

V Jornadas del Exilio Iberoamericano, UNAM, México:

Ponencia “Artistas en el exilio: grupos de teatro chileno en Costa Rica, 1973-1988”

Esta ponencia analiza dos grupos de teatro chileno radicados en Costa Rica a raíz de la dictadura de Augusto Pinochet: Teatro del Ángel y Teatro Surco. De manera particular centra la atención en figuras como Alejandro Sieveking, Sara Astica y Marcelo Gaete, artistas claves en la dramaturgia y enseñanza del teatro. De estos grupos se estudian las alternativas utilizadas para adaptar su práctica teatral al público costarricense en una época, 1973-1988¹, en la que se crearon espacios artísticos con patrocinio del Estado que posteriormente experimentaron un recorte. Siendo así, nuestro abordaje se concentra en su incorporación a un medio con una reducida tradición teatral y, en este proceso, la forma en que vivieron el exilio como artistas en nuestro país.

Al respecto debemos recordar que a Costa Rica también llegaron otros actores y actrices de teatro. Podemos mencionar, por ejemplo, a Carmen Bunster, Marcia Maicco, Juan Katevas, Alonso Vengas, Rodrigo Durán, Patricio Arenas, Leonardo Perucci, Rosa Zúñiga, Víctor Rojas y Mario Álvarez (Ramírez, 2019, p.193). Algunos de ellos, participaron en recitales de poesía (1977), en homenajes a escritores costarricenses (1977), en la inauguración del Centro Cultural Costarricense Chileno(1978), en una huelga de hambre (1978) y en las actividades del grupo Por Chile (1986); los cuales conformaron actos de solidaridad contra la violación a los derechos humanos en Chile desde su doble condición de artistas y exiliados (Ramírez y Rojas, 2019, pp. 71-74).

A pesar de estos acontecimientos, nuestra propuesta se enfoca en dos grupos que desde el teatro independiente posicionaron su trabajo artístico. Para lograrlo, acudieron a instituciones estatales y capital privado en una estrategia por rentabilizar el oficio. No obstante, las experiencias del exilio se vivieron de manera distinta a lo largo del tiempo, provocando la desintegración de estos grupos o el regreso de algunos integrantes a su país natal.

¹ Este periodo de la dictadura chilena se utiliza para incluir ambos grupos. Se propone de esta manera porque Castro y Sieveking de Teatro del Ángel se marcharon de Costa Rica en 1985, mientras que Gaete y Astica de Surco terminaron su carrera en 2002, por lo que estaríamos frente a dos trayectorias distintas en suelo centroamericano.

Alejandro Sieveking, Bélgica Castro, Lucho Barahona y Teatro del Ángel

Desde su ingreso al Instituto de Teatro de la Universidad de Chile (UCH), Sieveking exploró su veta como dramaturgo, estrenando o escribiendo de 1955 a 1973, aproximadamente una o dos obras por año. Este campo del teatro, lo condujo a trabajar con Víctor Jara y Raúl Ruiz, quienes dirigieron *Ánima de día claro* (1959), *Parecido a la felicidad* (1959), *Honorato, el caballo del circo* (1959), *La remolienda* en 1964; y la adaptación al cine de *Tres tristes tigres* en 1967, respectivamente.²

Para esta altura, la dramaturgia de Sieveking había incursionado en diversas corrientes. Siguiendo a Castedo (1982), se introdujo en el folklorismo con las obras *Ánimas de día claro* (1959) y *El Cheruve* (1965), en la comedia con *La remolienda* (1964), en el neorrealismo psicológico con *Mi hermano Cristián* (1957), *La madre de los conejos* (1961), *Parecido a la felicidad* (1959), *Tres tristes tigres* (1967) y en la experimentación de la estructura dramática con *Todo se irá, se fue, se va al diablo* (1968)³. Por tanto, este autor había transitado por temas alusivos a leyendas araucanas, mitos populares en Talagante, personajes campesinos en embrollos amorosos, conflictos intrafamiliares, triángulos amorosos, desesperanza por necesidades económicas y juegos con la temporalidad pasado-futuro en sus obras.

En 1971 integró una agrupación al lado de los actores Ana González, Luz María Sotomayor, Bélgica Castro, Lucho Barahona y Dionisio Echeverría que se llamó Teatro del

² Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile. Alejandro Sieveking (1934-). Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3282.html#presentacion> (Consulta 4 de abr.2019). Entre sus obras: *Encuentro con las sombras* (1955), *Una plaza sin pájaros* (1955), *El paraíso semiperdido* (1957), *La lección de la luna* (1957), *Mi hermano Cristián* (1957), *Fin de febrero* (1958), *Cuando no está la pared* (1958), *La abuelita encantada* (1958), *La coronación de Pierot* (1958), *Ánima de día claro* (1959), *Parecido a la felicidad* (1959), *Honorato, el caballo del circo* (1959), *La madre de los conejos* (1961), *La cama en medio de la pieza* (1961), *La gran batalla del Living* (1961), *Dionisio* (1962), *Los hermanastros I* (1963), *Los hermanastros II* (1963), *La remolienda* (1964), *Piel de asno* (1964), *Manuel Leonidas Donaire y las cinco mujeres que lloran por él* (1964), *Tres tristes trigos* (1967), *Todo se irá, se fue, se va al diablo* (1968), *Una vaca mirando el piano* (1968), *La mantis religiosa* (1971), *La virgen de la manita cerrada* (1973).

³También en 1968 colaboró junto con José Pineda en la creación colectiva de *Peligro a 50 metros* del Taller de Experimentación Teatral (TET) de la Escuela de Artes de la Comunicación de la UCH, una obra enfocada en la violencia de la guerra de Vietnam. (Hurtado, Vidal y Ochsenius, 1982, p.12). Esta obra se registró en la historiografía chilena como una de las primeras (sino la primera) de creación colectiva, para la cual Sieveking compuso *Las obras de la misericordia* y Pineda *Una vaca mirando al piano*, dirigida por Fernando Colina. (Pradenas, 2006, p.372).

Ángel⁴. El grupo adquirió una deuda de 800 millones de escudos para comprar el antiguo cine Teatro San Antonio en Santiago y, con el objetivo de liquidarla, realizaron espectáculos cada noche con obras como *La mantis religiosa*, *La virgen de la manito cerrada* y *Cama de batallade Sieveking*; *Toruvio el ceniciento* de Barahona; *El botín* de Joe Orton; *La profesión de la señora Warren* de Bernard Shaw; *La Celestina* de Fernando de Rojas; *Gato por liebre* de Georges Feydeau y *Espectros* de Ibsen.

Como resultado de este trabajo, Sieveking y Castro recibieron el Gran Premio de la Crítica Chilena en 1973 en las áreas de dirección/dramaturgia y actuación, respectivamente. (Anónimo, 1974, p.3; Morales, 1974, p.41B). Es importante remarcar que en este grupo destacaba la figura de Castro, quien se desempeñaba como profesora de Historia del Teatro en la Escuela de Teatro de la UCH y de actuación en la Escuela de Teatro de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), oficio con el que conoció a sus estudiantes Sieveking y Barahona (Barahona, comunicación personal, 24 de enero del 2019). También fue fundadora del Instituto del Teatro (1941) y de la Escuela de Teatro (1952) de UCH, estuvo en la BBC de Londres como actriz en el Programa para América Latina (1949), trabajó con el grupo El Galpón (1956) en *Las tres hermanas* de Chejov y con Ictus (1963) en *La visita de la vieja dama* de Durrenmatt, formó parte del Teatro Experimental (posterior Departamento de Teatro de la Universidad de Chile), y además, construyó un renombre nacional por su actuación en *Casi casamiento* de Daniel Barros Grez, *Chañarcillo* de Antonio Acevedo Hernández, *Mama Roda* de Fernando Debessa, *Fulgor y muerte de Joaquín Murieta* de Pablo Neruda, *Coronación* de José Donoso, *Mala onda* de Alberto Fuguet, *Cabeza de Ovní* de Manuela Oyarzún y *La Celestina* de Fernando Rojas (Biblioteca Nacional de Chile, 2019).

El éxito del grupo se interrumpió en 1974 cuando Castro, Sieveking, Barahona y Echeverría salieron de Chile debido al golpe. Para entonces, los militares asesinaron a un amigo cercano de Sieveking, Jara, y Barahona experimentó el allanamiento de su departamento⁵ (Barahona, 2019). Castro explicó la partida “por el golpe, aunque no pertenecemos

⁴ En Costa Rica se dividieron el trabajo de la siguiente manera: Castro se dedicaba a la actuación, Barahona a la actuación y al diseño de escenografía y afiches, Sieveking a la dramaturgia y dirección y Echeverría a la administración del teatro.

⁵ De acuerdo con Barahona, los soldados allanaron su apartamento acusándolo de arrojar una semilla de durazno contra un tanque militar que patrullaba la zona. Los militares amenazaron con su muerte si encontraban esta fruta en su terraza. La oscuridad impidió que vieran los duraznos plantados por la empleada doméstica, cuya existencia

a ningún partido político. Mataron a Víctor Jara, quien nos estaba dirigiendo una obra [*La virgen del puño cerrado*]⁶, y yo me volví medio loca” (Sotomayor, 1997, p.10). Sieveking, por su parte, recordó que “fue una etapa terrible. Estábamos en el teatro, montando “Espectros”, y llegaron a detener a una de las actrices. ¡Se la llevaron vestida de época!” (Sotomayor, 1997, p.10).

Después de una estancia en Río de Janeiro gracias a la hospitalidad del hermano de Sieveking y considerando el ascenso de las dictaduras latinoamericanas, el grupo partió a Costa Rica conocida en una gira previa y atractiva por la ausencia de ejército. Para lograr su salida de Chile, Teatro del Ángel diseñó una gira internacional por América Latina argumentando a 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, identificada ya en algunos de sus compañeros.

En Costa Rica, el grupo recibió apoyo de la directora del Teatro Nacional (TN), Graciela Moreno, y de la ministra de Cultura, Carmen Naranjo. Moreno, especializada en dirección escénica y en producción iluminotécnica en México, conoció el trabajo de la agrupación en una de sus giras. Es posible que uno de los primeros montajes del grupo en nuestro país y conocido por esta directora fue *La Celestina en cámara* de Rojas, adaptada para cinco actores (Sieveking, 1980, p.30). Una vez instalados, Moreno ofreció el patrocinio de obras café-concert en la cafetería del Teatro Nacional que Barahona recordó de la siguiente manera:

“Entonces, nos dijo, veamos el camarín de ustedes, y era una oficina que estaba al frente del café. Fuimos a conocer el café y ella puso una tarima en el café, puso reflectores, y como es pequeñito no tenía necesidad de micrófono ni nada... nosotros nos vestíamos en otro lado y mirábamos qué pasaba. *La Nación* nos ayudó montones, poníamos anuncios grandes, que decían vaya al Teatro Nacional, a ver café concert, se van a divertir. Entonces nosotros dijimos, qué va a pasar si la gente no está acostumbrada al teatro, se llenaba, eran las 8: 30 de la noche y se repletaba... y la gente se sentaba en las mesas, comía sándwich, comía cosas, tomaba birra, tomaba todo y lo pasaba fantástico, nos dejaban un camino para pasar nosotros al escenario, a la pequeña tarima, y ahí nos hicimos el espectáculo” (Barahona, 2019).

Por su parte, Naranjo, reconocida escritora nacional, les facilitó contactos para obtener fuentes de financiamiento. De esta manera, por ejemplo, sus integrantes adquirieron un crédito

era desconocida por el actor. A pesar de su inocencia, Barahona junto con Castro y Sieveking decidieron salir de Chile con la justificación de que necesitaban una gira internacional (en Perú, Ecuador, Venezuela, Costa Rica, Guatemala, entre otros) para recaudar dinero, ya que el toque de queda impedía que el público asistiera a sus obras. (Barahona, comunicación personal, 17 de marzo del 2017)

⁶Trabajaron con él en las obras *Parecido a la felicidad*, *Ánimas de día claro*, *La Remolienda*, entre otras. (Jurado y Morales, 2003, pp.47-50)

con el Banco de Costa Rica para comprar un local (antigua fábrica de papas fritas) en Cuesta de Moras que transformarían en sala de teatro. Al igual que otros artistas, recibieron una subvención anual del Ministerio de Cultura⁷ para cubrir gastos de operación, propia de las políticas de mecenazgo del Estado Benefactor en la década de 1970 (Cuevas, 1996, p.242). Así, Teatro del Ángel precedido por Teatro Arlequín, fue de uno de los primeros grupos en marcar una “geografía teatral” en el imaginario cultural, el cual ubicó el teatro comercial en un nuevo espacio: el “circuito” de Cuesta de Moras (Fumero, 2016, p.10).

Al poco tiempo de su estadía, los integrantes de este grupo fueron galardonados con los premios nacionales. Por ejemplo, Barahona recibió el premio a mejor actor de reparto en 1975, mejor actor en 1976 y mejor escenografía en 1984⁸. Mientras que Sieveking obtuvo los reconocimientos a mejor director en 1976, 1981 y 1984⁹. Y en conjunto recibieron el premio a mejor grupo en 1977, 1981 y 1984. (Cortés y Murillo, 1992, pp76-77).

Para estas fechas, los chilenos habían trabajado temporalmente en actuación y dirección en la Universidad de Costa Rica (UCR) (Ramírez, 2019, p.193). Así por ejemplo, Castro laboró en la cátedra de actuación de la Escuela de Artes Dramáticas (EAD) en 1975¹⁰ y dirigió *El gorro de cascabeles* de Luigi Pirandello en 1975, *Con el amor no se juega* de Alfredo de Musset en 1978, *El Cruce sobre el Niágara* en 1980 y *Las tres hermanas* de Anton Chejov en 1982 en el Teatro Universitario (TU). Sieveking fue profesor de puesta en escena en 1977 y participó en las

⁷ Según un artículo de prensa, en 1979 recibieron ₡48.000 del Ministerio. Siguiendo la nota, el grupo producía “por concepto de boletería” al año ₡600.000 (sin contar la subvención del Ministerio) y contaba con 25 patrocinadores que compraban al año 20 entradas por adelantado. Con todo este dinero cubrían: alquiler, luz, teléfono, escenografía, vestuario, publicidad, mantenimiento del local y salarios. (Anónimo, 1979, Áncora, p.3). Un año antes, en 1978, se indicó que Teatro del Ángel, Teatro Carpa y Tierranegra recibirían ₡60.000 cada uno por parte del MCJD, con la condición de que montaran una obra clásica estudiada en secundaria, obras de autores costarricenses y giras por el país. Esta subvención fue discutida por diputados de la Asamblea Legislativa quienes sostenían que el teatro ya era financiado a través de la CNT, TU, Teatro Arlequín, Compañía Anibal Reyna, o bien, que este dinero se podía destinar a otros fines. Los directores de estos grupos, como Sieveking y Alfredo Catania, expresaron que el apoyo económico era insuficiente para responder a las condiciones y sólo financiaba un porcentaje del alquiler anual. (Anónimo, 1978, p.4A).

⁸ Respectivamente en las obras: *El Gorro de Cascabeles* en 1975; *Gato por liebre*, *Espectros* y *Hablemos a calzón quitao* en 1976 y *El Zoológico de Cristal* en 1984.

⁹ Respectivamente en las obras: *La virgen del puño cerrado* en 1976, *El hombre elefante* en 1981 y *El zoológico de cristal* en 1984.

¹⁰ De igual manera, fue profesora de actuación en los talleres populares de capacitación del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes en 1983. En Costa Rica, con Teatro del Ángel dirigió *Las Bodas de Sangre* de Federico García Lorca y *La Dama Boba* de Lope de Vega (Universidad Nacional. Archivo de la Escuela de Arte Escénico. Currículum vitae, Bélgica Castro).

obras mencionadas como actor, vestuarista, escenógrafo y traductor¹¹. Asimismo, Barahona participó en el elenco de *El gorro de cascabeles* y en el diseño de escenografía y programas de esta obra *Las tres hermanas*. (Escuela de Artes Dramáticas, 2019).

A través de una serie de entrevistas, Morrúa identificó los aportes del grupo según el testimonio de actores y actrices activos en la época. Para Gladys Catania y Ana Istarú, del Ángel impulsó el teatro independiente mediante la manutención de una sala y la distribución de tareas en dirección, actuación y producción. Por su parte, Gustavo Rojas señaló la contribución del grupo a su preparación actuarial a través del análisis de textos, estudios de personajes, delimitación de objetivos y entrenamiento para afrontar funciones continuas (de martes a domingo). Esta disciplina y trabajo stanislavskiano fue igualmente reconocido por Juan Katevas; mientras que Eugenia Chaverri rescató la expresión corporal como una de las exigencias de los chilenos. (Morrúa, 2019, pp.158-163).

De acuerdo con Barahona, el aporte del grupo fue demostrar la rentabilidad del teatro independiente¹². Con la elección de “espectáculos entretenidos”, a través de la comedia o del café concert, “rompimos la barrera de las 100 funciones por primera vez en Costa Rica y hoy en día es lo más natural llegar a las 200 presentaciones, pero hace diez años no era así”(Anónimo, 1985, p.25)¹³. Lo anterior podemos relacionarlo con las declaraciones de Sieveking, para quien “lo ridículo, los tics de los hombres y sus vicios... es entonces el elemento humorístico más constante hasta hoy”(Anónimo, 1977, Áncora, p.5), y por tanto, un recurso para el éxito de una obra. En ese sentido, el grupo descubrió en el café concert una opción para cautivar al público con escenas cortas y cómicas que criticaran costumbres, y es posible que, esta mezcla de brevedad y risa contribuyera a su aceptación (Barahona, 2019).

A pesar del éxito inicial, en Costa Rica, a diferencia de Chile, lucharon contra las preferencias por el cine y la ausencia de una tradición que fomentara el gusto por el teatro

¹¹También trabajó en dirección en la CNT con las obras *Murámonos*, *Federico* de Joaquín Gutiérrez. (Compañía Nacional de Teatro, 2011, p.67)

¹² En 1976, Castro reportó que la obra *Corronguísimo* tuvo 11.098 espectadores; *Gato por liebre*, 12.000; *La virgen del puño cerrado*, 5300; *Apareció la Margarita*, 5500 y *Espectros*, 2800. (Loaiza, 1976, Áncora, p.6). Para 1979, informaron que habían realizado 1.104 funciones. (Anónimo, 1979, Áncora, p.3).

¹³ En 1979, las obras que trascendieron las 100 funciones desde su llegada a Costa Rica fueron: *Hablemos a calzón quitado* de Guillermo Gentile, *El Chispero* de Sieveking, *El lindo don Diego* de Agustín Moretoy *La Nona* de Roberto Cossa. (Anónimo, 1979, Áncora, p.3).

(Barahona, 2019). Esta dificultad fue una de las razones para anunciaren 1981¹⁴ la partida rumbo a Europa, ya que buscaban “nuevos públicos” y “nuevas experiencias”. Lo anterior se explicó porque tenían éxito con obras como *Hablemos a calzón quitado*, *Ja jaque mate* y *Corrongísimo*, mientras que *Espectros*, *Los cuentos de don Friolera*, *Cama de batalla* y *Pequeños animales abatidos* no solventaban los costos del montaje y de la planilla (Salvatierra, 1981, p.5B).

La inasistencia, traducida en menor difusión y recuperación de ingresos, planteaba otra dificultad para los teatros independientes. Según Castro, el financiamiento era limitado para contratar un gran elenco y ofrecer un repertorio (Consultar Cuadro 1) con obras reconocidas. Con base en su criterio:

“El problema clave para los teatros independientes como el nuestro, en que el movimiento de dinero que entra por boletería alcanza a los 600 mil cólones al año, más una ayuda de 40 mil cólones que nos proporciona el Ministerio de Cultura, con lo cual tenemos que sobrellevar absolutamente todos nuestros gastos... es que nos vemos restringidos casi siempre por el número de personajes en las obras que programamos... casi nunca podemos hacer las grandes obras de la literatura teatral que nos son tan queridas y conocidas” (Castro, 1979, p.25)

Ante este panorama, acogemos la reflexión de Gallina para quien los dramaturgos exiliados de Argentina, y añadimos los artistas exiliados de Chile, fueron “forzosamente separados de su contexto de producción”. Esto implicó una ruptura con la práctica relacional en su “localidad” y con el “sitio enunciativo” de sus obras (Gallina, 2018, p.85). El exilio, en el caso de Sieveking y del Teatro del Ángel, los enfrentó a un contexto de producción restringido, en el que no siempre posicionaron con la misma rentabilidad las comedias y los dramas. El grupo, incluso, reinventó su trabajo artístico con espectáculos de entretenimiento (comedia, café-concert, programas de televisión), cuya popularidad publicitara su teatro. No obstante lo anterior, al explorar otros géneros corrieron el riesgo de comprometer su subsistencia y sostenibilidad en el largo plazo.

Estos esfuerzos de permanencia y adaptación mostraron su fin hacia 1981. La partida a Madrid indicó que las expectativas del grupo no se estaban desarrollando en el país de acogida, pues siguiendo las valoraciones de Castro:

"asistirán a un festival teatral en Barcelona y participarán en un encuentro de teatro; en octubre, posiblemente, abrirán la sala en Madrid, como lo hicieron acá... la decisión se

¹⁴Barahona recuerda que la partida de Castro y Sieveking en 1984 se debió al deseo de reencontrarse con sus familias, específicamente con el hijo de Castro.

tomó por varias razones, pero fundamentalmente [palabras de Castro] "por la imposibilidad de hacer el tipo de repertorio que a nosotros nos interesa". El público costarricense-comentaron-responde masivamente a nuestras presentaciones de teatro liviano, mientras obras como Pequeños animales abatidos, de Sieveking, interesantes a nuestro juicio, escasamente llegan a las 50 funciones" [palabras de Castro] "En Costa Rica no somos un teatro chileno, sino costarricense; en Madrid -agregó la actriz- tenemos un mercado mucho mayor de chilenos que viven fuera de la patria y eso permitirá una amplitud de repertorio" (Anónimo, 1980, p.6A)

Mientras esta salida ocurrida, la sala en Cuesta Moras siguió funcionando con un público intermitente. Por esto, recuerda Barahona, optaron por comedias que atrajeran espectadores y generaran dinero para la manutención del local. De ahí la elección de una obra como *Hablemos a calzón quitado*, protagonizada por Carlos Catania, Katevas y Barahona y cuyo éxito permitió el pago del alquiler y servicios (Barahona, 2019). Hacia 1978 recibieron una oferta de Ramón Mocho Coll para crear una telenovela cómica, llamada *Hay que casar a Marcela*. Esta obra fue escrita y producida por Sieveking, protagonizada por Eugenia Fuscaldó y con participación de Barahona, Arabella Salaverry, Catania y Jorge Arroyo, entre otros (Bermúdez, 2017, Revista dominical); y con la cual tuvieron un éxito de audiencia.

Castro y Sieveking volvieron a Chile en 1984 para trabajar en la escritura de guiones (para telenovelas o series) y en actuación, respectivamente, en Televisión Nacional de Chile (Sotomayor, 1997, p.10). Ante esta partida, Barahona contactó al gerente Mocho Coll para producir y protagonizar el programa *La lucha de Lucho*, utilizado también por el actor para patrocinar las obras del Teatro del Ángel. Finalmente, Barahona abandonó la televisión ante la dificultad de coordinar ambas producciones (teatro y televisión) y se dedicó a realizar giras con obras de teatro para comprar un nuevo local que llamaría Teatro Lucho Barahona en la década de 1990.

Como lo indicamos, la vivencia del exilio en estos artistas se reflejó en sus intentos por adaptarse al público costarricense, especialmente atraído por la comedia (teatro) y la telenovela (televisión). Muchas veces esto implicó re direccionar sus creaciones hacia otros géneros o repertorios que no siempre desafiaron sus intereses en dirección, actuación y puesta en escena. Además de enfrentar este contexto, la vivencia del exilio también la podemos rastrear en formas de representación, por ejemplo, en la dramaturgia de Sieveking.

En Costa Rica, este autor escribió *Pequeños animales abatidos*(1974)¹⁵, una obraganadora del Premio Casa de las Américas en 1975, estrenada en las Jornadas Culturales de Salvador Allende en México en 1978 y presentada en Costa Rica ese mismo año(Rabell, 1978, p.21; Herra, 1978, p.4B). Este espacio textual transmitiósentimientos de auto exilio, pues el oficio de Felipe (director y escritor de teleseries y teatro) y Nancy (actriz); así como el lugar y fecha de la historia (Chile, 1973) muestran un carácter sino biográfico, al menos conocido por el autor y los actores. Pelusa, vidente y amiga de la pareja, se desplaza por distintas temporalidades que parecen sugerir recuerdos de un Chile pasado frente a uno que se transforma en cuerpos muertos o por morir. A través de este personaje, Sieveking nos conduce por las detenciones, el asombro decuerpos vestidos de blanco (desaparecidos), la traición (Willy), la incertidumbre de un golpe (credibilidad en Scheider y Prats) y la revelación de un largo viaje para Felipe y Nancy (que sugiere el exilio o la muerte).¹⁶Pareciera entoncesun esfuerzode Sieveking para “explicar o explicarse” lo ocurrido y “retener” en las memorias un país perdido (Doménech, 2013, p.24).

Otra vivencia del exilio se muestra en la interacción de artistasal interior del grupo. Siguiendo a Gallina (2018), la práctica teatral fue“un modo de habitar algo común, cuando justamente no hay un territorio geográfico común a ser habitado. Cuando los vínculos se han quebrado, cuando el exilio ha pulverizado una compleja trama de relaciones” (p.92). Esta construcción de vínculos se evidenciaen el hecho de que del Ángel contrató aBunster, Venegas (Morrúa, 2014, p.101), Astica, Arenas y Gaete¹⁷(Anónimo, 1979, Áncora, p.3), convirtiéndolo en un sitio de reunión entre artistas exiliados para generar empleos y sociabilidades propias de la convivencia en ensayos o montajes¹⁸. Asimismo, el elenco de *Pequeños animales abatidos* estuvo conformado por chilenos (a excepción de Fuscaldo), lo que puede sugerir un trabajo

¹⁵ Sus intérpretes fueron: Barahona, Marcia Maiocco, Bélgica Castro, Juan Katevas, Eugenia Fuscaldo y Sieveking. Este último director de la obra. (Cañas, 1978, p.7). En Costa Rica también escribió *Volar con solo un ala* (1976), *El uno para el otro* (1979) y *La diablada* (1981).

¹⁶Todavía esta obra se encuentra en análisis. Agradezco a Reinaldo Amien Gutiérrez, académico de la Escuela de Arte Escénico, por el intercambio de ideas y la retroalimentado en esta interpretación.

¹⁷ También se mencionan: Viki Montero, RubenPagura, Gustavo Rojas, Haydée de Lev, Efraim Valverde, Eugenia Fuscaldo, Rodolfo Araya, Olga Zúñiga, Carlos Catania, Eugenio Arias, Nacy Durán, Xiomara Esquivel, Lilliam Quesada, Gladys Catania, Angela María Torres, Alejandro Rueda, Ana Poltronieri, Gerardo Arces, Ana María Barrionuevo, Claudia Barrionuevo e Imilse Viñas. (Anónimo, 1979, Áncora, p.3).

¹⁸Gastón Gaínza, también exiliado y posterior profesor de lingüística en la UCR, se vinculó con personas de teatro a partir de su asistencia al Teatro del Ángel, ya que tuvo la oportunidad de no costear su entrada debido a su inestabilidad económica (Morrúa, 2014, p.106).

colectivo entre pares (amigos y compatriotas) que compartían el mismo contexto político y que pudieron corporeizar sus vivencias del exilio en la actuación.

Esta colectividad del teatro igualmente fue buscado por los actores en su retorno. Ellos se integraron al grupo El Conventillo para estrenar *La Comadre Lola* en 1985, con la aspiración, posiblemente, de tejer vínculos personales o profesionales y asumir el desafío de regresar a la escena chilena. Así lo vemos en las palabras de Sieveking, quien reconoció que “a toda la gente de teatro le hace falta estar en un grupo” (Carvajal, 1985, p.15) y que esta obra en particular la escribió para “sentirme como que estaba acá [en Chile]” (Carvajal, 1985, p.15).

Castro desde la actuación y Sieveking desde la dirección y dramaturgia, aparecieron en el escenario con personajes populares ubicados en Santiago a finales de los años 50 y con un realismo folclórico característico del dramaturgo en el país del sur. Este regreso pudo implicar una forma de abandonar la otredad y la extrañeza que se instaura al radicarse en un nuevo país y de superar esta “sensación de alienación” (Sznajder y Roniger, 2013, p.347), pues como declaró Sieveking “uno siempre es extranjero fuera” y, aún en el exterior, la mayoría de sus obras se ambientaron en Chile porque esa era la realidad que le resultaba propia y porque se pensaron para “este público [chileno]” (Grandé, 1989, p.3). Siendo así, el estreno lo posicionaba en el mapa con un estilo distintivo de Sieveking en Chile y con el que esperaba re encontrarse con sus espectadores, como quien quisiera recuperar ante el discurrir de los años su identidad artística.

Sara Astica, Marcelo Gaete y Teatro Surco

Astica y Gaete se acercaron a la actuación en Chile desde experiencias distintas. Astica había estudiado pedagogía en castellano en la UCH y después teatro en la PUC, lo que le permitió su incorporación al elenco de Teatro de Ensayo de 1960 a 1968 y de forma ocasional hasta 1974. También había trabajado en radioteatro (1952-1955) con Radio El Pacífico y la Compañía Aníbal Reyna; en actuación (1956-1959) con las compañías Lucho Córdoba, Silvia Piñero, Silvia Oxman y Américo Vargas y en cine y televisión (1957-1972). (Escuela de Artes Dramáticas, 2007, pp.3-5).

Gaete, por su parte, se desempeñó primero en el departamento de orientación del Ministerio de Educación y en la sección de despacho de Correo y Telégrafo. Luego, ingresó a la carrera de teatro de la PUC en 1952 y, después de su deserción, recibió un curso intensivo con

Teodoro Lowey. Junto con Astica, Rafael Benavente y Aníbal Reyna conformaron el grupo de teatro El Ateneo de Chile en 1955 y al mismo tiempo trabajó en el Teatro Experimental de la UCH y el Teatro Nacional Escénico de la Municipalidad de Santiago (Bermúdez, 1991, Forja, p.4). Finalmente, alternó el oficio del teatro con la producción, actuación y dirección de telenovelas (1966-1975, aproximadamente¹⁹) (Rodríguez, 2004, p.18)

Ambos abandonaron su país natal una vez instaura la dictadura debido a la detención y tortura de Astica y a la detención de Gaete²⁰. Según el recuerdo de Gaete en el 2004:

“Habíamos votado por Salvador Allende, habíamos trabajado para él, yo era muy amigo de Allende. Él iba mucho al teatro... [Cuando los apresaron] Nos llevaron con los ojos vendados. No supimos donde era que estábamos. Un día, como a las seis de la tarde, me dicen 'Señor Gaete, se va con sus dos hijos'. 'Y mi señora, ¿se queda aquí?... la Sara me dijo, sacá a los niños de aquí'... Cuando iba a ver a la Sara a la prisión, todas las semanas, tenía que llevar ropa, vestidos... Era de lo más irónico: mientras la Sara triunfaba en la televisión, le sacaban la cresta en la cárcel... Cuando vimos que ya no había salida, que teníamos que dejar Chile, teníamos cinco opciones: Suecia, Cuba, Perú, Venezuela y Costa Rica. Me había conectado y me habían hecho las entrevistas de rigor. La Sara me dijo 'escoge tú que estás afuera'. Nos decidimos por Costa Rica, porque, además de todo lo anterior, no tiene ejército... Yo llegué dos meses después que la Sara, porque la Paula agarró la tifoidea, así que tuvimos que esperar” (Rodríguez, 2004, p.18).

Con el decreto de expulsión, recibieron el apoyo del embajador de Costa Rica en Chile Tomás Soley y solicitaron asilo político en 1975 (Colección de Leyes y Decretos, Cartera de Relaciones Exteriores, 1975, Acuerdo o Resolución 16, p.1546; Acuerdo o Resolución 26, p.958). A su llegada fueron acogidos por los chilenos Sieveking, Castro, Barahona y Echeverría (Juncos, 2000, p. 2B) y empezaron a actuar para obras del TU, Teatro del Ángel, TN, Teatro Arlequín, Compañía Nacional de Teatro (CNT), Teatro Carpa, Teatro La Colina y Teatro Eugenio O'Neil (Astica, 1991, p.42).

Tan pronto a su llegada estos actores fueron galardonados con los premios nacionales en teatro. Si partimos del período 1968-1991, compilado por Cortés y Murillo (1992, pp.75-77), observamos que Astica obtuvo el premio a mejor actriz de reparto en 1975 y 1978; así como

¹⁹ Por ejemplo en Chile con La chica del bastón, El Socio, Amalia, El Padre Gallo; en Bogotá con El hijo de Ruth, La pezuña del diablo y Operación Zeta, entre otras. (Rodríguez, 2004, p.19).

²⁰ Astica estuvo detenida y torturada durante nueve meses. Aparte del apoyo a Allende descrito por Gaete, otro motivo de esta detención fue la afiliación comunista de sus padres (Anónimo, 1998, p.15) y su militancia en el MIR.

mejor actriz en 1978, 1979, 1986 y 1989²¹. Gaete, a su vez, los obtuvo por mejor actor en 1978, 1985 y 1989; mejor actor de reparto en 1979 y mejor dirección en 1989²².

Al lado de su carrera actoral, en 1977 Astica y Gaete conformaron el grupo Surco. Similar al Teatro del Ángel, estos chilenos se distribuyeron las tareas de actuación, diseño de vestuario, escenografía, dirección y producción para reducir los costos de las obras; con la diferencia de que no obtuvieron financiamiento estatal²³. Según Castellón, estos actores se enfrentaron a un mercado laboral saturado de intérpretes en los elencos de la CNT y con escasas funciones en el TU²⁴ (Castellón, 2007, p.57), razón por la que fundaron su propia agrupación. Esta también sería galardonada con el premio nacional al mejor grupo en 1991, 1996 y 2000 (Escuela de Artes Dramáticas, 2007, p.10). Según el recuerdo de Gaete, 14 años después de la creación del grupo:

“En 1977 ya habíamos trabajado en forma individual en casi todos los grupos costarricenses: Arlequín, El Ángel, Universitario, Compañía Nacional de Teatro, etc. Porque no teníamos sala ni subvención, entonces teníamos que ver de qué manera subvencionábamos nuestro propio espectáculo cuando lo hacíamos... desde el 77 para acá hemos trabajado aproximadamente en trece obras, una por año, mientras trabajamos con otros grupos. Sara trabajó hasta el 86 con la Compañía Nacional de Teatro, hasta que cambiaron a todo el plantel” (Bermúdez, 1991, p.5)

Según los testimonios recopilados por Morrúa (2019), este grupo aportó a la profesionalización del teatro costarricense. Así por ejemplo, para Manuel Ruiz, Katevas y

²¹ Respectivamente por las obras: *María, Estuardo* de Frederich Von Schiller con TU en 1975, *Invitación al Castillo* de Jean Anouilh con la CNT en 1978, *Querido mentiroso* de Jerome Kilty con Teatro Surco en 1978, *Esperando a Godot* de Samuel Beckett con la CNT y la colaboración de la Alianza Francesa en 1979, *Sara Bernhardt* de John Murrell con Teatro Surco en 1986 y *El loco y el triste* de Juan Radrigán con Teatro Surco en 1989.

²² Respectivamente por las obras: *La visita del Inspector* de John Boynton Priestley con Teatro Arlequín en 1978, *El perfecto seductor* de Neil Simon con Teatro Surco en 1985, *El loco y la triste* de Juan Radrigán con Teatro Surco en 1989, *Murámonos, Federico* de Joaquín Gutiérrez con la CNT en 1979 y *El loco y la triste* de Juan Radrigán con Teatro Surco en 1989. También Astica menciona que Gaete recibió el premio a mejor actor de reparto por *Topografía de un desnudo* de Jorge Díaz (Astica, 1991, p.44-45).

²³ Sin embargo, Astica menciona que recibieron el apoyo de Moreno del TN para utilizar la sala Vargas Calvo. (Astica, 1991, p.45).

²⁴ Astica trabajó desde su llegada hasta 2003 en las siguientes obras de teatro fuera de su agrupación: *María Estuardo* de Frederich Von Schiller (1976, TU), *La virgen del puño cerrado* de Sieveking (1976, Teatro del Ángel), *La Gaviota* de Anton Chejov (1977, Teatro Arlequín), *Las reinas de Francia* de Thornton Wilder (1977, TU), *El diario de Ana Frank* de Goodrich y Hackett (1977, TN y Asociación de damas israelitas), *Georges Dandin o el marido humillado* de Moliere (1977, Teatro Arlequín), *Con el amor no se juega* de Alfred de Musset (1978, TU), *Invitación al castillo* de Jean Anouilh (1978, CNT), *Esperando a Godot* de Samuel Beckett (1979, CNT), *Ok* de Isaac Chocrón (1980, TU), *La loca de Chaillot* de Jean Giraudoux (1980, CNT), *Los bajos fondos* de Máximo de Gorki (1980, CNT), *Divinas palabras* de Ramón Valle Inclán (1981, CNT), *El cilindro* de Eduardo de Filippo (1983, TU), *Betty Limón* de Arnold Wesker (2002, TN), *Barranca Debajo* de Florencio Sánchez (2003, TN, TU y CNT), *Copenhague* de Michael Frayn (2003, TN, TU y CNT), *La señorita de Tacna* de Mario Vargas Llosa (2003, CNT), *Lilliom* de Franc Molnar (2003, CNT). (Escuela de Artes Dramáticas, 2007, pp.6-7)

Gerardo Arce, Surco desarrolló una “puesta en escena profesional” y un cuidadoso trabajo en actuación, aunque no especificaron a qué se referían con estas valoraciones. De igual manera, para ellos los chilenos asumieron el desafío de mantener un teatro independiente²⁵ con repertorios variados a pesar de las carencias económicas y técnicas de nuestro país (Morrúa, 2019, pp.164-166). Podríamos agregar que la contribución en la enseñanza del teatro se reconoció con el homenaje póstumo a Astica, cuya identidad se utilizó para nombrar la Cátedra en la UCR en el 2007, institución en la que trabajó como docente de la Escuela de Estudios Generales y de la EAD en las áreas de actuación, producción y expresión vocal (Bonilla, 2009, p.7). Y en donde produjo con TU el reconocido programa En Escena dedicado a entrevistar personas de teatro y difundir guiones de estudiantes bajo la modalidad de radioteatro (Ramírez, 2019, p.194).

Astica y Gaete encontraron en Surco una posibilidad para adaptarse culturalmente al país de acogida. En Chile, por ejemplo, actuaron para teatros universitarios y municipales, al tiempo que el desarrollo de la televisión universitaria en la década de 1960 (Hurtado, Edwards y Guilisasti, 1989, p.80), los integró en programas dramatizados como teleseries, obras de teatro y telenovelas (Bermúdez, 1991, p.4). En Costa Rica, en cambio, encontraron un trabajo esporádico con pocas funciones por temporada²⁶ y escasos programas de televisión a pesar de los esfuerzos estatales por crear una compañía, un teatro al aire libre y un incipiente sistema de radio y televisión (SINART, 1978; Departamento de Cine, 1973). Surco permitió, en ese sentido, abrir una opción laboral en un país que, como lo señalaba Barahona, debían de gestionar su propio público y fomentar el interés para que asistiera a sus obras de nuevo.

A este contexto de producción local se sumó la crisis económica de 1980 y los programas de ajuste estructural en 1985, los cuales provocaron recortes en cultura y restricciones para aumentar este presupuesto (Cuevas, 1996, p.228), limitando las subvenciones, la ejecución de proyectos en estas áreas y el capital adquisitivo de un público ya reducido. Lo anterior nos permitiría comprender el argumento de Astica sobre la necesidad de habilitar La Comedia en 1991, una sala que con el respaldo del socio capitalista Carlos Campos Vargas generaría un espacio para profesionales en teatro y para el convivio con el público josefino:

²⁵ El grupo tuvo a su cargo las salas: La Comedia (1991) y La Esquina (2000).

²⁶ Si tomamos como referencia el período de 1975 (llegada de Astica y Gaete) a 1977 (creación de Surco), la CNT presentó 8 obras en 1975, 1 en 1976 y 4 en 1977 (Compañía Nacional de Teatro, 2011, pp.66-67); y el TU 7 en 1975, 3 en 1976 y 5 en 1977 (Escuela de Artes Dramáticas, Teatro Universitario, 2019). Además se cerró el exitoso proyecto de Teatro al Aire Libre del Museo Nacional vigente desde 1972.

“es algo importante para el medio teatral costarricense que exista una sala, porque hay pocos medios de trabajo para el actor. Aquí no hay televisión, no se hace cine en forma continuada, no hay radioteatros, la única forma de subsistencia de los actores es el teatro, entonces hacer una compañía tratando de que sea exitosa, nos da oportunidad de trabajar a nosotros y a los otros compañeros que se incorporen al elenco. Porque cada año sale gente de las universidades con título de actor y tienen que dedicarse a trabajar en otra cosa porque el teatro no les da fuente de trabajo, eso es un problema serio... no puede un actor vivir del teatro, a menos que sean los cinco o seis “locos” que tratamos de vivir de esto. Esa situación hace que no sea realmente profesional el teatro, porque el actor no puede vivir de su trabajo. En otros países los actores hacen radioteatros, telenovelas, doblan películas, etc., pero aquí sólo hacen teatro, Con una cantidad de actrices estupendas que no tienen trabajo...” (Bermúdez, 1991, p.4).

Esta sala formó parte del proceso de adaptación de los actores por varios motivos. Para empezar, se convirtió en un lugar fijo para mostrarse sus obras ante la decisión de Astica y Gaete en 1986 de trabajar sólo en Surco. Seguidamente, y de acuerdo con Castellón, representó un refugio para enfrentar las pérdidas del exilio, pues era un espacio para la contención física y psicológica necesaria en un “proceso de duelo y desarraigo forzados” (Castellón, 2007, pp. 67, 76-77) en el que “se pierden sus sistemas de referencia” (Vázquez y Araujo, citado por Sznajder y Roniger, 2013, p.52). Por tanto, Astica, Gaete y sus hijos a través de las labores del teatro (actuación, dirección y producción) se acompañaron y se reconstruyeron en un medio que estaba lejos del contexto artístico y familiar del que provenían. Aunque cabe señalar que como indica Castellón, el cierre de la sala en el 2002 por problemas de rentabilidad y diferencias con el socio capitalista, también la convirtió en un duelo.

No obstante, con este espacio buscaron continuidad en sus proyectos, independencia de otras compañías y asentamiento después de 8 años de giras por América²⁷ debido al inconveniente de no contar con sala propia. Dicha sala significó, asimismo, subsistir en un país en el que para Astica en 1991 era difícil el acceso a la vivienda, a la educación y a la salud (sin afiliación a la CCSS), y en el que el trabajo del teatrero, además de inestable, era “considerado poco necesario en la productividad económica y en los dividendos monetarios” (Astica, 1991, p.41).

Indistintamente del destino de la sala, el grupo representó una forma de vivir en el exilio. Surco, además de ser un núcleo de contención (Castellón, 2007, p.77), ofreció autonomía en el repertorio dentro del cual escogieron a dramaturgos o artistas chilenos como Jorge Díaz, Juan

²⁷1983: Colombia y Ecuador, 1984, 1985 y 1988: Panamá, 1987: Ecuador, Perú, Chile y 1990: Canadá, Estados Unidos, Ecuador, Perú y Chile. (Astica, 1991, p.44)

Radrigán, Marco Antonio de la Parra, Violeta de la Parra y Antonio Skármeta. Podríamos argumentar que estas obras les permitió conservar un vínculo con Chile para “aferrarse a su idioma, a sus costumbres, a sus hábitos sociales” (Oliva, 2012, p.363), a la vez que compartieron temas, lenguajes y personajes del teatro chileno con el público costarricense (Castellón, 2007, pp.81 y 92).

En 1995 el grupo arribó a Chile para escenificar una obra en Plaza Nuñoa al lado de Lucho Arenas Godoy y Jaime Troncoso (C.H, 1995, p.34). Aunque su primera visita fue en 1987 (Gaete) y en 1990 (Gaete y Astica), este regreso se hizo con un texto de Radrigán, autor elegido anteriormente por Astica y Gaete en Costa Rica (Consultar Cuadro 2). Además de escoger un dramaturgo chileno, la obra *Isla de porfiado amor*²⁸ (1993) retomaba sentimientos conocidos por los exiliados, tales como el destierro y la soledad de una pareja (Diego y Micaela), expulsada de la ciudad por falta de trabajo y del desierto al que llegan por la resistencia de sus muertos (Pulgar, 1994, p.38).

Proponemos que este montaje fue una forma de comunicar el exilio con una obra nacional. Al menos transmitirían sentimientos comunes con los personajes como la separación de un territorio, el aislamiento en tierra desconocida, la (in) adaptación a nuevos lugares y la espera de un cambio en las circunstancias por 20 años, tiempo vivido por la pareja en la salitrera y por Gaete y Astica en el exilio hasta esa fecha. Esta obra también pudo significar una batalla de los actores contra el olvido, ya que su regreso los resituaba al medio (teatral, social y político) al que una vez pertenecieron en su país natal.

Anexos

Cuadro 1. Obras presentadas por Teatro del Ángel en Costa Rica, 1975-1985

| Obra | Autor |
|----------------------------|----------------------|
| Corronguísimo | Varios, café concert |
| La virgen del puño cerrado | Alejandro Sieveking |
| Apareció la margarita | Roberto Athayde |

²⁸ Antes de esta presentación visitaron Chile con *El inmundo mundo del m...!*, monólogos de Kafka, Chejov y Swift en 1987, *Querido mentiroso* de Jerome Kilty en 1987 y 1988, *Sara Bernhardt* de John Murrell en 1987 y 1988, *¿Puede usted dar saltos mortales? Comedia a la antigua* de Alexei Nicolai Arbuzov en 1987, 1988 y 1997, *El loco y la triste* de Juan Radrigán en 1990, *Pareja abierta* de Franca Rame y Darío Fo en 1990 y 1993 y *Big Bang* de Samuel Rovinsky en 1993 (Castellón, 2007, pp. 129, 148, 149, 186, 187, 195, 198 y 204).

| | |
|---|---|
| Gato por liebre | George Feydeau |
| Espectros | Henryk Ibsen |
| Hablemos a calzón quitado | Guillermo Gentile |
| Ja-jaque mate | Varios, café concert |
| Los chinos | Murray Schisgal |
| Los cuernos de don Friolera | Ramón del Valle Inclán |
| La profesión de la señora Warren | Georges Bernard Shaw |
| Toruvio, el ceniciento | Cintolesi-Barahona |
| Cama de batalla | Alejandro Sieveking |
| Pura vida | Varios, café concert |
| El chispero | Alejandro Sieveking |
| El lindo don Diego | Agustín Moreto |
| Pequeños animales abatidos | Alejandro Sieveking |
| La Nona | Roberto Cossa |
| Las hermanas de Búfalo Bill | Manuel Martínez Mediero |
| Un, dos, tres | Bertolt Brecht, Terence McNally y Sieveking |
| Tatuajes amorosos en el cuerpo del difunto | Joe Orton |
| Cien veces no debo | Ricardo Talesnik |
| La celestina | Fernando de Rojas |
| Recién chorreado | Varios, café concert |
| La mula del diablo | Alejandro Sieveking |
| Bodas de sangre | Federico García Lorca |
| El hombre elefante | Bernard Pomerance |
| El médico a palos | Molière |
| Ánimas de día claro | Alejandro Sieveking |
| Orquesta de señoritas | Jean Anouilh |
| Arroz con mango | Varios, café concert |
| El corazón en la mano | Loleh Bellon |
| Edipo Rey | Sófocles |
| La dama boba | Lope de Vega |
| Rosaura a las diez | Marco Denevi |
| El zoológico de cristal | Tennessee Williams |
| Cuentos del Decamerón | Giovanni Boccaccio |
| Esta noche con Lucho | Varios, café concert |
| L'anima sola de Chico Muñoz | Jorge Arroyo |

Fuente: (Anónimo, 1985, p.25).

Cuadro 2. Obras presentadas por Surco en Costa Rica, 1977-1991

| Obra | Autor |
|---|--|
| Sabor a miel | Sheila Delaney. Coproducción con el Teatro Universitario. Dirección: Daniel Gallegos. 1976. |
| Tú sabes que no te puedo oír cuando el agua está corriendo | Robert Anderson. Dirección: Marcelo Gaete. 1977. |
| La Valija | Julio Mauricio. Dirección: Héctor Tealdi. 1977. |
| Antropofagia de Salón | Jorge Díaz. Dirección: Marcelo Gaete. 1978. |
| Querido mentiroso | JeromyKilty. Coproducción con el Teatro Arlequín. Dirección: Lenín Garrido. 1979. |
| Comedia a la antigua | Nicolai Arbuzov. Dirección: Marcelo Gaete. 1982. |
| A usted le gustan maduras | Gustavo Campaña, Gloria Moreno y Antonio Espineira. Coproducción con Teatro La Colina. Dirección: Marcelo Gaete y Fresia Astica. 1984. |
| Sara Benhardt | John Murrel. Dirección: Marcelo Gaete. 1986. |
| El inmundo mundo del M. | Kafka, Chejov, Swift, Durán. Dirección: Marcelo Gaete. 1987. |
| Buenas noches mamá | Marsha Norman. Coproducción con el Centro Cultural Costarricense Norteamericano. Dirección: Marcelo Gaete. 1987. |
| El siguiente | Terence Mac Neilly. Producción con el Centro Cultural Costarricense Norteamericano. Dirección: María Bonilla. 1988. |
| Pareja abierta | Franca Rame y Darío Fo. Producción del Teatro Nacional. Dirección: María Bonilla. 1988. |
| La secreta obscenidad de cada día | Marco Antonio de la Parra. Dirección: Marcelo Gaete. 1989. |
| En casa de Romeo, Julieta de palo | Efraín Kishom. Producción del Teatro Nacional. Dirección Marcelo Gaete. 1989. |
| El loco y la triste | Juan Radrigán. Dirección Marcelo Gaete. 1989. |
| Plaza Suite | Neil Simon. Dirección Marcelo Gaete. 1991. |

Fuente: (Astica, 1991, p.44). Para una lista que incluya sus actuaciones en obras de otros teatros o coproducciones se recomienda consultar: Castellón, 2007, pp.121-209.

Bibliografía

Anónimo. (1974, 1 de diciembre). Cual ave fénix surge desde el exilio y la pasión por el teatro. *La Nación*, Áncora, 3.

Anónimo. (1977, 27 de noviembre). Teatro del Ángel. “Pura Vida” o la importancia de la risa. *La Nación*, Áncora, 5.

Anónimo. (1978, 18 de noviembre). Surgen criterios opuestos por subvención a teatros. *La Nación*, 4A.

Anónimo. (1979, 7 de octubre). Teatro del Ángel: cuatro años día a día. *La Nación*, Áncora, 3.

- Anónimo. (1980, 18 de diciembre). Se va Teatro del Ángel. *La Nación*, 6 A.
- Anónimo. (1985, 22 al 28 de noviembre). Un teatro con ángel. *Rumbo centroamericano*. Año II, No.56, 25.
- Anónimo. (1998, 25 de octubre). Que Dios tenga piedad de él. *La Nación, Revista Dominical*, 15.
- Astica, S. (1991). Una sala nueva: “La Comedia”. *Escena. Revista de las artes*, No.1, Vol. 27. Recuperado de: <https://doi.org/10.15517/es.v0i0.29731>(Consulta. 16 de oct. 2019).
- Barahona, L. (2017, 17 de marzo). Comunicación personal.
- Barahona, L. (2019, 24 de enero). Comunicación personal.
- Bermúdez, Kattia. (2017, 26 de agosto). Especial 70 aniversario: el tico como protagonista de telenovelas y teleseries. *Revista dominical*. Recuperado de: <https://www.nacion.com/revista-dominical/especial-70-aniversario-el-tico-como-protagonista-de-telenovelas-y-teleseries/IMUVBWJLJJAP3FXZOKX4DTJGBQ/story/> (Consulta 15 de may.2019).
- Bermúdez, M. (1991, marzo). Marcelo Gaete y Sara Astica. Queremos abrirle La Comedia al corazón de Costa Rica. *Semanario Universidad, Forja*, 4.
- Biblioteca Nacional de Chile. Bélgica Castro. Recuperado en <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-91987.html>(Consulta 15 de may.2019).
- Bonilla, M. (2009, 27 de marzo). Recordando a tres forjadoras de vida. *Semanario Universidad, Forja*, 7.
- C.H. (1995, 20 de enero). Grupo Surco estrena “Islas de porfiado amor”. *La época*. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/visor/BND:205518> (Consulta 30 de set.2019).
- Cañas, A. (1978, 10 de octubre). Pequeños animales abatidos. *La Prensa Libre*, 7.
- Carvajal, R. (1985, 14 de enero). Sieveking estrenará “La Comadre Lola”. *El Mercurio*. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-243178.html> (Consultado: 30 de set. 2019)
- Castedo, E. (1982). *El teatro chileno de mediados del siglo XX*. Santiago: Andrés Bello.
- Castellón, M. (2007). Trayectoria teatral de un exilio chileno: Grupo Surco. *Tesis en Artes para optar por el grado de Magister Artium*, Costa Rica, Universidad de Costa Rica.
- Castro, B. (1979). El eterno problema: ¿Cómo diablos se hace un repertorio?.*Escena. Revista de las artes*, No.2, Vol.2. Recuperado de: <https://doi.org/10.15517/es.v0i0.32566> (Consultado 16 de oct. 2019).
- Compañía Nacional de Teatro. (2011). 40 aniversario, 1971-2011. San José: Imprenta Nacional.

Cortés, C y Murillo, M. (1992, mayo). Historia de los Premios Nacionales. *Revista Nacional de Cultura*. Costa Rica: EUNED.

Cuevas, R. (1996). *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: MCJD.

Doménech, R. (2013). *El teatro del exilio*. Madrid: Cátedra.

Escuela de Artes Dramáticas (2019). Teatro Universitario. Recuperado en: <http://www.teatro.ucr.ac.cr/teatrouniversitario>(Consultado 1 de set.2019)

Escuela de Artes Dramáticas. (2007, junio). *Teatro para el teatro. Sara Astica Cisterna*. Cuadernos de Teatro, No.4. San José: UCR.

Escuela de Artes Dramáticas. Teatro Universitario. Recuperado en: <http://www.teatro.ucr.ac.cr/teatrouniversitario>(Consultado 1 de set.2019)

Fumero, P. (2016). Infraestructura teatral en el siglo XXI: el caso del “teatro comercial” costarricense (1990-2014). *Revista Istmo*. 33. Recuperado de <http://istmo.denison.edu/n33/articulos/13.html> (Consulta 6 de jul.2019).

Gallina, A. (2018). La lucha antidictatorial: tres escenas del exilio teatral argentino. Exilios, un campo de estudios en expansión. CLASO. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/j.ctvfjd125.7> (Consulta 24 de may.2019).

Grandé, C. (1989, 7 de enero). Alejandro Sieveking. *La Tercera*. Recuperado de: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-177075.html> (Consulta 30 de set. 2019)

Herra, R. (1978, 24 de setiembre). “Pequeños animales abatidos”. *La Nación*, 4B.

Hurtado, M; Edwards, P y Guilisasti, R (1989). Historia de la TV en Chile (1958-1973). Documentas, Céneca, Chile. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-9934.html>. (Consultado 1 de set.2019)

Hurtado, M; Vidal, H y Ochsenius, C. (1982). *Teatro chileno de la crisis institucional, 1973-1980. Antología Crítica*. Minnesota y Santiago de Chile: University of Minnesota y CENECA.

Juncos, C. (2000, 31 de julio). Nacidos para el teatro. *La República*, Galería, 2B.

Jurado, O y Morales, J. (2003). Víctor Jara. Te recuerda Chile. Santiago, Editorial Txalaparta y Lom Ediciones. Recuperado de: <https://books.google.co.cr/books?id=bIUWokxjEF8C&pg=PA47&dq=B%3%A9lgica+Castro&hl=es&sa=X&ved=0ahUKEwiG7-DJid7kAhVCL6wKHaXGDg8Q6AEIJzAA#v=onepage&q=B%3%A9lgica%20Castro&f=false> (Consultado 10 de may.2019)

Loaiza, N. (1976, 3 de octubre). Teatro del Ángel: Una empresa floreciente. *La Nación*, 6.

Memoria chilena. Biblioteca Nacional de Chile. Alejandro Sieveking (1934-). Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-3282.html#presentacion> (Consulta 4 de abr.2019).

Morales, C. (1974, 1 de diciembre). “La Celestina”, el gran éxito de Bélgica Castro. *La Nación*, 41B.

Morrúa, C. (2014, enero-junio). El exilio chileno y el teatro en Costa Rica en la década de 1970: entrevista a Gastón Gaínza. *Temas de Nuestra América. Revista de Estudios Latinoamericanos*. No.55. Heredia: EUNA.

Morrúa, C. (2019). Desarrollo y evolución del teatro costarricense en la década de 1970. *Tesis de Doctorado en Estudios Latinoamericanos con énfasis en Pensamiento Latinoamericano*, Facultad de Filosofía y Letras, UNA. Inédita.

Oliva, C. (2012). La difícil viabilidad de la práctica escénica del exilio. *Anales de la literatura española contemporánea*, Vol.37, No.2. Recuperado de: <https://www.jstor.org/stable/23237385> (Consulta 1 de set. 2019)

Pradenas, L. (2006). *Teatro en Chile. Huellas y trayectorias. Siglo XVI-XX*. Santiago: LOM Ediciones.

Pulgar, L. (1994, 2 de noviembre). “Islas de porfiado amor”, un canto a la esperanza. *La Tercera*. Recuperado en: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/bnd/628/w3-article-204976.html> (Consultado: 30 de set. 2019)

Rabell, M. (1978, 11 de setiembre). Pequeños animales abatidos en Jornadas Culturales Allende. *El Día*, 21. Consultado en: http://criticateatral2021.org/html/resultado_bd.php?ID=4865.(Consultado 10 de may.2019)

Ramírez, M y Rojas, D. (2019). Expresiones de solidaridad y sociabilidad en Costa Rica con los exiliados chilenos: agrupaciones, actos y espacios de reunión, 1973-1988. Voces y rostros del exilio chileno en Costa Rica, Oliva, M (coord.). Proyecto de investigación, IDELA, UNA.

Ramírez, M. (2019). Trazando nuevas rutas: chilenos exiliados en la Educación Superior costarricense, 1974-1989. Voces y rostros del exilio chileno en Costa Rica, Oliva, M (coord.). Proyecto de investigación, IDELA, UNA.

Rodríguez, Camilo. (2004, 3 al 18 de setiembre). Marcelo Gaete. “Nací en el escenario”. *Ojo*, 18 y 19.

Salvatierra, L. (1981, 13 de enero). El Teatro del Ángel. *La Nación*, 5B.

Sieveking, A. (1980). Próximos estrenos del Teatro de Ángel. *Escena. Revista de las artes*, No.1, Vol. 3. Recuperado de: <https://doi.org/10.15517/es.v0i0.32582>(Consultado 15 de oct.2019)

Sotomayor, P. (1997, 23 de mayo). Bélgica Castro y Alejandro Sieveking: “Somos mutuamente dependientes”. *La Segunda*, 10. Biblioteca Nacional de Chile. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/archivos2/pdfs/MC0058062.pdf>(Consultado 1 de set.2019)

Sznajder, M y Roniger, L. (2013). *La política del destierro y el exilio en América Latina*. México: Fondo de Cultura Económica.