

# Sobre el proyecto “Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)”: reconstruir el teatro a través de sus rastros

**JAVIERA BRIGNARDELLO**

Proyecto Arde

**PATRIZIO GECELE MUÑOZ**

Pontificia Universidad  
Católica de Chile

## RESUMEN

Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980) es una investigación que busca visibilizar el trabajo de teatristas chilenos/as exiliados/as en este país caribeño durante las décadas de los años setentas y ochentas, producto de la dictadura chilena en el contexto de guerra fría, en donde toda Latinoamérica estuvo bajo regímenes autoritarios. El presente trabajo busca identificar y comprender el trabajo teatral que estos/as artistas desarrollaron en el exilio en Costa Rica, a partir de tres ejes: las redes de colaboración, los modos de producción y las estrategias de escenificación. La particularidad de este estudio, es que toda la investigación se realizó a partir de material archivo, específicamente dos acervos documentales: (1) la Colección Huellas de Exilio del Archivo Arde y (2) el Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, del Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral UC.

**Palabras clave:** teatro, exilio, archivos teatrales, teatro latinoamericano, patrimonio teatral

## ABSTRACT

Archives and theatricalities of the Chilean exile in Costa Rica (1970-1980) is a research that seeks to make visible the work of Chilean theater artists exiled in this Caribbean country during the seventies and eighties, as a result of the Chilean dictatorship in the context of the Cold War, where all of Latin America was under authoritarian regimes. This work seeks to identify and understand the theatrical work that these artists developed in exile in Costa Rica, based on three axes: collaboration networks, production modes, and staging strategies. The particularity of this study is that all the research was carried out from archive material, specifically two documentary collections: (1) the Huellas de Exilio Collection of the Arde Archive

and (2) the Documentary Fund of Theater Albums of Bélgica Castro and Alejandro Sieveking, from the Research and Archives Program of the Theater Scene UC.

**Keywords:** theater, exile, theater archives, Latin American theater, theater heritage

El presente escrito pretende informar sobre el proyecto de investigación titulado *Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)*<sup>1</sup>, llevado a cabo entre el año 2023 y 2024, gracias a una colaboración entre el Archivo Arde<sup>2</sup> y el Programa de investigación y Archivos de la Escena Teatral UC<sup>3</sup>. El objetivo de este estudio es desarrollar un análisis documental, a través del vínculo entre estos dos acervos sobre el teatro chileno en el exilio en Costa Rica, para comprender las redes de colaboración, los modos de producción y las estrategias de escenificación de las y los teatristas chilenos exiliados en este país entre 1970 y 1980. Lo que se busca es explorar los alcances teóricos y metodológicos en relación a la historiografía teatral, la archivística y los estudios teatrales; fortalecer la historia de nuestra escena nacional, las redes de colaboración internacional, y los trayectos que tanto el teatro chileno como latinoamericano desarrollaron en contextos de crisis política y exilio, para ofrecer contenidos que pueden ser utilizados en contextos educativos, de investigación, creación y disfrute.

Por un lado, se trabajó con la *Colección Huellas de Exilio*, construida el año 2021 a partir de la alianza de archivos entre Arde (desde Chile) y la Fundación Memoria de las Artes Escénicas (LaMAE) de Costa Rica<sup>4</sup>. Este vínculo permitió compartir los materiales físicos alojados en LaMAE de manera virtual a través de la plataforma de Arde, dando acceso a un rico acervo teatral desde el territorio nacional. La colección está compuesta por 47 documentos, entre los cuales encontramos principalmente afiches, programas de mano y algunas críticas y notas de prensa. Dichos materiales permiten visualizar desde el presente estéticas, relatos y formas de producción teatral, de un contexto vital para quienes compartieron estas experiencias; todos estos documentos consignan la participación de diversos/as teatristas

1. Esta investigación corresponde a un proyecto financiado por el Fondo Nacional de Fomento y Desarrollo de las Artes Escénicas Folio N° 678068, Convocatoria 2023, línea de investigación y modalidad archivos escénicos. Este proyecto estuvo a cargo de Javiera Brignardello, en representación del Archivo Arde y Patrizio Gecele, del Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral, de la Escuela de Teatro UC. Equipo de investigación: Vicente Palma (Audiovisualista), Juan Ignacio Viveros (Diseñador gráfico), Rocío Contreras (Locución) y Pablo Blázquez (Digitalización).

2. [proyectoarde.org](http://proyectoarde.org)

3. [chileescena.cl](http://chileescena.cl)

4. [memoriaescenica.com](http://memoriaescenica.com)

exiliados en este país, como Bélgica Castro, Alejandro Sieveking, Lucho Barahona, Sara Astica, Carmen Bunster, Marcelo Gaete, Víctor Rojas, entre otros, los que con el paso del tiempo se han transformado en importantes referentes del contexto teatral costarricense.

Por otro lado, se trabajó con el *Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking (1938-2019)*, del Programa de Investigación y Archivos de la Escena Teatral de la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Este acervo está compuesto por un total de 22 álbumes, donde el actor, dramaturgo, director, docente y diseñador teatral Alejandro Sieveking archivó toda la trayectoria teatral de él, y la de su esposa y compañera de vida, la reconocida actriz, directora y docente Bélgica Castro, considerando un periodo de más de 80 años de actividad teatral, desde las primeras actuaciones de Castro en su liceo en Temuco en 1938, hasta las últimas producciones teatrales y cinematográficas de Sieveking en 2019. Es el propio autor quien, en febrero del año 2020, un mes antes de morir, donó voluntariamente todo este fondo al Archivo de la Escena Teatral UC.

Para este estudio sólo se consideraron 8 álbumes, que consignan el exilio de la pareja en Costa Rica con su compañía Teatro del Ángel, entre 1974 (año en que llegan al país) y 1984 (año en que regresan a Chile). Estos álbumes contienen afiches, programas de mano de obras, festivales y encuentros, documentos de prensa, fotografías, cartas, invitaciones, caricaturas, dibujos, telegramas y otros diversos archivos, fechados y organizados por su productor, conformando así una diversidad y multiplicidad única, que no sólo documenta la labor del Teatro del Ángel, sino que además de vivencias compartidas por todo el conjunto de teatristas chilenos/as ya mencionados.

Respecto al proceso de investigación cabe destacar que, además de la identificación, ordenamiento, descripción y análisis de todos estos documentos, se consideró una serie de estudios y trabajos ya realizados de investigadores sobre el tema; además de considerar un cuerpo bibliográfico en torno al exilio, las artes y el teatro en Chile y Latinoamérica durante el periodo de las dictaduras en nuestro continente, poniendo el énfasis en las repercusiones políticas, culturales y, por supuesto, teatrales de las décadas de los años setenta y ochenta. Sobre esto, podemos mencionar los trabajos

realizados por las investigadoras chilenas Soledad Lagos Rivera (2022) y Pía Gutiérrez Díaz (2023), además de las costarricenses Diana Rojas Mejías (2020) y Anabelle Contreras Castro (2022), todas a quienes tuvimos la suerte de entrevistar para establecer diálogos que fueron muy fructíferos para nuestro trabajo conjunto.

Así, y después de un año de investigación y trabajo documental, nos centramos en reconocer, a través del trabajo y la investigación con los archivos, cómo operó el ejercicio teatral de estos artistas en el exilio; y a continuación compartiremos algunos de los hallazgos más significativos, que creemos son nuevos aportes para el campo de la archivística en el campo teatral, a partir de los tres ejes de análisis.



**Imagen 1.**

Bélgica Castro, Anita Klesky, Lucho Barahona y Alejandro Sieveking, actores de la Compañía Teatro del Ángel, saliendo de Chile, a finales de 1973, en gira por Latinoamérica. De esta gira, sólo Klesky volvería al país y los demás se quedarían en el exilio en Costa Rica. Autor fotografía: Desconocido. Fuente: Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking en Archivo de la Escena Teatral UC.

## REDES DE COLABORACIÓN

Según cifras oficiales, fueron alrededor de 200 mil personas quienes se fueron al exilio en el contexto dictatorial chileno. Entre ellas, se encuentran Marcelo Gaete y Sara Astica, quienes abandonaron el país en 1975 debido a la violenta persecución política que sufrieron en este contexto. Llegaron a Costa Rica junto con sus cinco hijos, un país que, como muchos/as teatristas señalan, prometía paz en un contexto convulsionado por la guerra —conclusión que surgía por la falta de ejército en el territorio costarricense (Rojas, 2020)—; y ofrecía trabajo en el ámbito teatral, gracias a un público dispuesto y un importante apoyo ofrecido por el Estado a través del recientemente inaugurado Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.

### Imagen 2.

Extracto del programa de mano de la obra *Murámonos Federico* del autor costarricense Joaquín Gutiérrez. Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. “Existe un teatro costarricense” escribe Sieveking como director de la obra. Fuente: Colección Huellas de Exilio, en <https://proyectoarde.org/items/show/6345>.



En ese entonces, fueron acogidos por Bélgica Castro y Alejandro Sieveking en su casa costarricense. La pareja, junto con Lucho Barahona y Dionisio Echeverría, se había exiliado un año antes, debido al dolor y el miedo que les había provocado el asesinato de su querido amigo y director de sus obras, Víctor Jara. Sobre esto, Rojas (2020) relata:

Para lograr su salida de Chile, Teatro del Ángel diseñó una gira internacional por América Latina, [y] argumentó, ante las autoridades militares y aduaneras, que el toque de queda imposibilitaba la afluencia de público (Barahona, 2019). Aunque el motivo, como lo vimos en las palabras de Castro y Sieveking, era el temor a la detención, tortura y desaparición, identificadas ya en algunos de sus compañeros y compañeras. (p.169)

Es así como, luego de pasar por Lima, Quito, Bogotá y Caracas —visitando además algunas localidades rurales—, llegan a Centroamérica (Álbum 9, Sieveking, 1974) y se instalan en Costa Rica.

Uno de los hijos Gaete Astica cuenta que Sara y Bélgica, realmente nunca habían sido amigas. Pero, en este contexto, convivieron durante tres meses en casa de los del Teatro del Ángel, porque eran parte de una red de personas, vínculos y afectos que necesitaba subsistir y ser cuidado, en un país que parecía ser amable y dispuesto a recibirles, pero que aún era desconocido. Sin embargo, una de las situaciones que resulta más interesante como resultado de esta migración forzada, fue que la llegada de las y los teatreros exiliados en Costa Rica (no solo de Chile, sino que también de Argentina y Uruguay), generó un movimiento que tuvo importantes consecuencias a nivel social y cultural en el país; y permitió instalar nuevos modos de convivencia en el campo de las artes escénicas, a través de la relación entre las personas y las instituciones costarricenses, como hemos podido observar en los documentos.

En este sentido, emergen redes de solidaridad que permitieron no sólo la sobrevivencia de quienes se exiliaron, sino que además levantaron un espacio común de reflexión, discusión y representación sobre la realidad política regional en los escenarios. Así, “La organización de la comunidad en el exilio permitió que la denuncia se relevara como una forma de resistencia” (Rebolledo y Redes-Arriagada, 2023), y en este caso particular, como un modo

de hacer teatro que revolucionará la escena costarricense y sus modos de representación. Esto genera que grandes artistas se integran al medio, consolidándose una nueva etapa del teatro en dicho territorio, de la mano de chilenos/as como Carmen Bunster, Víctor Rojas, Juan Katevas, Marcia Maiocco y Patricio Arenas; o de argentinos/as como Rubén Pagura, y Alfredo y Gladys Catania, por nombrar algunos/as.

Al revisar los materiales, nos preguntamos qué habría sido de estos chilenos y chilenas sin el apoyo del medio teatral costarricense; puesto que en todas las huellas de su práctica teatral aparecen las agrupaciones, compañías e instituciones teatrales que acogieron, de un modo práctico y afectivo, a todas estas personas. Así, el Teatro Nacional de Costa Rica, la Compañía Nacional, El Teatro Arlequín y Tierra Negra, se nombran como compañías y espacios teatrales que acogieron a todo este grupo, dotándolo de oportunidades. Por su parte, el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes facilitó redes de subvención que dieron la posibilidad de que compañías como El Teatro del Ángel montaran su propia sala, casi un año después de su llegada al territorio. Y también se presentan las Universidades, que abrieron sus aulas para recibir a los y las maestras que harían escuela, y se transformarían en importantes referentes: como Sara Astica, que desde el año 2013 cuenta con su propia cátedra en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.<sup>5</sup>

5. Más detalles disponibles en: <https://teatro.ucr.ac.cr/node/302>.

a esos años se les conoce en Costa Rica como “la época dorada del teatro costarricense”. Muchas personas recordamos, con distancia crítica, tanto esa Costa Rica con sus grandes proyectos diseñados por el Estado benefactor y reflejados en instituciones, organizaciones, programas de base, cruzadas educativas, culturales y urbanísticas, como su respectivo desmantelamiento. (Castro, p.49, 2021)

De esta forma, la tierra tica se transformó en un espacio fértil para la creación, y las personas generaron intercambios de saberes y experiencias constantes respecto de la realidad Latinoamericana. El teatro era su herramienta de trabajo, pero también una posibilidad de vinculación con su contexto, y un aprendizaje constante entre sus participantes que influyó a distintas generaciones de artistas costarricenses —como Haydee de Lev, Gustavo Rojas, Efraín Valverde,

Eugenia Fuscaldo, Rodolfo Araya, Vicky Montero y Olguita Zúñiga—, volviéndose una época profundamente relevante para la historia teatral de dicho país.

### **MODOS DE PRODUCCIÓN**

Según el archivero Terry Cook (2011)

el archivo está ligado culturalmente y es un producto de su entorno: todos los documentos de archivo, como resultado, tienen su propia narración, su propio contexto, sus propias historias, sobre todo en lo que respecta a su valoración y, por lo tanto, su inclusión misma como archivos en primer lugar. (p.182).

Esto quiere decir que, potencialmente, todos los materiales producto de una actividad pueden transformarse en archivos, no obstante, su concepción como tal depende por sobre todo de su contexto de producción, y de quienes resguarden los materiales y sus narrativas en el paso del tiempo. Aún así, en el caso particular de las artes escénicas, los archivos son un enorme desafío a propósito de lo efímero de su existencia como acontecimiento compartido, y siempre la valoración de sus documentos va a depender de la posibilidad de resguardo y subsistencia del mismo.

En esta línea, antes de que existieran las cámaras de video, lograr contener la experiencia teatral era muy difícil de concebir, debido a la imposibilidad de registrar lo que pasaba en el escenario por un medio distinto al de la fotografía. Es por esto que, a pesar de que son muchos los elementos que conforman una obra, son pocos los que sobreviven al paso del tiempo. Por dar un ejemplo, la luz, la música y la disposición de los cuerpos de actrices y actores en el espacio son materialidades a la que es casi imposible acceder cincuenta años después de que hayan acontecido. Y hoy, aunque haya un registro audiovisual, tampoco se captan todos estos elementos con la vitalidad propia del teatro. Por eso se dice que la experiencia de cada función (este momento compartido, único e irreplicable, entre el público, actores y técnicos) es efímera, y necesitamos *imaginarla* para poder entender de qué modo se construían noche a noche en cada temporada.

De este modo, acceder al contexto de producción de un montaje teatral hecho por chilenos/as en el exilio en Costa Rica resulta casi

imposible. No obstante, los archivos nos permiten conocer algunas líneas sobre su trabajo, a través de las huellas que quedaron de esos procesos. Desde el presente, mirar y estudiar recortes de prensa, afiches y programas de mano que documentan la producción de estos teatristas es interrogar al archivo sobre las experiencias que quedaron registradas en él, y aquellos materiales que fueron lo suficientemente valorados como productos que dan cuenta de ella, mostrándonos, entre otras cosas, cómo —para producir y gestionar teatro en el exilio— fue importante no sólo difundir los montajes para asegurar la llegada de públicos, sino además establecer estrategias comerciales y generar redes y colaboraciones, para así poder costear los gastos de producción de sus obras, mantener sus salas y sus propias vidas. Sobre esto, el hijo de Marcelo Gaete y Sara Astica expresa que:

Sobre todo mi padre, trabajó más en Surco porque montaron eso como una oportunidad de auto darse trabajo, y no estar dependiendo siempre de que te llame alguien para un papel, una escenografía o lo que fuera necesario....Siempre vieron Surco como la oportunidad de un trabajo propio, de autonomía y libertad para hacer cosas, porque además nunca tuvieron presupuesto de nadie para hacer eso, fue autogestionado totalmente, todas las puestas en escena fueron autogestionadas, mediante convenios[:] con Escarpa en zapaterías para conseguir los zapatos, líneas aéreas para financiar así las obras y hasta con la taquilla. (Gaete, citado en Rojas, 2020, p.177-178)

De esta forma, compañías como Teatro del Ángel produjeron muchos afiches, casi todos diseñados por Lucho Barahona, quien además fue actor y diseñador del grupo. Al observarlos en su conjunto, descubrimos algunas estrategias de producción, como el reciclaje de montajes que ya se habían montado en Chile antes del exilio, para así no costear una producción desde cero. En esta línea, descubrimos que obras como *El Chispero* y *La mula y el diablo*, son los títulos adaptados de *La Remolienda* y *La Mantis Religiosa*, respectivamente, a las que se les cambió el nombre según el habla de Costa Rica, y así asegurar la comprensión y afluencia del público. Los afiches, gráficas a color, diseñados a partir de hermosas y fascinantes ilustraciones y dibujos, buscan transmitir el espíritu de la obra, pero también la identidad de las compañías. Aparecen colores fuertes y de una

oscura profundidad, títulos llamativos; y, al igual que hoy, los logos de las compañías, salas de teatro e instituciones asociadas al montaje, dejando huella de sí en las audiencias.



Otro archivo que nos permite conocer los modos de producción son los programas de mano. Estos documentos que se entregaban al público, operan como herramientas de mediación, que contextualizan sobre la obra, su autoría y dirección; además de difundir la labor de todas las personas y entidades que participaron en el montaje dentro y fuera de escena. Podemos comprender cómo se organizan los equipos de trabajo, ver qué chilenos y ticos comienzan a hacer compañías juntos, conocemos las formas de financiamiento a partir de patrocinadores, mecenas y canjes comerciales. Así nos aproximamos al trabajo de Dionisio Echeverría,

### Imagen 3.

De izquierda a derecha: (1) Afiche de la obra *Antropofagia de salón* de la compañía Teatro Arlequín, (2) Afiche de la obra *La valija* de la compañía Profesional de Teatro Surco y (3) Afiche de la obra *La dama boba* de la compañía Teatro »

del Ángel (1983). Fuente: *Archivo Arde*, consulta 13 de noviembre de 2024, en <https://proyectoarde.org/>

productor de Teatro del Ángel; o al de Javier Guerrero, fotógrafo de distintos montajes de la época. Asimismo, observamos que Alejandro Sieveking fue muchas veces diseñador de vestuario; que Marcelo Gaete dirigió obras de otras compañías, o en qué talleres se realizaban los vestuarios, dónde se compraban las pelucas, los zapatos o la utilería.

Por último, en los archivos de prensa reconocemos un importante medio de difusión que permitió dar a conocer el trabajo de estos chilenos, y les ayudó a insertarse en un medio teatral nuevo e inexplorado. En estos extractos de revistas y diarios como *Áncora*, *La República*, *Excelsior*, *La Nación*, *The San José News*, entre otros, podemos ver carteleras, críticas de obras de especialistas como “La bruja” y Carlos Morales; calugas informativas, caricaturas, reportajes y noticias sobre importantes momentos teatrales de la época. Todas estas medidas son coherentes con el modo de hacer teatro de quienes se vieron exiliados/as, ya que tanto artistas del Teatro del Ángel como de Surco, provenían de los teatros universitarios chilenos, que proponían un modelo de trabajo riguroso para el montaje de sus obras en términos de realización escénica, producción y difusión de su trabajo.

#### Imagen 4.

Recorte de una crítica teatral de la obra *Espectros* de la compañía Teatro del Ángel de “La bruja” en diario *La Nación* de Costa Rica, jueves 26 de agosto de 1976. Página 3, del álbum N° 12 del Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en Archivo de la Escena Teatral UC.



## **ESTRATEGIAS DE ESCENIFICACIÓN**

Dicho lo anterior, el ímpetu archivero de personas como Alejandro Sieveking, nos permite visualizar de modo cronológico el trabajo escénico realizado por la compañía Teatro del Ángel, gracias a la gran cantidad de fotos y materiales de distinta naturaleza que resguardó en sus álbumes durante los diez años que habitó en Costa Rica. Es así como nos percatamos de la evolución de su escena, y reflexionamos sobre las estrategias que desarrollaron para posicionarse en este nuevo circuito. Así, imaginamos cómo esta compañía —a través de su trabajo riguroso y la colaboración constante con las y los distintos artistas y trabajadores del campo teatral— terminó asentándose en el territorio costarricense, volviéndose un referente de trabajo y creación.

Cuando se fueron de Chile, todos/as los integrantes del Teatro del Ángel eran reconocidos/as ampliamente por los públicos nacionales; la misma Bélgica Castro hace años ya estaba consolidada como gran actriz y maestra de la Universidad de Chile. Sin embargo, para los públicos costarricenses, muchas de sus hazañas chilenas eran desconocidas. Fue así como los/as “del Ángel” se proponen el objetivo de levantar un “teatro de arte” que fuera significativo para el público costarricense; un teatro que, en palabras de Sieveking, era una mezcla entre el teatro comercial y el de “alta cultura” (Álbum 10, 1975), resultado de una búsqueda por subsistir y llenar la sala, pero también por difundir grandes referentes del teatro clásico y contemporáneo. Frente a esto, Contreras Castro reflexiona:

Estos teatristas trajeron formas de hacer, no homogéneas, pero bastante particulares, y juzgaron de gracioso o terrible lo que encontraron aquí: en resumen, un teatro no profesional, sin escuela, sin rigor. Entonces, se dedicaron a hacer “teatro a la chilena”, “teatro como se debe”, como se hacía en Santiago, y a hacerlo rápido, sin saber del país absolutamente nada. (Contreras Castro, p. 54-55, 2021)

En este sentido, resulta interesante que en vez de adaptarse al contexto teatral que les recibía, estos/as artistas hicieron que dicho contexto se adaptara a su forma de hacer teatro según sus propios parámetros, no solo a través de la docencia, la gestión y la producción de sus obras, sino también en términos de su curatoría, la escenificación de su repertorio y la identidad estética que plasmaron en cada uno de sus montajes.

**Imagen 5.**

De izquierda a derecha: de pie Marcia Maicco y Sara Astica, sentada Bélgica Castro y el actor costarricense Gustavo Rojas en una escena de la obra *La virgen del puño cerrado* de A. Sieveking. Compañía: Teatro del Ángel. 1976. Fuente: Álbum N° 10 del Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en Archivo de la Escena Teatral UC.



En consecuencia, muchas de las obras que representaron fueron remontajes estrenados en Chile como *Cama de Batalla*, *La remolienda/El chispero* y *La virgen de la manito cerrada*. Esta última recién en Costa Rica pudo estrenarse con su nombre original, *La virgen del puño cerrado*, ya que al ser una obra estrenada después del Golpe de Estado, era imposible hablar de “puño” sin que tuviera una repercusión política. A su vez, las primeras obras que representaron en el territorio las conocían bien: eran *La Celestina* y un café-teatro denominado *Ja-jaque Mate*, obra que, a modo de collage, presentaba monólogos, chistes, y convocaba a la participación del público. A través de estos primeros montajes, en distintos escenarios, y con una escenografía casi inexistente, el Teatro del Ángel plasma de entrada la versatilidad de su teatro y el gran talento que tenían como

compañía. Además, las altas cuotas de humor que contenían estos montajes, como ocurre también en *Corronguísimo*, nos remiten a una escena fresca, liviana pero significativa; una carta de presentación amable ante un público desconocido que, por lo demás, les recibió con entusiasmo.

Ya más avanzado en el tiempo (1976-1978) reconocemos un Teatro del Ángel menos rudimentario, cada vez más cercano a las escenificaciones que montaban en los escenarios chilenos antes del exilio. Al contar con las redes, el financiamiento, los públicos y su reconocimiento, se atrevieron a explorar montajes novedosos y que requerían de escenografías y vestuarios más complejos. Este fue el caso de *Espectros*, *Los chinos* o *Gato por liebre* y *La dama boba*, obras que tuvieron más y menos afluencia de público, pero que siempre respondieron a un teatro contingente y de alto nivel estético y actoral; el que a través de la pluma de diversos dramaturgos, ya fuera Brecht, Valle Inclán, Cossa, o el mismo Sieveking, interpelaba desde sus distintos componentes a un público cada vez más exigente y selectivo.

En este contexto, ya más próximo a la década de 1980, surgieron escenografías en su mayoría realistas, abarrotadas de cosas, donde cada esquina del escenario cuenta con un elemento que ayuda a configurar la escena. Aún así, y más allá de la escenografía, estas fotos nos hacen reflexionar cómo, desde el primer día, fueron sus cuerpos, sus gestos y sus voces, los que llenaban el escenario; ese lenguaje universal del teatro que conecta a las personas, independiente del desconocimiento mutuo y lo diferente que parezcan. Al observar una fotografía hay muchos aspectos de las obras que podemos imaginar y otros a los que no podemos acceder, pero, al menos, a través de los archivos y estos fragmentos de experiencia, aparece por un momento aquello que siempre será inasible. Así, a pesar de que el teatro requiere de la copresencia para existir, contar con fotografías de estas representaciones es un tesoro que nos permite imaginar ese momento compartido, y la vitalidad de los cuerpos en la escena.



#### Imagen 6.

Fotografía del saludo final del elenco de la obra *El lindo Don Diego*, en donde se ve el público en primer plano. Compañía: Teatro del Ángel. 1979. Fuente: Álbum N° 13 del Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, en Archivo de la Escena Teatral UC.

7. Disponible en [www.chileescena.cl](http://www.chileescena.cl)

8. Disponible en <https://proyectoarde.org/collections/show/33>.

#### APORTES AL CONOCIMIENTO Y DIFUSIÓN DEL PROYECTO

Finalmente, cabe preguntarse: ¿Cuál es el aporte que este proyecto hace al país y la historiografía teatral? En una primera instancia cabe mencionar la posibilidad de construir nuevos archivos y vínculos teatrales, específicamente en el contexto de la Dictadura cívico-militar que se instaura en nuestro país, y las repercusiones políticas, sociales y culturales que todo este proceso tuvo para el desarrollo teatral chileno y latinoamericano. Por un lado el proyecto permitió la identificación, ordenamiento, digitalización y descripción de 8 álbumes del Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, álbum N°9 al N° 16, considerando el periodo de años desde 1973 a 1987, además de su puesta en público en la página del Archivo de la Escena Teatral UC<sup>7</sup>. Por otro lado, si bien la Colección Huellas de Exilio del Archivo Arde ya estaba disponible para su visita en su página web<sup>8</sup>, este proyecto permitirá profundizar en sus descripciones y contenidos.

En términos de divulgación científica, este proyecto espera contribuir publicando estos hallazgos en medios académicos, así como en otras plataformas a través de la creación de un *dossier* que contempla imágenes de archivos, reflexiones y metodologías del proceso,

además de las entrevistas realizadas a Diana Rojas Mejías, Soledad Lagos Rivera y Anabelle Contreras Castro. En esta misma línea, se propuso la realización audiovisual de tres cápsulas que puedan compartir estas reflexiones para un público no especializado. El objetivo es que estos materiales intervengan, tensionen y reinterpreten creativamente el conjunto de estos archivos, y por lo tanto, ofrezca nuevos relatos que complejicen la memoria del teatro nacional, a partir de la activación de estas experiencias en el presente.

Finalmente, hemos participado en tres instancias de encuentro y diálogo. La primera fue la Jornada de conmemoración y diálogo efectuada en diciembre del 2023, y organizada por el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos y la Embajada de Costa Rica en Chile, titulada “Lazos y huellas del exilio chileno en Costa Rica”. En segunda instancia, destacamos nuestra participación, durante el mes de octubre del 2024, en el “2do Encuentro de Archivo, Documentación y Patrimonio Teatral”, organizado por el Departamento de Teatro de la Universidad de Chile. Y en tercera y última instancia, el Conversatorio “Archivos y Teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)”, organizado en el marco de este proyecto en el Instituto de Estudios Avanzados (IDEA) de la USACH, realizado en noviembre de 2024.

## REFERENCIAS

- Arde. (2021). *Colección Huellas de Exilio*. Consulta 13 de noviembre, <https://proyectoarde.org/collections/show/33>.
- Archivo de la Escena Teatral UC. (2019). *Fondo Documental de Álbumes Teatrales de Bélgica Castro y Alejandro Sieveking*.
- Castro, A. C., & Rivera, M. S. L. (2021). Teatristas entre Chile y Costa Rica en la década de los años setenta: (des)arraigos, arte y política. *ESCENA. Revista De Las Artes*, 80(AE6), 1–151.
- Cook, T. (2011). Somos lo que conservamos, conservamos lo que somos: El pasado, presente y futuro de la valoración documental. *Journal of the Society of Archivists*, 32(2), 173–189.
- Rebolledo-Rebolledo, R. & Reyes-Arriagada, G. (2023). El exilio chileno en México. Organización y denuncia como resistencia al desarraigo. *CUHSO (Temuco)*, 33(2), 134-149. Epub 30 de diciembre de 2023. <https://dx.doi.org/10.7770/cuhs0-v33n2-art647>.
- Rojas, D. (2020). Artistas en el exilio: Teatro del Ángel y Surco en Costa Rica, 1973-1988. *Revista Latinoamericana De Derechos Humanos*, 31(1). <https://doi.org/10.15359/rldh.31-1.8>.

**Recepción:** 06/11/2024

**Aceptación:** 28/11/2024

### Cómo citar este

**artículo:** Brignardello, J., Gecele, P. (2024). Sobre el proyecto “Archivos y teatralidades del exilio chileno en Costa Rica (1970-1980)”: reconstruir el teatro a través de sus rastros. *Teatro*, (12), 105-121. <https://doi.org/10.5354/0719-6490.2024.77519>