

Exilio teatral chileno en Suecia: Igor Cantillana, antecedentes del Teatro Sandino

ADOLFO ALBORNOZ FARIÁS

Universidad Austral de
Chile

RESUMEN

El exilio ha sido un objeto predilecto de los Estudios Culturales y ha conformado un emergente y específico campo propio de trabajo académico: los Estudios de Exilios. La última oleada de expatriaciones políticas del Cono Sur, que estalló durante los años setenta del siglo pasado, fue inédita por su masividad, extensión temporal y espacial, transversalidad y efecto diaspórico. En este horizonte, este trabajo presenta los antecedentes chilenos de un caso que todavía no ha sido estudiado: el Teatro Latinoamericano Sandino, agrupación fundada en Estocolmo, en 1979, por Igor Cantillana, actor chileno exiliado en Suecia desde 1977. Junto con compartir material testimonial inédito relativo a la trayectoria de este referente del teatro latinoamericano, este escrito quiere esbozar el potencial rendimiento de los Estudios de Exilios para el área de los Estudios Teatrales.

PALABRAS CLAVE

Teatro chileno · Teatro en el exilio · Teatro sandino · Testimonio · Memoria · Exilio político

ABSTRACT

The exile has been a favorite subject for Cultural Studies and has shaped its own emerging and specific field of academic work: the Exiles Studies. The last wave of political expatriations from the South Cone of Latin America, which broke out during the seventies of the past century, was unprecedented due to its massiveness, temporal and spatial extension, transversality, and diasporic effect. In this context, this work presents the Chilean background of a case that has not been studied yet: the Sandino Latin American Theatre Group, founded in Stockholm, in 1979, by Igor Cantillana, Chilean actor exiled in Sweden

since 1977. Along with sharing unpublished testimonial material related to the trajectory of this figure of Latin American Theatre, this paper also shows how the Exiles Studies perspective can contribute to the field of Theatre Studies.

KEYWORDS

Chilean theatre · Theatre in exile · Sandino Theatre · Testimony · Memory · Political exile

INTRODUCCIÓN

El 26 de abril de 1977, a sus treinta y tres años de edad, Igor Cantillana, actor formado en la Universidad de Chile y dirigente del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), emprendió su exilio en Suecia. En este país fundó, en 1979, el Teatro Latinoamericano Sandino, compañía que debutó estrenando *Santa Juana de América* de Andrés Lizarraga, puesta en escena dirigida y coprotagonizada por Igor. Tres décadas y media más tarde, el año 2015, el Teatro Sandino llevó a escena su último trabajo, *Las pasiones de Gabriela Mistral*, dirigido, como todo el quehacer de la agrupación, por Cantillana, quien, el 7 de septiembre de 2017, tras cuarenta años expatriado, retornó a Chile.

El 9 de marzo de 2023, prácticamente inaugurando una temporada teatral chilena centrada en la conmemoración de los cincuenta años del Golpe de Estado que derrocó al gobierno democrático de la Unidad Popular liderado por el presidente Salvador Allende, Igor Cantillana (2023) estrenó en Santiago de Chile *Cuerpo presente*, pieza escrita y protagonizada por él mismo.¹

En *Cuerpo presente*, texto subtítulo *testimonio de un sobreviviente angustiado*, Cantillana, como autor-actor, escenifica diferentes episodios de su vida y enfatiza el tiempo inmediatamente siguiente al Golpe de Estado. Da cuenta de la lucha de resistencia en la clandestinidad, de su detención y tortura y del teatro que realizó en un campo de concentración de prisioneros políticos. Conecta estas experiencias con el recuerdo de su infancia en Curicó, con la crisis del hombre mayor desterrado en Suecia y, por supuesto, con la memoria de muchos compañeros y compañeras muertas. Así,

1- *Cuerpo presente* fue estrenada en la Microsala del Centro Cultural Matucana 100 de acuerdo con la siguiente ficha artística: Dramaturgia y Actuación: Igor Cantillana / Asesoría Dramatúrgica: Raúl Osorio y Juan Claudio Burgos / Música y Sonido: Quique Cruz / Iluminación: Willy Gangas / Proyecciones: Javier Bertín / Coreografía: Gonzalo Beltrán / Asistencia de Sonido, Proyecciones y Baile: Elizabeth Medel / Asistencia de Texto: Bárbara Dettoni / Interpretación de Rap y Asistencia de Escena: Kassandra Acevedo / Publicidad: Nicole Molinett / Producción: Josefa Schultz y Bárbara Dettoni / Dirección: Paloma Mella.

2- Esta indagación con acento biográfico en la década y media de rico y variado quehacer teatral desplegado por Cantillana antes de su destierro, hace que este artículo sea de utilidad no sólo para quienes se interesan en el estudio del teatro chileno y latinoamericano en el exilio, sino que también para quienes se ocupan de la historia del teatro chileno desde alguna perspectiva más convencional.

3- Una versión preliminar de este apartado y el siguiente fue presentada en modalidad online el 10 de septiembre de 2021, en el Taller de Discusión y Presentación de Investigaciones sobre Exilios Políticos Latinoamericanos realizado en el marco del Seminario Permanente sobre Exilios Políticos, organizado por la Escuela Interdisciplinaria de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional de San Martín, Argentina, y el Departamento de Humanidades de la Universidad Nacional del Sur, Argentina.

brinda un testimonio fundamentalmente político atravesado por cuestionamientos biográficos-existenciales.

Sorprende que en este valioso trabajo escénico de Cantillana –quizás por modestia o excesivo pudor, tal vez por una estrecha comprensión de lo político– esté excluida casi toda referencia a su dilatada carrera de más de seis décadas como hombre de teatro. Ni siquiera es mencionada su más trascendente obra: el Teatro Sandino, agrupación que figura entre los componentes relevantes de ese capítulo de la historia del teatro chileno y latinoamericano que se inscribe bajo el rótulo Teatro en el Exilio.

En este artículo, entonces, como primer avance de resultados de un proyecto de investigación que todavía se encuentra en una etapa inicial, en la primera parte esbozo el potencial de los Estudios de Exilios para renovar algunas formas de pensar y hacer la historia del teatro, buscando así un marco pertinente para abordar el caso de Igor Cantillana, el Teatro Sandino y el exilio teatral chileno –y latinoamericano– en Suecia. Y en la segunda parte comparto material testimonial inédito (aún en proceso de elaboración) en el que trabajo la memoria de Igor Cantillana, rastreando aspectos de su formación y trayectoria teatral en Chile, conectados o conectables con la posterior creación del Teatro Latinoamericano Sandino en Suecia –dejando lo directamente concerniente a este colectivo para un próximo avance.²

ESTUDIOS DE EXILIOS³

El exilio (y cuestiones afines en materia de desplazamientos humanos masivos, como la migración y la diáspora), por el enlazamiento que conlleva del pasado, el presente y el futuro, la historia, la política y la cultura, la subjetividad y la intersubjetividad, lo privado y lo público, lo propio y lo ajeno, lo micro y lo macro, entre otras dimensiones del análisis, ha figurado entre los objetos predilectos de los Estudios Culturales. Constituye, por ejemplo, uno de los ejes de la agenda de investigación con la que Stuart Hall (2019) determinó durante décadas la tradición conocida como Escuela de Birmingham.

En América Latina, el exilio conforma una historia densa que, dialogando con Fernand Braudel (1990), se ubicaría en el plano de la Larga Duración. Al considerar experiencias históricas tempranas y de efectos globales como la expulsión masiva de los judíos desde España

a partir del año 1492 y la trata de poblaciones africanas esclavizadas iniciada unas décadas antes por Portugal, resulta evidente que los discursos y las prácticas del exilio eran parte del arsenal europeo al momento de invadir América y comenzar a formar lo que, desde Immanuel Wallerstein (1999) y siguiendo a Aníbal Quijano (2000), se conoce como Sistema Mundo Moderno/Colonial.

De acuerdo con Luis Roniger (2014), el extrañamiento de los moriscos durante el siglo XVII, la expulsión de los jesuitas en el XVIII, el destierro de los próceres de las Independencias durante el XIX y el exilio republicano español en el XX, son sólo algunos de los numerosos episodios de desarraigo y expatriación que perfilaron el horizonte político-cultural de Hispanoamérica.

A propósito de la historia del teatro chileno, cabe recordar que la primera pieza de la dramaturgia nacional, *Camila o la patriota de Sud-América*, fue escrita y publicada por Camilo Henríquez (1969), el año 1817, durante su exilio en Buenos Aires, adonde llegó, como miles de compatriotas, tras el episodio conocido como Desastre de Rancagua y la consecuente persecución de la que tuvieron que escapar las fuerzas independentistas.

Dentro de la historia de larga duración de los exilios latinoamericanos, la oleada que despuntó en el Cono Sur en los años sesenta del siglo pasado –estalló durante los setenta y se reprodujo desde los ochenta–, constituye un proceso histórico de características inéditas. Lo es, por ejemplo, por su masividad, ya que las víctimas directas son millones de personas; por su extensión temporal y espacial, puesto que se despliega durante varias décadas, expulsando poblaciones hacia todos los continentes; por su transversalidad sociocultural, porque no distingue clases, oficios, ideologías, credos, sexos, géneros, razas o etnias; y por su efecto diaspórico, ya que, tras décadas de restauración democrática, muchas comunidades de exiliados continúan fuera de sus países de origen.

Si el rasgo de excepcionalidad de este capítulo de la historia reciente es válido a escala continental, se acentúa en el caso de Chile porque, como José del Pozo (2006) argumenta:

La presencia de chilenos en el exterior se concentró durante largo tiempo en Argentina, país donde ha habido desde tiempos seculares

un flujo constante de emigrantes, la gran mayoría originarios de las provincias del sur, en un movimiento en gran medida de tipo fronterizo. Había también un cierto número de emigrantes chilenos en Estados Unidos, y desde fines de los años 1960, Australia y Canadá comenzaron a atraer a pequeñas cantidades de chilenos. Pero en general, antes de 1973 la emigración no constituía un tema que se debatiera en la opinión pública.

A partir del Golpe de Estado la situación cambió radicalmente. La salida de chilenos aumentó repentinamente, llegando a involucrar a varios cientos de miles de personas, que representaban un porcentaje significativo de la población del país. (p. 9)

Para abordar esta problemática nueva y compleja, hace una década y media comenzó a configurarse un nuevo campo de trabajo académico, no disciplinario, que ha terminado siendo conocido como Estudios de Exilios –también como Estudios sobre los Exilios Políticos–. Para la consolidación de este emergente ámbito de investigación y reflexión, al menos parcialmente ubicable en la esfera de los Estudios Culturales, resultó decisiva la publicación de *La política del destierro y el exilio en América Latina* de Mario Sznajder y Luis Roniger (2013), texto capital aparecido el año 2009 en inglés y traducido el 2013 al español. Para el despliegue de este campo, también ha sido relevante el trabajo de Pablo Yankelevich (2009, 2012), Silvina Jensen (2007, 2014), Silvia Dutrénit (2006, 2015) y Soledad Lastra (2018), entre otros y otras; y, para el caso chileno, la labor del ya mencionado José del Pozo (2006), María Eugenia Horvitz (2016) y Carla Peñaloza (2021), junto a varios y varias más.

En mi opinión, esta producción brinda insumos potencialmente provechosos para un quehacer renovador en materia de investigación teatral. Destaco, por ejemplo, la voluntad por superar, a partir de los desafíos que la categoría exilio abre con su sola enunciación, la subordinación al Estado-Nación como racionalidad hegemónica para dar cuenta de los entramados históricos-sociales. Me parece estimulante, por otra parte, constatar el creciente interés por complejizar y ampliar los horizontes heurísticos, desde el tradicional interés por sujetos y comunidades de connacionales en el extranjero hacia preguntas crecientemente dirigidas al país de acogida y sus dinámicas internas, así como a las relaciones transnacionales y los problemas

transfronterizos. Considero, por último, que una seria interpelación se desprende de comparar la abundante atención que ha recibido el exilio político –entendiendo el adjetivo en un sentido convencionalmente específico– con lo bastante menos que se sabe de exilios “sectoriales”, como el obrero y dentro de este el sindical, el intelectual y el periodístico, el artístico y dentro de este el teatral, entre otros.⁴

A partir de la reflexión crítica desplegada dentro del todavía emergente, pero ya sólido campo de los Estudios de Exilios, expresiones como “del exilio” o “en el exilio” gradualmente han dejado de operar como enunciados explicativos a priori y han comenzado a cobrar una renovada y movilizadora relevancia como cuestiones que aún falta por explicar. Pienso que esto es lo que ocurre con el exilio teatral chileno y latinoamericano en Suecia, donde se inscriben el testimonio de Igor Cantillana y el devenir de su compañía, el Teatro Sandino, cuyos antecedentes se ubican en el devenir del teatro y la cultura, la sociedad y la política de Chile –y América Latina– durante los años sesenta y setenta, cuestión que quiero presentar, brevemente, en este trabajo.

EXILIOS TEATRALES CHILENOS

El 11 de septiembre de 1973, con el Golpe de Estado y el inicio de la dictadura cívico-militar que usurpó el poder, comenzó, junto con muchas otras historias, la historia del teatro chileno contemporáneo. La escena teatral profesional que tras décadas de trabajo había llegado a consolidarse a lo largo del país como parte de un proyecto de Estado comprometido con la ampliación del bienestar social –escena que hoy puede ser conceptualizada como teatro chileno moderno–, consecuentemente hegemónizada por las compañías universitarias y otros proyectos institucionales de carácter nacional, como ocurrió con el resto del campo cultural, comenzó a ser desmantelada desde los primeros días del régimen militar. Las compañías fueron intervenidas y algunas clausuradas, las salas vieron restringido su funcionamiento, los repertorios padecieron la censura y la autocensura, los presupuestos fueron recortados o eliminados, muchos y muchas artistas quedaron desempleadas y no pocas ni pocos fueron apesados, torturados y asesinados, condiciones que forzaron a un significativo contingente de creadores escénicos a emprender el exilio.⁵

4- En el campo de los Estudios de Exilios, entre los trabajos recientes producidos en América Latina en materia de exilio teatral, por su despliegue teórico y metodológico sobresale el libro *La comunidad desconocida: dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)* de Andrés Gallina (2020).

5- Recuérdese, a manera de ilustración, lo informado en su momento por María de la Luz Hurtado y Carlos Ochsenius (1982) sobre lo ocurrido en la Universidad de Chile luego del Golpe de Estado: “sufre la exoneración de la virtual totalidad de sus profesores y planta de actores, aparte de la expulsión o abandono de sus estudios de casi el 50% de los alumnos” (p. 21).

Lidiando con el adverso horizonte cultural posgolpe, algunas agrupaciones teatrales independientes noveles en su identidad, o sea, nacidas después de 1973, pero lideradas por artistas de trayectoria que trabajaron junto a nuevos talentos actorales y dramaturgicos, lograron primero reanimar, luego rearticular y finalmente renovar el panorama escénico nacional, dando así un resiliente origen al teatro chileno contemporáneo. Destaca, por ejemplo, el quehacer del hasta ese momento director y profesor y desde entonces también dramaturgo y maestro de actuación, Gustavo Meza, quien, en 1974, fundó el Teatro Imagen, la primera agrupación nacida para resistir al autoritarismo desde los escenarios. Meza e Imagen compartieron la trinchera teatral, entre otros, con la compañía Los Comediantes, organizada en 1976 y encabezada por Ana González; la compañía Teatro La Feria y el Taller de Investigación Teatral, ambos creados en 1977, dirigidos por Jaime Vadell y Raúl Osorio, respectivamente; y el Teatro Ictus, nacido en 1956, decano del teatro independiente en el país, uno de los pocos grupos que sobrevivió a la intervención militar, por entonces liderado por Nissim Sharim y Delfina Guzmán.

Este momento crucial de la historia del teatro chileno fue, además, concurrentemente acompañado por el quehacer crítico. Por su productividad y trascendencia, sobresale la labor del Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística (CENECA) (Valenzuela-Valdivia, 2020), por ejemplo, el proyecto de investigación “Maneras de hacer y pensar el teatro en el Chile actual”, ejecutado por María de la Luz Hurtado, Carlos Ochsenius y José Román (Hurtado y Ochsenius, 1979; Hurtado y Ochsenius, 1980a; Hurtado y Ochsenius, 1980b; Hurtado y Román, 1980). La serie de documentos de trabajo que en este marco fue producida, sustentada en fuentes primarias y trabajo de campo, devino imprescindible para el conocimiento sobre el teatro chileno de la época –y continúa siendo un insumo basal, incluso si se quiere visitar renovadoramente el proceso en cuestión (Albornoz, 2021).

Por evidentes razones que sobra explicar (fragmentación y vulnerabilidad, urgencias y sobrevivencia, etc.), distinta suerte le correspondió al teatro chileno paralelamente desplegado en el exilio. En las publicaciones que pronto proliferaron entre las y los expatriados se fue dando cuenta, de manera fragmentaria, de este denso proceso histórico-artístico (por ejemplo, en la emblemática

revista *Araucaria de Chile*), pero fue recién tras más de una década cuando el problema pudo ser abordado de manera más o menos integrada y sistemática. Lo hizo Grínor Rojo (1985) en algunos pasajes de *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*, donde el propio autor presentó la teatralidad chilena en el exilio como un asunto complejo, merecedor de un estudio detenido en el cual él mismo no podía embarcarse en ese momento.

Lamentablemente, cuarenta años después sigue siendo demasiado lo que no se sabe sobre las vidas y obras de decenas y decenas de artistas y agrupaciones teatrales que enfrentaron el exilio en Argentina, Venezuela y Costa Rica; México y Canadá; España, Francia, Suecia y las dos Alemanias, por mencionar unos pocos destinos de los muchos que, entre fines de los años setenta e inicios de los ochenta, Rojo logró inventariar desde su destierro en Estados Unidos. Aún más, los breves pasajes que el crítico nacional dedica a la cuestión exiliar en su ya clásico libro, al menos como pretensión de mirada de conjunto y expresión de compromiso intelectual-político, continúan resaltando entre lo más notable escrito a la fecha a propósito de teatro chileno y exilio.

Tras varias décadas de normalización democrática y académica, todavía no ha sido producido un estudio panorámico ni una sumatoria importante de investigaciones monográficas que, al examinar varios y diversos casos de exilios teatrales chilenos, permitan una mirada analítica e integral al fenómeno en cuestión. El tamaño de esta deuda intelectual es enorme. Basta considerar que, de acuerdo con cifras que Grínor Rojo consideró “exageradamente discretas”, poco tiempo después del Golpe de Estado al menos el 25% de las y los profesionales del teatro vivía fuera de Chile –cantidad que los resultados de un programa de investigación actualizado podrían llegar a elevar significativamente.

Dentro de este horizonte, algunos casos devenidos emblemáticos sí han recibido dedicación crítica. Así ocurre, por ejemplo, con el actor, dramaturgo y director Óscar Castro y la compañía que encabezó, el Teatro Aleph –quienes, de hecho, reciben la mayor atención individual en *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*–. El quehacer de esta agrupación fundada en Chile en 1968, exiliada en Francia desde 1976, gradualmente devenida chilena-francesa y semi-retornada a su

6- Para apreciar esta heterogeneidad, a manera de contraste, considérense algunos aspectos de otro caso que está comenzando a recibir atención: el exilio teatral chileno en Costa Rica. En principio, este rótulo designa a una comunidad de más de veinte profesionales de la escena que, pocos meses después del Golpe de Estado, por distintas razones y de diversas maneras, empezaron a salir de Chile y hacer de Costa Rica su país de acogida. Algunas y algunos salieron del país ya organizados como compañía teatral, como ocurrió con el Teatro del Ángel, conformado a su vez por dos parejas: la actriz Bélgica Castro con el dramaturgo Alejandro Sieveking y el actor Lucho Barahona con el productor Dionisio Echeverría. Otras y otros partieron al destierro como familia y sólo allá se constituyeron como compañía, como sucedió con la actriz Sara Astica y el actor Marcelo Gaete –además de sus hijos–, quienes fundaron el Teatro Surco. También hubo quienes se expatriaron articulados como grupo familiar, como la actriz Carmen Bunster, su hijo, el actor Rodrigo Durán Bunster, y la entonces compañera de él, la actriz

Rosita Zúñiga, pero en el destierro no se organizaron como agrupación teatral, sino que se integraron a otros proyectos, tanto locales como emanados del exilio latinoamericano. Varios otros y varias otras salieron de Chile de manera individual, describiendo en cada caso trayectorias con singulares sentidos. Por ejemplo, la directora Alejandra Gutiérrez, hija del escritor costarricense Joaquín Gutiérrez, había nacido en Costa Rica, pero crecido en Chile –adonde su padre y su familia se trasladaron por varios años–, por lo que paradójicamente partió al exilio hacia su tierra natal, donde llegó a dirigir la Compañía Nacional de Teatro. En cambio, para el académico y crítico Gastón Gaínza, nacido en Chile, pero hijo y nieto de refugiados vascos, Costa Rica representó un segundo exilio y en esta condición cofundó la revista *Escena*. Los actores Alonso Venegas y Juan Katevas, por su parte, tras haber sido vecinos y amigos en su infancia, se reencontraron como colegas en el destierro, compartieron diversos proyectos y conformaron un colectivo: el Teatro de Actores Independientes. La lista de teatristas chilenos

país de origen desde el 2013, con los años fue recibiendo creciente atención (Hurtado, 1998; Noguera, 1998; Sadowska-Guillon, 1998) y terminó siendo reconstruido en un polifónico y abultado volumen: *Teatro Aleph: 50 años de mito y realidad* (AA.VV., 2019).

Consecuentemente, a partir de unos pocos referentes y unas cuantas ideas generales se ha llenado de contenidos el vasto capítulo Teatro Chileno del Exilio. Sin embargo, tanto en sus especificidades como en sus generalidades, lo relativo al Teatro Aleph –o, por mencionar otro ejemplo, el quehacer de Alberto Kurapel y la Compañía de Artes del Exilio en Canadá, un caso que también ha recibido atención en tiempos recientes (Cáceres y Barría, 2013; De Toro y De Toro, 2018)– difícilmente permitiría comprender y explicar a cabalidad tantas otras experiencias y trayectorias escénicas chilenas disímiles desplegadas más allá de las fronteras nacionales durante el último medio siglo.⁶

Siendo así, me parece que en lo concerniente al colectivo que Igor Cantillana fundó y lideró en el exilio, el Teatro Sandino, proyecto artístico y cultural que nació, vivió durante treinta y cinco años y murió en Suecia, como se desprende de mucha de la reflexión e investigación más reciente sobre los exilios políticos latinoamericanos, no parece pertinente recurrir al exilio como un simple descriptor con pretensiones explicativas y más bien conviene asumirlo como una problemática en la que correspondería indagar, comenzando por sus eventuales antecedentes en Chile.

IGOR CANTILLANA: TESTIMONIO⁷

¿Cuándo o cómo aparece la relación con lo artístico en tu vida? ¿Durante tu infancia o juventud? ¿Quién la medió?

Cuando yo tenía seis años, mi madre, como Nora de *Casa de muñecas*, nos dejó a mi padre y a mí. Se fue de la casa. Había sido madre sin quererlo y un día decidió partir. No volvimos a saber de ella por mucho tiempo. Una cosa dejó con nosotros: sus libros, sus lecturas favoritas. Ella había tenido la ilusión de ser poetisa y llegó a publicar en la prensa de Curicó. Yo empecé a encerrarme en mi pieza a leer en voz alta sus libros de poesía. Fue mi terapia. Así llené el vacío –años después recurrí nuevamente a esta estrategia, lo hice en la clandestinidad y luego en el exilio.

¿Cómo transitas a la experiencia teatral? ¿Cuándo o cómo en tu relación con la literatura y la palabra emerge la presencia del espectador?

Yo tenía una prima que tocaba el piano. Era ciega. Con el apoyo de unos comerciantes españoles, creó un programa de radio que se daba los sábados. Con ella, a mis diez años, debuté en la Radio Condell, en Curicó, leyendo los poemas que conocí en la biblioteca de mi madre. Al final del año, la emisión se realizó desde el Teatro Rex. Cuando terminamos, mientras me aplaudían y me temblaban las piernas, sentí mucho cariño de la gente. Me comenzaron a invitar a otros programas y también a eventos en la ciudad. Me convertí en una suerte de niño popular. Estuve cerca de cuatro años en eso, hasta que me aburrí de estar solo en el escenario. Aunque de esto comencé a ser consciente décadas después, el teatro siempre ha sido para mí la utopía de lo colectivo.

¿Y cuándo aparece en tu vida el teatro propiamente tal?

Cuando yo tenía doce o trece años, entré a la Escuela Normal de Curicó y en la biblioteca encontré el teatro. Leyendo obras que estaban escritas para ser dichas, me di cuenta de que ese mundo me era familiar; naturalmente lo entendía y de alguna manera ya lo sabía hacer. Venía en mi carga genética.

En Curicó no había teatro. Pero una vez llegó de gira Romilio Romo en una especie de teatro-carpa. Lo conocíamos por la radio. Se llenó, la gente venía del campo a verlo. Presentó *Golondrina* de Nicanor de la Sotta y yo quedé fascinado viendo eso. Entonces, cuando estaba en cuarto año de la Normal formé un grupo de teatro. No teníamos un profesor detrás, pero recibimos bastante apoyo. Yo elegía el repertorio, actuaba y dirigía. Lo primero que hicimos fue *Un cesante honorable* de Mario Cruz, a quien yo había leído en la revista *Ecran*. Me puse en contacto con el Festival de Teatro Aficionado que organizaba el Teatro de la Universidad de Chile, que ya había pasado a llamarse ITUCH, y ahí nos presentamos en enero de 1960. En ese festival, que se hacía en el Teatro Camilo Henríquez, participaba gente de todo el país, grupos con estupendas producciones. También se daban cursos de verano. Toda esa experiencia me fascinó.

afincados en Costa Rica la completan la actriz Marcia Maiocco, los actores Leonardo Perucci, Ramón Sabat, Víctor Rojas, Patricio Arenas y algunos y algunas más (Albornoz, 2022).

7- El material testimonial recogido en este apartado proviene de una decena de entrevistas realizadas por el autor con Igor Cantillana –algunas de manera presencial, en Santiago y Valdivia, y otras en modalidad online– durante junio, julio y agosto de 2022 y en abril y mayo de 2023. Durante el proceso también se ha revisado abundante material documental del que se dará cuenta en próximos avances de esta investigación.

Tú estudiabas para ser profesor normalista. ¿Te planteaste dejar esos estudios y apostar por una carrera en el teatro?

Quando viajé a Santiago al Festival de Teatro Aficionado, por primera vez pude ver teatro de verdad. En el ITUCH vi *La ópera de tres centavos*. Actuaban Roberto Parada, Héctor Duvauchelle, Shenda Román y un elenco fabuloso. De inmediato me dije: —A esto me quiero dedicar el resto de mi vida. Seguí estudiando en Curicó y comencé a viajar a Santiago de vez en cuando para ver alguna obra. Apenas terminé la Normal y obtuve mi título, me escapé. Me presenté a las pruebas en la Escuela de Teatro y quedé.

¿Qué personas o aspectos de tu paso por la escuela de teatro rescatas en primer lugar o de manera fundamental?

Ingresé a la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile en marzo de 1962. Funcionaba en jornadas diurna y vespertina. Se suponía que eran similares, pero en la práctica había una jerarquía. Los del día íbamos a ser artistas o al menos para eso decían que nos estaban preparando, mientras que los de la noche en mayor medida serían monitores y estarían más vinculados al mundo social y popular. Yo estudiaba en la diurna.

Mis profesores de actuación de primer y segundo año fueron Berta Mardones y Jorge Lillo. Ninguno significó una experiencia gratificante para mí. Lo que sí me marcó y valoré fueron los profesores que conocí en materias complementarias, por ejemplo, Agustín Siré por el lado de la dramaturgia y Patricio Bunster, Joan Turner y Alfonso Unanue en lo corporal. También me causaron una fuerte impresión compañeros de escuela, pero de cursos más arriba, como Marcelo Romo, Diana Sanz, Eduardo Barril y Juan Katevas.

Durante la primera etapa de mi formación, dentro de nuestra esfera de la Chile vi cosas extraordinarias e inolvidables, como el trabajo de Siré en *Quién le tiene miedo al lobo*. Y como simple espectador vi actores que me impresionaron mucho, como Pepe Duvauchelle, Humberto Duvauchelle, Nelson Villagra, Jaime Vadell y Ramón Núñez. Aunque eran muy distintos entre sí, todos eran muy talentosos. Entre las actrices, para mí destacaban Marés González y Shenda Román. Desde la platea, uno aprendía mucho técnicamente con ellos, sobre todo al verlos más de una vez en un mismo trabajo. Sin embargo, con los años comprendí, a veces

al evocarlos desde el exilio al estar ante formidables actores suecos, que era la autenticidad de sus trabajos lo que impresionaba. Tenían un compromiso con la búsqueda de la verdad superior a la media y era esto lo que se traducía en intensidad y profundidad en escena.

En mi tercer año en la Escuela de Teatro iba a tener como profesor de actuación a Domingo Piga, pero al completar el segundo interrumpí mis estudios porque, cuando tenía veinte años, me casé con quien fue mi primera esposa y me puse a trabajar.

¿Cuál fue, entonces, el capítulo siguiente en tu carrera teatral?

Yo vivía en la pensión que tenía la mamá de Humberto Guerra. Él era cercano a la compañía de Los Cuatro. Supo que ellos necesitaban a alguien que les ayudara y me dio el dato. Comencé a trabajar en la parte técnica, como jefe de escena, subiendo y bajando el telón en *El diario de un loco*, un monólogo que hacía Humberto Duvauchelle. Luego él se fue de gira y yo lo reemplacé en una obra comercial bastante exitosa que tenían en su repertorio: *Un domingo en Nueva York*, donde estaban Pepe Duvauchelle, Jaime Vadell y otros. Fue mi primer trabajo como actor profesional, una experiencia romántica y hermosa. Pero lo más importante, estando ya casado y con un primer hijo en camino, fue que me dio cierta estabilidad económica. Sólo tiempo después vine a entender que haber trabajado con Los Cuatro fue como una Medalla de Oro; en su momento yo no tuve conciencia de que me dio cierto estatus como actor joven.

¿Qué rescatas de manera preferente de tu trabajo junto a una compañía emblemática, casi mítica, como Los Cuatro?

Los Cuatro eran muy especiales. Humberto era el más disciplinado y el que más trabajaba. Pepe era el talento natural y por lo mismo trabajaba menos. El talento puede ser peligroso, hace que las cosas resulten fáciles y que la autoexigencia sea menos. Además de talento, Pepe tenía un carisma sin competencia en la escena chilena. Era como un niño, era muy querible, todos deseaban abrazarlo. A la vez, era como superdotado, al primer ensayo se sabía todo de memoria y a partir de ese momento trabajaba con una libertad envidiable. Pero no escuchaba mucho en escena porque estaba siempre en su propio mundo. Humberto, en cambio, era más inteligente y era evidente que

por su trabajo iba a llegar más lejos. Orietta era quien tenía los pies en la tierra y hacía que las cosas funcionaran.

Ver a Humberto ensayar y actuar terminó siendo clave en mi formación, fue en sí mismo una Escuela. Me dio herramientas a las que recurrí en Suecia y que hasta hoy conservo. Ya mayor, una de las cosas de las que él se lamentaba fue que no hubieran formado una escuela. Cuando murió, yo dije públicamente que eso no era efectivo: Los Cuatro formaron una escuela. Yo me sentí formado por ellos, por su disciplina y su nobleza. Humberto tenía la nobleza de la que habla Hamlet a los actores, la que lamentablemente cada día existe menos. Humberto trataba de igual a igual a todos los que se acercaban a compartir esta cosa antigua, ritual y extraña que llamamos teatro.

Siendo así, ¿por qué dejaste de trabajar con Los Cuatro? ¿Qué vino después?

Raúl Rivera, quien hacía clases, creo, en la jornada vespertina de la Escuela de Teatro de la Chile, me habló del TEKNOS, el Teatro de la Universidad Técnica del Estado. Ahí me ofrecieron la posibilidad de más estabilidad económica. Llegué en 1965, como una especie de galán o primer actor. Debuté en *Pan caliente* de María Asunción Requena. Estuve hasta 1968 o 1969.

Ahora, ni la prensa ni el público veían al TEKNOS de la misma forma que a los teatros de la Chile, la Católica o de Concepción. Se suponía que no estábamos a la misma altura y, en el fondo, era cierto. Desde el comienzo sentí que no había grandes exigencias. Aunque teníamos interesantes conversaciones como elenco, no se traducían en el quehacer escénico; el repertorio y la dirección estaban en manos de Rivera, quien decidía todo bastante solo. Los textos de María Asunción Requena, un gran nombre de la dramaturgia chilena, le quedaban bastante bien. Pero yo sentía que en los otros trabajos pasábamos rapidito y por encima de los textos.

Entonces, ¿rescatas algo de tu etapa en la Compañía de Teatro de la Universidad Técnica del Estado?

El TEKNOS me dio la artesanía. Pude ejercer y desarrollar el oficio. Había gente interesante en el elenco, como Gladys del Río, una muy buena comediente; Norma Vidal, una actriz muy seria; y Mónica Carrasco,

quien se mostró como un talento fuerte desde el primer día. Pero, aunque lo pasábamos muy bien, nunca dejé de sentirme solo en el escenario. Uno, como actor, nota cuando el compañero de escena está con las persianas abajo, cuando no se abre a la comunicación con uno, quizás porque está más preocupado del público u otra cosa. Y en esos momentos simplemente dan ganas de irse del escenario. En cualquier caso, es un problema general. Cuando lo viví en Europa, teniendo yo más experiencia, terminé de entender que eso era lo que me había pasado en el TEKNOS. En el fondo, se estaba formando en mí una utopía teatral. Siempre la he buscado y en Suecia por momentos pude acercarme a ella: la comunicación verdadera y transparente mediante la palabra.

Aunque ya te habías insertado en el medio teatral profesional, dejaste la compañía TEKNOS y, quizás sorprendentemente, retomaste tus estudios de actuación en la Universidad de Chile. ¿Qué motivó esta decisión?

Por una parte, tuvimos varias diferencias y malentendidos con Raúl Rivera, quien dirigía la compañía de teatro.

Por otra parte, mientras integré el elenco, como sólo trabajábamos media jornada, postulé a un concurso en el Departamento de Extensión Universitaria y lo gané. Así que además trabajaba en la Coordinación de Actividades Culturales, de la que dependían la compañía de teatro, el coro, el ballet folclórico y la radio, entre otras reparticiones y proyectos que proyectaban el rostro amable de la universidad hacia afuera. Y así comencé a desempeñarme como programador en la radio universitaria. Entonces, dejé de ser parte del elenco, pero mantuve el sueldo por la otra labor, en la que seguí figurando hasta el día del Golpe de Estado. Yo fui exonerado.

Por último, tras una década de militancia en las Juventudes Comunistas, me aburrí el fundamentalismo del partido y me pasé al MIR, que me pareció mucho más entretenido. El Partido Comunista cuestionaba leer a Sartre y Camus porque los consideraba burgueses decadentes. Pero el existencialismo era lo que yo sentía más cercano en ese momento. Por ejemplo, Mayo del 68 en La Sorbonne fue más importante para mí que la Revolución Cubana. Y el trabajo que me asignó el MIR fue en el Frente de Estudiantes Revolucionarios, el FER, en la Universidad de Chile.

En resumen, en medio de todo este contexto fue que volví a estudiar.

¿Cómo viviste tu segunda etapa como estudiante de teatro, siendo ya un adulto y un actor con oficio? ¿Con qué te encontraste al volver a la universidad?

Retomar mi formación teniendo ya algunos años de experiencia, fue lo mejor que me pudo pasar. Por un lado, me resultó provechoso volver a estudiar luego de algunos años de práctica, viniendo de una experiencia quizás sin elevadas pretensiones estéticas, pero con bastante artesanía. Pude reflexionar sobre lo que hacía en escena. Después de dedicar apenas un par de meses a preparar cada montaje, volver a tener todo un semestre para un mismo proyecto, con un mismo grupo y un buen director-profesor, me pareció una experiencia cercana al sueño de Stanislavski y el Teatro de Arte.

Por otro lado, tuve la gran suerte de que volví a tercer año y esta vez me tocó como profesor de actuación Pedro Orthus. Él era un hombre genial, muy sensible, imaginativo y creativo. Era un maestro exigente, no nos permitía la frivolidad. Su legado es enorme. Tenía una sabiduría excepcional: sabía ver algo más allá de lo que todos veían. Por ejemplo, no es fácil ser jurado de exámenes en una escuela de teatro. Yo supe que alguna vez alguien hizo un comentario sobre mí y él respondió: —Puede llegar a ser un buen actor. Para esto siempre he trabajado, sintiendo, en Chile, en Suecia o donde sea, que estoy en deuda con Pedro.

Tuviste fortuna, entonces, porque tu relación con Pedro Orthus continuó en el Teatro del Nuevo Extremo. ¿Cómo recuerdas esta breve, pero intensa colaboración?

El Teatro del Nuevo Extremo se fundó en 1971 y yo estuve ahí hasta el año siguiente. Tener una compañía con Pedro Orthus, dirigida, por supuesto, por él, en la que todos habíamos sido sus alumnos y muchos habíamos trabajado juntos como estudiantes, fue una experiencia maravillosa. Fue lo mejor que me pasó hasta que caí preso y mi vida teatral tomó otro rumbo.

Al comienzo, me advirtieron que trabajar con Pedro era difícil. Decían que marcaba mucho. Esto yo no lo viví. Nunca me marcó, siempre me dejó libre. Él hablaba poco. Nunca expresó un aprecio particular por mi trabajo, pero me valoró dándome protagónicos. Quizás marcaba a los actores que no le entendían.

Para mí las puestas en escena de Pedro Orthus eran poesía sobre el escenario. En ese tiempo estaba en una etapa casi minimalista: le interesaban el texto, el actor y un espacio que fuese lo más limpio posible. Con esto quería lograr lo más intenso y profundo que se pudiera. Cuando hicimos *Antígona* se barajaron varias opciones para el vestuario, desde uniformes de militares hasta túnicas árabes, y al final nos quedamos con mallas y nada más. En *Tartufo* también logró algo hermosamente mínimo. Su limpieza fue una escuela para mí.

Pedro Orthus estaba dispuesto a morir. No buscaba la trascendencia como director, como muchos otros, sino lo contrario. Le interesaba lo verdaderamente efímero del teatro: un momento creador en el que se producía una verdadera conexión entre el escenario y un espectador, sin más pretensión que esa, como una huella en el agua.

Las dos obras que hice con Pedro las volví a hacer, pero después conmigo como director: *Antígona* la dirigí en Chile en un campo de concentración y después en Suecia con el Teatro Sandino y *Tartufo* la dirigí en Suecia con el mejor elenco de actores suecos posible, encabezado por Keve Hjelm.

¿Por qué y cómo se produce el final de la colaboración con Pedro Orthus y tu salida del Teatro del Nuevo Extremo?

Recuerdo claramente el día: estábamos reunidos en nuestra sala de ensayos en el Teatro Municipal. Frente a todo el elenco anuncié a Pedro que no podía seguir ahí. Expliqué que sentía que no debía seguir haciendo teatro clásico al mediodía para estudiantes secundarios a los que no les interesaba mayormente lo que hacíamos, mientras que, en las calles, justo frente al teatro, estaban sucediéndose las grandes manifestaciones. Ante ese panorama, le dije: —Pedro, discúlpeme, yo tengo que estar allá afuera. Renuncié al teatro para asumir como Encargado de Agitación y Propaganda del MIR en Santiago. En ese momento, preparar el Caupolicán como escenario para el discurso de Miguel Henríquez me parecía más importante que hacer un personaje. No lo sentí como una pérdida, sino como una conexión con otra utopía, una que venía de generaciones anteriores y que me había llegado a través de mis padres. Yo heredé sus utopías, fue muy rico crecer con ellas y no me quedó más que servirles de la mejor manera que pude.

¿Fue, quizás, la primera vez en tu vida que tus dos vocaciones, el teatro y política, no lograron una buena conciliación?

El teatro benefició bastante la carrera política que yo venía desplegando. Una especialidad de la gente de teatro es la capacidad para observar, conocer y comprender las actitudes y las conductas del ser humano. En esto, creo, somos superiores a otros profesionales. Esta capacidad la desarrollamos gracias a los textos y los personajes porque al estudiarlos no nos basta con entenderlos, tenemos que comprenderlos y para esto nos tienen que pasar por el cuerpo. Hay una profunda empatía, una verdadera comprensión, en el hecho de tomar un material en principio ajeno y ponerlo dentro de uno para llegar a identificarse con este.

En el teatro uno aprende a oír. El teatro me ayudó a encontrar el tono con el cual llegar a la gente. En el caso del FER, mi tono estaba muy inspirado en el mayo francés. El teatro también, por supuesto, en una dimensión más evidente, me dio la técnica vocal. Y el teatro me hizo muy disciplinado. La disciplina no me la dio la militancia en los partidos, sino en el teatro. Las personas de teatro somos especialistas en hacer la tarea que nos toca hacer. Muchas veces no la elegimos, no elegimos el texto ni el personaje, pero asumimos que es lo que hay que hacer y en eso se nos va la vida. Sabemos que hay un punto de partida, cuando tomamos un compromiso, un tiempo y condiciones para hacer lo que haya que hacer, y un punto de llegada, que es el estreno; y sabemos que esto no se transa, sino que se cumple como sea. Entonces, cuando después del Golpe de Estado me tocó pasar de la arena política a la lucha armada, lo asumí como una tarea más que me había tocado hacer y confié en que siempre había sido bueno para hacer mis tareas. Más tarde, con la misma actitud enfrenté el exilio en Suecia, empezando por aprender el idioma.

¿Cómo llegaste al último capítulo de tu trayectoria teatral en Chile antes de tu exilio: hacer teatro en un campo de concentración?

En el MIR, antes del Golpe de Estado, yo era un cuadro político. Ya en dictadura, cuando los compañeros militares fueron cayendo, otros tuvimos que asumir esa labor, que era la más urgente en ese momento. Yo terminé en el aparato militar, a cargo de Intendencia en Santiago.

Duré siete meses en la clandestinidad. Hice una buena tarea, creo yo y según me dijeron. Trabajé todos los días. Cambié mi aspecto. Tenía una buena fachada.

Caí el 26 de abril de 1974. Me tuvieron un año incomunicado en la Academia de Guerra Aérea. En marzo de 1975 me trasladaron al campo de concentración Tres Álamos. Un compañero de teatro, de apellido Quintanilla, que venía de la Católica, me reconoció y dijo: —¿Por qué no haces teatro aquí, con nosotros? Al comienzo yo no quería. Sentía que volver a ser actor después de ser revolucionario era rebajarme. Pasó una semana y me convencí de hacerlo. Organizamos un grupo al que llamé TETA, Teatro Experimental de Tres Álamos. Lo primero que hicimos fue *Antígona*. La dirigí como un homenaje a Alejandro de la Barra y la actriz Ana María Puga. También hicimos *El proceso de Lucullus* de Brecht y otras obras más. Los textos los conseguimos cuando se nos autorizaron las visitas. De a poco fui descubriendo que había personas que, sin ser actores, eran estuendos para ciertos personajes.

Después nos mandaron al campo de concentración Ritoque. Entonces se dio una batalla que gané y de la que me siento muy orgulloso. Un día nos formaron y dijeron: —Según los números que les asignemos, unos van a ir a Puchuncaví y otros a Ritoque. Para ellos no teníamos nombre, éramos sólo números. Yo levanté la mano y dije: —Comandante, quiero pedir que los integrantes del TETA sigamos juntos al campo que usted designe. Y toda la masa de prisioneros me apoyó y gritó: —¡Sí! Él no se atrevió a hacer lo contrario y el TETA pasó completo a Ritoque. En estas andanzas me encontré con Óscar Castro, quien más o menos al mismo tiempo comenzó con sus monólogos.

El teatro en el campo de concentración es la mejor experiencia que he tenido en mi vida como ser humano, como hombre de teatro y como hombre político. Nosotros transformamos el infierno en un paraíso. Y lo mismo hicieron los que tomaron huesos, bisagras viejas y botones con los que hicieron obras de arte. Hacíamos concursos de artesanías, se hacían cosas hermosas. Realizábamos jornadas culturales en las que la gente compartía la poesía que escribía en el encierro, lo mismo las canciones. A toda la gente, incluso a los guardias, les gustaba lo que hacíamos. Se peleaban por estar cerca del escenario.

Salí de los campos de concentración después de dos años. Volví a la

8- Sin perjuicio de lo anterior, cabe señalar que las relaciones diplomáticas entre Chile y Suecia venían profundizándose de manera sostenida desde antes del gobierno de la Unidad Popular (Camacho, 2021). Una mirada actualizada y polifónica a la relación de larga duración entre ambos países ofrece el volumen *Chile y Suecia: 200 años de amistad* (AA. VV., 2020).

clandestinidad por un segundo periodo. Pero pronto la dirigencia del MIR decidió que yo debía salir de Chile y así fue como llegué a Suecia, donde el teatro volvió a aparecer. El Teatro Latinoamericano Sandino se llamó así porque lo fundamos en 1979, pocos días después del triunfo de la Revolución Sandinista en Nicaragua. El Teatro Sandino significó para mí volver a intentar juntar mis dos utopías, la política y la artística.

A MODO DE CIERRE

Como se sabe, Suecia destacó cualitativa y cuantitativamente entre los países que acogieron población chilena –y latinoamericana– exiliada durante los años setenta y ochenta del siglo pasado. La solidaridad del país escandinavo respondió, en buena medida, a la relación entre Olof Palme, político socialdemócrata, Primer Ministro de Suecia (1969-1976 y 1982-1986), y Salvador Allende, político socialista, Presidente de Chile (1970-1973) (Camacho, 2007) –quienes compartieron, además, trágicas muertes durante el ejercicio de sus cargos, en circunstancias no cabalmente aclaradas hasta hoy.

Tras el 11 de septiembre de 1973, la acción del representante de Suecia y de Palme en Chile, el Embajador Harald Edelstam, sobresalió por su inmediata condena al Golpe de Estado y su decisiva defensa de quienes fueron perseguidos por la dictadura (Camacho, 2006). El diplomático personalmente salvó la vida a más de un millar de chilenas y chilenos y decenas de extranjeros residentes en Chile (en especial cubanos, uruguayos y argentinos), a quienes brindó asilo. La labor le significó, además de innumerables reconocimientos políticos e intelectuales, la atención de la cultura popular, como manifiesta la película *El clavel negro* (Hultberg, 2007).⁸

Así, tras una presencia numéricamente poco significativa de chilenas y chilenos en Suecia a lo largo de la historia, hacia el final del siglo pasado las y los desplazados hacia este país nórdico llegaron a superar los sesenta mil, deviniendo la comunidad chilena más grande en Europa.

No sorprende, entonces, que se trate de una experiencia exiliar testimoniada durante ya varias décadas (Auth, 2002; Delgado, 2011; Pérez, 1996; Rivano, 2021), también indagada desde perspectivas monográficas, como la visualidad (Camacho, 2009) y las adopciones (Alfaro y Morales, 2021), entre otras, y, por supuesto, recurrentemente

referida dentro de tematizaciones panorámicas del destierro conosureño. Pero el abordaje de los exilios sectoriales (obrero, académico, artístico, etc.), como han sido denominados en el campo de los Estudios de Exilios, continúa como una tarea pendiente. Ni el exilio teatral chileno en Suecia en general, ni el caso de Igor Cantillana y el Teatro Sandino en particular –que en su momento Grínor Rojo (1985) destacó como un teatro latinoamericano *at large*–, han recibido hasta ahora la atención crítica que merecen.

El presente artículo avanza en esta dirección. Y en el horizonte de los Estudios de Exilios, se asume que ya no basta con testimoniar. Concluyo, entonces, anticipando una línea de interpretación que comienza a evidenciarse como pertinente, a pesar de todavía estar el proyecto de investigación en un estadio inicial. A partir de la propuesta de Reinhart Koselleck (1993) para la conceptualización de los tiempos históricos, aunque reelaborándola para el estudio de un caso microhistórico-microsociológico (pero con evidentes resonancias colectivas) como el que aquí he presentado, parece razonable afirmar que, en la memoria de Igor Cantillana, la etapa de su trayectoria teatral anterior al Golpe de Estado es recuperada fundamentalmente en clave de horizonte de expectativas, es decir, como la vivencia de un futuro-presente que orienta la acción; mientras que la fase de su carrera escénica en el exilio es recobrada esencialmente en clave de espacio de experiencias, o sea, como la vivencia de un pasado-presente que funda la acción. En el medio, excediendo las posibilidades de lo pensable, incluso de lo imaginable, emerge el teatro en un campo de concentración (¿un presente –aquí y ahora– absoluto?). Y esa *Antígona*, que dirigió y protagonizó junto al Teatro Experimental de Tres Álamos que fundó, regresa para reclamar, de manera excluyente, tiempo y espacio en el *Cuerpo presente* de Igor Cantillana (2023): “Nunca antes [ni después], para mí, el teatro mostró su fuerza social y terapéutica de manera tan nítida” (p. 7).

REFERENCIAS

- AA.VV. (2019). *Teatro Aleph: 50 años de mito y realidad*. Ocho Libros.
- AA.VV. (2020). *Chile y Suecia: 200 años de amistad*. Universitarias de Valparaíso.
- ALBORNOZ, A. (2021). Memoria y reconstrucción de escena: Gustavo Meza y la dramaturgia chilena posgolpe. *Actos*, 6, 3-18.
- ALBORNOZ, A. (2022). El exilio teatral chileno en Costa Rica: bifurcación, destierro y resurrección del Teatro del Ángel. *Documentos Lingüísticos y Literarios*, 4, 59-75.
- ALFARO, K. Y MORALES, J. (2021). Niños y niñas chilenos adoptados por familias suecas: proximidad diplomática en tiempos de Guerra Fría, 1973-1990. *Historia Crítica*, 81, 71-94.
- AUTH, P. (2002). *Tan lejos, tan cerca: autobiografías de chilenos en Suecia*. Reencuentro.
- BRAUDEL, F. (1990). *La historia y las ciencias sociales*. Alianza.
- CÁCERES, S. Y BARRÍA, M. (Eds.) (2013). *El teatro performance de Alberto Kurapel: acercamiento crítico*. Cuarto Propio.
- CAMACHO, F. (2006). Los asilados de las embajadas de Europa Occidental en Chile tras el golpe militar y sus consecuencias diplomáticas: el caso de Suecia. *Revista Europea de Estudios Latinoamericanos y del Caribe*, 81, 21-42.
- CAMACHO, F. (2007). Las relaciones entre Chile y Suecia durante el primer gobierno de Olof Palme, 1969-1976. *Iberoamericana*, 25, 65-85.
- CAMACHO, F. (2009). *Suecia por Chile: una historia visual del exilio y la solidaridad, 1970-1990*. LOM.
- CAMACHO, F. (2021). Las relaciones políticas entre Suecia y Chile durante el gobierno del Partido Demócrata Cristiano, 1964-1970. *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies*, 46, 97-120.
- CANTILLANA, I. (2023). *Cuerpo presente*. [Manuscrito no publicado].
- DE TORO, F. Y DE TORO, A. (2018). *Alberto Kurapel: teatro-performance, alteridad y memoria*. Cuarto Propio.

- DEL POZO, J. (Ed.) (2006). *Exiliados, emigrados y retornados: chilenos en América y Europa, 1973-2004*. RIL.
- DELGADO, H. (2011). *¿Y por qué se fueron? Chilenos en Suecia, 1973-1992: actividad política solidaria y cultural. Un relato basado en 18 entrevistas realizadas a protagonistas del exilio en Suecia*. Fértil Provincia.
- DUTRÉNIT, S. (Coord.) (2006). *El Uruguay del exilio: gente, circunstancias, escenarios*. Trilce.
- DUTRÉNIT, S. (2015). *Aquellos niños del exilio: cotidianidades entre el Cono Sur y México*. Instituto Mora.
- GALLINA, A. (2020). *La comunidad desconocida: dramaturgia argentina y exilio político (1974-1983)*. INTeatro.
- HALL, S. ([2017] 2019). *El triángulo funesto: raza, etnia, nación. Traficantes de Sueños*.
- HENRÍQUEZ, C. ([1817] 1969). *La Camila, drama sentimental*. Universitaria.
- HORVITZ, M. E. Y PEÑALOZA, C. (Eds.) (2016). *Exiliados y desterrados del Cono Sur de América, 1970-1990*. Erdosain.
- HULTBERG, U. (Dir.) (2007). *El clavel negro* [película]. Mandala Films-Moviefan Scandinavia.
- HURTADO, M. DE LA L. Y OCHSENIUS, C. (1979). *T.I.T.-Taller de Investigación Teatral*. CENECA.
- HURTADO, M. DE LA L. Y OCHSENIUS, C. (1980a). *Teatro La Feria*. CENECA.
- HURTADO, M. DE LA L. Y OCHSENIUS, C. (1980b). *Teatro Ictus*. CENECA.
- HURTADO, M. DE LA L. Y OCHSENIUS, C. (1982). Transformaciones del teatro chileno en la década del 70. En M. Hurtado, C. Ochsenius y H. Vidal (Eds.), *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980 (antología crítica)* (pp. 1-53). University of Minnesota-CENECA.
- HURTADO, M. DE LA L. Y ROMÁN, J. (1980). *Teatro Imagen*. CENECA.
- HURTADO, M. DE LA L. (1998). Óscar Castro: pasiones y avatares del alma del Aleph. *Apuntes de Teatro*, 113, 73-88.

- JENSEN, S. (2007). *La provincia flotante: historia del exilio argentino en Cataluña (1976-2006)*. Casa América Catalunya.
- JENSEN, S. Y LASTRA, S. (Eds.) (2014). *Exilios: militancia y represión. Nuevas fuentes y nuevos abordajes de los destierros de la Argentina de los años setenta*. Universidad Nacional de la Plata.
- KOSELLECK, R. ([1979] 1993). Espacio de experiencia y Horizonte de expectativa, dos categorías históricas. En *Futuro pasado: para una semántica de los tiempos históricos* (pp. 333-357). Paidós.
- LASTRA, S. (Ed.) (2018). *Exilios: un campo de estudios en expansión*. CLACSO.
- NOGUERA, H. (1998). El espacio Aleph o las consecuencias de la amistad. *Apuntes de Teatro*, 113, 89-91.
- PEÑALOZA, C. Y ALONSO, J. (Eds.) (2021). *Exilios del Cono Sur: género, generaciones y militancias*. Cuarto Propio.
- PÉREZ, E. (1996). *Diario de un exiliado político en Suecia*. Mosquito.
- QUIJANO, A. (2000). Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina. En E. Lander (Comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 201-246). CLACSO.
- RIVANO, J. (2021). *Diarios del exilio y del retorno*. Universidad Diego Portales.
- ROJO, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno, 1973-1983*. Michay.
- RONIGER, L. (2014). *Destierro y exilio en América Latina: nuevos estudios y avances teóricos*. Universidad de Buenos Aires.
- SADOWSKA-GUILLON, I. (1998). Theatre Aleph: espacio de mestizaje cultural. *Apuntes de Teatro*, 113, 92-98.
- SZNAJDER, M. Y RONIGER, L. ([2009] 2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. Fondo de Cultura Económica.
- VALENZUELA-VALDIVIA, S. (Coord.) (2020). *CENECA: estudios para una transformación cultural*. Metales Pesados-Écfrasis.

WALLERSTEIN, I. ([1974] 1999). *El moderno sistema mundial. Tomo I: La agricultura capitalista y los orígenes de la economía-mundo europea en el siglo XVI*. Siglo Veintiuno.

YANKELEVICH, P. (2009). *Ráfagas de un exilio: argentinos en México, 1974-1983*. El Colegio de México.

YANKELEVICH, P., RONIGER L. Y GREEN, J. N. (Eds.) (2012). *Exile and the politics of exclusion in the Americas*. Sussex Academic.

RECEPCIÓN: 17/07/2023

ACEPTACIÓN: 01/08/2023

CÓMO CITAR ESTE ARTÍCULO:

Albornoz Farías, A. (2023). Exilio teatral chileno en Suecia: Igor Cantillana, antecedentes del Teatro Sandino. *Teatro*, (9), 167-190.