

Igor Cantillana y su trayectoria teatral binacional: un acercamiento al Teatro Sandino y el camino previo que recorrió el artista chileno

FABIANA DINAMARCA

Centro de Investigación,
Archivo y Documentación
Teatral

Igor Cantillana (Curicó, 1943) es actor, director, autor y productor formado en la Escuela de Teatro de la Universidad de Chile. Luego de haber estado detenido en los campos de concentración Tres Álamos y Ritoque, en 1977 se exilió en Suecia, lugar donde fundó la Escuela de Teatro Latinoamericano, que luego pasó a ser Teatro Latinoamericano Sandino y finalmente Theater Sandino.

Ha participado en diversas compañías y obras, entre las cuales destaca la más reciente, *Cuerpo Presente*, obra que ha sido presentada en Matucana 100, Teatro Camilo Henríquez, Curicó y que pronto estará en Suecia, para luego volver a Chile en el Teatro de la Usach.

Cuéntanos sobre tu salida de Chile y los momentos iniciales en Suecia, tu país de exilio.

Estando en la detención, Pedro Orthus, poco antes de morir, me envió una visa para Francia. Ahí me sueltan para que yo me vaya al exilio, y yo me meto de nuevo en la clandestinidad, el MIR. No quise salir. Así que empezaron a darme tareas de mantener contacto con los campos de concentración, centros de tortura y Vicaría de la Solidaridad. Todo eso lo hacíamos con la gente de teatro. En la escuela de Teatro de la República y después en la de Humanismo Cristiano. Eran todos miristas, entonces, amigos míos. Hacíamos una revista en microfilm, se llamaba Revista Liberación. Ahí contábamos todo lo que ocurría y la dejábamos

en cajas de fósforos en la Vicaría de la Solidaridad para las familias de detenidos desaparecidos.

Empezó a caer gente y caen mis papeles en la Batalla de Malloco, donde cae mi co-jefe, Dagoberto Pérez. Eso es ya octubre de 1975. Y en los restos de documentos que quedaron ahí estaban los escritos que mandaba Baltasar. No sabían quién era, pero a principios de enero/febrero de 1976 ya supieron quién era. Alguien les dijo que me habían visto por ahí en una casa en Recoleta y se fueron a buscarme. Yo me había cambiado porque no duraba más de dos días en un lugar. Agarraban a la gente... ahí agarraron a una pareja. Ella, asistente social del metro, Mercedes Elizabeth Rekas Urra, estaba esperando a su primer hijo de 4 meses. Su compañero, que lo conocí en la Universidad Técnica del Estado, Antonio Elizondo, trabajaba de ingeniero. Los agarran, los torturan para saber algo, pero no tenían idea; los matan y los desaparecen. Eso hizo que el partido me diera la orden de salir rápidamente del país. Conseguí, mediante la Federación Internacional de Actores que tenía oficina general en Suecia, que me contactaran con el único que me podía sacar del país de un día para otro. Se extrañaron mucho que yo, siendo actor y teniendo una visa para Francia, me quisiera ir a Suecia, pero yo había oído que en Francia tú llegabas y no te recibía nadie más que un compañero; te llevaba a su casa, te compartía un cuarto y después se arreglaban. En cambio, cuando supe en los campos de concentración que en Suecia te recibían, que te daban plata, ropa, habitación y además te pagaban los cursos de sueco, decidí ese destino. Me sacaron con vigilancia de la Vicaría el 26 de abril de 1977.

Ya en ese contexto de exilio, ¿cómo fueron tus primeros encuentros con el Teatro Sandino?

Llegué allá, la profesora de sueco se enamoró de mí y me fui con ella después de haber estado un par de meses en un campo de exiliados de Estocolmo. En eso, empecé a formar una Escuela de Teatro con los actores que estaban ahí exiliados: uruguayos, argentinos y chilenos que venían de acá, de la Escuela de

Teatro. Entre ellos, Ofelia Serrano, Carola, Sebastián Dahm y otros más que estaban en Inglaterra. Ahí formé el Teatro Latinoamericano Sandino, que se estrenó el 8 de octubre 1979, día del guerrillero heroico. Esto fue en la Casa de la Cultura, teatro principal de Estocolmo, y la primera obra que estrenamos fue *Santa Juana de América*, del argentino Andrés Lizarraga. Fue un éxito. De ahí nos invitaron a España y anduvimos por todo el país, no solo con esa obra, sino también con *Los Caballos* de Mauricio Rosencof.

Empezamos a montar obras latinoamericanas y el triunfo de la Revolución Sandinista fue una ganada después de muchas derrotas. Por lo tanto, no tuvimos problema en llamarle al grupo Teatro Sandino. Al principio se llamó Teatro Latinoamericano Sandino, durante cinco años. Pero luego de un encuentro con Rafael Alberti, poeta español contemporáneo de García Lorca y Neruda, que para mí era el campeón mundial del exilio, me invitaron a hacer una gira que ya no podíamos hacer porque la actriz principal se había ido a Madrid con su esposo. Nos fuimos con *Los Caballos* de Rosencof y recorrimos toda España en bus. Éramos tres grupos latinoamericanos en ese festival de Teatro Latinoamericano. Uno, era el Teatro Rodante de Miriam Colón, que era de Puerto Rico; gente de Puerto Rico en Nueva York que recibía un millón de dólares al año para hacer teatro en español. El otro era el de la Universidad Autónoma de México y el tercero era el Teatro Sandino. Lo que más gustó fue lo nuestro, en todas partes. Estuvimos dos meses girando en bus, cada grupo tenía su bus. Lo pasamos muy bien...hicimos muchas cosas.

A los cinco años del grupo, me invitan a Cádiz para saber del Teatro Sandino. Alberti era el único que me interesaba, así que en la pausa lo seguí por el parque y le pregunté qué le parecía. Me dijo que el exilio duraba cinco años y que tenía dos opciones: integrarme en el país que estaba o viajar de regreso a Chile. Él consideraba que estaba haciendo una buena tarea en Suecia, así que era mejor que me integrara. Ese día volví y le dije a los compañeros que desde ese momento nos llamaríamos Theater Sandino y que íbamos a empezar a hacer teatro en sueco, y en español solo cuando fuera necesario, porque en

cinco años yo me di cuenta de que el público latinoamericano que venía a ver nuestras obras disminuía, y trabajábamos harto, por lo que ya no tenía sentido. Quería incluir a la sociedad sueca; integramos a una alumna mía sueca y empezamos a hacer teatro sueco. El Teatro Sandino duró 35 años, después ya no tuve elenco. Cuando empecé a pensar en volver a Chile, me estaba separando de mi tercer matrimonio y sentí que ya me había jubilado. Sentí que allá ya no había brillo, que no me iban a dejar trabajar con gente joven, pero alcancé a hacer mucho en esos más de 30 años. Durante el último tiempo del Teatro Sandino cuando yo trabajaba en el Teatro Real como director o actor, pude llevar en 2007 a Néstor Cantillana, Macarena Teke y Patricia Díaz a hacer *La señorita Julia*. En 2008 llevé *La pequeña historia de Chile* de Marco Antonio de la Parra con un teatro que en ese tiempo dirigía Fernando González. También, llevé *Tres Marías* y *una Rosa* y otras obras más. Fue grato poder hacerlo muchos años.

Teniendo en cuenta tu experiencia teatral previa al exilio, en la cual pasaste por espacios teatrales importantes como fue Los Cuatro, Teatro TEKNOS, Teatro del Nuevo Extremo y luego en el campo de concentración Tres Álamos, ¿qué aspectos o elementos de esas experiencias rescataste para el desarrollo de esta nueva vivencia con Teatro Sandino?

Todas las experiencias siempre son nuevas. En todas aprendí algo, pero donde más aprendí como actor fue cuando trabajé con Pedro Orthus, porque me dejó libre. Él tenía fama de marcarlo todo, pero se daba cuenta de que mejor a mí me dejaba pensar solo. Me dio mucha seguridad y siempre me confió los protagónicos. Antes de salir, en el primer semestre de tercer año, yo había hecho una escena de *Tío Vania* de Chéjov, después de que el personaje intentara suicidarse y Pedro siempre pidió un siete para mí. Cuando la gente le preguntaba, él les decía que yo podía ser un muy buen actor, entonces siempre me dejó con esa deuda de estar siempre trabajando para ser buen actor, para hacer las cosas lo mejor posible. Alcancé a trabajar casi diez años como actor profesional. Entró a la escuela de teatro, hice primer

y segundo año con dos profesores malos, no pasaba nada. Me casé a los veinte años y suspendí teatro (tercer año). De ahí me fui a trabajar con Los Cuatro, porque Humberto se vio con la gira de *Diario de un loco*, así que entré a trabajar a la compañía para poder mantener a mi familia que estaba empezando. Fui jefe de escena, entonces tenía que tener las cosas de utilería y todo en orden. A Humberto le encantaba como yo lo hacía, decía que era con tanto cariño y un tempo especial con el que yo bajaba el telón, una cosa preciosa. Cuando él se va, tuve que reemplazarlo haciendo personajes múltiples con Orieta y María Elena que hacía su debut. Por supuesto que la gente iba a ver a los hermanos Duvauchelle, entonces cuando iban a ver la obra lo que veían era un cabro nuevo y no les gustaba mucho (risas). Pero trabajé dos años ahí, un tiempo de oro porque se trabajaba bien y vivíamos del teatro. Fue un gran aprendizaje. Cuando terminó eso me fui a trabajar al Teatro Teknos que dirigía Raúl Rivera, profesor de la escuela de teatro. Él me vio y me dijo que me necesitaba así que cuando entré, pasé a ser el galán de Teknos. Me gané un puesto en la Unidad de Extensión Universitaria y pasé a ser el coordinador de todas esas actividades. Después de 5 años trabajando en eso, volví a estudiar.

¿Qué características estéticas e ideológicas consideras representativas del trabajo de Teatro Sandino?

Durante los primeros cinco años, el interés estuvo en hacer una escuela, porque no éramos suficientes los profesionales. Entonces, pasamos a ser profesores de la Escuela de Teatro Popular Latinoamericano y vimos en la gente joven, que quería estudiar y ser nuestros alumnos, la posibilidad de formar un elenco. Ese fue el elenco de *Juana Azurduy o Santa Juana de América*. En 1979 triunfa la Revolución Sandinista, por lo que la obra nos quedaba como anillo al dedo, ya que Juana Azurduy era la líder del movimiento de guerrilla en el alto Perú que lograba la liberación de Argentina en relación con los españoles. Era la líder revolucionaria guerrillera que muere en el exilio traicionada por la clase alta. Entonces, era una historia maravillosa que no se conocía y había ganado el premio Casa de las Américas en 1960. Yo fui el primero que la hice

con un elenco de gente maravillosa que venía de Uruguay, una actriz formidable y un argentino, entre otros. Era un grupo que tenía ganas de mostrar sus valores, no solo desde el punto de vista actoral o de grupo, sino también su teatro y su dramaturgia.

Me dediqué fundamentalmente a mostrar obras de teatro latinoamericanas, pero buenas obras. Y, claro, coincidían naturalmente con nuestras utopías revolucionarias. Sin embargo, yo no tenía ningún interés en hacer algo ideológico. Nunca ha estado en mi cabeza, ni siquiera en la escuela o cuando después íbamos con el Frente de Estudiantes Revolucionarios (FER) a trabajar a los campamentos. Se hicieron obras maravillosas con los relatos de los pobladores. Hugo Medina, Rafael Ahumada y varios más participaron, y se produjo una especie de explosión espontánea que generó arte. Participó el Ballet Folclórico Nacional (BAFONA), nosotros, los pobladores; se hizo teatro. Estas son experiencias que me marcaron, por supuesto, pero nunca para pensar que yo iba a hacer teatro político. Eso me parecía aburrido, era como leer el diario de la semana pasada.

Pienso que estar en escena para decir “yo soy el bueno y el otro es el malo” es manipulación. Si tengo que interpretar al torturado o al torturador diciendo “yo soy torturador, pero yo no soy tan malo”, son manipulaciones que nunca me gustaron. Había obras argentinas de Dragún que eran utilizadas políticamente por gente y eso me parecía incorrecto, algo que no debe ser, porque son rieles distintos. El teatro es un arte, tiene que dar respuestas concretas y objetivas en escena de cómo se puede construir una sociedad mejor; la política es un quehacer para cambiar estas sociedades, son distintas cosas; y la filosofía, te da respuestas teóricas y abstractas sobre el problema, pero yo no soy un genio para dar respuestas en varios planos.

Hicimos *Los Caballos*, *Tartufo*, *Romeo y Julieta*, entre otras obras, todo eso en el exilio. Trabajamos el teatro en sueco y en castellano, y lo llevamos a otros lugares. Todo ha sido muy vertiginoso. No he trabajado en otra cosa; como actor, como director, como traductor, como autor, como productor. He tenido

una vida privilegiada, además de haber sobrevivido a tantas situaciones difíciles. Siempre estoy en formación y deformación, me estoy formando y transformando. No obstante, en Suecia pude desarrollarme estéticamente, porque allá tienes seguridad y los actores pertenecen —antes, ahora ya no— a elencos estables con los cuales puedes trabajar experimentalmente todo el día en buenas salas y todo bien pagado. Experimenté estéticamente lo que quise y de manera estable.

Considerando toda tu trayectoria, los contextos respectivos y tu retorno a Chile después de 40 años de exilio, ¿qué opinas sobre la práctica teatral chilena que se ha desarrollado desde la época post dictadura a la actualidad?

Es que no la conozco, solamente he visto lo de los últimos seis años y lo que me he estado informado siempre con Néstor. Sin embargo, entiendo que en el tiempo de dictadura hubo una especie de renacimiento del teatro nacional con creaciones colectivas como *Tres Marías* y *una Rosa* y otras cosas que hizo la gente que se pudo quedar y no tuvo problema. Gente que no fue perseguida: Fernando González, Gustavo Meza, Raúl Osorio, en fin. Toda esa gente que pudo hacer teatro itinerante fuera de las universidades, porque algunas estuvieron cerradas un tiempo...esta, por ejemplo. A la PUC nunca le pasó nada, al Ictus nunca le pasó nada; recibieron toda la plata del mundo, toda la solidaridad. Ellos tuvieron una situación privilegiada de principio a fin. En cambio, la UChile estuvo cerrada por culpa de nosotros, por haber sido del MIR.

Cuando estuve preso, alcancé a ver algunas cosas que quedaban en los diarios de gente que empezó a hacer teatro y a negar el apagón cultural. Se había muerto el Teatro de Revista y los teatros institucionales se deshicieron, menos el de la Universidad Católica. Muchos estábamos presos, entonces no hubo ningún tipo de solidaridad de parte del sindicato de actores. La solidaridad vino siempre de afuera y cuando vino para los teatros, fue para el Ictus o para la PUC, así que no era extraño que ellos tuviesen un lugar que le servía a la dictadura.

Las cosas más importantes fueron esas creaciones colectivas, el mover piedras para allá, qué sé yo, eso fue interesante. Hubo una explosión de creación teatral colectiva, esa que se estaba dando en el Ictus donde estuvo Roberto Parada y varias obras. Eso es lo que más me interesaba a mí, luego llevar gente para Suecia y traer gente de allá para acá.

Lo que he estado viendo los últimos seis años, sobre todo antes de la revuelta, me parece que se generaba algo en quienes salían de las escuelas, porque ya salían con sus grupos armados de escuela y eran bastante segregados: los jóvenes con los jóvenes y los viejos con los viejos. Entonces eran cursos que podían estar cierto tiempo creando juntos hasta que se fueran a trabajar en otras cosas para sustentarse. La situación me pareció espantosa, además, había cualquier cantidad de escuelas de teatro donde pagaban caro para no tener mercado. Este país, desde ese tiempo hasta ahora, nunca se ha preocupado de hacerse cargo de los talentos que tenemos. Ni en el plano del arte, ni en el plano del deporte. Son todos esfuerzos de familias o individuales y los que siguen toda su vida porque no tienen alternativa son de origen humilde, porque a los que tienen un origen de clase media alta sus padres les abren puertas en otros lugares cuando se dan cuenta que están pasando hambre. Eso he visto.

Y las obras de teatro que he visto, todas ideologizadas, incluso la concepción de los dramaturgos ha sido ideologizada. Se ideologizó tanto el teatro que los héroes ya están establecidos y eso me duele. La gente que vino y se dio cuenta de que no podían entrar a las escuelas y hacer teatro, volvió al exilio. Eso ha generado que uno tenga que trabajar aparte...solo...ganarse los espacios.

Yo creo que el teatro que hubo aquí hasta antes del golpe, con los teatros universitarios, por ejemplo, existieron posibilidades de hacer obras de teatro artístico, colectivo y que eran masivas. Ahora, el teatro ha entrado en la industria del entretenimiento, entonces se junta a dos o tres rostros y se postula a un FONDART, ganan los de siempre, hacen unas pocas funciones y listo.

Antes se vivía del teatro, se vivía de lo que la gente pagaba. Las universidades estaban apoyadas por el estado, daba para tener elencos estables. La Universidad de Chile tuvo sesenta actores de planta, incluidos directores. Eran académicos, tenían estatus, seguridad, etc.

El teatro es una de las pocas tradiciones culturales chilenas que tiene profundas raíces populares. Todo eso ha muerto. Empezó la televisión y se empezaron a formar actores más para la tele que para teatro. Se acabaron las clases de voz que hacían los profesores de ópera, ahora se llena el teatro con el micrófono. Ahora hay algunos estudiantes que quieren ser ricos y famosos, que tienen la mentalidad que se metió de afuera, el sueño americano. Antes nosotros no pensábamos en eso, al contrario, estaba toda la inquietud de que nos íbamos a morir de hambre, así decían los familiares (risas).

Estuviste con funciones de *Cuerpo Presente*, y estarás presentando en Curicó también, una obra en la cual pones tu historia a disposición de la memoria. ¿Qué ha significado para ti esta experiencia? Y ¿cuál crees que es el rol del teatro en el ejercicio de la memoria?

Nos ha ido muy bien, ha gustado harto. Y, claro, estaré en Curicó, luego voy a Suecia en noviembre y después tendré otra función acá, en el Teatro de la Usach.

Respecto a la memoria, cuando llegué acá hubo un momento en el que pensé que la memoria en Chile era un museo, nada más. Como si se hubiese eliminado todo el pasado. La memoria está borrada y ningún gobierno se ha hecho cargo realmente de esto. Ahora, con el gobierno de Boric, ha habido un intento de reparación de los Derechos Humanos, pero ha costado.

El teatro, por su parte, tiene un rol fundamental en la memoria; el teatro es memoria. Esa es la esencia del teatro. Si vas a trabajar como actor/actriz, tienes que trabajar con tu memoria. Estamos llenos de conocimientos que hemos acumulado desde

el vientre de nuestras madres. Es nuestra herencia, nuestra experiencia, con eso trabajamos. En escena voy descubriendo cosas que hay dentro de mí, porque el arte nuestro es de la representación. Tú representas algo que es tuyo, pero solamente lo haces tuyo cuando haces el ejercicio de pasarlo por tu cuerpo. Pensar es recordar.

Cómo citar esta entrevista:

Dinamarca, F. (2023). Igor Cantillana y su trayectoria teatral binacional: un acercamiento al Teatro Sandino y el camino previo que recorrió el artista chileno. *Teatro*, (10), 13-22.