

Entrevista con LUIS FERNANDO GOMEZ

Amalia Chaverri Fonseca*

Más que una entrevista, deseo establecer un diálogo con Luis Fernando Gómez; es el diálogo la forma de comunicación más deseable, donde la interrelación recíproca, que implica que ambos comuniquen y reciban, permite que nuestro encuentro, especialmente desde mi punto de vista, sea más enriquecedor, ya que, en última instancia, mis preguntas son, a la vez, inquietudes a las cuales el bagaje de Luis Fernando Gómez podrá dar respuesta.

La canalización del diálogo pretende abarcar, en la medida de lo posible, un espectro amplio: partiendo del contexto socio-cultural en que se desarrolla el quehacer del entrevistado, pasar por las instancias que se relacionan, directa o indirectamente con el mismo y finalmente enfilar el interés hacia sus experiencias personales.

¿POR QUE LUIS FERNANDO GOMEZ?

Al elegir una persona para una entrevista debemos someternos a una dosis de exclusión que no nos satisface. Sin embargo, razones de peso han motivado que este escogimiento esté bien justificado. Hay que destacar que es Luis Fernando Gómez uno de los actores más destacados e importantes (permítaseme la expresión) del ámbito teatral costarricense. La manera *sui generis* en que se ha desarrollado su profesión ha estado llena de experiencias y vivencias que lo hacen acreedor de un acervo cultural con el que ha enriquecido su quehacer artístico: su paso y desplazamiento del mundo de las ciencias al mundo del arte que estuvo, como él mismo lo confiesa, lleno de dificultades y sinsabores; su esfuerzo por superarse como actor sin contar con las bases teóricas de la disciplina y del cual salió triunfante; sus múltiples experiencias en el teatro costarricense, avaladas por la crítica con cinco premios nacionales; su actuación en las tablas extranjeras; su actual trabajo en el Taller Nacional de Teatro con alumnos del primero y último nivel. Todo ello, como dijimos, justifica la selección que hemos hecho.

Pero, dejemos entonces que sea el mismo Luis Fernando el que se comunique con los lectores. De antemano le agradezco el tiempo que me dedicó, así como la satisfacción de descubrir que trabajando ambos en distintas áreas del ámbito cultural compartimos inquietudes semejantes.

* Licenciada en Filología Española. Profesora de la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

A/ Luis Fernando, a usted y a los que se desenvuelven en el área del quehacer artístico se les llama "trabajadores en el campo de la cultura"; ¿qué entiende por esta expresión?

LF/ Bueno, "trabajador en el campo de la cultura" es un término muy amplio. Generalmente se utiliza este término para hablar de personas que trabajan de manera directa o indirecta en el quehacer artístico; pero el término cultura es mucho más amplio; abarca, yo diría, la totalidad del quehacer de una comunidad, de una sociedad. Dentro del campo de la cultura están desde las costumbres de esa sociedad hasta su desarrollo tecnológico, científico y, desde luego, artístico. Entonces, desde ese punto de vista un trabajador de teatro es uno más de los trabajadores de la cultura; sin embargo, creo que a veces se usa esta expresión con un tono de vanidad que no corresponde porque, el trabajador de la cultura, de alguna manera, es todo aquel que trabaja dentro de una sociedad, contribuyendo a su desarrollo material y a su desarrollo espiritual.

A/ Coincidimos entonces en que en una primera aproximación, se debe entender cultura en su sentido antropológico como "quehacer humano". Sin embargo, el uso más difundido del término es el que lo liga directamente con los quehaceres artísticos, sean estos danza, teatro, literatura, pintura, etc. los cuales deben ser parte del desarrollo integral de una sociedad.

LF/ Sí, efectivamente; soy un trabajador del teatro, una de esas artes que forman parte del quehacer artístico, y que desde luego es parte de todo el desarrollo cultural; creo a su vez que el quehacer artístico de una sociedad es fundamental y dice mucho sobre el desarrollo global de esa sociedad y de la valoración que se tenga de ese desarrollo. El arte, de alguna manera, interpreta todo eso, lo sintetiza, lo sublima, lo proyecta. De alguna manera, creo que el arte es como una prolongación del trabajo humano.

A/ Dentro de nuestro ordenamiento socio-político sabemos que es el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes, el "encargado" de esa área especial de trabajo que hemos llamado quehacer artístico. ¿Considera usted que las políticas culturales que dicho Ministerio ha ejercido han sido equitativas en cuanto a tiempo y recursos económicos, para todas las áreas que están a su cargo?

LF/ Bueno, cada quehacer artístico tiene su especificidad. Las artes del espectáculo difieren del quehacer pictórico o de la creación literaria; entonces, la ayuda no puede ser la misma porque las necesidades son diferentes. Lo que yo sí creo es que no se han desarrollado aquí políticas culturales; se trabaja con "slogans", con frases hechas, pero no se ha hecho un estudio cuidadoso, precisamente, de las diferencias entre los distintos quehaceres y de sus necesidades más inmediatas; al no existir eso, creo yo, sobre

todo en estos momentos, la famosa ayuda estatal es una pura y simple demagogia. Voy a poner un ejemplo: la llamada subvención a los grupos independientes de teatro en Costa Rica. Se dice que el Estado subvenciona la actividad pero lo que les da el Estado a los grupos independientes son siete mil colones por mes que no le sirve a una sala ni para pagar la luz. Yo diría que es preferible no dar nada y decir que no existe tal subvención. Creo que lo interesante sería realmente que se desarrollara una política cultural que, examinando los requerimientos y las necesidades específicas en los distintos quehaceres, apuntara a solucionar los problemas que afrontan esos trabajadores. Ahora, aunque creo que el Estado puede proporcionar recursos, también creo que hay que salirse de la idea paternalista de que el Estado debe regalar. Pueden buscarse fórmulas donde la relación entre los grupos y el Estado sea de cooperación, donde ambos den y a cambio reciban. Por ejemplo y pensando en voz alta, que los grupos, con financiamiento adecuado, tengan capacidad de trabajar no únicamente pensando en que tienen que cubrir los gastos de luz, empleados, etc.; con ello adquieren el compromiso de producir un buen espectáculo que beneficiará a la comunidad. Pero, a la vez, pienso que el grupo debe retribuir al Estado de alguna manera, por ejemplo, por medio de entradas, localidades que el Ministerio distribuya entre cooperativas, fábricas, escuelas, colegios y aún para personas que no tienen acceso al teatro ya sea por



ESCENA Δ

falta de recursos económicos o porque no han tenido la inquietud de acercarse a esta actividad cultural.

Sintetizando, yo creo que la falta de políticas culturales es lo que nos está llevando, en el campo teatral específicamente, a buscar un facilismo que cada vez uniforma más todo el movimiento teatral en una línea de creación fácil, chabacana y sin rigor, que le está haciendo mucho daño. Claro que no sólo el Estado, a través del Ministerio de Cultura debe contribuir a solucionar el problema. También nosotros, la gente de teatro somos muy conservadores, arriesgamos poco, nos gusta el éxito fácil. El hecho de recibir un premio hace que la persona se sienta muy "buena" en su campo y no está dispuesta a perder popularidad; por lo tanto, no arriesga, no investiga, no se expone. Entonces, creo que están las dos cosas que me interesa destacar: la falta de una política, de un apoyo real por parte del Estado y la falta de audacia, de valor creativo, de los trabajadores del teatro.

A/ En relación con la uniformidad, facilismo y chabacanería que usted menciona, ¿quiere decir que se está produciendo un teatro que le hace concesiones al público, con obras que de antemano garantizan un éxito de público en vez de un teatro concientizador y crítico?

LF/ Yo creo que lo más importante que hay en Costa Rica, hablando de teatro, es el público; y esto se ha demostrado muchas veces. Cuando el producto teatral es un resultado de un trabajo

riguroso, entregado, audaz, el público siempre lo apoya. Es una falacia en la que cae la gente que trabaja en teatro, que cree que haciendo un teatro fácil va a asegurarse un éxito de público; eso es mentira.

A/ ¿Algunos ejemplos?

LF/ Claro, yo le puedo asegurar que una obra como EL MARTIRIO DEL PASTOR y una obra como EL TIO VANIA, cerraron a teatro lleno y en la segunda, en las últimas funciones, la gente golpeaba las puertas queriendo entrar. Estas no son obras fáciles pero fueron hechas con rigor, con entrega, con profesionalismo y el público las apoyó de una manera increíble. Creo que los que tenemos que replantearnos el problema somos la gente de teatro y no subvalorar al público. Es una infamia lo que estamos haciendo, pues el público en Costa Rica es el elemento más maravilloso de lo que se puede llamar un movimiento teatral costarricense.

A/ Partiendo de su trayectoria como actor, ¿cree usted que podemos hablar en Costa Rica de "desarrollo" y "evolución" del fenómeno teatral?

LF/ Bueno... desarrollo, evolución... pues sí hay; lo interesante sería preguntarse si existe un verdadero movimiento teatral costarricense; porque, aclarando este concepto, podría uno cuestionarse si hay progreso, confrontación, o estancamiento. Yo, desgraciadamente, soy un poco escéptico; creo que no hemos logrado todavía conformar realmente un movimiento

teatral costarricense. Entonces lo que ha habido son cambios, altibajos, de pronto experiencias que nos demuestran aciertos y otras que nos demuestran grandes deficiencias. Lo que sí se ha logrado, creo yo, y gracias al aporte de muchos teatristas latinoamericanos que se vieron obligados a vivir aquí con nosotros, es un desarrollo en la parte técnica, gracias a una traslación, por así decirlo, de experiencias; y sobre todo, nos han enseñado a trabajar con mucho rigor. Lo interesante es cuando este desarrollo técnico se ha encontrado con propuestas dramáticas que tienen que ver con nuestra realidad histórica, ya sea centroamericana o hispanoamericana; en esos momentos del teatro costarricense se ha dicho cosas muy positivas. Ese acople, entre técnica y compromiso con el quehacer artístico se dio en EL MARTIRIO DEL PASTOR, elogiada ampliamente por los diarios neoyorkinos; en todas las críticas y desde sus diferentes perspectivas, a sabiendas que no todos dijeron "maravillas", hubo consenso en que el equipo era un grupo con un alto desarrollo profesional.

A/ Una pregunta que se deriva un poco de la anterior: ¿cree usted que existe la suficiente distancia o perspectiva para hablar de generaciones de directores, dramaturgos o actores?

LF/ Bueno, claro que hay que aclarar el término "generación". Voy a dar una idea; tal vez no muy exacta, ya que otros han incursionado en este campo desde el punto de vista filosófico que lo explica mejor que yo;

creo que la generación agrupa a una serie de creadores que tienen una manera particular, propia, de resolver o enfrentar determinada creación. Se puede hablar de generaciones cuando surge otro grupo de personas que cuestionan ese quehacer, ese resultado, y hacen nuevas propuestas. En Costa Rica eso no existe; creo que hubo un momento donde eso pudo haberse dado pero coincidió con la crisis económica que vivió el país y que repercutió mucho en la producción del teatro. Haciendo énfasis en lo expresado anteriormente, creo que el teatro costarricense se ha ido uniformando, que no hay confrontación, no hay opciones, lo cual es muy peligroso y yo como hombre de teatro me siento comprometido a romper con ello; en eso estoy y por eso tengo casi un año de no hacer teatro.

¿Cómo ubicaría usted entonces a los "jóvenes dramaturgos costarricenses", el nuevo grupo que emerge y que no son los "consagrados"?

F/ Bueno, yo le doy mucha importancia a esto pero en el sentido de que no tienen que ser jóvenes en términos de edad; puede ser gente de edad que se dedique a escribir teatro. Porque lo que nos hace falta en Costa Rica es precisamente una dramaturgia; tenemos dramaturgos, eso nadie lo discute y muchas de sus obras han sido grandes éxitos. Pero una dramaturgia nacional que realmente interprete nuestra problemática, nuestra historia, nuestras esperanzas y que se de como un movimiento, como un todo,

desgraciadamente todavía no se ha dado, cosa que no es de extrañar, porque siempre la dramaturgia viene un poco después de que el quehacer teatral se haya desarrollado y profundizado técnicamente; y eso no es tan fácil. A mí me alegra que haya gente joven escribiendo teatro, siempre y cuando, esta dramaturgia, que no por joven tiene que ser buena, no por joven tiene que ser revolucionaria, no caiga en el facilismo y en la poca profundidad. Si escribimos comedia barata y no nos metemos a fondo dentro de nuestra sociedad buscando temas importantes para el país, entonces de nada sirve que haya dramaturgos jóvenes... o viejos.

A/ ¿Entonces usted está de acuerdo con un teatro, y por ende el arte en general, comprometido con la realidad socio-histórica?

LF/ Voy a hablar del quehacer teatral específicamente. La palabra **compromiso** se manosea mucho y muchas veces el compromiso representa una mediatización porque éste no es en realidad con las aspiraciones, con la problemática de una sociedad sino un compromiso con consignas políticas o compromisos de tipo personal. Yo creo que el teatro es interesante cuando el público que va a verlo se responde cosas que de una manera consciente o inconsciente se ha preguntado, es decir, temas que le atañen, que lo tocan, que lo ayudan a conocerse mejor o a proyectarse mejor. Ahora, estas preguntas pueden ser desde muy simples a terriblemente complejas, por-

que el teatro, como cualquier arte tiene como misión fundamental: tocar sensiblemente al espectador y de esa manera **transformarlo**. Claro que las ideas, que son importantes, deben estar expresadas de una manera artística para tocar sensiblemente al ser humano. Muchas veces se cree que decir cosas, aunque sean verdades, es necesariamente hacer buen teatro.

A/ Me llama la atención que coincide usted, al igual que yo, con un planteamiento de Mario Benedetti que dice que la obra primero tiene que tener calidad artística y luego dar el mensaje; de lo contrario el texto puede volverse panfletario. ¿Es, en alguna medida, lo que usted plantea?

LF/ Como no, y le voy a decir una cosa: entiendo muy bien por qué dice Benedetti eso; porque en el teatro latinoamericano ha pasado mucho que lo importante era decir lo que se tenía que decir, pero no cómo se decía y cómo se hacía el teatro; para eso está la plaza pública y si uno quiere hacer un mitin pues va, reúne la gente si es que está de acuerdo con oírlo y le dice cosas. Pero si uno lo que pretende es hacer teatro, por lo tanto, arte, tiene que entender que la cosa es diferente.

A/ ¿Estaría usted de acuerdo conmigo en plantear que debe existir una imbricación entre crítica y movimiento teatral?

LF/ Estoy de acuerdo; lo que me resulta interesante de la pre-

gunta es que el desarrollo puede existir, pero el desarrollo también tiene matices cualitativos, ya que puede haber desarrollos superficiales, y puede haberlos profundos. Lo interesante sería medir qué calidad de desarrollo va teniendo el movimiento teatral costarricense y ver si realmente corresponde esa calidad de desarrollo a la calidad de la crítica.

A/ ¿Cree usted que la crítica en Costa Rica está en "pañales", que no es seria, o que sí tiene cierto grado de rigidez?

LF/ Bueno, aceptando de antemano que la crítica es importante y necesaria, creo que con la crítica pasa lo mismo que con otras actividades, que no hay rigor, no hay delimitación ya que cualquiera puede hacer crítica. Creo que lo anterior perjudica a los que seriamente pretenden hacer crítica como una contribución real al quehacer artístico. Creo, repito, que en Costa Rica hay gente capaz de hacer buena crítica.

A/ Casualmente, algunas reflexiones sobre la situación de un grupo de críticos en potencia que desean publicar y los problemas de orden práctico con que se encuentran, lo enfoqué en una mesa redonda sobre crítica teatral durante el recién pasado Festival de Teatro y aparecen publicadas en esta misma edición.

Pasemos a otro punto que siempre me ha interesado, ¿debemos juzgar nuestro movimiento teatral de acuerdo con nuestros parámetros, pienso en posibilidades

económicas, sociales, académicas, etc. o debemos utilizar como parámetros a movimientos teatrales más desarrollados de otros países ya sea hispanoamericanos, norteamericanos o europeos?

LF/ Bueno, decía Benavente que el teatro sólo se hace de una manera: BIEN. Es la única manera de hacer teatro, aquí o en la Cochinchina. Yo lo que creo es que a veces se confunden esos parámetros con prejuicios personales. Yo creo que los parámetros de excelencia, rigor, etc. se deben usar aquí o en cualquier otro lado, pero no así los prejuicios. Lo voy a poner de una manera sencilla: aquí hay mucha gente apasionada por el teatro de Broadway; le encanta ir a ver por ejemplo, LOS MISERABLES. Si esa persona es crítica y pretende que aquí se monte esa obra y cree que ello sería un parámetro, creo que está equivocada. LOS MISERABLES, estilo Broadway está muy bien en New York, no así en Costa Rica y yo como hombre de teatro no la montaría. Por eso creo, no sé si estoy equivocado, que muchas veces la gente se maneja con bases y prejuicios personales y vuelca sus exigencias tratando de que se acomoden a esos prejuicios.

A/ Bueno, pero entonces, ¿cree usted que el teatro de otros países puede ser, en el buen sentido de la palabra, un parámetro para juzgar, medir lo nuestro?

LF/ Claro, yo creo que uno tiene que aprender de otros y por qué no, que otros aprendan de uno.

A/ ¿Considera usted que algunas puestas en escena del pasado Festival de Teatro sirvieron como parámetros para medir el estado de nuestro quehacer teatral?

LF/ Yo creo que sí, muchísimo. Creo que golpeó a la gente de teatro, porque precisamente, evidenció lo que hablábamos hace un rato: que hemos caído en un facilismo, en falta de audacia, falta de búsqueda real, no solo formal y además, falta de expresar de la manera más rigurosa y más artística, nuestras inquietudes. Creo que como experiencia fue valiosísimo.

A/ Para terminar con el tema de los parámetros; a mí me sucede lo mismo en el campo de la literatura. Si nuestros parámetros, para juzgar lo nuestro son los "monstruos de la literatura hispanoamericana" entonces hay un desfase al hacer la crítica del desarrollo de nuestra literatura e inclusive se pierde cierto interés en el conocimiento de lo propio. Creo que es una disyuntiva un tanto difícil el lograr ese equilibrio entre la necesidad de "compararse" y "medirse" con los otros, en este caso los "monstruos" y que ello no implique ir en detrimento de la búsqueda de herramientas para valorar lo propio dentro de nuestro contexto.

LF/ Lo que usted plantea es bastante claro; el hecho que existan "monstruos" dentro de la literatura hispanoamericana pues no implica que se le va a exigir a nuestros escritores que si no

son "monstruos" no van a ser leídos. Hay que tener en cuenta que la creación es un proceso y un desarrollo y que esos "monstruos" también son un resultado y que nosotros tenemos también que transitar ese proceso. Repito insistentemente: lo lógico sería tratar de exigir que el trabajo se haga con tal rigor y tal entrega que se tienda a imitar a los "monstruos" y en esa medida, el producto artístico va a ir subiendo de calidad.

A/ ¿Que le parece si entramos en su experiencia personal? Usted está considerado dentro del movimiento teatral actual como uno de los actores más importantes (permítaseme el término) del medio. ¿Cree que su carrera aún va en ascenso, que está llegando a la cúspide?

LF/ Bueno, le agradezco la apreciación inicial. Yo creo que hay mucha gente que trabaja con mucho rigor y que da muchas cosas buenas y si en algo me halaga lo anterior es precisamente que pensando en ellos yo también me esfuerzo y me empeño en hacer lo mejor posible. Cada nuevo personaje que yo hago lo trato de hacer como si fuera el primero y el último. Supongo que esta actitud me ha llevado a atesorar experiencias, a lograr un desarrollo técnico importante a la hora de enfrentar el que hacer teatral. No quisiera pensar, en ningún momento, que estoy en la cúspide, en la cima. Lo que sí le puedo decir es que tengo la misma pasión, la misma entrega que cuando empecé.

A/ ¿Hay algún personaje al que usted soñaría representar?

LF/ Yo soy un enamorado del teatro, y me siento muy feliz de hacer lo que hago. Como trabajador, mi deber es también leer mucho teatro y sobre teatro. Evidentemente, hay personajes que son muy llamativos, que lo incitan a uno a representarlos; pero yo nunca me he dejado arrastrar por esas cosas, no tengo ideas fijas al respecto. Soy más bien tranquilo, me dispongo siempre, cuando me ofrecen un trabajo, a valorarlo y, si me interesa, y me motiva, lo hago con la entrega de siempre.

A/ ¿Entonces gozaría y disfrutaría lo mismo haciendo Hamlet o un campesino costarricense?

LF/ Sí, claro, mis grandes recuerdos son personajes sencillos. Yo tengo una predilección por el personaje poco heroico, que pasa inadvertido para los demás y que, sin embargo, lleva adentro una gran carga humana y social. Estoy pensando en Uvieta, personaje nacional de una obra de don Alberto Cañas; estoy pensando en un personaje que hice, de Pirandello, Buenavida; estoy pensando en muchos otros que son poco heroicos; me interesa el tipo de personaje débil, ignorado, avasallado por todos los demás.

A/ Pero... ¿fue Monseñor Romero un personaje desapercibido?

LF/ Bueno..., lo mataron. Tal vez fue demasiado "percibido".

A/ ¿Qué experiencias personales le dio su presentación, en las tablas neoyorkinas, de EL MARTIRIO DEL PASTOR?

LF/ Yo había estrenado EL MARTIRIO DEL PASTOR en Costa Rica y había recibido una respuesta increíble de parte del público y por lo tanto, una gran satisfacción. Desde luego que salir a una ciudad tan grande, tan exigente, y tan cosmopolita como New York da cierto miedo, pero yo llevaba toda la confianza de mi trabajo creador. Si aquí había funcionado, si aquí había conmovido, si aquí había comunicado, yo no podía creer que en New York existieran seres humanos tan diferentes. Lo que sí creía era que la respuesta iba a ser distinta. La gran sorpresa y la gran satisfacción fue ver el día del estreno, algo que nos asustó a mí y a los compañeros, al teatro ponerse de pie, porque dicen que eso allá no es costumbre; tuvimos entonces la misma respuesta. Esto sí representa una gran experiencia porque me demostró una cosa: en la medida en que nosotros hagamos cosas nuestras, que nos conciernen, que nos ayuden a comprendernos y a proyectarnos mejor, así lo proyectamos en el extranjero y así se nos valora.

A/ Lo cual es coincidente con aquella idea de un escritor ruso muy conocido, "describe tu aldea y describirás el mundo".

LF/ Totalmente de acuerdo.

A/ ¿Considera usted que trajo experiencias, además de per-

sonales, enriquecedoras para todo el movimiento teatral costarricense?

LF/ Pues sí, porque le voy a decir, que esto que acabamos de comentar: "describe tu aldea y describirás el mundo" es una verdad que se les olvida muy a menudo a los creadores. Casi que se sienten acomplejados, muchas veces, de su aldea. Y esa experiencia en New York nos demostró precisamente, que tenemos que meternos en nuestra "aldea" que tenemos que quitarnos esos prejuicios muchas veces extranjerizantes, tontos. No digo que no se pueda hacer una obra extranjera, no se trata de eso. Pero tenemos que profundizar, valorar, revalorar muy bien nuestra realidad, nuestros contextos, nues-

tros problemas y tratarlos artísticamente para proyectarlos al mundo. Eso demostró la experiencia en New York y eso es una gran enseñanza para mí y para toda la gente de nuestro medio.

A/ La última pregunta, tal vez un poco al estilo "Perfil": **¿si volviera a escoger su carrera, a pesar de todos los sinsabores que con ella haya tenido y dentro de las mismas condiciones, volvería a ser actor?**

IF Cómo no... y le voy a explicar por qué. Mi gran pasión en la vida ha sido el teatro, pero yo nunca he estudiado teatro. Antes de dedicarme a ser actor estudié dos carreras científicas: química y antropología física y

dejé la antropología física precisamente porque yo estaba seguro que lo que quería y podía hacer era teatro. Fue una decisión terriblemente difícil, porque tenía serios compromisos personales, obligaciones, y no estaba tan joven como para darme el chance de equivocarme. Empecé a hacer teatro a los 28 años y fue muy doloroso, costoso y difícil y ahora es cuando tengo las satisfacciones que me ha deparado el esfuerzo, prueba de ello es que estamos aquí hablando de todo esto. Y... desde luego, si volviera a nacer, sería actor, inevitablemente. Creo, sí, que no andaría dando tumbos diez años por las aulas universitarias, sino que me metería desde el inicio en la carrera.

SUSCRIPCION, CANJE E INTERCAMBIO DE INDICES

Las personas o instituciones interesadas en recibir o canjear la Revista Escena pueden dirigirse a:

REVISTA ESCENA
VICERRECTORIA DE ACCION SOCIAL
UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
APARTADO 2060
SAN PEDRO- SAN JOSE
COSTA RICA

Para recibirla se ruega consultar la lista de tarifas expuesta a continuación (con el flete aéreo incluido):

Centroamérica	Valor unitario	\$4
	Suscripción anual	(Dólares U.S.)
		\$8
Resto de América	Valor unitario	\$5
	Suscripción anual	\$10
Europa, Africa	Valor unitario	\$10
Asia y Oceanía	Suscripción anual	\$20

Dentro del territorio nacional el valor unitario de la Revista es de 200 colones, la suscripción anual es de 400 colones.

ESCENA