Golpe de Estado de 1973 y ustedes persisten en hacer teatro, con **Al principio existía la vida** estrenada el 74. ¿Cómo crearon la obra en esas nuevas circunstancias?

O. Castro: Después del golpe partió la autocensura. El grupo también se dividió con el Golpe de Estado, hubo gente que dijo que no estaban las condiciones para seguir diciendo lo que uno quería, así es que había que no hacer teatro porque ibas a estar



Erase una vez un rey, Aleph, 1972.

obligado a autocensurarte. Otros pensaban que había que seguir haciéndolo, pero que había que camuflar un poco la historia. Entonces ese grupo hicimos **Al principio existía la vida** con textos de la Biblia, con textos de **El principito**, de **El Quijote**, todos textos clásicos de los cuales se dicen cosas maravillosas, que no tienen tiempo. Nosotros habíamos pensado que era verdad, los militares pensaron que no.

La obra era, yo creo, de repente un poco evidente, un poco osada. Había una escena para cambiar la historia, porque había una época referida a la Unidad Popular en esta parte de la historia. Una de las culpas de lo que pasó en Chile fue que la izquierda estaba dividida, los socialistas, los comunistas, era una división completa. Nosotros en la obra hicimos una metáfora con un camión. Ibamos con el camión de Raúl empujando la cuesta, íbamos todos bien. Pero llegó un momento en que empezaron a empujar unos para un lado, otros para el otro y, como nadie sabía dónde íbamos a ir, el camión de Raúl se cayó al barranco. El espectáculo estaba lleno de pequeños detalles, como un naufragio de un capitán de un barco, que decía un discurso muy parecido al que había hecho Allende por la radio; había muchas cosas que eran peligrosas en ese momento.

La Federación de Estudiantes de la Universidad Católica, la FEUC, que era de derecha, nos invitó a

hacer el espectáculo aquí para empezar un movimiento cultural. Los años me han dado un poco la razón, yo creo en la buena voluntad de la gente, tanto de derecha como izquierda, creo que hay gente de buena voluntad por los dos lados, hay gente honesta en todas partes. De repente hay honestidades que se equivocan con otros que no son honestos, con esos que dejan las escobas grandes, pero cuando veníamos aquí porque la FEUC nos invitaba, estábamos contentos que se produjera eso. Cuando caí preso, me llegó un día sábado, en que se le llevaba comida a los presos, un saco de la FEUC

con conservas y de todo. Creo que es interesante que los jóvenes tienen razón siempre. Igual, yo caí preso y ahí desarrollé más mi parte de dramaturgo, como no tenía compañeros que escribieran ...

M.L. Hurtado: ¿Cayó todo el grupo o tú no más?

O. Castro: Caí yo no más, luego cayó mi hermana presa y desapareció uno del grupo, John McLeod. Después que nos tomaron a los tres desapareció mi mamá también, que me fue a ver al campo de concentración. Nos habían tratado bien mal, fíjate qué curioso, porque no éramos políticos, si eso es lo más fuerte de la historia. Cuando en un país se llega a situaciones así, no solamente paga la gente que está más a la cabeza de movimientos políticos sino que pagan todos, gente como nosotros, que éramos un grupo demasiado loco para tener un partido político y gente como mi mamá, que me fue a hacer una visita al campo de concentración. Fue una época muy terrible, una época comparable a Europa de la Segunda Guerra Mundial, con rupturas que son difíciles de sanar. Este país todavía va a sufrir; tal vez los hijos de ustedes van a vivir una situación nueva, pero ustedes están sonados con lo que vivimos nosotros, con cosas que son muy difíciles de justificar. Una de las cosas que me llamó más la atención fue cómo hay chilenos que le hacen esto a otro chileno; la tortura física no es nada de fuerte ni

dolorosa como la tortura humana de ver que otro tipo te pisa la cara, por nada. Para mí fue muy fuerte esa historia, en el sentido que yo tenía una pasión enorme que era el teatro, siempre. Entonces por eso seguí haciendo teatro cuando llegué al campo de concentración, pero un poco era porque quería que al menos una vez a la semana alguien me aplaudiera...

Una vez a la semana nos daban la autorización y yo inventaba una pieza de teatro para tener esa posibilidad. Se sentaban todos los presos en un comedor y yo les hacía un espectáculo. Escribí ahí **Casimiro Peñafleta preso político**, que era la segunda pata del **Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta**.

Vida, pasión y muerte de Casimiro Peñafleta era la historia de un periodista que era súper arribista y que trataba de hacer creer a su amiga que tenía un auto Mini, pero no tenía Mini. La llamaba y le decía *te paso a buscar en el Mini y vamos a la playa* y siempre se le echaba a perder el Mini, siempre tenía esa dificultad. Era un personaje arribista como era yo también, que le pasaba a las niñas **El principito** y les decía que era bien tierno, todos esos clichés que teníamos nosotros en aquella época. Yo regalaba **El principito** como loco y lo puse en la obra. Me vino a ver a los camarines un compañero de universidad que venía con su amiga y me dijo *bestia, hiciste la cuestión de El principito cuando yo acabo de regalarle El principito a mi amiga y no hallo cómo quitárselo*. Y la niña lo tenía envuelto todavía.

A ese mismo personaje yo lo puse en prisión; era un personaje que tampoco tenía nada que ver con estar preso, como mucha gente entonces. Ese personaje contaba sus tristezas por esta incomprensión, de haber sido un tipo hasta arribista y de estar en esas condiciones. Tanto llegó esa historia que en el campo de concentración todo el mundo me decía *¡Hola Peñafleta!* Cuando había listas que salían en la radio de gente que ponían en libertad y yo preguntaba si salí en

la lista, me decían *no hay ningún Peñafleta en la lista* y yo decía si algún Castro, *tampoco*, entonces ¡ya no salí!

Escribir en el campo de concentración era una maravilla. ¡En serio! Lo pasábamos de rechupete. Yo tenía un grupo de teatro y cambiábamos obra todas las semanas, porque el público era el mismo y si no cambiabas la obra nadie te venía a ver si ya la había visto la semana pasada. Era muy lindo. Por ejemplo, todos te pasaban cables, luces para las lámparas, los compañeros las sacaban y te daban el pedazo de alambre que unían con la lámpara del otro y con eso se hacía la luz de la función. Todo el mundo ponía cosas; a nivel de experiencia humana y teatral, yo creo que el campo de



Al principio existía la vida, Aleph, 1974.

concentración fue uno de los más interesantes para mí.

Cuando estuve preso, nunca estuve más libre para escribir, porque cuando estaba afuera, escribía una pieza y pensaba que la gente que la viera iba a decir *el hombre que la escribió es un hombre de izquierda, pero, ¿dónde está el hombre de izquierda aquí?* Cuando estaba preso no me importaba nada, porque ya estaba preso y estaba claro que era hombre de izquierda, entonces empecé a escribir obras de amor, de todo, con una libertad total.

Después hicimos clásicos en la cancha de fútbol. Los de los barracones presentaban La Historia de Chile: venía un barracón y presentaba el Sur, había

otro que presentaba el Centro, y así. Eran inimaginables las cosas que hicimos.

M.L. Hurtado: Como clásicos universitarios...

O. Castro: Exactamente, como clásicos universitarios. El teatro empezó a ser algo que toda la gente apreciaba, pero no podía hacer participar a todos. Entonces hubo que inventar esta especie de clásico que se hacía en las canchas de fútbol, en que cada barraca presentaba su número y las otras barracas miraban esto, ya vestidos y maquillados. O sea, el público éramos nosotros mismos. Entonces, salía una barraca y les pasaba la posta a las otras y así. Era maravilloso, unos espectáculos increíbles. Una vez se

M.L. Hurtado: ¿Tú siempre estuviste en el mismo recinto?

O. Castro: ¡No! Me cambiaban, porque como hacía teatro, provocaba mucho desorden. Entonces me llevaban de un campo de concentración a otro, no les digo el susto que tenía cuando me trasladaban, porque no sabes para dónde vas, si vas a desaparecer o no. Pero cuando llegaba al otro me ponía valiente y decía *vengo en gira artística*.

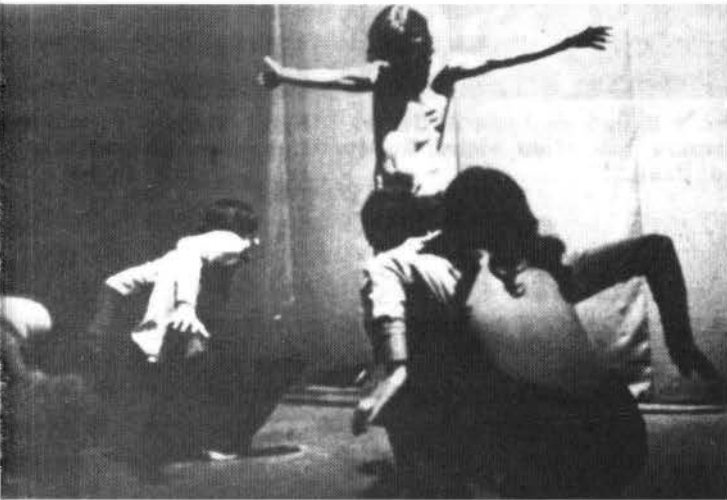
M.L. Hurtado: Ibas además sembrando la semilla, porque si pensaban que estaban cortando algo, de hecho estaban multiplicando.

O. Castro: Existía el teatro sin que yo hubiera estado, no quiero decir que yo inventé el teatro en los campos de concentración. Antes, otros estudiantes de teatro y actores que estaban presos lo utilizaban. Fue bonito, pero pasé dos años y de repente te comienza a aburrir esta historia. Cuando comentaba a otro preso *cuándo me tocará salir a mí* me decía *tú no podís pensar en salir, si tú te vas quién va hacer teatro aquí, tenís que quedarte hasta que se cierre*. Yo lo miraba asustado, pero me quedé hasta que lo cerraron..

La libertad allí toma otro dominio, finalmente, hasta se banalizan las cosas. Los que estábamos presos

decíamos que estábamos más libres que los otros, que estaban más censurados. Nosotros teníamos una censura también, pero no era tan grave, porque no nos podían meter más presos. Decíamos *si hacemos esta historia lo que nos puede pasar es que nos quiten la visita, quince días sin visita no es gracia; qué otra cosa te puede pasar, que nos torturen, si nos han torturado tantas veces no es grave, lo máximo que nos puede pasar es que nos maten, tampoco es tan grave*. Pero eso es una discusión seria, cómo se llegaba a la banalización de la vida y la muerte ¿no?!

Podemos captar el espíritu que había a través de una anécdota. El campo de concentración era bien



Al principio existía la vida, Aleph, 1974.

hizo un **Canto General** de Neruda, era maravilloso, porque el teatro y el público era muy especial.

Una vez había unos disfrazados de indios y no encontraron nada mejor que disfrazarse con unos sacos, les hicieron hoyos por donde sacaron las manos y las piernas desnudas. Había unos gordos enormes y otro que estaba ahí le decía: *oye gordo, ¿por abajo no tenís nada?* Y el indio le dice: *¡toca no más! ¡toca no más!*

Era serio y nada era serio, y era doloroso y era maravilloso. El hombre en situaciones extremas se conoce más. Yo les cuento *mi* campo de concentración, porque creo que cada uno de los presos vivió su campo de concentración de manera distinta, como quiso.

abierto, había gente de todo tipo: de profesores universitarios a gente que no sabía leer, era un completo microcosmos. Había un profesor de historia del arte que lo autorizaron a entrar una fotoprojectora para dar sus cursos a los presos. La fotoprojectora opera metiendo una foto y sale el cuadro en la pantalla, entonces le pregunté *¿si metes fotos de mujeres van a salir también en la pantalla?* —Claro pues, me dijo. — *Entonces vamos a recolectar entre los presos todas las fotos de niñas medio desnudas que tienen colgadas en sus barracas para acordarse.* Nos encerrábamos en una barraca donde cabían como ocho y dábamos estas películas privadas y cada uno tenía que dar constancia que era bueno el negocio pagándonos con un tarro de conservas salado y uno de postre, que era lo que cobrábamos. Cuando paseábamos por el campo nos decían *tenemos los tarros*, esto tenía que ser secreto también. Las fotos eran super inocentes, incluso poníamos esas que salían en el diario en blanco y negro primero, para terminar con las en colores. Con una radio a pilas yo colocaba la música, otro iba mostrando las fotos, los presos aplaudían a cada mina que salía, después yo movía el telón y la mina bailaba.

M.L. Hurtado: En tu obra **Sálvese quien pueda**, escrita dentro del campo, tú expresas la tremenda añoranza que tenían por las mujeres, por las novias, los amores. Eso de lo femenino ausente era bien complicado y doloroso...

O. Castro: Varias piezas que se escribieron en el campo de concentración no se pudieron hacer al interior de él, como ese **Sálvese quien pueda**. Pero se hicieron otras obras con mujeres y era bien interesante. Para hacer las mujeres, los hombres se ponían frazadas y hablaban como hombres para no provocar la risa fácil, no hacían un personaje *femenino*. Cuando se ponían una frazada se sabía que era mujer. Además, la invención a nivel técnico que había en el campo de concentración era genial: hacíamos los ruidos de maneras insólitas y también, proyecciones. Había un viejo minero que tenía una lupa para leer y nos acordamos que cuando niños hacíamos dibujos con papel mantequilla y los proyectábamos con una lupa en una caja de zapatos, como película. Al principio el viejo no quería

prestar la lupa y, como era comunista, hablé con los comunistas y por orden de partido el viejo tuvo que prestar la lupa y así también hicimos cine.

En cuanto a los ruidos, por ejemplo en **Casimiro Peñaleta, vida, pasión y muerte**, hay una carrera de autos que termina con un choque. La carrera se hacía detrás del telón, había cuatro compañeros soplando un cartón que hacía br br y el otro tenía que estar respirando ya para agarrarlo y seguir con el br br hasta que, en el choque, había que tirar tarros al suelo. El teléfono era una campana de bicicleta, que se hacía sonar con una peineta. Todo se inventaba, era una maravilla. A veces era mucho más interesante lo que pasaba detrás que lo que veía la gente.

M.L. Hurtado: También tenías un personaje que era como el alcalde del campo...

O. Castro: En el campo de concentración de Ritoque, que era un antiguo campamento de vacaciones que Allende había hecho para los obreros, había barracones que estaban dispuestos como en una pequeña ciudad: la cancha de fútbol estaba al medio y los barracones estaban frente a ese tipo de plaza. Los presos le ponían nombres a las calles; por ejemplo, había unos viejos que venían de la Compañía Cemento Melón, que eran unos personajes extraños, a esa calle se le puso Macondo. Había otra que cruzaba el mar y que le habían puesto Costanera. Entonces la gente se daba cita y decía *juntémonos en Costanera con Macondo*. Había profesores de matemáticas de la universidad que continuaban sus cursos y otros que iban a aprender a leer, eso se llamaba *la universidad*. Había un correo e incluso un banco: las visitas nos daban plata, nosotros depositábamos en el banco y ahí se compraban bebidas, mantequilla, cosas así que tú ibas a cobrar o tomar, depende del dinero que habías guardado. Al principio el banco tenía horario, no atendía el sábado, entonces todo el mundo alegaba contra los dueños del banco, eran discusiones muy serias. A tanto llegaba el irrealismo que un grupo de abogados que estaba preso puso una oficina de problemas jurídicos, entonces llegaba la gente y decía, *yo perdí mi trabajo, qué derechos tengo* y los abogados presos hablaban de los derechos laborales.

Un día yo dije *si ya tenemos la ciudad, lo único que falta aquí es un alcalde*. Ahí se inventó esta historia del alcalde y yo era el alcalde de Ritoque. Cada vez que llegaban los presos nuevos al campo de concentración y finalmente los dejaban en la cancha de fútbol tenían el primer contacto humano con otros iguales: venían de la casa de tortura, venían trasladados de otras cárceles, en manos de los militares de un lado para otro. Entonces, llegaban a la cancha de fútbol en un estado bastante lamentable y los presos los recibían. Los nuevos se ponían en fila y los antiguos preguntaban: *¿tienes escobilla de dientes?* (había depósitos de solidaridad: jabón, cosas mínimas que les solucionaban esos problemas), *pero no se muevan porque viene el alcalde a darles la bienvenida*. Entonces yo venía arriba de una carretilla vestido de frac con un sombrero de copa y empezaba a hablarles como si vinieran a un evento deportivo: *estamos en la cancha muy contentos de recibirlos porque las Olimpiadas comienzan la próxima semana. Les puedo decir que la locomoción para llegar está buena, la de partida no es muy buena, pero es preocupación del alcalde...*

Al principio decían *pucha que está mal el compañero*, pensaban que yo estaba medio loco y trataban a los otros presos como si fueran malos de ponerme en una situación parecida, *cómo abusan, cómo se rien del pobre compañero que está enfermo*.

Cuando yo era alcalde, para Navidad nos dieron permiso para estar fuera de las barracas por más tiempo; si habitualmente nos encerraban a los ocho de la noche, para Navidad nos dieron permiso hasta las diez, con lo que pudimos ver la noche por primera vez después de años... Con un frac y un clavel rojo en el ojal, que no sé dónde me había conseguido, animaba como presentador los distintos números de los presos que cantaban, de los poetas. Después, nos encerraron en nuestras piezas y todos preparábamos la cena de Navidad: habíamos guardado lo mejor de la semana y estábamos instalando la mesa, colocándole un papel de diario. De repente se abre la puerta y entra el oficial del campo, un militar, sin metralleta pero acompañado por tres militares con metralleta detrás. Entra y me mira, y yo todavía vestido con el frac, y me dice, *mire*

señor, ni usted ni yo estamos aquí por nuestra propia voluntad. A mí me gustaría haber estado con mi familia esta noche, a usted también, pero las circunstancias históricas nos hacen estar aquí. Yo vengo a abrazarlo, a desearle una feliz Navidad y que usted la haga extensiva a sus compañeros. Y nos dimos un abrazo... Si tú lo filmas, elevas la cámara y ves eso, es Fellini puro. Hay cosas que son maravillosas y que se viven ahí no más. Algún día hay que hacer una película de todo eso.

El Aleph en París: 1976-1998

O. Castro: La otra parte importante de mi trabajo se dio cuando llegué al exilio a Francia, donde también el teatro para mí fue una cosa importante. El teatro me salvó siempre, me ha salvado hasta ahora. Todo en la vida es cómo tú lo ves, si tú ves la vida bella, es bellísima, si tú no la ves bella no hay caso, pase lo que te pase nunca va a ser bella.

Eso tiene que ver con la creación en general, porque la creación es la visión que cada uno de nosotros tiene de la vida. Si tú tomas el **Tartufo** y lo montas, lo haces como tú ves la vida, que no es igual como la ve el del lado. Si estás muy influenciado por directores o autores teatrales, si tratas de ver la vida como lo ve la Mnouchkine en su **Tartufo**, por ejemplo, te va a salir un **Tartufo** que no tiene las dos patas, que es medio raro, porque hay muchas ideas que no son tu idea fundamental. Tiene un poco que ver con el miedo de ser como uno es; el día que tú eres como tú eres, con todos tus defectos y todas tus virtudes, pero con tus defectos sobre todo y si tú amas tus defectos y los expones, va a ser una maravilla, todo el mundo va a entender ese **Tartufo**.

Hace poco viendo el **Tartufo** de la Ariane Mnouchkine dije *pucha, cómo ve el mundo esta señora*, y ahí me di cuenta que si yo hacía uno iba a ser distinto, porque yo no veía el mundo como ella. Cuando uno empieza a hacer teatro, peca en tratar de hacer las cosas como cree que lo harían los que uno piensa que lo hacen bien. Uno puede tener pasión por tal director u otro, gustarle cómo monta un espectáculo, pero si haces tú lo mismo, va a salir una cosa que cojea.

M.L. Hurtado: Tú haces teatro justamente desde lo que estás hablando, de tu autenticidad fundamental, de una expresión de ti mismo que encuentra la forma de comunicarse en el escenario. Me pregunto que te ocurrió cuando te encontraste viviendo en un país que no es el tuyo, con el que ni siquiera tienes una concordancia idiomática. ¿Cómo puedes expresarte allí totalmente mediante el teatro?

O. Castro: Es hasta más fácil. He estado en Francia veinte años y allá descubrí que yo tenía orígenes indígenas más importantes de lo que mi familia expresaba, que decía que todos veníamos de borbones de España. Cuando tú te das cuenta que este Huanquilao se parece más a mí que el primo del borbón, empiezas a decir yo soy mucho más indio. Me acuerdo que en mi casa (yo vengo de Talca, del sur), se hacían saumerios, andábamos por las piezas quemando hierbas para echar los malos espíritus y todo eso. Mi mamá nos decía que *no se vea mucho, porque estas cosas son de indios*, eran mal vistas, entonces después abríamos las ventanas para que se ventilara la casa. En Francia empecé a acordarme de mi familia y a apreciar esta historia de los indios y dije *me comprometo con ellos porque es parte de mi raza fundamental*. Comencé a estudiar a los indios y a encontrarme con historias y se produjo una traducción casi simultánea a mi trabajo. En Europa, en Francia, lo auténtico tiene importancia, porque si yo hago teatro como los franceses no habría tenido ningún éxito, hace cuatro siglos que hacen eso y lo van a hacer siempre mejor que yo. Pero nadie podría hacer un **Tartufo** indio, por poner un ejemplo, yo lo haría allá con un indio que hable francés, que canta cumbias y ahí meto al **Tartufo**.

Los franceses se entusiasman porque hay una parte de mi autenticidad que está presente en mi teatro, entonces a mí me va bien en Francia. Hago obras y hay público, tengo teatro propio. Me ha ido bien porque he hecho las cosas que pensé que habría que hacer en Chile. ¡Qué locura! Yo hago un teatro en Francia que pienso que es el teatro chileno, y es un teatro chileno que no existe, porque mi teatro es completamente distinto al teatro chileno. Si hubiera estado aquí, no habría hecho nunca ese teatro chileno

en Francia, porque lo inventé allá por una necesidad de que me fuera bien, mercantilista.

M.L. Hurtado: ¿Llegaste a París solo o con otros de tu grupo?

O. Castro: Con mi hermana Marieta y con Anita, que hace la música del grupo. Allá encontré a dos presos que hicieron teatro conmigo en el campo de concentración y a dos alephianos antiguos, de la primera época; con todos ellos formamos el grupo Aleph en Francia. Pero hace solamente dos años que tenemos nuestra sala de teatro; si no la había tenido antes fue porque siempre pensé en volver.

M.L. Hurtado: Eso explica el símbolo de la maleta cerrada en una de tus obras de exilio...

O. Castro: Era **El exiliado Mateluna**, que cuenta la historia de un exiliado que llega a Francia y se pasea siempre con su maleta, porque dice que en cualquier momento va a caer el Gobierno Militar y



Sylvie Miqueu en *La Tralaviata*, Aleph, París 1989.

entonces él va a entrar a Chile. Pasa toda la obra con la maleta cerrada y, al final, decide abrirla, toma conciencia de que la vida le ha cambiado la historia. O sea, yo mismo no sé si ahora volvería ...

M.L. Hurtado: Entonces tú no abriste la maleta de verdad sino hasta hace dos años.

O. Castro: Claro, fue una conversación que tuve con la gente del grupo. Cuando tú dices *bueno, todavía tengo esa cosa en la maleta*, es porque incons-



Sebastián Castro, Anita Vallejo y Mehdi Kerouani en *Le mambo de Mr. Paul*, Aleph, París 1995.

cientemente tú decides quedarte. Me demoré dieciocho años en sacar esa cosa. Hay que tener un lugar para hacer tu trabajo, que es lo más importante, pero fíjense que los del Aleph de Francia tienen más o menos la edad de ustedes y eso es lo más entretenido. El Aleph es un grupo que no ha envejecido, yo sí, pero el Aleph es un grupo familiar, como un circo.

Cuando empezamos estaba mi hermana, el pololo de mi hermana, después entró mi polola Anita, que se convirtió en mi señora, y había otro que tenía otra polola. Era un grupo de amigos que además tenía relaciones familiares. En el Aleph actual está Anita Vallejo, que es mi primera señora, con la que tuve dos hijos, Sebastián y Andrea, que trabajan en el grupo. Andrea está de novia y se va a casar con un integrante del grupo. Está mi mujer actual, Sylvie Miqueu, que es coreógrafa, con la que tengo un hijo que tiene nueve meses y que se llama Oscar Castro. Ser familia provoca

problemas y tiene garantías también, pero el fuerte del grupo es gente que tiene entre veintidós y veintiséis años. Es muy interesante, porque los franceses descubren un teatro Aleph como el que aquí en Chile se descubrió hace treinta años. Sebastián, mi hijo, me acompaña hoy; él forma parte del grupo nuevo, que tiene características que yo desconozco porque hay cosas que no hago con ellos. Por ejemplo está el teatro de intervención que hacen en Francia, con algunas características que tenía el Aleph y otras nuevas. Al ver sus trabajos, me convezco que la lucha que ellos tienen no puede ser la mía. Los jóvenes andan trabajando, como yo hace treinta años, en las poblaciones, en los colegios.

Yo estoy en un nivel de *los viejos guatones* del Aleph. Escribo obras, monto espectáculos con Pierre Richard, que es un star francés, estoy en las fotos y en la televisión, ese es mi rol ahora. En las giras, después de actuar, me voy medio cruzado a tomar mi whisky, mientras los cabros montan y desmontan, ponen las maletas, montan el camión, salen con el camión de remolque del Aleph, donde van los comediantes y la escenografía. Entonces yo llego en avión, me bajo y voy a actuar. Creo que eso me lo ganó y los cabros están completamente conscientes de que es así. ¡Estoy transformado en un viejo reaccionario!

Sebastián puede hablarles del trabajo que el Aleph de ahora está haciendo; siéntate aquí con nosotros pero trae tu silla, porque yo la tarima no la voy a abandonar.

Sebastián Castro: El Aleph que hay ahora y que trabaja con Oscar es también un grupo que se hizo con mis amigos del Liceo. Un día Oscar se fue de gira; yo tenía como dieciocho años y el teatro se quedó vacío. Los invité y dije *ahora formemos un grupo de teatro*. Oscar volvió y dijo *bueno, veamos la obra* y empezó a trabajar con nosotros. Hubo un largo tiempo de formación teatral, como cinco años, que nos dio Oscar y el grupo que existía en ese momento, que incluía actuación y dramaturgia y otras cosas que el Aleph siempre hace: canto, baile. Ahora trabajamos con Oscar en las obras del Aleph y en la televisión.

También hacemos un teatro de intervención

que tiene que ver con lo social, es una manera de representar la sociedad y hablar de los problemas que vive. Nos piden obras y temas para la juventud sobre el SIDA, la toxicomanía, el alcoholismo por ejemplo. La dificultad más grande en ese tipo de trabajo es hacer algo sin dar moral, eso es nuestra gran dificultad.

Montamos, por ejemplo, una obra que duró media hora con todos esos temas y tratamos de hacerlo de una manera lúdica. Por ejemplo, si le piden a Oscar un trabajo sobre el tema de la deportación, él habla con gente involucrada en el tema y en diez días tiene que montar una obra como comedia musical sobre ese problema. Ahí toma Oscar gente del grupo, a dos, tres y montamos con él. Nos dice, *tomen ese grupo, ése es el tema y monten eso y me lo muestran*. Cuando está montado, Oscar llega y dice *bien interesante o saca algunas cosas*. Mientras más pasa el tiempo, menos está presente; para nosotros es bueno porque tenemos que crecer. El teatro de intervención consiste en esa media hora de obra y después una hora de improvisaciones con la gente que está ahí. En otras oportunidades, esa primera media hora la planeamos con ellos en cinco minutos, muy rápido tenemos que montar algo. Los días de trabajo hacemos eso, vamos a lugares difíciles que hay en el mundo, donde los cabros te mandan a la cresta, pero muy interesante de todas maneras. Cuando terminamos volvemos al teatro y actuamos con la compañía. Aquí, el público te dice *¡qué es buen actor!*, lo que da mucha satisfacción, entonces, uno tiene las dos cosas y de una cierta forma no puedes perder. Los jóvenes tenemos gran libertad creativa al interior del Aleph y, al mismo tiempo, un trabajo de colaboración.

Alumno: Por lo que tú cuentas, se ve que el Aleph es un teatro de gran inserción en la sociedad francesa hoy día. Como institución, ¿son independientes totalmente o están patrocinados por alguna organización o por el Gobierno francés?

Sebastián Castro: ¡No! Somos independientes, pero tenemos relación con proyectos y presupuestos sociales. En el teatro de intervención trabajamos con entidades comunales, hace como cuatro años trabajamos con ellos. Pero nuestro trabajo evoluciona,

lo que hicimos al principio no tiene nada que ver con el trabajo que hacemos ahora. Acabamos de terminar como grupo Aleph dos semanas de gira en liceos, donde los jóvenes te ponen varios temas.

Alumno: La gente joven que trabaja en el Aleph, ¿tiene formación teatral académica sistemática o se forman dentro del grupo?

O. Castro: Nosotros tenemos una Escuela de Teatro en Francia y el Aleph de hoy lo forman los primeros egresados de esa escuela. Hay cursos de teatro clásico, de clown, de payasos, de danza, voz. Es bien completa y tener una escuela va a significar tener siempre un Aleph joven, en el sentido de que cuando se vayan poniendo viejos van a ir siendo reemplazados por los recién egresados de la escuela en el teatro de intervención. Porque ellos le hablan a cabros de Liceo que están como quien dice en La Florida, barrios fuertes. Esos cabros le creen ya poco a los de la misma edad, menos le creen a uno. A veces les digo que ya están un poco viejos para ir a los colegios, donde si tienes veinte años, pasas por alumno, pero cuando tienes veinticuatro ya tienes que afeitarte más.

M.L. Hurtado: Esta manera tuya de pensar siempre el teatro como espectáculo, como un gran cabaret, con música y baile, que es una veta constante del Aleph, de dónde proviene.

O. Castro: Eso es entretenido; me encanta el teatro que tenga chicas con minifaldas, mucho con la liga. ¿Por qué? Porque creo que es bello, las mujeres vestidas así son bonitas y a la gente le gusta que se cante. Pongo todos esos elementos para hacer una fiesta del teatro. Nuestro teatro tiene dos pisos y en el primer piso hay un bar que se llama Bar-Paraiso. Eso es un chiste para nosotros, los franceses no entienden ese juego pero nosotros estamos re contentos. En el Bar-Paraiso cuando la gente llega ya hay músicos que tocan jazz, hay vino chileno, hay empanadas. Les damos un ponche y unos canapitos de salmón; eso es gratis, viene con la entrada. Entonces la gente dice *¡Pucha que se está bien aquí!* Es como si entraras a una casa en Ñuñoa, es el mismo ambiente. Cuando vengo a Santiago, voy a Ñuñoa y copio, pero como allá soy el único, dicen *¡pucha, qué ideas tiene!*

Después que la gente está ahí un rato escuchando música, sube al segundo piso a la sala de teatro. Cuando termina la pieza de teatro, la gente baja de nuevo y se encuentra con la orquesta que pertenece al teatro, con instrumentos de percusión, saxo, de todo, que toca salsa y ahí la Andrea con las niñas del teatro hacen cursos de salsa. La gente se queda bailando y aprendiendo salsa. A mí lo que me gusta es cuando comentan después *¿Te gustó la obra de teatro? -¡Sí! Me quedé bailando hasta las tres de la mañana.* Ese es el resultado de una buena obra de teatro. Cuando hay esa respuesta es buena la obra, porque se transforma el teatro en un pretexto de intercambiar las culturas. Yo hablo en francés, nadie me entiende mucho, pero está contenta la gente...

Alumno: ¿Qué tipo de repertorio tiene el Aleph viejo, perdón grande ...?

O. Castro: Un Aleph no más, hay un solo Aleph...

Alumno: Entiendo lo que ustedes hacen en ese teatro de intervención, pero en la sala, ¿qué tipo de obras montan?, ¿solamente creaciones del grupo?

O. Castro: En el teatro, solamente creaciones mías. En la escuela montamos clásicos; hemos montado a Molière (*Las preciosas ridículas*) y el último trabajo que hicimos fue **Shakespeare y los Beatles**, con textos de Shakespeare y canciones de los Beatles, era super lindo. Independiente de mí está el teatro de intervención, pero el resto siempre son trabajos comunes. Ahora, del teatro antiguo del Aleph quedo yo y Anita, somos los que venimos de Chile, pero el grupo actual tiene como siete u ocho años de existencia.

Alumna: ¿Cuánta gente integra el grupo y la escuela?

O. Castro: En el grupo, somos unas treinta

Oscar y Andrea Castro en *El Club de los Boleros*, Aleph, 1994.



personas y hay como cuarenta alumnos. Son clases comunes, hay alumnos que tienen más antigüedad que otros en el mismo curso. Las responsabilidades en el tipo de ejercicios y en los roles son diferentes, según la antigüedad y la experiencia. El de primer año, trabajando con uno de cuarto, aprende más que trabajando sólo con los de primero.

M.L. Hurtado: Y el de cuarto puede aprovechar la frescura del de primero...

O. Castro: Exactamente.

Reencuentro con el teatro chileno

Alumno: ¿Qué significa que tú hayas venido a Chile ahora, es solamente una visita? ¿Cuándo vamos a poder ver una de las obras del Aleph?

O. Castro: Yo he venido con el Aleph como tres veces de Francia a Chile, tres veces en que el Aleph lo ha pagado todo. Hemos presentado nuestras piezas aquí y ha sido solamente un gesto de nuestras ganas de que el público chileno conozca nuestro trabajo. Como hemos hecho estos actos heroicos tres veces, ahora esperamos que los organismos gubernamentales y universitarios me ayuden a traer el Aleph, porque es un grupo caro, en el sentido de que aunque esté lleno todos los días con entradas pagadas, no se financia; sólo en pasajes son US \$ 20.000, y si a eso le sumas la estadía y los sueldos, es enorme.

Ahora estoy aquí porque me nombraron Hijo Ilustre de mi pueblo, Colín, cerca del Maule hacia Talca. Cuando fui a recibir mi premio, salió la idea de hacer una película que va a estar entre la ficción y la realidad. La historia trata de mi nombramiento de Hijo Ilustre y yo estoy aquí buscando a mis amigos que quiero invitar a la ceremonia. Hay amigos que no están, que están muertos, con los cuales voy a hablar dentro de la ficción, y van a estar los vivos. Esta misma reunión va a estar en la película* y vamos a volver para completarla en septiembre y en enero. Yo quisiera entonces volver con el grupo y hacer presentaciones, ése es mi sueño.

He estado super contento de estar con ustedes porque hay una cosa que yo busco ahora, que es

reencontrarme con el mundo teatral chileno. Antes, no tenía esa necesidad, venía a Chile y si no veía a la gente de teatro, no la veía no más. Ahora creo que pertenezco al mismo mundo de ustedes, así es que me estoy tratando de meter de a poco, y quiero agradecerle a María de la Luz haberme hecho encontrar con ustedes y haberles contado un poco mi historia ...

M.L. Hurtado: Te lo agradecemos a ti sobremanera y qué bueno saber que vas a seguir volviendo. Así tomaremos esta mañana como un signo alephiano, que no sólo une el pasado con el presente sino también con el futuro.

* Este encuentro fue filmado por un equipo de cineastas franceses que realiza una película sobre el reencuentro de Oscar Castro con sus amigos en Chile.

