

EL QUEHACER TEATRAL COSTARRICENSE (1970-1990) APROXIMACIÓN A SEIS PROTAGONISTAS

Marisol Gutiérrez Rojas

*Doctora en Educación, Máster en Literatura Latinoamericana.
Docente e investigadora de la Universidad de Costa Rica
marigu62@hotmail.com*

RECIBIDO: 15-12-10 • APROBADO: 28-03-11

RESUMEN

Este documento explora tres décadas (1970-1990) del quehacer teatral costarricense y la consolidación de los aportes realizados por una importante cuota de artistas de América del Sur quienes, en algunos casos, llegaron a raíz de los embates de los regímenes políticos de sus países de origen y, en otros, ya se encontraban en el país.

En este escenario es notable la presencia de un grupo de actrices de méritos reconocidos, cuya contribución positiva al desarrollo del teatro costarricense se visualiza en el campo de la actuación, la enseñanza del teatro, la divulgación del quehacer teatral y la vinculación del teatro con otros medios de comunicación y empresas culturales. Estas mujeres son: Carmen Bunster (Chile, 1918), Sara Astica (Chile, 1935-2007), Bélgica Castro (Chile, 1920), Ana María Barrionuevo (Argentina, 1937), Haydeé de Lev (Argentina, 1935) y Gladys Catania (Argentina, 1932).

Palabras claves: teatro, Costa Rica, siglo XX, mujeres, políticas culturales.

ABSTRACT

This document explores three decades (1970-1990) of theater activities in Costa Rica and how important (influence, weight, consolidation) was the contribution of a number of artists from South America, some of whom migrated because of the political regimes in their own countries.

In this frame, most notable is the presence of a group of highly recognizable actresses, whose positive contributions to the costarrican theater is appreciated in fields like acting, teachings, promoting theater activities, as well as linking the theater with other media communications.

These women are: Carmen Bunster (Chile 1918), Sara Astica (Chile 1935-2007), Bélgica Castro (Chile (1920), Ana María Barrionuevo (Argentina 1937), Haydeé de Lev (Argentina 1935) y Gladys Catania (Argentina 1932).

Keywords: theater, Costa Rica, twenty century, women, cultural policies.

Introducción

La cultura es un proceso permanente de construcción de ideas, modos de vida y de prácticas que inciden en el ser y el estar en el mundo (Cuevas, 2003: p. 1). Por esto, si buscamos entender lo que hoy ocurre en el escenario teatral costarricense, debemos revisar lo transitado¹.

En el período en estudio, 1970-1990, Costa Rica dio importantes pasos que afectaron de forma positiva pero también negativa el modelo cultural del país y, en particular, el desarrollo del quehacer teatral. Se fundaron instituciones claves, se pusieron en práctica políticas y acciones culturales que incidieron en conceptos, repertorios, ámbitos geográficos, ofertas y demandas, gremios y públicos.

Estos son treinta años que, para efectos de estudio, podríamos segmentar en tres momentos: 1) aquel que, en el imaginario cultural costarricense, se ha denominado como una "breve y mítica época de oro", marcada por un vigoroso crecimiento del movimiento teatral, acompañado de políticas culturales favorecedoras; 2) un segundo momento en el cual el desarrollo teatral sufrirá altibajos que lo llevarán a decantar la calidad de los espectáculos (Rovinski, 1977); y 3) un tercer momento en que veremos al teatro enrumbar sus pasos por el sendero de la búsqueda de la identidad (Arroyo, 1982), y plantearse la necesidad de contar con registros para la memoria (Calderón, 2006), que apunten hacia su reinención.

Pero estas décadas nos permiten observar, también, los aportes –y consolidación– de una importante cuota de artistas de América del Sur quienes, en algunos casos, llegaron a raíz de los embates de los regímenes políticos de sus países de origen y, en otros, ya se encontraban en el país. Esa coyuntura dio lugar a una cooperación horizontal que fortaleció el patrimonio cultural de Costa Rica en un diálogo enriquecedor con lo que ya se desarrollaba.

En este escenario es notable la presencia de un grupo de actrices de méritos reconocidos, cuya contribución positiva al desarrollo del teatro costarricense, desafortunadamente, no ha sido registrado de forma sistemática y, antes de que el olvido haga mella, hemos decidido abocarnos a la tarea de recuperar sus aportes en un documento que dé cuenta de los hitos de su carrera profesional y del legado que han dejado a muchas generaciones.

Hemos de reconocer que la tarea de acotación no fue fácil; muchas figuras relevantes protagonizaron esos años, sin embargo, el quehacer de las seis actrices quienes conforman el corpus de esta indagación, en el campo de la actuación, la enseñanza del teatro y la divulgación del quehacer teatral, es altamente significativo. Tres de estas mujeres son oriundas de Chile y tres de Argentina, dos de los países de Suramérica con mayor presencia en suelo costarricense por esas décadas. Con ambas naciones nos ligan lazos entrañables desde mucho antes, por lo que algunas de ellas ya estaban aquí cuando, por razones políticas, otras migraron hacia Costa Rica. Las actrices seleccionadas son:

- Carmen Bunster (Chile, 1918).
- Bélgica Castro (Chile, 1920).
- Sara Astica (Chile, 1935-2007).
- Gladys Catania (Argentina, 1932).
- Haydeé de Lev (Argentina, 1935).
- Ana María Barrionuevo (Argentina, 1937).

Las páginas sucesivas nos permitirán poner en contexto el quehacer de estas mujeres al explorar la dinámica cultural y política de las tres décadas en estudio; asimismo, apreciar sus propias palabras, las que registran una vida de intensa actividad en un país que las acogió de forma solidaria y al cual enriquecieron con su talento; y, finalmente, hacer un balance de este diálogo cultural entre artistas costarricenses y de Suramérica, así como del devenir de las políticas culturales de un país que ha transitado por altibajos presupuestarios en el rubro cultura, por burocracia y desarticulaciones.

Contextualización de la vida cultural y el desarrollo teatral costarricense en el período 1970-1990

Dinámica sociocultural de la década de los setenta

Los años setenta arrancan con el Gobierno de José Figueres Ferrer y una agenda socialdemócrata con políticas culturales de expansión. En el año 1970, se crea el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (MCJD)², otrora Dirección General de Artes y Letras, entidad creada por Alberto F. Cañas en 1963, y adscrita al Ministerio de Educación Pública. Los objetivos del naciente Ministerio, que contaba con un presupuesto correspondiente al 0,53% del presupuesto nacional, señalaban:

“estimular las actividades creativas, proporcionar medios adecuados para que las actividades culturales se desenvuelvan dignamente, contribuir a la formación de una juventud sana, consciente y crítica de su papel en la sociedad y conservar decorosamente los valores materiales y espirituales del pasado” (Rovinski, 1977: p. 17).

El MCJD estaba estructurado, en sus orígenes, por 25 secciones y una asesoría legal; una de estas secciones la constituyó la Compañía Nacional de Teatro (CNT)³. Esta entidad, creada en 1971, con el apoyo del Gobierno de España y la dirección de Esteban Polls, quien ya estaba en el país desde 1969, es fundamental en el proceso de incorporación de la sociedad costarricense al fenómeno teatral. Se abre así el camino para la difusión de espectáculos, la formación de grupos, el desarrollo de la dramaturgia, la promoción cultural, todo aquello que permitiera “el acercamiento del costarricense al teatro como fuente de expresión y medio de entender su sociedad” (Rovinski, 1977: p. 33).

Pero para llevar a término estos propósitos era necesario el diseño e implementación de una política cultural, en buenas cuentas, *qué se quiere y qué se necesita* en el campo cultural y, de forma global, en el desarrollo de una sociedad. Ahora bien, las políticas

culturales no están ajenas a tensiones políticas, económicas e ideológicas; las políticas culturales están, en primer lugar, ligadas al concepto de cultura de un país y, luego, su ejecución dependerá de asuntos de carácter institucional, administrativo y económico.

Según Rovinski, en su texto *La política cultural en Costa Rica* (1977), elaborado para la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco), la política cultural costarricense estaba más moldeada por lo que los públicos fijaran, por sus demandas, que por las definiciones del aparato burocrático. En su opinión, se manejó un criterio de cultura ligado a la participación social, “a la integración de los grandes sectores populares” (1977: p. 62), pero sin “programas a largo plazo” (1977: p. 20), asunto comprensible porque Costa Rica es, según él, un “país que apenas rompe lanzas en la organización de planes culturales” (1977: p. 20) y primero debían buscarse modelos propios y, en seguida, reconocerse los resultados de lo implementado.

Lo cierto es que en esa década, tanto la administración como el financiamiento de la gestión cultural estuvieron, en un inicio, en manos, primordialmente, del Estado, en la figura del MCJD, con el apoyo del Ministerio de Educación Pública (MEP) y su Departamento de Extensión Cultural, y de las municipalidades. En el ámbito teatral se hicieron significativos adelantos a partir de la creación de la CNT⁴ y de sus múltiples acciones, las que incidieron de forma positiva en la tarea de descentralización del quehacer teatral, la promoción cultural y la incorporación de la sociedad costarricense al movimiento teatral tanto en su rol de hacedora como de público educado para la recepción del arte escénico, lo cual, sin duda, redundó en la satisfacción de sus necesidades culturales.

Todas las personas consultadas para esta investigación coincidieron en el positivo impacto en el derecho a la cultura de diversos sectores geográficos del país y en la formación de un público teatral durante esa década. Esto se vio favorecido por la existencia en la CNT de dos elencos: el de San José

y el de comunidades, los que, una vez al año, se encontraban en los festivales de verano llamados Teatro al Aire Libre⁵. En la IV Temporada, por ejemplo, se efectuaron presentaciones por diez semanas consecutivas y temporadas cortas de una semana en barrios populosos de la capital (Rovinski, 1977).

Al accionar de la CNT se suman las tareas académicas de instituciones especializadas en la formación de profesionales de teatro. La Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica (UCR), fundada en 1968, pronto fue secundada en sus labores por la Escuela de Artes Escénicas de la Universidad Nacional (UNA) (1974), y el Taller Nacional de Teatro (TNT) (1977), institución adscrita al MCJD, que nació con el propósito de formar actores-promotores capaces de ejercer el teatro como un instrumento para la gestión cultural y socioeducativa. Cabe adelantar que a la historia sucesiva del TNT estará ligada, de manera preponderante, el nombre de Gladys Catania.

Al final de esta década, nació la revista *Escena* (1.º julio 1979), un valioso instrumento de registro del acontecer teatral que perdura hasta la actualidad. Tres académicos chilenos: Gastón Gaínza, Víctor Valembos y Juan Katevas, este último además actor, más el pintor y dibujante costarricense Fernando Castro, asumen la tarea. En palabras de María Lourdes Cortés:

“Escena fue un factor de articulación de la política teatral del Estado costarricense, pues fue el resultado de la acción conjunta de sus principales instituciones: la Compañía Nacional de Teatro (CNT), el Teatro Universitario (TU) de la Universidad de Costa Rica y el Teatro Nacional⁶” (2008: p. 33).

Asimismo, Cortés agrega: “*Aún en la actualidad, es interesante repasar los números de Escena para entender el desarrollo, la transformación y la decadencia de las políticas culturales de Costa Rica*” (2008: p. 33).

La participación de estos académicos chilenos no es casual; es más bien un indicador de lo que fue esa década: un caldo de cultivo para la solidaridad, no solo política sino, también, estética y académica. Recientes

en la memoria estaban la guerra de Vietnam, mayo de 1968, los primeros pasos de la consolidación de un nuevo modelo político en Cuba, los movimientos estudiantiles que llegaron a su punto álgido con las revueltas de Tlatelolco y, en Costa Rica, con las manifestaciones contra la aprobación del contrato con la Aluminium Company of America (Alcoa). Abonó también al escenario nacional costarricense de esa década el involucramiento cada vez mayor con las insurrecciones nicaragüense, salvadoreña y guatemalteca.

La confluencia de intelectuales del Sur de América en suelo costarricense, en razón de la tensa situación política vivida en sus países de origen, marcó un hito en nuestra historia cultural. En esa década, Costa Rica contaba con aproximadamente 1.9 millones de habitantes —el 60% de su población en el área rural y un porcentaje de analfabetismo del 14%— y se abocaba a la fundación de instituciones claves de educación superior y de entidades culturales como las ya citadas, y de otras, como el Sistema Nacional de Radio y Televisión Cultural (Sinart), en donde, por ejemplo, la actriz Haydée de Lev tuvo un desempeño fundamental.

En la consolidación de todas estas instancias, el contingente cultural suramericano tuvo una participación destacada. En el caso particular del teatro, quienes llegaron del Sur, junto a quienes ya estaban, lograron hacer de las propuestas teatrales un verdadero espacio para la reflexión sobre el acontecer nacional y regional. Al respecto, el teatrólogo Ricardo Blanco señala:

“De hecho la llegada de ellos marcó un hito muy importante porque trajeron todas las experiencias revolucionarias del teatro y también el teatro revolucionario. La gente quería decir cosas y el público también exigía. Ellos tenían una gran mística y estaban dispuestos a ir de gira donde los mandaran. Traían una experiencia que este país no tenía y nosotros estábamos como una esponja, lo que le dio una perspectiva muy importante” (Comunicación personal, Gutiérrez, 2002).

En ese tenor, el académico Gastón Gaínza subraya la presencia del Teatro del Ángel, agrupación que, en su opinión, se convirtió en un lugar

para "hacer la práctica profesional, en un espacio de transferencia de experiencias que también incidió en una especie de "tiquización" de los suramericanos" (Comunicación personal, Gutiérrez, 2010); al respecto, cita el caso de la obra *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, que se presentó en Costa Rica con el nombre de *El chispero*.

Al finalizar esta década, en el año 1979, se llevó a cabo el Primer Seminario sobre Políticas Culturales, en el marco del cual se realizaron fuertes críticas a las políticas culturales promovidas por el Gobierno de Rodrigo Carazo, las que apuntaban hacia la reducción de presupuestos a las entidades autónomas, una nueva conceptualización de cultura ligada a la participación de la sociedad civil (comunidades), de ahí el predominio de los Comités y Casas de Cultura, y una descentralización de la capacitación, promoción y difusión de la cultura de la esfera del MCJD para pasar al ámbito de las comunidades (Bell y Fumero, 2000).

La década de los setenta se ve imbuida en estas discusiones, pero dejando atrás, gracias a las políticas culturales implementadas, la fundación de importantes instituciones culturales y académicas; una Compañía Nacional de Teatro con 39 montajes a su haber, cuyo accionar trascendió San José; un proceso en marcha de profesionalización del quehacer teatral; un conjunto importante de grupos (independientes, comunales, colegiales) y salas de teatro, así como un público copioso, tanto urbano como rural; nuevas voces en la dramaturgia y la consolidación de autores destacados como Samuel Rovinski, Alberto Cañas y Daniel Gallegos; Casas de la Cultura y un vigor intercambio cultural entre grupos humanos.

Dinámica sociocultural de la década de los ochenta

En los años ochenta entra en crisis el proyecto socialdemócrata y así mismo sus políticas culturales. Son años de grandes transformaciones en el país provocadas por la crisis económica y las presiones

externas; la situación política de Centroamérica convierte la llegada de exiliados, desplazados y refugiados en toda una experiencia transcultural; un creciente proceso de urbanización desdibuja la diferenciación entre lo urbano y lo rural; crece la inseguridad ciudadana, que incide en la naturaleza de las formas de entretenimiento, alteradas ya por la fuerte presencia de la televisión y, también, del cine, y por la aparición de los grandes centros comerciales (Cuevas, 2003; Molina, 2003).

La primera parte de esta década se inició con el último bienio de la administración Carazo Odio (1978-1982), marcada por un complejo panorama de crisis económica (petrolera, del café, devaluación monetaria) y la presión de los organismos de financiamiento internacional, todo lo cual, a pesar de la beligerante postura del Gobierno, terminó por incidir en las políticas culturales de la época, que apuntaron hacia una restricción presupuestaria pero, también, hacia una mayor participación de otros actores sociales distintos del MCJD y de los "productores especializados", como les llama Cuevas Molina (2003) a los artistas e intelectuales.

La respuesta gubernamental fue una propuesta de cultura más amplia e inclusiva, en consonancia con los planteamientos que, desde tiempo atrás, impulsaba la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco)⁷. Esta nueva postura atravesó no solo el concepto de Ministerio de Cultura, que pasaría a llamarse de Promoción Humana, sino que se concretó en una política cultural atenta a una mayor participación de la población, las Casas de la Cultura, los promotores teatrales de la CNT –verdaderos promotores culturales–, el teatro al aire libre y las giras a las comunidades.

Sin embargo, esta propuesta desató protestas que se extendieron desde el Primer Seminario sobre Políticas Culturales, ya referido, pasando por la creación de la Comisión de Defensa de la Cultura y el Festival Cultural "Alberto Cañas" (Liberia) y la acción cohesionada de organizaciones gremiales del sector cultura que, poco tiempo

después, toparon con una situación más grave, como fue la que se presentó durante la administración del nuevo Gobierno de Liberación Nacional, presidido por Luis Alberto Monge (1982-1986), en donde las políticas culturales se perfilaban de corte neoliberal.

En 1985, se firmó el primer Programa de Ajuste Estructural (PAE)⁸, la empresa privada asumió importantes espacios de la cultura: artes plásticas, música sinfónica y popular, y se redujeron los programas de difusión y de extensión cultural. Al igual que en la década pasada, el teatro hizo eco de lo que ocurría en la vida nacional, pero esta vez no solo en las temáticas sino que, también, se expresaba en la limitación de sus recursos económicos. El apoyo a las artes escénicas y a la extensión cultural y el trabajo en comunidades sufrió una reducción drástica. Se exhibió un repertorio ligero y hubo escasez de salas de teatro independiente; asimismo, el proceso de educación de un público teatral empezó a sufrir tensiones. Jorge Arroyo señalaba, a inicios de esa década, que el teatro costarricense se encontraba en la búsqueda de su identidad, marcada esta por la crisis económica y puntuales respaldos “únicamente por la fuerza de trabajo” (1982: p. 181).

En mayo de 1988, la revista nacional *Rumbo*, publicó un artículo de Blanca Rosa Mata titulado “El teatro en Costa Rica”, en el que se señala:

“El teatro costarricense presenta una vitalidad comparable a la de naciones de una larga trayectoria escénica. La cantidad de actores, grupos, salas y espectáculos, que se mantienen en constante actividad, es insólita en Centroamérica y parece demostrar que este movimiento goza de buena salud. Sin embargo, el panorama contrasta con la escasa dramaturgia, calidad irregular de los montajes, ausencia de tendencias experimentales y la nostalgia por la “edad de oro” vivida en la década pasada, antes de la crisis económica” (*Rumbo*, 1988: p. 39).

Asimismo, el artículo de *Rumbo* destacó que lo más cotizado por el público eran las comedias ligeras, un anticipo de la tendencia que se consolidaría en la siguiente década.

Sin duda, fueron años de contrastes y paradojas pues, a pesar de las circunstancias económicas adversas, o quizá en correspondencia con aquello

de que las crisis propician momentos de gran creación, el mundo teatral costarricense contaba con una serie de agrupaciones con propuestas llamativas. Tal es el caso del Teatro La Colina, sala de teatro y colectivo de jóvenes actores y actrices “que quieren hacer teatro” (Arroyo, 1982); el Grupo 56 (sala de la Calle 15), que luego pasó a ser el Teatro Municipal; La Trama, heredera del teatro callejero y popular, dirigida por Fernando Vinocour; el Teatro de La Aduana, que encaró un nuevo modelo teatral; La Máscara, Brecha, Surco, La Trova y una producción del Teatro de la Rosa. De igual forma, debe referirse el surgimiento de dramaturgos como Víctor Valdelomar, Jorge Arroyo, Melvin Méndez, Ana Istarú, Juan Fernando Cerdas y Guillermo Arriaga.

Es relevante, en este recuento, el papel del Taller Nacional de Teatro por medio de su Departamento de Promoción Teatral y de las acciones conjuntas con las escuelas de teatro de la UCR y la UNA para el desarrollo de la carrera de Promoción artística-cultural, que forma promotores en distintas disciplinas (danza, música, teatro), así como las alianzas que esta institución estableció con el MEP, municipalidades, centros regionales del área centroamericana, universidades del país y del extranjero, y con fundaciones que le permitían al Taller captar recursos humanos y presupuestarios, y consolidar proyectos que incluyen la inserción laboral de quienes egresan.

La CNT empezó un declive, pierde su elenco estable y reduce la labor en las comunidades. En adelante, la Sala de la Aduana se convierte en el espacio de trabajo de la CNT. El tema salarial se torna en un problema tanto para los grupos estatales como para los independientes⁹; incluso empieza a trabajarse en la modalidad de cooperativa: se reparten las ganancias, se cancelan los costos de operación y lo que queda se divide por partes iguales entre elenco y dirección. Los tiempos de ensayo en muchos casos –salvo en la CNT– no eran remunerados, así que, muchas veces, a la vez que se actuaba en un montaje se estaba ensayando otro. No fue

casual, entonces, que apareciera la figura del actor-profesor-promotor-animador-anunciante-locutor.

Al finalizar la década, en el año 1989, se organizó el Primer Festival de las Artes por la Paz¹⁰, caracterizado por Bell y Fumero (2000: p. 41) como una iniciativa "con una mayor experiencia organizativa y una visión empresarial o gerencial". Ediciones posteriores se sucedieron con el nombre de Festival Internacional de las Artes, con públicos masivos, artistas nacionales y extranjeros y marcada descentralización.

La atmósfera solidaria de la Costa Rica de los años setenta se enrarece con sentimientos de xenofobia y una actitud individualista, frívola y de consumismo, favorecida por el cambio ideológico. Así, los años ochenta se ven marcados por la imposición de un modelo económico implacable, en particular para las artes: una acentuada transformación de la producción artística en mercancía –con excepciones– que la lleva a una acelerada farandulización de todo; carencia de salas de teatro apropiadas, una ascendente competencia del quehacer teatral con las industrias culturales, en especial el cine, que cautiva a un nuevo público e incide en el desaliento de aquel otro, "convocado fiel", como dice Gastón Gaínza, acostumbrado al buen teatro, y que ahora sufre el desaliento de lo que la cartelera le ofrece; la crisis salarial de los trabajadores escénicos y una Compañía Nacional de Teatro con 30 montajes a su haber pero con un marcado declive de su labor en las comunidades.

Dinámica sociocultural de la década de los noventa

Las políticas neoliberales abrieron el paso a las fuerzas del mercado y a la empresa privada, la que asumió espacios que anteriormente apoyaba el Estado e imprimió un nuevo sello a la oferta artística.

Asimismo, nuevas organizaciones emergieron de la sociedad civil y un número significativo de artistas jóvenes, formados en las escuelas de teatro de las universidades, buscaron un espacio en el panorama artístico-cultural costarricense.

Sin embargo, se encuentran algunos esfuerzos estatales significativos, tal es el caso del proyecto Teatro y Música en las comunidades de San José, de la Municipalidad de San José, cuyo propósito fue difundir y proyectar las artes dramáticas y musicales por medio de la consolidación de un elenco y una infraestructura básicas para funcionar, así como la organización de talleres de capacitación. En 1989, dos años después de su creación, se consolida como programa permanente de la Dirección de Cultura.

Pero el movimiento teatral de esta década estaba dividido entre lo comercial (a veces comprendido como mal teatro, vulgar, liviano) y lo artístico. La oferta se nutre de una generalizada liviandad y las funciones pasan a ser de jueves a domingo, a la espera de un público que, la mayor parte de las veces, concibe el teatro como una diversión pasajera. Por su parte, las nuevas generaciones de actores y de actrices son más audaces, entienden la oferta y la demanda y la lógica de la industria del entretenimiento.

Al finalizar la década de los noventa, el panorama del quehacer teatral en Costa Rica se encontraba en un proceso de experimentación particular. Para unos era la debacle, la pérdida de todo aquello que se construyó; para otros, un interesante momento que obligaba a nuevos desafíos y estrategias profesionales. Los grupos independientes, por ejemplo, recurrieron a patrocinios y a fondos concursables para llevar a cabo sus montajes y sus múltiples tareas de promoción cultural. Mientras tanto, el Estado hacía esfuerzos por descentralizar y regionalizar las acciones en el sector cultura, las que tienen su máxima expresión en los Festivales Regionales de Cultura que se alternan con el Festival Internacional de las Artes, y su momento más álgido en "la propuesta de "municipalizar" muchas de las actividades patrocinadas tradicionalmente por el MCJD. Esto último fue interpretado por algunos sectores como una expresión de las políticas neoliberales que buscaban reducir el papel del Estado y sus obligaciones" (Cuevas Molina, 1999: p. 255).

Balance de tres décadas

Cuadro resumen década de los setenta

Presidente	Años	Ministros(as) y Viceministros(as) Cultura	Logros sobresalientes
José Figueres Ferrer	1970 -1974	Ministro: Alberto Cañas Escalante Viceministros: Fernando Volio Jiménez Guido Sáenz González	1970: Creación Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (MCJD). 1971: Creación Compañía Nacional de Teatro (CNT). 1974: Creación en el MCDJ, del Departamento de Promotores Culturales.
Daniel Oduber Quirós	1974 -1978	Ministra: Carmen Naranjo Coto de 1974 a 1976 Viceministro: Guido Sáenz González de 1974 a 1976 (ante la renuncia de la Ministra, pasa a ser Ministro de 1976-1978).	1974/1976: Teatro al aire libre en el Museo Nacional. 1976: Primer festival internacional de teatro (San José).
Rodrigo Carazo Odio	1978 -1982	Ministra: Marina Volio Brenes Viceministros: Jorge Poveda Quirós Rodrigo Madrigal M. César Valverde Vega	Inauguración del Teatro Popular Melico Salazar. Creación de Comités y Casas de la Cultura. Programa de Promotores culturales.

Cuadro resumen década de los ochenta

Presidente	Años	Ministros(as) y Viceministros(as) Cultura	Logros sobresalientes
Rodrigo Carazo Odio	1978 -1982	Ministra: Marina Volio Brenes Viceministro: César Valverde Vega	Preinauguración del Teatro Popular Melico Salazar, Ley N.º 7023, 13 de marzo de 1986. Creación de Comités y Casas de la Cultura. Programa de Promotores culturales.
Luis Alberto Monge	1982 -1986	Ministro: Hernán González Gutiérrez Viceministra: Inés Trejos de Montero	
Óscar Arias Sánchez	1986 -1990	Ministro: Carlos Francisco Echeverría Viceministra: Adriana Prado Castro	Por ley N.º 7023, del 13 de marzo de 1986, se crea el Teatro Popular Melico Salazar como entidad adscrita al MCJD. 1987: Construcción del Teatro de la Aduana en la Casa del Cuño. 1989: Primer Festival Internacional de las Artes por la Paz.

Cuadro resumen década de los noventa

Presidente	Años	Ministros(as) y Viceministros(as) Cultura	Logros sobresalientes
Óscar Arias Sánchez	1986 -1990	Ministro: Carlos Francisco Echeverría	1987: Construcción del Teatro de la Aduana en la Casa del Cuño. 1987: Fundación del Grupo de Teatro y Música de la Municipalidad de San José. 1990: Primer Festival Internacional de las Artes por la Paz.
Rafael Ángel Calderón Fournier	1990 -1994	Ministra: Aída Faingezicht Waisleder	Construcción del Centro Nacional de la Cultura (Cenac) 1992-1994, que alberga dos salas de teatro: FANAL y 1887.
José María Figueres Olsen	1994 -1998	Ministro: Arnoldo Mora Rodríguez Viceministra: Hilda González Ramírez	

Cuadro resumen década de los setenta

Grupos de teatro	Salas
Teatro de Cámara de la Universidad de Costa Rica El Arlequín (1961)	Sí
Teatro Universitario (1950)	Sí
Grupo Teatral Tierranegra (1973-1983)	No
Teatro del Ángel (1975)	Sí
Cilampa	Sin información
Moderno Teatro de Muñecos (1968)	Sí
Teatro Carpa (1978)	No
Otros grupos	Sí

Cuadro resumen década de los ochenta

Grupos de teatro	Salas
El Arlequín	Sí
Teatro Universitario	Sí
Grupo Teatral Tierranegra (1973-1983)	No
Teatro del Ángel	Sí
Cilampa	Sin información
Teatro de Muñecos	Sí
Teatro Carpa	Sí
Teatro La Colina	Sí
Grupo 56	Sí (Sala de la Calle 15)
La Trama	No

Cuadro resumen década de los ochenta (continuación)

Grupos de teatro	Salas
Teatro La Máscara	Sí
Compañía Nacional de Teatro	Sí (Teatro de la Aduana)
Colectivo Escénico Brecha	Sí
Grupo Surco	Sí (Teatro La Comedia / abre en 1991)
Teatro Tiempo	
Diquis Tiquis (teatro-danza)	
	Sala José Joaquín Vargas Calvo
	Teatro Laurence Olivier
	Teatro Nacional
	Teatro Melico Salazar
	Teatro Eugene O'Neil
	Teatro Chaplin
	Teatro de la Aduana

Cuadro resumen década de los noventa

Grupos de teatro	Salas
Teatro Arlequín	Sí
Teatro La máscara	Sí
Teatro Chaplin	Sí
Teatro La Comedia	Sí
Teatro Lucho Barahona	Sí
Teatro Giratablas (Asociación Cultural Giratablas)	Sí
Teatro Skené (1990 se convierte en ONG)	Sí
Núcleo de Experimentación Teatral (NET)	No
Compañía Nacional de Teatro	Sí (Teatro de la Aduana)
	Sala José Joaquín Vargas Calvo
	Teatro Laurence Olivier
	Teatro Nacional
	Teatro Melico Salazar
	Teatro Eugene O'Neil

Aportes efectuados por el grupo de mujeres suramericanas en estudio



Carmen Bunster

Carmen Bunster¹¹

Reside en Costa Rica desde 1974

Corrían los últimos años de la década de los años cuarenta, la joven y tímida profesora jamás imaginó que al impartir el curso de Historia del teatro, ante un grupo de actores, su vida daría un giro de 180 grados y su destino cambiaría para siempre.

Carmen Bunster Briceño, hija de un hombre que amaba el teatro, estuvo desde niña muy cerca de los escenarios. Por eso no es de extrañar que, desde pequeña, Carmen soñara con ser actriz; su timidez la llevó, en la adolescencia, a escoger otros rumbos. Obtuvo el bachillerato en Historia y Letras con el puntaje más alto de su promoción y se graduó en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile como profesora de Castellano y Filosofía.

Ya graduada, se dedicó a impartir clases en una escuela.

La vida de Carmen transcurría entre la escuela y su casa, pero el destino le tenía reservada la oportunidad para retomar sus sueños.

Un grupo de jóvenes sin recursos, pero desbordantes de pasión por el arte teatral, formaron el Teatro Libre. De esta agrupación surgieron grandes actores quienes formaron parte de los grupos de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile.

El Teatro Libre invitó a Carmen a dictar unas clases de historia del teatro y ella muy entusiasmada aceptó. Uno de sus alumnos, Fernando Josseau, impresionado por la belleza y la fuerza interna de la nueva profesora, estaba convencido de que dentro de ella palpitaba una actriz. Así se lo manifestó e insistió en que participara en la audición para el próximo montaje de la agrupación: *Aceite de Eugene O'Neill*. Todos quedaron impactados con el talento innato de la señora Bunster. Se encendió una estrella que no solo brilló en el teatro; la televisión, la radio e, incluso, el cine vieron su luminosidad. Así, la joven profesora inició una pródiga carrera que la llevaría a recorrer Chile, Argentina, Uruguay, México, California, Nueva York... y Costa Rica.

Como tantos sudamericanos en las terribles décadas de las dictaduras militares, Carmen Bunster llegó a Costa Rica con sus hijos. El contraste era impresionante: si Santiago era una gran ciudad, San José era una aldea; pero si en Chile los militares imponían el terror y la muerte, en la Costa Rica que había abolido el ejército en 1948 se respiraba paz.

Aunque el teatro distaba mucho de ser visto y practicado con rigor profesional, el gusto que sentían los costarricenses por este arte permitió que, pocos años después, surgiera un movimiento teatral sólido que llevaría a los escenarios grandes textos de la dramaturgia universal.

Rodrigo Durán Bunster, hijo de Carmen, actor, recuerda:

"Esa poca fue una especie de *meeting point*, los artistas venían de todas partes de América. Lo que había aquí era una cimiento

riquísima de intercambios con gente que venía de España, de otros países de Centroamérica, de Sudamérica. Se hizo una especie de cocimiento, una olla a presión que fue el reflejo de lo que estaba pasando en ese intercambio riquísimo de experiencias. Al tener este encuentro con gente nueva, desconocida, generaciones un poco más jóvenes y generaciones más viejas, como Atahualpa del Cioppo, los colombianos, Buenaventura, y el de la Candelaria, Santiago García, uruguayos, argentinos, chilenos, peruanos, todos aprendieron de todos.

En ese ambiente de intercambio, Carmen fue profesora de *Apreciación Teatral* en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica y de *Historia del Arte* en la Universidad Nacional. En la academia enseñaba la teoría que tan bien conocía, pero en el espacio escénico demostraba, en la práctica, las reglas del oficio. La disciplina, la pasión, la constancia, la comunicación que siempre propuso la señora Bunster sobre el escenario sirvió de ejemplo para muchos jóvenes. Maestra al fin –y con vocación– nunca dejaba de ejercer la enseñanza.

A mediados de los años ochenta, uno de los primeros grupos de teatro independiente josefinos, La Colina –que agrupaba estudiantes de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica– emprendió el montaje de la obra **Te juro Juana que tengo ganas**, del mexicano Emilio Carballido. El grupo invitó a Carmen a trabajar con ellos.

Eduardo Zúñiga, director de la agrupación dice:

"En el proceso fui de sorpresa en sorpresa: la actriz experimentada, la señora actriz de trayectoria, seguía mis tímidas instrucciones con un respeto que yo desconocía, y cuando me enfrentaba a un problema escénico que era incapaz de resolver, ella, la actriz, me sugería una solución, y lo hacía de una manera tan didáctica que me hacía creer que era yo quien la había encontrado. Y más y más sorpresas nos dio la Bunster. Su condición de maestra se puso de manifiesto al enseñarnos, sin discursos, sin amonestaciones, sin hacer cátedra acerca del compromiso del artista con la sociedad, de la disciplina que debe tener el actor, de la solidaridad, de la humildad que debe prevalecer en el artista, de la necesidad de aprender cada día, todos los días, de que nunca se llega, de que el teatro se hace cada noche, del respeto y la colaboración con el compañero en escena, de que haga lo que se haga sobre un escenario, hay que dar lo mejor de uno y hacerlo bien, de nuestra responsabilidad con el público".



Bélgica Castro

Si su vocación de maestra nunca la abandonaba, su amor por la literatura tampoco. Mujer instruida en el campo de las letras, era más que apegada a los textos dramáticos. Rodrigo Durán Bunster, habla al respecto:

"Mi madre dice que siempre hay que estar leyendo del libreto. Y eso es algo que casi nadie hace. Todos los actores se aprenden de memoria e incluso pierden el libreto. Ella lo tenía hasta el último día de la temporada y lo leía todos los días. Me decía a mí y a otra gente: "Cuando se lee, se van descubriendo cosas que no vimos. Si no lo lees, si no estás siempre nutriéndote del autor, de dónde viene toda la puesta en escena, nunca vas a encontrar matices nuevos. En cambio así, estás leyendo siempre, estás enriqueciendo ese personaje." Yo leo el libreto todos los días, cuando hago una temporada. Eso es parte del legado que ella me deja".

El legado de Carmen en los escenarios es inmenso. Su hermosa voz, fuerte y bien proyectada, la llevaron incluso a participar en zarzuelas. Las cantantes de profesión se sorprendían por su voz afinada. Asimismo, su perseverancia y su dedicación son también reconocidas.

En una ocasión tuvo un accidente casero cuyo resultado fue una costilla rota. Antes de ir al hospital, Carmen se puso una venda y dio función.

Definitivamente, Carmen tenía una fuerza magnética, conmovedora, que proyectó en más de 80 montajes. Su vida plena, verdadera estaba arriba del escenario, casi como si la vida real fuera mentira.

Parte de una generación de actrices quienes aportaron talento, pasión y conocimiento, Carmen es hoy, junto a Sara Astica, Gladys Catania, Haydée de Lev, Ana María Barrionuevo y Bélgica Castro base fundamental del quehacer actoral costarricense.

Bélgica Castro

Reside en Costa Rica: octubre 1974-enero 1985

Inteligencia, claridad mental, energía desbordada, conocimiento teatral, disciplina estricta, sensibilidad

política, sentido del humor, cultura general: pocas personas tan asombrosas como Bélgica Castro.

Definitiva leyenda viviente que no ha cesado de trabajar en teatro y cine, hija de un anarquista –de ahí su nombre–, Bélgica vivió algunos años en Costa Rica y dejó una huella imborrable en actores de varias generaciones.

En 1974, luego del tristemente célebre golpe militar chileno, los integrantes del Teatro del Ángel en Santiago se sentían en peligro; su gran amigo, Víctor Jara, había sido asesinado. Decididos a marcharse de su querido país, cuatro de los “ángeles” –Bélgica, su esposo Alejandro Sieveking, Lucho Barahona y Dionisio Echeverría, emprendieron una gira internacional. Ana González, actriz de gran trayectoria y quinta integrante del entonces nuevo grupo teatral no los acompañó. En cambio, una joven se unió a la aventura, Anita Klesky.

Después de recorrer Perú, Colombia, Venezuela, Costa Rica, El Salvador y Guatemala, el grupo se instaló en Río de Janeiro y allí, seguros de que no querían regresar a su país natal, votaron por el próximo destino y Costa Rica ganó.

Desde Santiago, por correo electrónico, la señora Castro nos cuenta:

“Nosotros llegamos a San José porque el Ministro de Cultura, Guido Sáenz, al llamarlo por teléfono desde Brasil, nos invitó entusiastamente y nos ayudó a organizar en seguida una pequeña temporada en el Teatro Nacional con *La celestina* en cámara y *Cama de batalla* y una larga temporada en el café del Teatro Nacional, donde presentamos con mucho éxito un café concert que se llamaba *Ja-jaque mate*”.

No eran los primeros teatreros sudamericanos que llegaban a este pequeño país. Los antecedieron los Catania, quienes habían sido recibidos con la misma generosidad que los Ángeles.

Bélgica recuerda que aunque el interés por asistir o participar en espectáculos teatrales era muy importante en la Costa Rica de aquellos años, el nivel de profesionalismo era prácticamente nulo. Aún los actores talentosos perdían el interés luego del estreno y cualquier motivo familiar o profesional justificaba el fin de una temporada siempre mínima, y señala:

“El más entusiasta era Daniel Gallegos, que acometía montajes complicados gracias al apoyo del Teatro Universitario; en menor escala funcionaba el Teatro Nacional, y el Teatro Arlequín era el más irregular... Los hermanos Catania y sus esposas eran también personalidades muy estimulantes para la formación de un medio teatral más sólido”.

El apoyo del público fue fundamental para que estos teatreros decidieran establecer su propia sala. Gracias al apoyo de Carmen Naranjo consiguieron un crédito, alquilaron una vieja fábrica de papas fritas en Cuesta de Moras e instalaron el Teatro del Ángel, donde permanece hasta hoy.

Viviendo los cuatro en la misma casa y haciendo malabarismos con las finanzas, pronto empezaron a producir espectáculos de alta calidad profesional. Conscientes de que debían integrarse al medio, seguros de que no debían ser un “teatro chileno en el exilio” y, a la vez, sintiéndose responsables por la gran cantidad de actores chilenos quienes llegaron en esos años al país, los Ángeles integraron a sus compatriotas y a jóvenes costarricenses de la Escuela de Teatro de la Universidad de Costa Rica: “*Recuerdo especialmente a Rubén Pagura y Eugenia Fuscaldo*”, relata en sus memorias.

Actriz, directora, maestra, Bélgica formó tanto desde las aulas universitarias como desde el escenario a muchos jóvenes actores nacionales y extranjeros enseñándoles a hacer teatro profesionalmente. La puntualidad, la responsabilidad con el público y los compañeros, la preparación física y mental para enfrentar una función, el estudio de los personajes y la obra, formaban parte del decálogo teatral que esta señora insufló en quienes trabajaron con ella.

Si algo le resultó sorprendente a Bélgica Castro fue encontrarse, al mismo tiempo, con un medio teatral *amateur* y un Ministerio de Cultura, algo impensable en los gobiernos latinoamericanos de aquellos años. La Compañía Nacional de Teatro, con presupuesto estatal y un elenco estable, ponía en escena los textos que para los grupos independientes eran impensables. Además, existía un apoyo económico a los grupos independientes;

recuerda Lucho Barahona: *"El Ministerio de Cultura nos daba una cantidad mensual. No era mucha, pero alcanzaba para pagar el alquiler"*.

La señora Castro asegura que existían políticas culturales claras:

"...el criterio para elegir repertorio tanto en la Compañía Nacional como en el Teatro Universitario era comprometido con el teatro clásico como con el teatro de los autores nacionales, lo que daba una gran solidez al movimiento teatral y la posibilidad de avanzar, probando nuevas formas de retratar el país y el mundo".

Sin embargo, ya se sentía una clara preferencia por el entretenimiento en el teatro; las comedias como **Gato por liebre** de Feydeau o **El lindo don Diego** de Moreto superaron con creces el éxito de clásicos sin humor como **Espectros** de Ibsen o dramas contemporáneos como **Pequeños animales abatidos** de Sieveking. El Teatro del Ángel logró complacer al público al brindarle textos que mezclaban lo serio y lo gracioso: **Hablemos a calzón quitado** de Gentile o **Los cuernos de don Friolera** de Valle Inclán.

Esa tendencia por la diversión y la frivolidad se ha agravado. En su opinión:

"En toda América Latina, no solo en Costa Rica, se ha producido posteriormente una decadencia del teatro en que prima lo comercial: mucha alusión al sexo, a personajes desfachatados y ridículos, de los que se puede aprender poco de la humanidad... Pero en las grandes ciudades ahora se vuelven a ver experimentos y obras analíticas que tienen un público entusiasta, son los menos, pero existen y dan la esperanza de una resurrección del teatro como arte".

La televisión les permitió obtener otro ingreso económico durante su permanencia en Costa Rica: junto con sus compañeros produjeron **Hay que casar a Marcela**, una comedia de situaciones (sitcom). *"Fue una forma de integrarnos al medio costarricense muy valiosa. Podíamos trabajar con una mayor cantidad de actores (y conocerlos) que en el teatro"*.

Sin embargo, a Bélgica nunca le gustó el medio televisivo: *"Hoy día la televisión hispanoamericana es la muerte del arte. Nada bueno sale de ahí, ni*

siquiera los programas culturales... la televisión todo lo pudre".

Y es que desde muy joven, Bélgica se entregó al arte teatral como quien asume una religión. Su calidad artística y su respeto por el hecho escénico le permitieron destacarse rápidamente. Su físico la llevó a representar personajes característicos. *"Desde chica hizo de vieja"*, afirma su exalumno de la Universidad Católica de Chile, Lucho Barahona.

Reconocida primero en Montevideo –en donde, bajo la dirección de Atahualpa del Cioppo, había trabajado en **Las tres hermanas** de Chejov–, en Santiago pronto se convirtió en una actriz muy solicitada. Ya consagrada, Alejandro Sieveking escribió en sus obras personajes inolvidables para que ella los interpretara.

Aunque se sintió querida y respetada, nunca dejó de añorar su apartamento frente al cerro Santa Lucía en su inolvidable Santiago. Siempre supo que su estadía iba a ser temporal, que algún día regresaría a Chile. Y así fue. Para Lucho fue un gran golpe: *"Yo casi me morí cuando me dijo: "Yo me voy. Nosotros nos vamos". Casi me morí"*.

Cargando una amplia biblioteca y sus dos gatos, la Kitty y el Curro, el dramaturgo Sieveking y la actriz Castro partieron a mediados de la década de los años ochenta. No les fue difícil reintegrarse al medio artístico chileno. Pronto trabajarían de manera constante como actores independientes de cine y de teatro.

Con nostalgia y enorme cariño, Lucho Barahona, desde su casa de Los Yoses, evoca a su maestra, a su mentora, su socia, su amiga: *"Muy generosa. Con una disciplina férrea, una disciplina increíble que a mí me la inculcó. Y se la inculcó a toda la gente que trabajó con ella. Una mujer muy inteligente, eso es lo más importante de ella"*.

Los que la conocemos vemos sus fotos actuales y descubrimos a la misma señora bajita, siempre con falda y tacones, su corte de pelo tipo paje y un acelere que aún provoca que su compañero de toda la vida, Alejandro, exclame: *"¡Desenchufen a la señora por favor!"*.



Sara Astica

Sara Astica

Vivió en Costa Rica de 1975 hasta 2006, año de su regreso a Chile, país donde murió en el año 2007

La historia del teatro chileno registra su nombre a partir del año 1956: Compañía de Silvia Piñeiro, Compañía de Silvia Oxman, Grupo Ateneo, Compañía de Américo Vargas y Pury Durante, Compañía de Olvido Leguía y Lucho Córdoba, Teatro de Ensayo de la Universidad de Chile —en este último permaneció como actriz de planta desde 1964 a 1974— y participa en más de 50 obras. Asimismo, la televisión (programas educativos, culturales, teleseries, teleteatros) y la cinematografía chilenas (**La caleta, Aborto, El angelito, Valparaíso mi amor, En este pueblo no hay ladrones**) tienen en Sara Astica un referente.

En 1975 llega a Costa Rica. Se integra de lleno al quehacer teatral, tanto en la actuación como en la docencia; participa en todas las compañías profesionales costarricenses (Teatro Nacional, Teatro

del Ángel, Teatro Arlequín y Teatro Universitario) y, en 1980, se incorpora al elenco estable de la Compañía Nacional de Teatro. En 1977 funda, con Marcelo Gaete, la compañía profesional Teatro Surco, con la cual efectúan montajes inolvidables y obtienen reconocimiento nacional e internacional. Su aporte al quehacer teatral incluye, también, el establecimiento de las salas de teatro La Comedia (1991-2001) y La Esquina (2001-2002).

Con una agenda actoral que supera los cien montajes, en Costa Rica obtiene, en tres ocasiones, el Premio Nacional de Teatro: Mejor Actriz de reparto en 1975 y en 1978, y Mejor Actriz 1979.

Su calidad profesional la reconocen quienes hoy la recuerdan como la compañera entrañable de su colega, amigo y compañero de toda una vida, Marcelo Gaete. Pero, además, Sara es, en la memoria de todas y todos los que la conocieron, sinónimo de compromiso político, casa abierta para compartir el pan, el vino y todos los azares o alegrías de la vida. Sus colegas actrices la definen como la bonhomía en persona.

La salida violenta de Chile, que la obligó a asumir la condición de exiliada para ella y su familia, no hizo mella en esta mujer. Un buen día deshizo maletas y se instaló de lleno en el aquí y el ahora de su nueva patria.

"Los cinco primeros años solo fueron echar de menos a Chile. Abrir la ventana y buscar la cordillera de Los Andes que no estaba. Yo pasaba días llorando sin poderme consolar. Marcelo tuvo entonces una actitud bien sabia: "¡Ya!, nos dijo. Resulta que esto va para largo y vamos a vivir en este país, de verdad, así que me hacen el favor de pescar todas las fotos de Violeta Parra, de Víctor Jara, de Allende, todos los recuerdos chilenos se van a guardar en un baúl con naftalina, los discos de música chilena. Todo. Nada de autocompasión ni estar llorando a gritos y con el recuerdo permanente". Entonces empezamos a apreciar el país en su cultura, en su historia, con su gente, todo. Y nos dimos cuenta de que no podíamos exigir la cordillera de Los Andes cuando teníamos montañas maravillosas aquí, no podíamos exigir el desierto de Atacama cuando teníamos la selva tropical. Nos dimos cuenta de que estábamos perdiendo una serie de cosas maravillosas del país por este recuerdo que te nubla permanentemente el presente. Y decidimos voluntariamente, los cinco: "basta de autocompasión, vamos para adelante". Eso nos permitió deshacer las maletas e instalarnos, y aprendimos que la vida es ahora, aquí y en el presente" (Gutiérrez, 2007: p. 177).

"*Me siento en este país muy cómoda*", confesó luego de muchos años de exilio.

"Conseguí que mis hijos fueran todos gente decente, todos estudiaron, son profesionales. Adoro San José, que encuentro que no es la ciudad más linda del mundo, pero la adoro. Nos quieren, tenemos los colegas más maravillosos, compartimos el pan y el vino. No podría vivir un tiempo lejos de Costa Rica, añoro la lluvia con paraguas y sin chaleco. No hay queja. Hay un saldo positivo en nuestras experiencias que se debe también al país. Recuerdo que un día pasó al camerín el mismo Pepe Figueres¹² y dijo: "Y esta niña, ¿quién es? Es Sara Astica. Ah, ¿ella es tica? No, don Pepe, es chilena. No, ella es tica, si hasta el apellido lo dice" (Gutiérrez, 2007: p. 184).

En el programa del espectáculo de celebración de los 25 años de la Compañía de Teatro Surco (1977-2002) se declara:

"Son muchos años, más de los que quisiéramos: 25 años en Costa Rica y 22 en Chile. Sí, también cine, radio y TV. Pero lo permanente ha sido el teatro. Lo difícil no es llegar, sino permanecer en él. Pero no hay quejas. El camino elegido ha sido una opción de

vida: a veces duro, otras veces muy placentero, como cualquier otro oficio. Solo que este requiere una pasión desmedida y como toda pasión no solo se goza sino que también se sufre.

Miramos para atrás y ahí están los éxitos y las derrotas pero, por sobre todo, la ilusión y la fe. Pero el teatro requiere de más personas que tengan fe, pasión e ilusión y a ellos debemos agradecer muy profundamente. Primero al público que nos permite celebrar 25 años. ¿Qué sería de nosotros sin ellos? Luego a los técnicos y personal que nos ha acompañado y sin los cuales las obras no se pueden realizar. Y a los actores que han sido nuestros amigos y colaboradores. A todos ellos, GRACIAS".

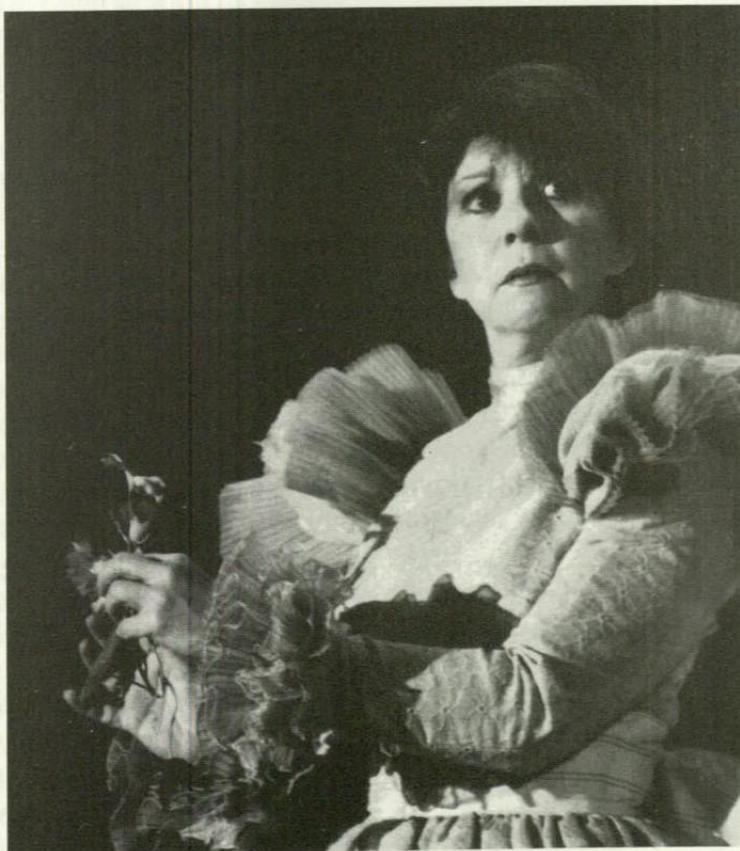
Quizá, sin proponérselo, Sara y Marcelo, sintetizaron en estas líneas su ideario de vida: el teatro como práctica central de una pasión desmedida que, a su vez, no era otra que la vida misma, Por eso el teatro, como la vida, no podían concebirlo sin el trabajo colaborativo y solidario.

Un 22 de marzo de 2007, a las 8 y 30 de la noche, Sara Astica partió. Por su mente pasaron las escenas de los personajes más emblemáticos de su carrera teatral, de su vida de madre, esposa y compañera. Atrás quedaron los preparativos de las empanadas, los abrazos amorosos y la mirada dulce con que cobijaba a sus hijos, en especial a Paula. Atrás, afortunadamente, quedaron los horrores y las miserias de los centros de tortura, la incertidumbre del exilio. Sara Astica no está más en el escenario, pero su legado está vivo.

A su muerte, una de sus colegas más queridas, la reconocida actriz, dramaturga y poeta nacional, Ana Istarú, declaró:

"La partida de Sara nos deja a todos en un estado de orfandad. Ella fue nuestra madre simbólica, espiritual y afectiva. Junto a Marcelo fueron guía, referente y ejemplo de cómo hacer un teatro accesible sin perder la dignidad. A ambos los hemos querido entrañablemente. Probablemente su alma no soportó la partida de Marcelo y ahora está con él, como estuvieron por tantos años. Parejas así ya no se ven" (http://www.redcultura.com/editorial/2007/09noti/070323_3noti.php).

Entre los saldos positivos de estas tres décadas en estudio, sin duda, además del profesionalismo de Sara, manifiesto en su capacidad interpretativa, su disciplina, la vocación docente en el escenario



Gladys Catania

ya fuera de este, está su solidaridad militante y su sentido ético, que la hacen un referente obligado para todos aquellos quienes luchan por las causas políticas más nobles y por la vida en todas sus expresiones.

Gladys Catania

Reside en Costa Rica desde 1967

Hablar de Gladys Catania es hablar de teatro. Su copioso currículum incluye 50 obras de teatro con destacadas actuaciones, las que le han hecho merecedora de diez premios nacionales, y seis trabajos de dirección teatral. A esto se suma una interesante

labor en radio, cine y promoción cultural, y una significativa tarea docente en universidades nacionales y del extranjero.

Desde su llegada a Costa Rica, en el año 1967, hasta la fecha, cuando ya el arraigo se asienta en la sonrisa del nieto, Gladys Catania no ha parado en su relación con el teatro. Aunque ha decidido dejar la actuación y encarar otras prioridades, esta pequeña y vivaz mujer, a quien en el medio teatral llaman cariñosamente "la Pochi", asume con pasión el papel de relatora de tres décadas sustantivas en el quehacer teatral costarricense.

Sus primeras acciones en Costa Rica están ligadas a la formación, no solo actoral sino también institucional. Primero, el Departamento de Cultura de la Embajada de Argentina, luego la Escuela de

Artes Dramáticas de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Costa Rica, seguidamente la Compañía Nacional de Teatro y, por último, el Taller Nacional de Teatro, instituciones todas que han contado con su vitalidad y genio creativo.

Su llegada a Costa Rica estaba prevista para un año, de eso han pasado ya 42. Esta situación la convierte en profunda conocedora de las vicisitudes de la creación del Ministerio de Cultura en el año 1971 y, asimismo, de la Compañía Nacional de Teatro, de la cual es fundadora honoraria, y cuyo elenco de planta integró de 1973 a 1977.

A Gladys le tocó también recibir al copioso número de trabajadoras y trabajadores del teatro que los regímenes políticos, de algunos países de Suramérica, habían obligado a enrumbar sus pasos hacia otros escenarios geográficos. La efervescencia cultural y política de la Costa Rica de esos años, más el arribo de estas personas, quienes según el criterio de Gladys *"venían con una formación no solo académica sino con una formación teatral muy sólida en cuanto a repertorio, a procedimientos de montaje, a profesionalización"* hicieron que esa época figurara en la historia del teatro costarricense como *"la época de oro"*.

Pero en los recuerdos de *"la Pochi"* está también la imagen de un país receptivo con el extranjero y de un gremio entusiasta y trabajador, que se volcaba de lleno a la puesta en práctica de unas políticas culturales tendientes al desarrollo, al avance y al aporte en y desde el arte.

"...la recepción que Costa Rica le hizo al extranjero, viniera por las razones que viniera, pero que tuviera algo que aportar, fue generosa, abierta, entregada; devolvió con creces cualquier inversión de trabajo y de esfuerzo que hubiéramos hecho los que llegábamos. Fue impresionante. Eso, para mí, es la causa fundamental del boom del teatro en esa época. Porque hubo una apertura generosa, gigantesca, apoyadora, que no se volvió a repetir nunca más."

Eso nos comprometió muchísimo con el país, no solo artística sino emocionalmente. Además, todos éramos muy jóvenes, con más o menos experiencia, según los casos, pero con una mística y un deseo de darse y una capacidad de trabajar sin descanso".

En el año 1977, se fundó el Taller Nacional de Teatro (TNT), entidad adscrita al Ministerio de Cultura. Su primer director, el maestro Óscar Fessler, es acompañado, en esta aventura de crear una institución que forma actores-promotores, por Gladys Catania. En 1980, es nombrada Directora General del TNT, cargo desde el que reorganiza la institución y crea e impulsa el Departamento de Promoción Teatral, con lo que se logra una extensión de la labor formativa hacia la realización de proyectos prioritarios y estratégicos en el ámbito nacional e internacional. Asimismo, promueve la creación de la carrera de Promoción artístico-cultural, que forma promotores en distintas disciplinas artísticas (danza, música, teatro) y fortalece las acciones conjuntas del TNT con las escuelas de teatro de la Universidad de Costa Rica y la Universidad Nacional. Establece convenios con el Ministerio de Educación Pública, municipalidades, centros regionales del área centroamericana, universidades del país y del extranjero y fundaciones, que permiten al TNT captar recursos humanos y presupuestarios, y consolidar proyectos que incluyen la inserción laboral de los egresados del Taller.

Sin duda –aunque su legado actoral es indiscutible– su huella mayor parece estar ligada a la creación, dirección y docencia del Taller Nacional de Teatro, institución que ha dado al país no solo actores y actrices sino, también, dramaturgos, escenógrafos, vestuaristas y directores teatrales reconocidos. El testimonio de una egresada del Taller Nacional de Teatro, Madelaine Martínez Rojas, reconocida actriz y docente universitaria es, en este sentido, muy elocuente:

"Tuve el privilegio de que Gladys fuera mi maestra en mi generación 79. Pero a Gladys la conocí antes, en las tablas, así que tenerla luego como profesora, fue casi un sueño."

Gladys me enseñó que el teatro *"hay que sentirlo en la sangre"*, que es la forma en como ella siempre lo ha vivido.

Nunca olvidaré su trabajo en *"La señorita de Tacna"*. La transformación escénica que lograba llegaba del más allá, no era solo la técnica: excelente expresión corporal, excepcional voz

y sofisticada interpretación escénica. Su trabajo venía de otro lugar. Era como si de verdad lograría transitar por el tiempo y el espacio, y junto con ella, todos los espectadores.

He de agradecerle a mi maestra su paciencia y su gran vocación por la enseñanza pero, sobre todo, su gran humildad y su entrega al arte dramático”.

Esa vocación docente de Gladys la ha hecho acreedora de importantes reconocimientos que, en sus recuerdos, ella guarda en un lugar especial. Instituciones como el Ministerio de Educación (1992) y el TNT (1992), (2007) y el premio Áncora (1995-1996) han señalado su importante contribución a la formación teatral, así como a las nuevas generaciones por medio del Generarte (1997).

Gladys Catania es un personaje protagónico en el montaje de esa época en que mujeres de un gran temple podían participar de forma conjunta sin ensombrecer una a la otra. Y, de esta misma forma, aparecen las otras mujeres en sus recuerdos: “*mujeres entregadas a full a lo que hacen*”.

Gladys Catania observa severa el panorama general de la cultura en nuestro país, y del teatro en particular. En su opinión, hoy “*no hay un verdadero conductor de políticas culturales porque ese conductor debería ser el Ministerio de Cultura, y este es un bate al garete desde hace mucho tiempo*”. Asimismo, sostiene que hoy nos enfrentamos a “*un descriterio y a una frivolidad del éxito*”, por eso su nostalgia por otras épocas en que no primaba el individualismo sino el trabajo colaborativo:

“¿Cuándo va a terminar esto? El día que realmente toquemos fondo, porque lo lamentable es que siempre hemos estado a media agua. Ahora hay gente muy valiosa entre la gente más joven, con muchas ganas de hacer, con capacidades para hacer. El asunto es que esa gente va a terminar por cansarse de no poder hacer, porque como todo es *light*. A mí una vez que me llamaron en la Compañía para una obra me dijeron: “Son 23 ensayos, porque no hay plata para pagar ensayos”. Yo dije: “no importa, porque yo ensayo gratis, pero a los 23 no subo al escenario”.

Cuarenta años de labor artística en este país y una pasión extraordinaria por el teatro se vuelcan

en un afectuoso abrazo, en la puerta de su casa, en Sabanilla de Montes de Oca.

Haydée de Lev

Reside en Costa Rica desde 1960

De Buenos Aires a San José, en la década de los años sesenta, la ciudad le quedó chica a Haydée de Lev. Una casa pueblerina en las inmediaciones del Zapote de aquella época no le hacía feliz. La joven esposa de un doctor recién graduado en la Argentina, se refugiaba en la lectura. Cuando Jorge Lev realizó el periplo usual de los médicos costarricenses de esos años –la especialización en México– Haydée empezó a soñar.

El D.F. (Distrito Federal) le brindaba todas las posibilidades creativas que bullían en su pecho. En su ciudad natal había estudiado cerámica, pero su nuevo destino le permitió volar, ser libre, convertirse en lo que la definiría el resto de su vida: una actriz.

Picada por la pasión de los escenarios, su regreso al país natal de su esposo no la hizo del todo feliz. Afortunadamente, pronto encontró amigos, compinches, artistas en ciernes deseosos de hacer teatro y dio inicio a una carrera pródiga.

Protagonizó más de sesenta obras, muchas de ellas dirigidas por uno de los pocos “teatrerros” de esa época, quien dedicó su vida al ejercicio profesional del teatro: el director, dramaturgo y ahora novelista Daniel Gallegos. Con él interpretaría los personajes más inolvidables de la dramaturgia universal y –por supuesto– todos los protagónicos de los textos de Gallegos.

Su esbelta figura –que aún conserva– le permitió representar mujeres muy jóvenes durante décadas. En 1978, cuando Mariana, su hija mayor, la hizo abuela por primera vez, Haydée interpretaba a la joven Abigail en **Las brujas de Salem**, de Arthur Miller. Poco después subió al escenario del Teatro Nacional para dar vida a Ana Frank.

Durante los años ochenta y noventa, las giras internacionales llenaron su vida. Con Shirley Valentine



Haydée de Lev

recorrió El Salvador, Guatemala, México, Panamá, Ecuador, Venezuela, Brasil, Uruguay y Argentina. Pero el espectáculo con el que recorrió toda América fue **Cartas de amor de una monja portuguesa**, bajo la dirección del actor Mariano González.

El teatro es una pasión difícil de abandonar y los que tienen verdadera vocación para el trabajo actoral no lo pueden hacer. Haydée vivió años entregada a los escenarios:

"El teatro ha sido como un crecimiento personal para mí. El desafío de no ser yo en función del personaje que me tocara hacer en ese momento. El ambiente de teatro a veces no era tan grato, pero el de las obras sí".

Combinar el teatro con la maternidad no le fue fácil a esta madre de cuatro hijos:

"De mi periplo alrededor del teatro pienso que fue un privilegio, un regalo del cielo, porque me dio todo el estímulo y la fuerza que yo necesitaba. Cada vez que iba a dar una función llegaba a mi otra casa, pero tenía que conciliar el hogar con el teatro".

Sin embargo, nada la frenó, y logró convertirse en una profesional de varias áreas artísticas, algo poco común en las mujeres de su generación.

Cercana al partido Liberación Nacional –aunque afirma que:

"Yo me llevé muy bien siempre con todos los presidentes"– su amistad con Carmen Naranjo y Guido Sáenz le valió que la llamaran del Ministerio de Cultura cuando estuvieron ambos a cargo de esa cartera durante el Gobierno de Daniel Oduber.

Al frente de la flamante Radio Nacional de Costa Rica, la señora de Lev se hizo cargo de idear, producir, escribir y hacer la locución de muchos programas.

"Era cordial el ambiente de la radio. Más de una vez que me he encontrado ya sea con Alberto Zúñiga o con Adalberto, o con una de las chicas que trabajaba allá comentan: "Éramos una familia". No podían decirme nada mejor, porque yo me sentía que era la gallina y todos ellos los pollitos. Y amaba mucho mi trabajo, pero mucho, mucho, mucho".

Luego de alejarse de los escenarios, Haydée mantuvo su relación con el medio radiofónico, incluso durante su enfermedad.

"A finales del 2003 me encontraron un tumor bastante grandecito... Me operaron... Cuando empezaron a ponerme la quimioterapia yo estaba trabajando con los cuentos en Radio Universidad. Con la quimioterapia pasa una cosa muy peculiar. Como me la ponían el sábado durante cuatro horas, el domingo y el lunes yo era la mujer biónica".

Con gran sentido del humor, la actriz y locutora relata cómo continuó dedicándose a su proyecto radial desde su casa:

"Me instalaron un pequeño equipo de grabación para que no tuviera que ir hasta la Universidad. Después que terminaron con la quimioterapia, perdí muchísima energía. Y luego, poco a poco, fui mejorando, pero sin dejar de entregar mi trabajo ni un día, así como he sido con el teatro, muy comprometida con mi trabajo, siempre".

La vida de una actriz es así: entrega, dedicación, responsabilidad. A pesar de las migrañas que heredó de su padre y que la torturaron toda la vida, nunca abandonó su trabajo: *"Yo ya había pasado tantas, de desmayarme en el teatro por migraña, de torcerme un tobillo y seguir trabajando, de trabajar con mis embarazos y todo, eso no me asustaba"*.

Sin embargo, han pasado los años y ahora no parece querer regresar a su hogar, el que por años le fue tan grato: los escenarios. La actriz recuerda –no sin nostalgia–:

"Daniel Gallegos y yo hace dos años dijimos que no nos habíamos salido del teatro nosotros, que el teatro nos puso afuera, nos sacó a nosotros. Y como yo le dije: "Mirá Dani, es mejor salir por la puerta grande, con la cabeza muy digna, levantada".

En el campo cinematográfico protagonizó un filme de la costarricense Guita Schifter, **Las caras de la luna**, en el año 2000. También trabajó en **El Dorado** de Carlos Saura, 1980, y en dos películas próximas a estrenarse: **El rey del cha-cha-chá**, de Isabel Martínez y **El compromiso**, de Óscar Castillo, 2010.

Hoy por hoy, Haydée de Lev, una leyenda del teatro costarricense del siglo pasado, vive en su casa de casi toda la vida, en La Sabana. Retratos

realizados por los artistas más destacados de su generación decoran sus paredes junto a sus propias obras en cerámica. Las fotos de sus hijos y sus nietos la rodean. Y ella sigue allí, dedicando gran parte de su tiempo a la lectura y a la computadora por medio de la cual mantiene relación con sus afectos: *"Me encanta recibir los mensajes de mi hermana, sobre todo, y de José León Sánchez, otro amigo del alma, que me manda siempre de lo que hace"*.

Las pocas veces que sale lo hace para bailar. Sí, Haydée de Lev, a pesar de sus pesares, no se detiene y desde hace casi dos años se dedica a bailar con personas adultas mayores gracias a un proyecto que ella planteó ante la Municipalidad de San José.

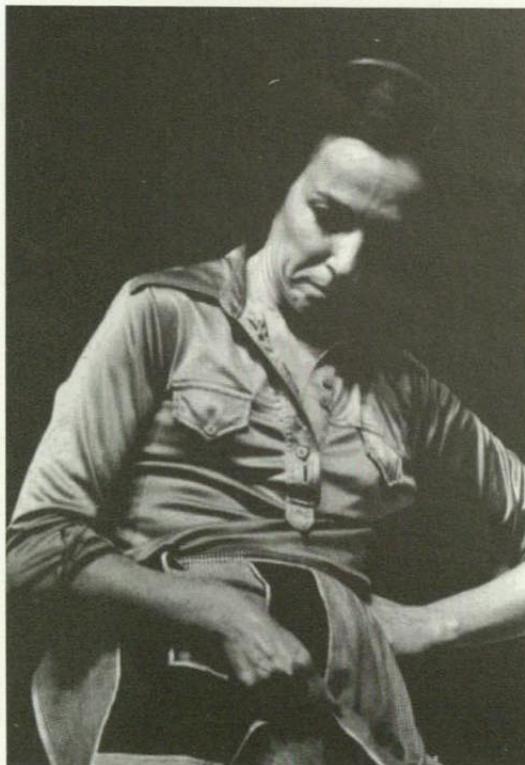
Antes de despedirnos de esta actriz emblemática, queremos saber cuál es la obra que recuerda con más placer. Ella nos responde: *"Eso me lo preguntan muchas veces, entonces yo contesto que la próxima. No hay ni una que no me haya fascinado"*. Curiosas insistimos: *"La próxima, ¿eso quiere decir que seguirá actuando?"* Y dándole a su voz la entonación justa, a su rostro una expresión enigmática y a su mirada una intensidad provocadora responde: *"Tendría que ser algo muy especial, como que Daniel Gallegos escribiese una obra y hubiera un personaje así chiquito para mí, ahí voy de cabeza"*.

Ana María Barrionuevo

Reside en Costa Rica desde 1972

Ana María Barrionuevo llegó a Costa Rica como parte de un periplo familiar. Regresa a su lugar de origen, Argentina, varias veces al año, a visitar a su madre y a otros familiares, pero sus lazos más profundos se encuentran aquí, ligados a sus hijos y nietos.

Desde el año 1972, hasta la fecha, la radio, la televisión, el diseño de modas, la gastronomía y el teatro costarricenses han contado con el sello particular de esta versátil mujer.



Ana María Barrionuevo

Delgada, de mirada penetrante, con voz y temple que delatan una personalidad fuerte –aunque ella se mira a sí misma como una mujer tímida–, Ana María nos recibe jovial en casa de su hija Claudia o en su taller de costura.

Con una taza de café en mano, nos cuenta sobre este abanico de quehaceres que la han cautivado, aunque de todos, el teatro se yergue como la pasión más grande.

Decidida a estudiar leyes, el teatro apareció en su vida para alejarla por siempre de un mundo de rigideces. Si bien en algún momento, motivada por situaciones familiares, el teatro había quedado “guardado en un cofrecito para nunca más usarlo”, en Costa Rica encontró una llave que le ha permitido el placer de trabajar en más de cuarenta obras y la particular experiencia de ser dirigida por su

propia hija, con quien, además, trabaja desde hace muchos años como la encargada de vestuario de sus montajes.

Amiga cercana de actrices y de actores del Sur, quienes llegaron a suelo costarricense en los convulsos años setenta, compartió mesa y escenario, alegrías y tristezas, sueños truncados y proyectos futuros.

¿Cómo es el escenario de esa época, la gente de teatro, la cartelera? Su respuesta subraya de inmediato el ambiente de solidaridad, de compañerismo, la casa de los del Teatro del Ángel, Bélgica y Alejandro, como un punto de referencia. Asimismo, nos indica que era una época de gran entusiasmo laboral dada la reciente creación de la Compañía Nacional de Teatro, una prensa interesada en el quehacer artístico, y un gremio organizado, incluso ella misma formó parte del sindicato de trabajadores del teatro.

Cuarenta años de residencia en este país, del que tomó su nacionalidad, la hacen reflexionar sobre el devenir del movimiento teatral con agudeza:

"Antes había plata para cultura y de repente se acabó o se dirige para otro lado. Pero había un Ministerio de Cultura, que siendo mucho más pequeño, tenía plata para eso. Al mismo tiempo fue surgiendo otra cosa, eso que llamamos teatro comercial".

Y sitúa sus reflexiones en contexto:

"Bueno, ese teatro existe en todas partes, no es un fenómeno de Costa Rica. También en la Argentina va más gente al Maipo que a San Martín. Pero de todas maneras acá decayó. No sé si era aquel momento, si es algo irreplicable; si no podrá hacerse más el Teatro al Aire Libre con obras como **La evitable ascensión de Arturo Ui**. Obras como esas que se pudieron ver ahí, en ese espacio lleno de gente de todas las edades y de todas las clases sociales. Era totalmente popular, iba quien realmente gustaba del teatro. Pero eso no volvió a ocurrir. Es una combinación de cosas. Pero todavía se cree que es posible hacer algo, todavía se cree en revoluciones, todavía se cree".

Hoy las cosas se combinan de otra forma, ella lo reconoce al asegurar que están surgiendo "*cosas interesantes entre los jóvenes. Creo que puede haber un resurgimiento, algo que no va a ser con el apoyo estatal, eso creo que ya se perdió*".

Aunque se declara "no nostálgica", aquel momento denominado por ella como "irreplicable", se desgrana en sus recuerdos a través de la admiración a sus colegas actrices: Sara, Haydée, Bélgica, Gladys, Carmen; para ella, todas profesionales apasionadas con su trabajo.

Ana María también es una mujer apasionada, lo denuncia su gestualidad, su entonación al hablar, su sonrisa coqueta. Su resuelta respuesta al aceptar que sí hay una nostalgia, la de hacer más teatro:

"Quisiera estar en el escenario y estar ensayando otra obra. No sé si me daría el cuerpo ahora para hacerlo, porque además fui asumiendo otras profesiones y otras fuentes de trabajo. Hoy tendría que dejar algo. Pero sí, esas cosas del ensayo, la función, la adrenalina, eso sí me hace falta, y cada vez que se presenta la oportunidad la disfruto".

Sin duda, también la historia del teatro costarricense ha disfrutado su presencia. Ana María es una actriz

altamente expresiva y aguda en los matices interpretativos, de ahí, quizá, ese diálogo fácil del público con los personajes que interpreta. Barrionuevo no es solo un nombre de referencia en el teatro nacional, es también "*un estilo, una manera de ser y hacer las cosas*".

Conclusiones

Revisar los aportes hechos por este grupo de actrices suramericanas al desarrollo de las artes escénicas costarricenses (1970-1990) nos ha brindado la oportunidad de ver en paralelo no solo la dimensión de su trabajo, de sus aportes y de su condición humana, sino, también, el contexto en donde desarrollaron sus prácticas y el devenir del movimiento teatral costarricense, que vivió una "época de oro" gracias a la implementación, entre otras cosas, de políticas culturales articuladas y abocadas no solo al hacer sino, además, al formar.

Así, los treinta años recorridos revelan la fundación de instituciones, la generación de infraestructura, la producción de espectáculos, la escritura de textos y muchas otras cosas que podríamos catalogar de tangibles, de asibles. Pero, asimismo, están otras menos palpables, no tocables y tremendamente formativas que aluden al papel de la cultura como vehículo de unión de los pueblos; sin duda, el modo de pensarnos, de imaginarnos, de relacionarnos entre nosotros y con *otros* se enriqueció con los nutridos intercambios culturales que marcaron parte de esa época.

En cuanto a los aportes efectuados por este grupo de mujeres suramericanas, su legado es una cátedra abierta. Ellas no solo conocen las reglas del oficio sino que las hacen el centro de su práctica. No fue necesario que hicieran docencia de manera formal, como fue el caso de varias de ellas, pues su sola presencia en el escenario y su capacidad para comunicarse con los elencos que integraron fue una muestra clara de su vocación docente y artística. Disciplina, perseverancia, constancia, capacidad comunicativa, vocación, pasión y energía desbordada, humildad para convertirse ellas,

maestras, en aprendices de otros, son algunas de sus cualidades. La historia del teatro costarricense, sin duda, no puede escribirse sin la mención al trabajo actoral, manejo de la voz, capacidad interpretativa, aptitud para trabajar la comedia y el drama, para papeles de carácter y cómicos que han tenido las seis actrices estudiadas.

En cuanto a las políticas culturales, este esfuerzo investigativo subraya la necesidad de que estas sean consideradas un tema de responsabilidad social, no solo gremial o gubernamental. Por esto, es oportuno el señalamiento de Juan Carlos Calderón, profesional del teatro, quien considera *"imperativa la creación de un Centro de Documentación para las Artes Escénicas"* (2006: p. 88). Un paso acertado en esta línea es la categoría de investigación abierta en PROARTES.

Registrar el acervo cultural, la memoria y el valor de los aportes de quienes han hecho el teatro en Costa Rica es, quizá, doblemente imperativo en razón de la naturaleza misma de lo que se quiere registrar y preservar. El teatro es un hecho efímero, ocurre ante nuestros ojos en un momento maravilloso pero pasajero; surge ante la expectativa y se acaba en el aplauso. De ahí que *"tal vez esta sea la causa de los pocos estudios que se han realizado"* (Calderón 2006: p. 88); y, así mismo, esta condición parece atravesar las prácticas de quienes lo hacen vivo, real, tridimensional. No es casual que las mujeres estudiadas no guardaran registros de su trayectoria y, en el caso de los habidos, estos han sido asistemáticos.

Ciertamente, la llegada de las trabajadoras y los trabajadores del teatro suramericanos fortaleció lo que ya iba en desarrollo: la fundación de instituciones dedicadas a la cultura, al arte, las escuelas de teatro y la formación de públicos. Pero, también, hubo aportes claros como la profesionalización del teatro y el estímulo para el surgimiento de las especializaciones, repertorios de calidad y una cartelera copiosa y diversa.

La mirada hacia atrás, matizada de nostalgia por los que ya no están y por lo que ya no ocurre, evidencia un cambio entre lo que tenemos y lo que en aquellos años se construyó. Hoy tenemos una búsqueda matizada de

propuestas y de estrategias nuevas que, sin duda, tienen sus cimientos en los aciertos y en los desaciertos pasados, pero que hoy brindan la posibilidad de diseñar un futuro mejor para el devenir del teatro costarricense.

Notas

- 1 Este documento tiene como base la investigación efectuada con fondos del *Programa nacional para el desarrollo de las artes escénicas* (PROARTES) 2009, con el título *Mujeres del Sur en el quehacer teatral costarricense (1970-1990)* de Marisol Gutiérrez, con la colaboración de Claudia Barrionuevo. La autora agradece la colaboración de Jimena Gutiérrez Monge y de Daniela Gaete Solano en esa indagación.
- 2 Ley N.º 4788, 5 de julio de 1971.
- 3 Fundada en 1971, según el Artículo Segundo del Decreto Ejecutivo N.º 2119C. Primera obra: *Juego de pícaros, damas y cornudos* de Miguel de Cervantes, dirigida por Esteban Polls (Liberia, 22 de junio de 1971); luego realiza una temporada en San José en el Teatro Nacional.
- 4 La CNT tuvo un elenco estable desde 1971 hasta 1986.
- 5 En el Museo Nacional, en 1972; al costado oeste de la antigua Universidad de Costa Rica (UCR) en barrio González Lahmann, en 1973; en la explanada de Salubridad Pública, en 1974; en los Jardines del Museo Nacional, 1975. El Teatro al Aire Libre se cerró en 1976 y volvió a funcionar en 1983 (Trejos de Montero <http://www.pln.or.cr/raices/index.html>).
- 6 Lamentablemente, esa articulación: CNT/TN/TU se rompió en 1989, cuando las dos primeras se separan de *Escena*.
- 7 Ver: Plan estratégico de cultura, Unesco 1974: concepción antropológica de la cultura.
- 8 Primer PAE, Gobierno de Luis Alberto Monge. 1982-1986; segundo PAE, Gobierno de Óscar Arias

Sánchez. 1986-1990; tercer PAE se negoció, pero no se aprobó con Rafael Ángel Calderón, Partido Unidad Social Cristiana (PUSC).

- 9 Según la revista *Rumbo*, en esa época había aproximadamente 150 actores.
- 10 Ya se había referido que, en el año 1976, se efectuó, en San José, el Primer Festival Internacional de Teatro, lo que varía es la lógica empresarial que define al de 1989.
- 11 Se agradece la colaboración de Claudia Barrionuevo en la elaboración de las semblanzas referentes a Carmen Bunster, Bélgica Castro y Haydée de Lev.
- 12 José Figueres Ferrer, Presidente de la Junta de Gobierno (1948-1949), Presidente de la República (1953-1958) (1970-1974).

Bibliografía

- Arroyo, Jorge. (1982). Balance teatral (I). (Primer semestre 1982). En: *Káñina: Revista Artes y Letras*. Universidad de Costa Rica, VI (1.2) pp. 181-188.
- Bell, Carolyn & Fumero, Patricia. (2000). *Drama contemporáneo costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Calderón, Juan Carlos. (2006). Aportes para una historiografía del teatro costarricense: ¿cómo y desde qué perspectiva se ha escrito la historia del teatro en nuestro país. En: *Escena revista de las artes*. Año 29. Número 58. Universidad de Costa Rica. Pp. 83-95.
- Carazo Odio, Rodrigo. (1989). *Carazo: tiempo y marcha*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Castellón Munizaga, María Pilar. (2007). *Trayectoria teatral de un exilio chileno: Grupo Surco*. Tesis para optar al grado de Magíster Artium, Universidad de Costa Rica.
- Compañía Nacional de Teatro. (2001). *Compañía Nacional de Teatro: 30 aniversario 1971-2001*. BCR-arte, Costa Rica.
- Cortés, María Lourdes. (2008). Treinta años de Escena. En: periódico *La Nación* (C.R.), Suplemento Áncora (7 de junio) p. 33.
- Cuevas Molina, Rafael. (2003). *Tendencias de la dinámica cultural en Costa Rica en el siglo XX*. Serie Cuadernos de Historia de las instituciones de Costa Rica. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. (1999). *Cultura y educación*. En: Quesada, Juan Rafael y otros. *Costa Rica contemporánea: raíces del Estado-nación*. Capítulo 6. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- _____. (1995). El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990). San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Fumero Vargas, Patricia. (2009). El Arlequín sale a escena. En: periódico *La Nación* (C.R.), Suplemento Áncora (30 agosto) p. 34.
- Gutiérrez Rojas, Marisol. (2007). Copihues entre orquídeas: mujeres chilenas exiliadas en Costa Rica (1973-2003). En: revista electrónica *Estudios*. N.º 20. Cátedra Estudios de la Cultura, Escuela de Estudios Generales. <http://www.estudiosgenerales.ucr.ac.cr/ESTUDIOS/>
- _____. (2003). El exilio es el peor castigo que puede tener alguien, peor que la muerte: una conversación con la actriz chilena Bélgica Castro. En: revista *Fronteras*. N.º 13. Segundo semestre. Instituto Tecnológico de Costa Rica. Pp. 9-13.

_____. (2002). Comunicación personal. Dr. Ricardo Blanco Olivares, teatrólogo. Universidad Nacional de Costa Rica, San José, Costa Rica.

Mata, Blanca Rosa. (1988). El teatro en Costa Rica. En: revista *Rumbo*. (17 de mayo). Pp. 39-44.

Molina, Iván. (2003). *Identidad nacional y cambio cultural en Costa Rica durante la segunda mitad del siglo XX*. Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Morales, Carlos. (1981). El teatro en Costa Rica (1970-1980). Síntesis. *Escena* 3/5 Informativo teatral, Universidad de Costa Rica (4: 7).

Trejos de Montero, Inés. *Liberación Nacional, social-democracia y cultura*. Editorial Raíces. Partido Liberación Nacional. Consultado 19/04/10. Disponible en: <http://www.pln.or.cr/raices/index.html>

Moulart, Jean. (1978). Un análisis de la actividad teatral en Costa Rica. Suplemento Áncora, *La Nación*. (14 mayo) 10-11 pp.

Revista *Escena*. artículos seleccionados (años 1970-1990). Vicerrectoría de Acción Social. Universidad de Costa Rica.

Rovinski, Samuel. (1977). *La política cultural en Costa Rica*. París. Unesco.

Páginas de internet

http://www.redcultura.com/editorial/2007/09noti/070323_3noti.php

http://www.mcjdcrcr.go.cr/artes_escenicas/cnt.html

<http://www.mcjdcrcr.go.cr/ministerio/>

http://www.mcjdcrcr.go.cr/boletines/argentinos_del_teatro_costarricense.html

Entrevistas

Barahona, Luis (*Lucho*). (25 de marzo de 2010). Actor fundador Teatro del Ángel.

Durán Bunster, Rodrigo. (20 de abril de 2010). Actor y director.

Gaínza, Gastón. (20 de abril 2010). Académico Universidad de Costa Rica, fundador Revista *Escena*, actual director.

Katevas Lazaratu, Juan. (16 de marzo de 2010). Actor y profesor universitario, fundador Revista *Escena*.

Otras personas colaboradoras

Alfaro, Filander. Premios Nacionales, Dirección de Cultura, Ministerio de Cultura y Juventud.

Calderón, Juan Carlos. Actor y director de teatro. Fundador y director del Teatro Girasol (UCR). Catedrático de la Universidad de Costa Rica.

Gallegos, Daniel. Director, dramaturgo, novelista.

Martínez Rojas, Madelaine. Actriz, docente de las Escuelas de Teatro de la UCR y la UNA y del TNT.