



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte

Instituto de
Investigaciones en Arte

ESCENA

Revista de las artes



MUJERES DEL SUR
EN EL QUEHACER TEATRAL
COSTARRICENSE 1970-1990



Aporte
Especial

ISSN 2215-4906

MUJERES DEL SUR
EN EL QUEHACER TEATRAL
COSTARRICENSE 1970-1990

ESCENA
Revista de las artes

IIArte

Instituto de
Investigaciones
en Arte



UNIVERSIDAD DE
COSTA RICA

IIArte Instituto de
Investigaciones en Arte

Editora

M.L. Paola Palma Madrigal

Asistente editorial

Bach. Nicole Masís Chacón

Raquel Victoria Wintter Vargas

Diagramación y retoque

Bach. Yulieth Ávila Salazar

792.05

E74e ESCENA: Revista de las artes / Teatro Universitario,
Compañía Nacional de Teatro.– Año 1,
No. 1 (jul.1979)- .– San José, C.R.: Oficina
de Publicaciones de la Universidad de Costa Rica,
1979 -
v.

Semestral

Subtítulo varía

Publicado por: Teatro Universitario, Compañía
Nacional de Teatro, 1979-1987: Universidad de Costa
Rica, Vicerrectoría de Acción Social, Extensión Cultural
1988-2013; por Universidad de Costa Rica, Instituto de
Investigaciones en Arte, 2014-

La numeración cambia de: Año 36, No. 72-73 (2013)
a Vol. 74, No. 1 (2014)
ISSN 1409-2522

1. TEATRO COSTARRICENSE – PUBLICACIONES
SERIADAS. 2. ARTES – PUBLICACIONES SERIADAS.
CIP/3024
CC/SIBDI.UCR

ESCENA. Revista de las artes es una publicación semestral del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica. Su propósito fundamental es publicar y divulgar resultados de investigaciones académicas del ámbito de las artes en general, así como documentos inéditos relacionados, con la finalidad de generar y promover el conocimiento en esta área específica. La Revista publica, asimismo, testimonios personales de creadores artísticos, producciones artísticas tales como obras de arte visual, partituras, dramaturgia, etc. y fuentes inéditas, para hacerlas disponibles de ese modo a los diversos investigadores en el campo de las artes.

Directora

Ana Patricia Fumero Vargas, Ph.D.

Consejo editorial

Dr. Bértold Salas Murillo

Dra. Erika Rojas Barrantes

Dr. George García Quesada

Dra. María Martínez Díaz

M.A. Judith Cambronero Bonilla

M.Sc. Tania Marcela Vicente León

Miembros honoríficos

Lic. Gastón Gaínza

Dr. Víctor Valembois

Consejo asesor internacional

Bradley S. Epps, Ph.D.

(Universidad de Cambridge)

Dra. Claudia Ferman

(University of Richmond)

Dra. Elizabeth Harvey,

(University of Westminster)

Dr. José Luis García Barrientos, (Consejo Superior de Investigaciones Científicas)

Dr. Rubén López-Cano,

(Universidad de Barcelona)

Dr. Rafael Lara-Martínez,

(New Mexico Tech)

Dra. Elaine Miller,

(Christopher Newport University)

M.Sc. Mijaíl Mondol López,

(Universität Potsdam)

Dr. Iván César Morales Flores,

(Universidad de Oviedo)

Dr. Cristián Noemí,

(Universidad de la Serena)

Dra. Carmen Cecilia Piñero Gil

(Universidad Autónoma de Madrid)

Dr. Pedro Potayo Sánchez,

(Universidad de Córdoba)

Dr. Luciano Ramírez Hurtado,

(Universidad de Aguascalientes)

Miguel Ángel Santagada, Ph. D. (Universidad del Centro de la Provincia de Buenos Aires)

Editora:

M.L. Paola Palma Madrigal

Asistente editorial:

Bach. Nicole Masís Chacón

Srita. Raquel Victoria Wintter Vargas

Diseño y diagramación:

Bach. Yulieth Ávila Salazar

Las opiniones expresadas en los artículos son responsabilidad exclusiva de los autores y no reflejan necesariamente la posición de la Revista.

Revista indizada en LATINDEX, en HAPI (Hispanic American Periodicals Index), Bielefeld Academic Search Engine (BASE), Matriz de Información para el Análisis de Revistas (MIAR), Directory of Open Access Journals (DOAJ), Red Iberoamericana de Innovación y Conocimiento Científico (REDIB), Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal (Redalyc).

Portada principal e internas: Fotografías del archivo de las investigadoras y de las actrices entrevistadas. Retoque por Yulieth Ávila Salazar.

Tabla de contenido

Editorial	VI
Palabras iniciales	XIII
Presentación	XIV
Agradecimientos	XVII
Vida cultural y desarrollo teatral costarricense 1970-1990	1
Dinámica sociocultural de la década de los setenta.....	3
Dinámica sociocultural de la década de los ochenta.....	8
Dinámica sociocultural de la década de los noventa.....	11
Diálogos con el Sur	13
Carmen Bunster	14
Nota biográfica-personal: Carmen Bunster	18
<i>Conversando con...Carmen Bunster</i>	28
Galería fotográfica Carmen Bunster.....	32
Bélgica Castro	40
Nota biográfica-personal: Bélgica Castro Sierra	44
<i>Conversando con...Bélgica Castro</i>	48
Galería fotográfica Bélgica Castro	52
Sara Astica	61
Nota biográfica-personal: Sara Astica	65
<i>Conversando con... Sara Astica</i>	74
Galería fotográfica Sara Astica	75

Gladys Catania	85
Nota biográfica-personal: Gladys Catania.....	89
<i>Conversando con...Gladys Catania</i>	96
Galería fotográfica Gladys Catania	106
Haydée de Lev	116
Nota biográfico-personal - Haydée de Lev	120
<i>Conversando con...Haydée de Lev</i>	127
Galería fotográfica Haydée de Lev.....	131
Ana María Barrionuevo	139
Nota biográfica personal - Ana María Barrionuevo	142
<i>Conversando con...Ana María Barrionuevo</i>	145
Galería fotográfica Ana María Barrionuevo.....	155
Reflexiones finales	165
Referencias	169
Siglas	172

“*Bête de théâtre*”. Mujeres del Sur en el quehacer teatral costarricense (1970-1990)

Editorial

Patricia Fumero¹

Directora

El ámbito de la cultura en Costa Rica se ha visto alimentado por diversas oleadas de migración de creadores culturales –en su acepción más amplia–, durante su historia. La década de 1970 no fue la excepción. Nuestro caso de interés fue la migración de profesionales del campo del teatro, quienes llegaron producto de la violenta política latinoamericana, fenómeno recogido en el texto de Marisol Gutiérrez y Claudia Barrionuevo. El libro *Mujeres del Sur* recopila las experiencias de seis mujeres de teatro que migraron del Cono Sur hacia Costa Rica a inicios de la década de 1970. Nos referimos en específico a las chilenas Carmen Bunster (1918-2012), Sara Astica (1935-2007) y Bélgica Castro (1920-2020) y a las argentinas Ana María Barrionuevo (1937-), Haydée de Lev (1935-2013) y Gladys Catania (n. Acebal, 1932-).

El estudio del hecho teatral se ha abordado desde varias perspectivas: la puesta en escena, la producción, la dramaturgia o el estudio del teatro desde la historia social, institucional o cultural. Con estas entrevistas es posible acercarse, en una forma más sensible y a partir de la memoria, a otra arista del quehacer teatral costarricense y comprender esta manifestación de la cultura urbana que permite estudiar el desarrollo y las dinámicas de las sociedades mismas.

Carmen Bunster, exilada política por el golpe de Estado en Chile de 1973, deambuló por Latinoamérica hasta, finalmente, asentarse en Costa Rica. A Bunster se le unen, en la ciudad de San José, Sara Astica y Bélgica Castro, luego de los crímenes cometidos por los militares chilenos. También con objetivos personales, migraron desde Argentina, Ana

¹ Directora del Instituto de Investigaciones en Arte (IIArte) de la Universidad de Costa Rica. Doctora en Historia por la Universidad de Kansas, Estados Unidos. ORCID: 0000-0002-5399-8658. Correo electrónico: direccion.iiarte@ucr.ac.cr

María Barrionuevo, Haydée de Lev y Gladys Catania. Por lo tanto, el texto de Gutiérrez y Barrionuevo contribuye con pasajes que permiten pensar, analizar y dar sentido al pasado del teatro costarricense y enmarcarlo en los avatares de la política del Cono Sur. Las entrevistas a estas actrices muestran un aspecto del teatro costarricense poco estudiado y cuyo resultado abre un diálogo con estas mujeres, el cual refleja un momento específico de la historia de la cultura costarricense, en general, y del campo del teatro, en particular. Las entrevistas no pretenden ser una versión acabada, sino que abren preguntas que permiten acercamientos futuros. Asimismo, evidencian el vínculo indisoluble de lo político y la política con la cultura y permiten comprender procesos subjetivos y experiencias: las memorias de estas mujeres como una disputa en el campo de las artes y cómo una vía para reconocer los cambios ocurridos en el pasado.

Es claro, a partir de las experiencias que relatan, que estas mujeres influenciaron a toda una generación que creció, en términos profesionalizantes, al amparo de las tablas en las últimas tres décadas del siglo XX. También permiten acercarnos a sus aportes a la capacitación de los jóvenes, actores y actrices, que venían de colegios como del Conservatorio Castella y de las recién abiertas carreras de teatro de las universidades estatales (Universidad de Costa Rica –UCR– en 1968 y Universidad Nacional –UNA– en 1974), de la Compañía Nacional de Teatro (CNT) (1971) y, posteriormente, del Taller Nacional de Teatro (TNT) (1977). El proceso de profesionalización de la actividad teatral fue apoyado institucionalmente por la UCR y la UNA, y por las políticas culturales del Estado costarricense a partir de la década de 1970. Todas estas instancias y políticas generadas impulsaron la organización de nuevas agrupaciones que se presentaron en espacios públicos y privados. Se puede concluir que la creación de instancias culturales institucionalizadas en el Ministerio de Cultura y Juventud (MCJ), como son la CNT y el TNT, crecieron y se fortalecieron con el desarrollo del sistema universitario estatal. En este marco, el arribo de intelectuales y profesionales de la cultura, como fueron estas seis mujeres, contribuyó al desarrollo del proceso en curso, quienes, además, llegaron a conquistar prestigio y reconocimiento en la escena teatral costarricense y las entrevistas evidencian el apoyo que brindaron al sistema educativo universitario al aportar en el proceso de profesionalización del campo del teatro y en la formación de públicos.

Bunster, Castro, de Lev, Astica, Barrionuevo y Catania, arribaron cuando se había consolidado el proyecto socialdemócrata de cultura, el cual, en la década de 1970, buscaba

ampliar el sistema político por medio de la cultura, para lo cual se fortalecieron las políticas de extensión, especialmente las culturales. En esta década, alcanza la máxima expresión el mecenazgo y la difusión cultural, la cual resultó importante para que varias de ellas fueran apoyadas por jerarcas del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD) en aras de favorecer su inserción en la escena cultural costarricense. Algunas se incorporaron a instituciones culturales, otras a la escena comercial, por lo que su impronta en el medio se dio tanto en el espacio privado (teatro independiente o comercial) como en las escuelas de teatro de las universidades estatales.

Estas mujeres narran aspectos de sus vidas y, a través de sus palabras, es posible aproximarse al pasado de la escena teatral costarricense. Así, Rodrigo Durán en representación de Carmen Bunster, responde a las preguntas y cuenta sobre las lecciones que ella impartió en la UNA, pero resalta que “la parte más importante es la enseñanza del oficio haciendo el oficio” (p. 29)², experiencia que compartió con miembros de la CNT. Así, en lo que estas narradoras hablan de sus pasados, se pueden reconocer hitos centrales de sus vidas y recuerdos.

Bélgica Castro con sus compañeros del Teatro del Ángel de Chile, Alejandro Sieveking (1934-2020, su esposo), Lucho Barahona (Luis Alberto Barahona Rivera, n. 1931-) y Dionisio Echeverría Jaurena (1941-2001), lograron que su proyecto teatral encontrara una franca acogida en Costa Rica. Desde el Teatro del Ángel se dedicaron a promover y profesionalizar a un grupo de actores jóvenes que han destacado. Pese a estar en el circuito teatral independiente, los del Ángel apostaron por el entretenimiento inteligente. El grupo del Ángel se insertó en el medio al empezar a contratar a jóvenes estudiantes de la Escuela de Teatro de la UCR. Además, en ese momento, a partir de las políticas culturales del Estado costarricense y su cercanía con personas claves en la administración pública, se consiguió un financiamiento para el Teatro del Ángel por parte del MCJD.

Sobre lo anterior, Lucho Barahona estableció que el “Ministerio de Cultura nos daba una cantidad mensual. No era mucha, pero alcanzaba para pagar el alquiler” (p. 42), afirmación que también corrobora Durán en representación de Bunster. Al referirse al medio teatral costarricense, Castro indica que “no se podría decir que hubiera desarrollo teatral... Había mucho

² Esta numeración y las siguientes refieren a este mismo documento.

talento, pero un ligero aire *amateur*, la verdad nadie pensaba que el teatro era una profesión” (p. 48). El comentario anterior muestra que los pocos años de la carrera de artes dramáticas en las universidades del Estado aún no daban frutos pues apenas habían iniciado en el tránsito de la década de 1960 a la de 1970.

La experiencia de estas mujeres es la de una vida culturalmente compartida y compartible en tanto agentes sociales. El caso de Sara Astica comparte el recorrido de todas. Llegó a Costa Rica en 1975 junto con su esposo el actor Marcelo Gaete (1935-2005) y sus cinco hijos en un exilio forzoso luego de haber sido torturada por la dictadura chilena. La familia rehízo su vida aquí, adonde llegaron tras una solicitud de asilo político. Astica impartió docencia en la UCR, primero en la Escuela de Estudios Generales y luego en la Escuela de Artes Dramáticas hasta que se pensionó. Trabajó con diversos grupos profesionales de teatro en el Teatro Universitario (también de la UCR), el Teatro Nacional, el Teatro del Ángel, el Teatro Arlequín, el Teatro Carpa, el Teatro La Colina, el Teatro Eugene O’Neill y la CNT (Astica, 1991). Junto con Gaete, fundó el Teatro Surco, agrupación que obtuvo varios premios nacionales. El proyecto devino en el Teatro de la Comedia en 1991. Astica ganó varios premios nacionales como mejor actriz y actriz de reparto. Su trabajo como docente en la UCR fue reconocido con la creación de la Cátedra Sara Astica en la Escuela de Artes Dramáticas (Vicerrectoría de Docencia de la Universidad de Costa Rica, 2013; Rojas, 2020).

Un caso diferente es el de Gladys Catania (n. Gladys Acebal), quien, junto con su esposo en ese momento, Alfredo “Pato” Catania y su cuñado Carlos, llegaron a Costa Rica en 1967 para actuar en el Teatro Nacional (Bermúdez, 26 de noviembre de 2014). Entre otras labores, participó en la creación del departamento cultural de la embajada de Argentina y fue fundadora honoraria y directora de la CNT, docente de la Escuela de Artes Dramáticas de la UCR y del TNT. Tiene a su haber el premio nacional como actriz protagónica. Catania considera que los exiliados del Cono sur “venían con una formación no solo académica, sino con una formación teatral muy sólida en cuanto a repertorio, a procedimientos de montaje, a profesionalización” (p. 86). No obstante, la escuela que promovieron “los Catania”, como se les conoce en el ámbito cultural costarricense, impulsó el teatro independiente. También influyó en varias generaciones de actores y actrices costarricenses que se iniciaron en las tablas cuando se integraron al conocido Teatro El Arlequín, ubicado en el centro de la ciudad de San José (costado oeste del actual Museo de Jade).

La trayectoria de vida de Haydeé de Lev es diferente. Llegó de Argentina casada con un médico costarricense a inicios de la década de 1960. Ceramista de profesión, actriz por vocación, fue una figura emblemática de las tablas costarricenses desde que debutó en 1962 en el Teatro Las Máscaras. Fue directora del Departamento de Radio del Ministerio de Cultura y una de las fundadoras de Radio Nacional en 1978. En varias ocasiones ganó el premio nacional de teatro como mejor actriz. Participó como docente en la Escuela de Artes Dramáticas entre 1973 y 1976. De Lev se une a este grupo de mujeres pioneras de las actrices costarricenses profesionales. Finalmente, Ana María Barrionuevo emigró a Costa Rica en 1972 desde Argentina, vía Colombia. Sus actividades se desarrollaron como actriz y vestuarista y recibe el premio nacional a la mejor actriz protagónica.

Es así como las memorias de cada una de estas mujeres se encadenan unas con las otras. Todas ellas fueron mujeres de alto desempeño que propiciaron cambios en la escena cultural costarricense desde las tablas, la docencia y en la empresa privada, y fueron capaces de enfrentar difíciles retos personales y profesionales en un periodo de la cultura costarricense en el cual fueron pioneras en sus campos. Las seis mujeres llegaron a enriquecer el proceso de profesionalización del teatro costarricense, en especial al fortalecer el circuito llamado comercial y al promover el teatro independiente en Costa Rica, lo que posteriormente se llamará el “emprededurismo empresarial de los artistas” (Cuevas & Mora, 2013), hoy llamados emprendimientos culturales.

Referencias:

- Bermúdez, M. (26 de noviembre de 2014). Alfredo Catania: in memoriam. *Semanario Universidad*. Recuperado de <https://historico.semanariouniversidad.com/suplementos/forja/alfredo-catania-in-memriam/>
- Cuevas Molina, R. & Mora Ramírez, A. (2013). *Vendiendo las joyas de la abuela. Políticas culturales e identidad nacional en Costa Rica (1991-2010)* (Colección Historia Cultural de Costa Rica). San José: UNED.
- Rojas, D. (2020). Artistas en el exilio: Teatro del Ángel y Surco en Costa Rica, 1973-1988. *Revista Latinoamericana de Derechos Humanos*, 31(1),165-190. DOI: <http://dx.doi.org/10.15359/rldh.31-1.8>
- Vicerrectoría de Docencia de la Universidad de Costa Rica. (2013). *VD-R-8958-2013. Cátedra Conmemorativa Sara Astica Cisterna*. Recuperado de <http://vd.ucr.ac.cr/documento/vd-r-8958-2013-catedra-sara-astica-pdf-2/>

Mujeres del Sur en el quehacer teatral costarricense (1970-1990)

*Women from the South in
the Costa Rican theatrical endeavour
(1970-1990)*

Marisol Gutiérrez Rojas¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Claudia Barrionuevo²
Universidad Veritas
Costa Rica

Recibido: 19 de agosto de 2019 **Aprobado:** 08 de noviembre de 2019

Resumen

Esta investigación identifica y sistematiza los aportes de las chilenas Carmen Bunster, Sara Astica y Bélgica Castro y las argentinas Haydée de Lev, Gladys Catania y Ana María Barrionuevo, en tres décadas medulares para las artes escénicas de Costa Rica: 1970-1990. La actuación, la enseñanza del teatro y la divulgación de la tarea teatral, así como el trabajo en cine, radio o actividades gremiales, marcan el trabajo de estas mujeres quienes, por migración voluntaria o por exilio político, llegaron al país. La revisión del contexto cultural y teatral de esos treinta años del siglo pasado evidencian un camino que va desde la profesionalización del teatro en la década de 1970 hasta el teatro comercial y ligero de la década de 1990, pasando por las interrogantes de un teatro de 1980 en busca de su identidad.

Palabras clave: Costa Rica; mujeres; memoria; cultura; teatro

¹ Docente en la Escuela de Estudios Generales y Vicerrectora de Acción Social, ambos cargos en la Universidad de Costa Rica. Doctora en Educación por la misma universidad. ORCID: 0000-0002-0828-615X. Correo electrónico: marisol.gutierrez@ucr.ac.cr

² Docente de cine y televisión en la Universidad Veritas. ORCID: 0000-0002-0707-0605. Correo electrónico: claudia@barrionuevayasociados.com

Abstract

The present research identifies and systematizes the contributions of three Chilean women: Carmen Bunster, Sara Astica and Belgica Castro, and three Argentinians: Haydee Lev, Gladys Catania and Ana María Barrionuevo, in three fundamental decades for Costa Rican performing arts: 1970-1990. Acting, theater education and dissemination of theatrical work together with cinema, radio or trade union activities, define the work of these women who arrived to this country, because of voluntary migration or political exile. The Review of the theater and cultural context in those thirty years evidence a road from professionalization of the theatre during the 1970s to commercial and light theater in the 90s, going by the questions of a 1980s theater in search of its identity.

Key words: Costa Rica; women; memory; culture; theatre

Palabras iniciales

El libro que está abierto ante usted, estimada persona lectora, es producto de una investigación académica iniciada hace más de una década. Aunque, años antes, aún se gestó en una pregunta o inquietud legítima: ¿qué causó la incursión masiva de trabajadores teatrales foráneos en las relaciones sociales de producción escénica de Costa Rica entre 1970 y 1990? La lectura del valioso material discursivo que usted tiene entre sus manos, apunta al descubrimiento del otro, al reconocerse en una mismidad no universal, sino variable. Eso es lo que nos sucede cuando adquirimos conciencia de que somos sujetos en un colectivo social. Su lectura permite reconocer que, en las condiciones de producción teatral costarricense (y, por lo mismo, de la cultura) de la segunda mitad del siglo pasado, intervinieron actrices sudamericanas que, con su trabajo, permitieron fortalecer el importante desarrollo de la escena nacional. Dicho esfuerzo permitió, entre otros logros, la consolidación de las nuevas generaciones de artistas de la escena nacional.

La interacción de los trabajadores del teatro costarricense con esas sudamericanas constituye un valioso testimonio del intercambio cultural que las migraciones originan. En tiempos en que las migraciones provocan crispación, es saludable reconocer que la traducción del lenguaje cultural propio a las categorías de otro diferente permite crecer y robustecer la cultura de los colectivos sociales.

Estas palabras iniciales pretenden ser un aperitivo con relación al condumio al que preceden. Mal cumplirían su objetivo si, en lugar de abrir el apetito, comentasen las viandas que están en las páginas siguientes o si enumerasen los ingredientes de que están hechas. Por el contrario, en este caso concreto, la lectura del texto al que preceden será el encuentro con un mundo fascinante de mismidades y otredades que hicieron posible un destacado desarrollo del teatro costarricense.

Amables lectores, ahora les corresponde a ustedes valorar los indiscutibles méritos de este libro que, al discurso verbal de su escritura, suma el de imágenes no verbales y, por feliz añadidura, el de oportunas evocaciones de la historia del teatro costarricense.

Gastón Gaínza Álvarez
San José, 15 de mayo de 2019

Presentación

La tercera convocatoria del Programa nacional para el desarrollo de las artes escénicas (PROARTES), que tuvo lugar en el año 2009, abre una extraordinaria oportunidad para darle cuerpo a una inquietud que rondaba nuestras pláticas sobre el teatro. En particular, sobre el encuentro de saberes que las migraciones y los exilios del Sur de América generaron en la escena teatral en Costa Rica. Especial interés teníamos en revisar la experiencia de las mujeres, de manera puntual, las actrices chilenas Carmen Bunster, Sara Astica y Bélgica Castro y las argentinas Ana María Barrionuevo, Haydée de Lev y Gladys Catania. Es así como nace la propuesta de investigación *Mujeres del Sur en el quehacer teatral costarricense (1970-1990)*, cuyo propósito es valorar los aportes de dichas actrices en el campo de la actuación, la enseñanza del teatro y la divulgación de la tarea teatral, en tres décadas medulares para las artes escénicas nacionales.

La propuesta tuvo una acogida positiva por parte del jurado. Así, nos vimos de cara a una aventura que, por lo demás, nos instalaba en un tiempo y en una dinámica cultural que habíamos vivido, como jóvenes de ese momento. Ahora, la sopesábamos a luz de nuestra condición de herederas de unas décadas intensas del devenir cultural de este país. Estábamos convencidas de que un esfuerzo como el que acometíamos permitiría llenar un vacío de investigación. Pues, aunque hay aportes significativos desde la academia, desde los mismos trabajadores y trabajadoras del teatro e, incluso, de los partidos políticos, son pocos los estudios sistemáticos sobre las tres décadas revisadas: 1970, 1980 y 1990. Menos aún, se cuenta con una investigación específica sobre las actrices seleccionadas en este estudio.

Sobre ese austero andamiaje investigativo sumado a la consulta de material audiovisual, artículos de revistas y periódicos, los recuerdos y álbumes fotográficos de protagonistas de la época, correos electrónicos y entrevistas dimos cuerpo a la contextualización de la vida cultural y el desarrollo teatral costarricense de esos treinta años del siglo XX. Abordamos la década de 1970, caracterizada por la profesionalización del teatro en cuanto a la formación actoral, la actuación misma, el repertorio, la conformación de elencos y las agendas de trabajo en sala y en comunidades, y la presencia de un público consumidor de teatro. También pasamos por el decenio de 1980, en el cual un teatro en busca de su identidad se enrumba hacia lo que, en la década de 1990 será un teatro comercial y de corte ligero.

Asimismo, nos abocamos a la identificación y sistematización de las contribuciones de las seis actrices que conforman el corpus de este trabajo. Tarea de acotación que, debemos confesar, no fue fácil. Las hojas de vida que construimos revelan carreras de una alta plasticidad. Estas actrices no solo aportaron en los rubros definidos para esta investigación, sino que también desplegaron sus dotes en cine, radio o actividades gremiales. De igual forma, registramos sus reflexiones sobre la época, su visión de sí mismas y de sus colegas, a través de una serie de entrevistas que se complementan con otras hechas a importantes figuras de la cultura y la política de entonces. La investigación incorpora, además, una breve muestra fotográfica del vasto trabajo actoral de estas seis mujeres, quienes, sin duda, perduran en la memoria del teatro costarricense. Aunque las nuevas generaciones vivan sus enseñanzas, a veces, sin reconocer sus nombres.

Transitar por las décadas de este estudio y hurgar en las sensibilidades de quienes las vivieron ha añadido al legado, que reconocíamos como nuestro, un nuevo elemento: la certeza de que el acceso a la cultura es un derecho fundamental. Además, que las políticas culturales traducidas en programas, proyectos y planes en los que asuman responsabilidades compartidas instituciones públicas y privadas deben continuar siendo parte del ideario costarricense. Asimismo, este recorrido nos ha permitido constatar cómo una actitud receptiva, de apertura hacia el otro, contribuye a fortalecer el patrimonio cultural de nuestros países. Tanto estas actrices como el pueblo costarricense aprendimos mucho de esta experiencia vital de compartir, sin escatimar, vivencias y conocimientos.

Casi una década después de aquel PROARTES, cuando algunas de las mujeres protagonistas de estas páginas ya no nos acompañan, hemos decidido retomar el documento, con la convicción de que la memoria debe mantenerse viva, sobre todo, en temas de arte y cultura, con el anhelo de que sea un aliciente para otras investigaciones. Por eso, celebramos y agradecemos el interés del Instituto de Investigaciones en Arte de la Universidad de Costa Rica (IIArte) y, en especial, de su directora Patricia Fumero Vargas, por divulgar en *ESCENA. Revista de las artes*, este aporte a una memoria que no debe perderse.

De igual manera, reiteramos nuestro agradecimiento a todas aquellas personas quienes, amablemente, dedicaron su tiempo para ayudarnos a reconstruir estos recuerdos, ya fuera a través de conversaciones personales o telefónicas, suministro de fotografías, archivos periodísticos, lectura del documento, en fin, a todas y cada una de las acciones

que emprendieron para permitirnos llevar a término este afán. Reconocemos, de manera especial, el trabajo de Jimena Gutiérrez Monge y Daniela Gaete Solano, quienes aliviaron, en aquella primera etapa de la investigación, la búsqueda de información, tomaron fotografías, transcribieron las entrevistas y miraron, desde su presente, una época entrañable del teatro costarricense. También a Daniel Rivera-Matta por la infatigable compañía en este último esfuerzo, que ha permitido, entre otras cosas, afinar, en la medida de lo posible, datos de la hoja de vida de las actrices y de su galería fotográfica; en lo que respecta a las semblanzas, estas se han mantenido en la versión original.

Finalmente, un reconocimiento especial al maestro Gastón Gaínza Álvarez, quien, desde el primer momento, apoyó con entusiasmo esta tarea y facilitó la publicación del artículo *El quehacer teatral costarricense (1970-1990). Aproximación a seis protagonistas*, el cual se reproduce en las primeras páginas de este aporte, en el año 2011, cuando *ES-CENA. Revista de las artes* estaba bajo su dirección. Hoy, don Gastón, nos honra con las palabras iniciales de esta versión digital.

Marisol Gutiérrez Rojas
Claudia Barrionuevo

Agradecimientos

La actual versión ha sido posible gracias a la generosa colaboración de las siguientes personas:

Eduardo Avilés

Actor, médico, colega y amigo de Haydée de Lev.

Mariana Lev

Periodista, hija de Haydée de Lev.

Rodrigo Durán Bunster

Actor, director, hijo de Carmen Bunster.

Álvaro Marengo

Actor, bailarín.

Luis Carlos Vásquez

Actor, director, diseñador de vestuario.

Ana Istarú

Actriz, dramaturga y poeta.

José Gerardo Pérez Gutiérrez

Encargado de Divulgación y Prensa, Compañía Nacional de Teatro.

Lucho Barahona

Actor, director, dramaturgo.

Rafael Quirós Araya

Encargado de la Fonoteca de Radio Universidad, Universidad de Costa Rica.

1 VIDA CULTURAL DESARROLLO TEATRAL COSTARRICENSE 1970 - 1990



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). Por esto, si buscamos entender lo que hoy ocurre en el escenario teatral costarricense, debemos revisar lo transitado. En el período en estudio, 1970-1990, Costa Rica dio importantes pasos que afectaron de forma positiva el modelo cultural del país y, en particular, el desarrollo del quehacer teatral. Se fundaron instituciones clave, 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, en el imaginario teatral costarricense, nos llevan por la llamada época de oro, marcada por un vigoroso crecimiento del movimiento teatral. Este momento se acompañó de políticas culturales favorecedoras; la observación –casi premonitoria– de Samuel Rovinski (1977) acerca de cómo el desarrollo teatral verá decantar la calidad de los espectáculos; los años en que el teatro enrumbará sus pasos por el sendero de la búsqueda de la identidad (Arroyo, 1982); hasta llegar al planteamiento de la necesidad de contar con registros para la memoria (Calderón, 2004), que apunten hacia su reinención.

Estas décadas nos permiten, además, observar 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 registrada de forma sistemática. 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 ha sido fácil. Muchas figuras relevantes protagonizaron esos años. Sin embargo, el quehacer de las seis actrices que conforman el corpus de esta indagación es altamente significativo, en el campo de la actuación, la enseñanza del teatro y la divulgación del quehacer teatral. 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, 1918-2012).
- Bélgica Castro (Chile, 1920).
- Sara Astica (Chile, 1935-2007).
- Gladys Catania (Argentina, 1932-).
- Haydeé de Lev (Argentina, 1935-2013).
- Ana María Barrionuevo (Argentina, 1937-).

Las páginas sucesivas nos permitirán poner en contexto el quehacer de estas mujeres. La dinámica cultural y política de las tres décadas en estudio es el punto medular del primer apartado de este documento. Seguidamente, nos toparemos con las propias palabras de estas artistas, diseminadas en entrevistas y fotografías que registran una vida de intensa actividad, en un país que las acogió de forma solidaria y al cual enriquecieron con su talento. Finalmente, haremos un balance de este diálogo cultural entre artistas costarricenses y suramericanas, y del devenir de las políticas culturales de un país que ha transitado por altibajos presupuestarios, en el rubro cultura, exceso de burocracia y múltiples desarticulaciones.

Dinámica sociocultural de la década de 1970

La década de 1970 arrancó con el gobierno de José Figueres Ferrer y una agenda socialdemócrata con políticas culturales de expansión. En el año 1970, se funda el Ministerio de Cultura Juventud y Deportes (MCJD)³, otrora Dirección General de Artes y Letras, entidad creada por Alberto F. Cañas en 1963 y adscrita al Ministerio de Educación Pública (MEP). Los objetivos del naciente Ministerio, que contaba con un fondo correspondiente al 0,53% del presupuesto nacional, señalan:

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).

³ Ley No. 4788, 5 de julio de 1971.

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)⁴. 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 y 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, qué se hace y quién lo hace* 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; luego, su ejecución dependerá de asuntos de carácter institucional, administrativo y económico, momento cuando se pone a prueba el concepto: cómo produce, difunde e interpreta un pueblo su quehacer cultural (Rovinski, 1977).

De acuerdo con 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 fijaron más 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, enseguida, 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 del Estado, bajo la figura del MCJD, con el apoyo del MEP, su departamento de Extensión cultural y las municipalidades. En el

⁴ Fundada en 1971 según el Artículo Segundo del Decreto Ejecutivo No. 2119C. La primera obra que presentó la CNT fue *Juego de pícaros, damas y cornudos* de Miguel de Cervantes, la estuvo bajo la dirección de Esteban Polls (Liberia, 22 de junio de 1971-). Luego, realiza una temporada en San José, en el Teatro Nacional.

ámbito teatral se hicieron significativos adelantos a partir de la creación de la CNT⁵ y de sus múltiples acciones. Estas incidieron, de forma positiva, en la 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 coinciden en que, en esa época, hubo un positivo impacto en el derecho a la cultura de diversos sectores geográficos del país y en la formación de un público teatral. Esto se vio favorecido por la existencia de dos elencos en la CNT: 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 Libre⁶. 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 (EAD) de la Universidad de Costa Rica (UCR), fundada en 1968, pronto es secundada en sus labores por la Escuela de Artes Escénicas (EAE) de la Universidad Nacional de Costa Rica (UNA) (1974), y el Taller Nacional de Teatro (TNT) (1977). Esta última institución adscrita al MCJD, que nace 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, al nombre de Gladys Catania.

Al final de esta década, nace *ESCENA* (1º julio 1979), un valioso instrumento de registro del acontecer teatral que perdura hasta la actualidad. Asumen la tarea tres académicos: Víctor Valembos y los chilenos Gastón Gaínza y Juan Katevas, este último además

⁵ La CNT tuvo un elenco estable desde 1971 hasta 1986.

⁶ Estos se realizaron primero en el Museo Nacional en 1972; luego al costado oeste de la antigua Universidad de Costa Rica en Barrio González Lahmann, en 1973. Posteriormente, en la explanada de Salubridad Pública en 1974 y, finalmente, en los Jardines del Museo Nacional, en 1975. El Teatro al Aire Libre se cerró en 1976 y volvió a funcionar en 1983. Estos datos fueron tomados del texto de la escritora, periodista y militante política del Partido Liberación Nacional, Inés Trejos de Montero, quien fue Viceministra de Cultura 1982-1984 y primera directora del Museo de Arte Costarricense. El texto en la fecha de consulta año 2019 estaba disponible en línea. Sin embargo, el sitio hoy no está habilitado y tampoco se encuentra el documento en versión física en la Biblioteca del Partido Liberación Nacional.

actor, junto con el pintor y dibujante costarricense Fernando Castro. En palabras de la investigadora 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 Nacional⁷ ... 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 del 68, 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) (Gutiérrez, 2007). 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 poseía un porcentaje de analfabetismo del 14%– (Rovinski, 1977, p. 13). Además, se abocaba a la fundación de instituciones clave 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 el cual, por ejemplo, la actriz Haydée de Lev, tuvo un desempeño significativo.

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:

⁷ Lamentablemente, esa articulación: CNT/TN/TU se rompió en 1989, cuando las dos primeras se separan de *ESCENA*.

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 lo 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 (R. Blanco, comunicación personal, 2002)⁸.

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, 2010). Al respecto, cita el caso de la obra *La remolienda*, de Alejandro Sieveking, que se presenta en Costa Rica con el nombre de *El chispero*.

Al finalizar esta década, en el año 1979, se lleva a cabo el Primer Seminario sobre Políticas Culturales, en el marco del cual se realizan fuertes críticas a las políticas culturales promovidas por el gobierno de Rodrigo Carazo (1978-1982). Estas apuntaban hacia la reducción de presupuestos a las entidades autónomas, una nueva concepción de cultura ligada a las expresiones y participación de las 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 & Fumero, 2000).

La década de 1970 se ve imbuida en estas discusiones. Pero, deja atrás, gracias a las políticas culturales implementadas, la fundación de importantes instituciones culturales y académicas: una CNT con 39 montajes a su haber, cuyo accionar trascendió San José, la capital; un proceso en marcha de profesionalización del quehacer teatral; un conjunto importante de grupos (independientes, comunales, colegiales); el TNT y su significativa incidencia en la formación de actores-promotores; salas de teatro y un público copioso, tanto urbano como rural; nuevas voces en la dramaturgia y la consolidación de autores

⁸ Esta entrevista forma parte de una serie efectuada por la investigadora Marisol Gutiérrez Rojas sobre los aportes del exilio chileno, tema al que ha dedicado diversos esfuerzos de investigación (algunas publicaciones se consignan en las referencias bibliográficas). Actualmente, coordina, junto con el investigador Jáírol Núñez Moya, el proyecto *Dictadura, exilio y retorno en la literatura chilena: lecturas a 45 años del golpe militar* de la Escuela de Estudios Generales, UCR.

destacados como Samuel Rovinski, Alberto Cañas y Daniel Gallegos; Casas de la Cultura y un vigoroso intercambio cultural entre grupos humanos.

Dinámica sociocultural de la década de 1980

En la década de 1980 entra en crisis el proyecto socialdemócrata y asimismo 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. Mientras que un creciente proceso de urbanización desdibuja la diferenciación entre lo urbano y lo rural. Además, 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 (*malls*) (Cuevas, 2003).

La primera parte de esta década se inicia 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. Por 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 Unesco⁹. 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, a las Casas de la Cultura, a los promotores teatrales de la CNT, a los verdaderos promotores culturales, al teatro al aire libre y a las giras a las comunidades.

Sin embargo, esta propuesta desató protestas que se extienden desde el Primer Seminario sobre Políticas Culturales, ya referido, pasó por la creación de la Comisión de Defensa de la Cultura y el Festival Cultural “Alberto Cañas” (Liberia, Guanacaste) y la acción cohesionada de organizaciones gremiales del sector cultura. Poco tiempo después toparon con una situación más grave, como la que se presentó bajo la administración del nuevo gobierno de

⁹ Ver UNESCO (1974).

Liberación Nacional, presidido por Luis Alberto Monge (1982-1986), en el cual las políticas culturales tienen un acento neoliberal.

En 1985 se firma el primer Programa de Ajuste Estructural (PAE)¹⁰. La empresa privada asume importantes espacios de la cultura: artes plásticas, música sinfónica y popular, al tiempo que se reducen los programas de difusión y de extensión cultural. Al igual que en la década pasada, el teatro hace eco de lo que ocurre en la vida nacional, pero, esta vez, no solo en las temáticas, sino que también se expresa en la limitación de sus recursos económicos. El apoyo a las artes escénicas, a la extensión cultural y al trabajo en comunidades sufre una reducción drástica. Se exhibe un repertorio ligero y hay escasez de salas de teatro independiente. Asimismo, el proceso de educación de un público teatral empieza a sufrir tensiones. Jorge Arroyo señala, a inicios de esta década, que el teatro costarricense se encuentra en la búsqueda de su identidad, marcada esta por la crisis económica y diversos esfuerzos, sobre todo de grupos jóvenes, “respaldados únicamente por la fuerza del trabajo” (1982, p. 181). En mayo de 1988, la revista nacional *Rumbo* publica el artículo de Blanca Rosa Mata, titulado “El teatro en Costa Rica”, en el que se señala que:

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. ¿Cuál es la realidad del actor y del teatro en nuestro país? ¿Qué obras se constituyen en éxito de taquilla y cuáles fracasan? ¿Qué prefiere nuestro público? (Mata, 1988, p. 39).

Asimismo, el artículo de *Rumbo* destaca que lo más cotizado por el público son las comedias ligeras, un anticipo de la tendencia que se consolidará en la siguiente década. Sin duda son 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 cuenta con una serie de agrupaciones con propuestas llamativas. Tal es el caso del Teatro La Colina, un colectivo de jóvenes actores y actrices que, en

¹⁰ Primer PAE, gobierno de Luis Alberto Monge (1982-1986); segundo PAE, gobierno de Oscar Arias Sánchez (1986-1990); tercer PAE se negoció, pero no se aprobó con Rafael Ángel Calderón (1990-1994).

palabras de Jorge Arroyo, no solo acometen la odisea de abrir una sala de teatro en momentos de crisis económica, sino que “apenas están haciendo armas en este oficio” (1982, pp. 182). También, el Teatro 56 (Sala de la Calle 15), que luego pasa a ser el Teatro Municipal; la Trama, heredera del teatro callejero y popular, dirigida por Fernando Vinocour; la sala de La Aduana, que encara 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 importante, en este recuento, el papel del TNT con su propuesta de formación de actores y promotores teatrales, y sus acciones conjuntas con la Universidad de Costa Rica (UCR) y la Universidad Nacional (UNA) para desarrollar el Programa Promoción Artística Cultural (PAC), dirigido a personas de distintas disciplinas artísticas (danza, música, teatro, artes plásticas). También, las alianzas que esta institución establece con el MEP, municipalidades, centros regionales del área centroamericana, universidades nacionales e internacionales y con fundaciones que le permiten al TNT captar recursos humanos y presupuestarios, para consolidar proyectos que incluyen la inserción laboral de sus egresados.

La CNT empieza un declive, pierde su elenco estable y reduce su labor en las comunidades. En adelante, la sala de La Aduana se convertirá en el espacio de trabajo de la CNT. El tema salarial se convierte en un problema, tanto para los grupos estatales como para los independientes¹¹. 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 son remunerados, así que, muchas veces, a la vez que se actúa en un montaje se está ensayando otro. No es casual entonces que aparezca la figura del actor-profesor-promotor-animador-anunciante-locutor.

Al finalizar la década, en el año 1989, se organiza el Primer Festival de las Artes por la Paz¹², caracterizado por Bell y Fumero (2000) como una iniciativa “con una mayor experiencia organizativa y una visión empresarial o gerencial” (p. 41). Ediciones posteriores sucederán con el nombre de Festival Internacional de las Artes, con públicos masivos, artistas nacionales, extranjeros y marcada descentralización.

¹¹ Según la revista *Rumbo* (1988, p. 44), en esa época había aproximadamente 150 actores.

¹² 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 que se efectúa en el año 1989.

La atmósfera solidaria de la Costa Rica de la década de 1970 se enrarece con sentimientos de xenofobia, una actitud individualista, frívola y de consumismo, favorecida por el cambio ideológico. Así, la década de 1980 se va marcada por la imposición de un modelo económico implacable, en particular para las artes: una acentuada transformación de la producción artística en mercancía, que la lleva a una acelerada farandulización de todo y por la carencia de salas de teatro apropiadas. Además, la 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. También permea la crisis salarial de los trabajadores escénicos y una CNT con 30 montajes a su haber, pero con un marcado declive de su labor en las comunidades.

Dinámica sociocultural de la década de 1990

Las políticas neoliberales abrieron paso a las fuerzas del mercado y a la empresa privada. Esta última asumió espacios que anteriormente apoyaba el Estado e imprime un nuevo sello a la oferta artística. Asimismo, nuevas organizaciones emergen de la sociedad civil. A la vez, un número significativo de artistas jóvenes, formados en las escuelas de teatro de las universidades nacionales, buscan 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 esta municipalidad. Tiene como propósito difundir y proyectar las artes dramáticas y musicales a través de la consolidación de un elenco y una infraestructura básica 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 se encuentra dividido entre lo comercial (a veces comprendido como mal teatro, vulgar, liviano) y lo artístico. La oferta se nutre de una generalizada liviandad. Las funciones pasan a ser de jueves a domingo, a la espera de un público que, la mayoría de las veces, concibe el teatro como una diversión pasajera. Por su parte, las nuevas generaciones de actores y actrices son más audaces, entienden la industria del entretenimiento y las lógicas de la oferta y la demanda.

Al finalizar la década de 1990, el panorama del quehacer teatral en Costa Rica se encuentra en un proceso de experimentación particular. Para unos, es la debacle, la pérdida de todo aquello que se construyó; para otros, un interesante momento que obliga a nuevos

desafíos y estrategias profesionales. Los grupos independientes, por ejemplo, recurren a patrocinios y a fondos concursables para llevar a cabo sus montajes y sus múltiples tareas de promoción cultural. Mientras tanto, el Estado hace esfuerzos por descentralizar y regionalizar las acciones en el sector cultura, que tienen su máxima expresión en los Festivales Regionales de Cultura, los que alternan con el Festival Internacional de las Artes. También alterna, en su momento más álgido, en “la propuesta de ‘municipalizar’ muchas de las actividades patrocinadas tradicionalmente por el MCJD, lo cual fue interpretado, por algunos sectores, como expresión de las políticas neoliberales que buscan reducir el papel del Estado y sus obligaciones” (Cuevas, 1999, p. 255).

Estas tres décadas, marcadas por cinco administraciones de gobierno¹³. Si bien compelen a la reflexión y a la defensa de lo que se ha debilitado en cultura y, en particular, en teatro, también hablan de esfuerzos por crear una importante institucionalidad. Chile y Argentina, países de origen del sexteto de actrices en estudio, han visto la creación de sus ministerios de cultura, por ejemplo, hasta el presente siglo. Repasar estas décadas y, por cierto, los aportes de las actrices suramericanas que hicieron de Costa Rica un país de referencia en el exitoso devenir de sus profesiones, es una acción que contribuye, sin duda, a fortalecer la memoria teatral.

¹³ José Figueres Ferrer (1970-1974); Daniel Oduber Quirós (1974-1978); Rodrigo Carazo Odio (1978-1982); Luis Alberto Monge Álvarez (1982-1986) y Oscar Arias Sánchez (1986-1990).

2

DIÁLOGOS CON EL SUR



A black and white portrait of Carmen Bunster. She is wearing a large, dark, textured hat with a wide brim and a large white feather. She is smiling and looking slightly to the left. Her hair is styled in an updo. The background is a plain, light color. A blue geometric shape is overlaid on the bottom left corner of the image.

**CARMEN
BUNSTER**

Corrían los últimos años de la década de 1940, 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 dar clases en la Escuela Normal N°1, institución formadora de profesores de educación primaria, y en los colegios Deutshe Shule y Santiago College, de educación secundaria.

La vida de Carmen transcurría entre esas instituciones educativas 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 que formaron parte de los grupos de la Universidad Católica y de la Universidad de Chile. El Teatro Libre invitó a doña Carmen a dictar unas clases de historia del teatro y ella, muy entusiasmada, aceptó. Uno de sus alumnos, Fernando Josseau, dramaturgo de amplia trayectoria, impresionado por la belleza y la fuerza interna de la nueva profesora, estaba convencido 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 encendía una estrella que no solo brilló en el teatro: también 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 había sentado sus bases en Costa Rica con el Teatro Arlequín, el Teatro Universitario y la CNT en su período fundacional, entre otros, la actividad escénica distaba mucho de ser vista y practicada con continuidad. Sin embargo, el gusto de los costarricenses por este arte y la necesidad de contar con una expresión artística y cultural de este calibre, de forma permanente, permitió que, años más tarde, surgiera un movimiento

teatral sólido que llevaría a los escenarios obras de la dramaturgia universal, con especial hincapié en textos nacionales y latinoamericanos. Rodrigo Durán Bunster, hijo de Carmen, actor, recuerda:

En esa época se vivió una especie de *melting point*, una situación en un lugar que permitió una mezcla beneficiosa de diversos pueblos y culturas. Los artistas venían de todas partes de América. Lo que había aquí era una simiente 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 succulento intercambio 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, Buena-ventura, y el de la Candelaria, Santiago García (estos últimos en visitas temporales), uruguayos, argentinos, chilenos, peruanos, todos aprendieron de todos (Durán, comunicación personal, 20 de abril, 2010).

En ese ambiente de intercambio, Carmen fue profesora de apreciación teatral en la Escuela de Estudios Generales de la UCR y de historia del teatro en la Universidad Nacional. En la academia enseñaba la teoría que tan bien conocía, pero en el espacio escénico demostraba, de forma 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 la década de 1980, un joven grupo de teatro independiente josefino, La Colina –que agrupaba estudiantes de la Escuela de Teatro de la UCR– emprendió el montaje de la obra *Te juro Juana que tengo ganas*, del mexicano Emilio Carballido. El grupo invitó a doña Carmen a trabajar con ellos. Eduardo Zúñiga, director de esa agrupación y admirador de esta gran maestra, escribió las siguientes líneas para su postulación al Premio Nacional de Arte de Chile 2001:

Cuando era un estudiante de Dirección escénica, en la Universidad de Costa Rica, asistí a un ensayo de *Lisístrata*, que dirigía mi maestro, en ese momento, el recordado Atahualpa del Cioppo. El ensayo transcurría de manera normal, quiero decir, el maestro corregía, revisaba, hacía que los actores y actrices retrocedieran, e hicieran una y otra escena. De pronto, empezaron a sonar los primeros acordes de un bolero y una mujer apareció en el escenario cantando unos pícaros versos. Su

presencia pareció colmar la sala y los asistentes nos reacomodamos en la butaca dispuestos a no perdernos un gesto, una mirada, un movimiento. Esa mujer era Carmen Bunster. Esa fue la primera vez que la vi. A esa siguieron la docena de veces que asistí a la representación de la obra de Aristófanes y muchas veces más. Pocos años más tarde, un grupo de compañeros de la Escuela de Teatro y yo emprendimos la aventura de fundar un grupo dramático y abrir una pequeña sala en el centro de San José, y dos años después de que, con mil dificultades, inauguramos la salita, empecé a realizar como director teatral un sueño: trabajar con la Bunster, que así la llamábamos en el medio: la Bunster. La fui a buscar lleno de miedo de que me dijera que no. ¿Cómo iba a aceptar trabajar con un novato como yo? Mi gran sorpresa fue que no me puso ningún pero, y así, pocos días después, empezamos a ensayar una obra del mejicano Emilio Carballido.

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 (Archivo personal de Carmen Bunster).

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. Al respecto habla Rodrigo Durán Bunster:

Mi madre dice que siempre hay que estar leyendo del libreto. 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 donde 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. Con ello, trato de mantener viva la palabra del autor y sus connotaciones en la interpretación actoral dentro de los cauces de la puesta en escena del director. Eso es parte del legado que ella me deja (Durán, comunicación personal, 20 de abril, 2010).

El legado de Carmen en los escenarios es inmenso. Su hermosa voz, llena de matices, 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 dedicación son también reconocidas. En una ocasión tuvo un accidente casero cuyo resultado fue una costilla rota. Antes de ir al hospital, doña Carmen se puso una venda antes de cada función hasta completar el resto de la temporada.

Definitivamente, Carmen Bunster tenía una fuerza magnética y conmovedora, que proyectó en alrededor de un centenar de montajes. Su vida plena, verdadera, estaba arriba del escenario, casi como si la vida real fuera mentira. Parte de una generación de actrices que 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 de la memoria del quehacer actoral costarricense.

Nota biográfica-personal: Carmen Bunster

Fecha y lugar de nacimiento:

Santiago de Chile, 6 de enero de 1918.

Llega a Costa Rica en 1975, donde reside hasta su muerte en el año 2012.

Estudios

- Educación primaria y secundaria en Liceo de Niñas N°3, Santiago, Chile.
- Bachillerato en Filosofía y Letras, Santiago, Chile.
- Profesorado en Castellano y Filosofía, Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, Santiago, Chile.

Labor docente

Chile

- Profesora de Castellano y Filosofía, Escuela Normal N° I, de 1949 a 1953.
- Formadora de docentes de primera enseñanza, 1949-1953.
- Profesora de Castellano y Filosofía Santiago College
- Profesora de Castellano y Filosofía Deutsche Schule
- Profesora de Historia del Teatro, Escuela Nocturna del Teatro de la Universidad de Chile, 1977.

Costa Rica

- Profesora de Apreciación teatral, Universidad de Costa Rica, Escuela de Estudios Generales, 1975.
- Profesora de Historia del teatro, Escuela de Arte Escénico, Universidad Nacional, 1977-1978.

Actividad cinematográfica

- *Conflicto de Sangre* de Vinicio Valdivia, 1953.
- *Confesión al amanecer*, largometraje basado en tres cuentos chilenos, dirección Pierre Chenal, 1954.
- *Alsino y el cóndor* de Miguel Littin, 1982.
- *Fray Bartolomé de las Casas* de Eberhardt Intensplitz, 1982.
- *La Negrita* de Ricardo Inyquez, 1985.

Actividad radiofónica

- Actriz de planta en Radio Splendid, donde participó en una diversidad de series y programas unitarios. Destacó, por ejemplo, en *La pareja feliz*, una comedia con libretos de José Antonio Garrido y dirección de Alicia Quiroga, Chile.
- Radio del Pacífico. Intérprete de radioteatros, Chile.
- Radio Cooperativa Vitalicia. Trabajo en radioteatros, Chile.

- Narradora e intérprete en los ciclos radiofónicos de programas didácticos del Departamento de Audiovisuales de la Universidad Estatal a Distancia (UNED), como materiales sobre Literatura Hispanoamericana, educación ambiental, salud mental y física del niño de 0 a 12 años. 1980-1990 Costa Rica.
- Participación en materiales radiofónicos para la Alianza Cooperativa Internacional de la serie “Por los caminos de la vida”.
- Radio Nacional (Sinart): series radiofónicas bajo la dirección de Haydée de Lev y “Teatro para ser oído”, serie dirigida por Hebe Grandoso. 1976-1979.
- Narradora en *Canto para una semilla*, cantata de Luis Advis, en la que musicaliza las décimas de Violeta Parra. Disco en que participa Isabel Parra y el grupo Inti Ilimani.

Actividad televisiva

Chile

- *Hamlet*, de Shakespeare. Escena de Hamlet y su madre, interpreta a la Reina madre, Inicios de Canal 9 de la Universidad de Chile. Transmisión desde la Escuela de Ingeniería de dicha universidad.
- “Ciclo Tennessee Williams”, con la Compañía de Los Cuatro: dirigido por Sergio Riesenber, para Canal 9 de la Universidad de Chile.
- “La viuda de Apablaza” de Germán Luco Cruchaga, dirigida por Toño Freiré, Canal 9 de la Universidad de Chile.
- Escenas de “La viuda de Apablaza” de Germán Luco Cruchaga, con dirección de Rafael Benavente, Canal 13 de la Universidad Católica de Chile,
- “O’Higgins” de Fernando Debesa, dirigido por Miguel Littin, ciclo de obras históricas de Canal 9.
- “La chica del bastón” de Alma Bressin, dirigida por Pepe Caviedes, teleserie de PROTAB, S.A.
- “El espejo” de María Elena Geitner, dirigida por María Elena Geitner, teleserie de PROTAB, S. A.
- Diversas interpretaciones en los ciclos de obras literarias adaptadas para la televisión: Canal 7, Canal 9 y Canal 13, en este último con el director brasileño Herval Rossano.

Costa Rica

- *Saludos de Berta* de Tennessee Williams, dirigida por Luis Carlos Vásquez. Fue seleccionada por el director Sergio Gil Truller, con el fin de grabarla para Televisión Española. La producción se lleva a cabo en Canal 13 del SINART, Costa Rica.
- *Mañanita de sol* de Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, obra de teatro dirigida por Luis Carlos Vásquez para la televisión costarricense, Canal 13.
- “Moreira” cuento del autor costarricense Luis Dobles Segreda, adaptado por Rodrigo Durán Bunster. Dirección de Alonso Venegas. Realizado en video Betacam para un proyecto conjunto de Universidad Nacional y Canal 6 de Televisión.

Actividad teatral

Chile

- *Aceite* de Eugene O’Neill, 1945.
- *Marta la piadosa* de Tirso de Molina. Teatro Libre, 1945.
- *El mejor alcalde, el Rey* de Lope de Vega. Teatro Libre, 1945.
- Los monstruos sagrados de Jean Cocteau. Teatro Libre, 1949.
- *Risa en el cielo*, de Noel Coward. Teatro Libre, 1949.
- *Nuestro Pueblo* de Thornton Wilder, dirigida por Pedro de la Barra. Personaje: señora Soames, 1950.
- *Jezabel* de Jean Anouilh, dirigida por María Elena Gertner. Personaje: Jezabel, 1951.
- *Corrupción en el Palacio de Justicia* de Ugo Betti, dirigida por Pedro Orthous. Personaje: enfermera, 1951.
- *La profesión de la señora Warren* de George Bernard Shaw, dirigida por Jorge Lillo. Personaje: la señora Warren, 1952.
- *Las murallas de Jericó* de Fernando Cuadra Pinto, dirigida por Jorge Lillo. Personaje: Elvira, 1952.
- *El tío Vania* de Antón Chejov, dirigida por Pedro Orthous. Personaje: Marina Timofieyevna, 1953.

- *La larga cena de Navidad* de Thornton Wilder. Personaje: madre Bayard, 1953.
- *Madre Coraje* de Bertolt Brecht, dirigida por Reinhold K. Olszewski. Personaje: madre coraje, 1953.
- *Doña Rosita la soltera* de Federico García Lorca, dirigida por Pedro Mortheiru, Personaje: la tía, 1954.
- *Living room*, de Graham Greene, dirigida por Agustín Siré. Personaje: Elena Browne, 1955.
- *Todos son mis hijos* de Arthur Miller dirigida por Jorge Lillo. Personaje: Sussie Bayliss, 1955.
- *Fuerte Bulnes* de María Asunción Requena, dirigida por Eugenio Guzmán. Personaje: Carmela y mujer primera, 1955.
- *Jinetes hacia el mar* de William Synge, dirigida por Teresa Orrego. Personaje: vecina, 1955.
- *Un caso interesante* de Dino Buzzati, dirigida por Eugenio Guzmán. Personaje: Laura, 1956.
- *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, dirigida por Pedro de la Barra. Personaje: la viuda, 1956.
- *Mama Rosa* de Fernando Debesa, dirigida por Agustín Siré. Personaje: Misiá Manuela Echeverría del Solar, 1957.
- *El baile de los ladrones* de Jean Anhouil, dirigida por Eugenio Guzmán. Personaje: Lady Huff, 1957.
- *Seis personajes en busca de autor* (reposición) de Luigi Pirandello, dirigida por Jorge Lillo. Personaje: la madre, 1957.
- *Discípulos del miedo* de Egon Wolf, dirigida por Eugenio Guzmán. Personaje: Matilde, 1958.
- *La fierecilla domada* de William Shakespeare, dirigida por Mac Mullan. Personaje: Curtis, ama de llaves en casa de Petruccio, 1958.
- *Los intereses creados* de Jacinto Benavente, dirigida por Pedro Mortheiru. Personaje: doña Sirena, 1959.

- *La ópera de tres centavos* de Bertolt Brecht, dirigida por Eugenio Guzmán. Personaje: la señora Peachum, 1959.
- *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca, dirigida por Jorge Lillo. Personaje: Bernarda Alba, 1960.
- *Bernardo O'Higgins* de Fernando Debesa, dirigida Pedro Mortheiru. Personaje: doña Isabel Riquelme, madre de O'Higgins, 1961.
- *Rinoceronte*, de Eugène Ionesco, dirigida por Pedro Orthous. Personaje: la dueña de casa, 1961.
- *La viuda de Apablaza* (reposición con el elenco original de la puesta en escena estrenada en 1956), 1962.
- *El abanderado* de Luis Alberto Heiremans, dirigido por Eugenio Guzmán. Personaje: la pepa de oro, 1962.
- *Ánimas de día claro* de Alejandro Sieveking, dirigida por Víctor Jara, 1962.
- *Los físicos* de Friedrich Dürrenmatt, dirigida por Pedro Orthous. Personaje: señora Lina de Rose, 1963.
- *El círculo de tiza caucásico* de Bertolt Brecht, dirigida por Atahualpa del Cio-ppo. Personaje: Natalia Abashvili, 1963.
- *La estación de la viuda* de Georges Feydeau, dirigida por Pedro Orthous. Personaje: la señora Champbaudet, 1963.
- *La Ronda* de Arthur Schnitzler, dirigida por Eugenio Guzmán. Personaje: la actriz. Examen de graduación, carrera de teatro, Universidad de Chile, 1963.
- *Romeo y Julieta* de William Shakespeare (traducción de Pablo Neruda), dirigida por Eugenio Guzmán. Personaje: ama de Julieta, 1964.
- *La remolienda* de Alejandro Sieveking, dirigida por Víctor Jara. Personaje: doña Rebeca, 1965.
- *La casa vieja* de Abelardo Estorino, dirigida por Víctor Jara. Personaje: Flora, 1966.
- *Marat-Sade* de Peter Weiss, dirigida por William Irving Oliver. Personaje: Simone Evrard, 1966.

- *Todo se irá, se fue, se va al diablo* de Alejandro Sieveking, dirigida por Domingo Tessier, 1968.
- *Los que van quedando en el camino* de Isidora Aguirre, dirigida por Eugenio Guzmán. Personaje: Lorenza Uribe. 1969.
- *Querida, tú sabes que no puedo oír cuando el agua está corriendo* de Robert Anderson, dirigida por Domingo Tessier. En temporada con el teatro independiente Las Condes, 1970.
- *La madre* de Brecht-Gorki, dirigida por Pedro Orthous. Personaje: la madre, 1971.
- *Chiloé, cielos cubiertos* de María Asunción Requena, dirigida por Eugenio Guzmán, 1972.
- *George Dandin*, de Molière, dirigida por Mohse Yashin. Personaje: señora Sotenville, 1973.

A partir de 1951 formó parte del Teatro Profesional de la Universidad de Chile, fundado en 1941 –que en sus comienzos se llamó Teatro Experimental de la Universidad de Chile–. Luego, recibió los nombres de Instituto del Teatro de la Universidad de Chile (ITUCH) y Departamento de Teatro de la Universidad de Chile (DETUCH). Actualmente, se denomina Teatro Nacional Chileno. Las obras señaladas a partir de ese año fueron producidas por esta institución, cuya sede principal aún es el Teatro Antonio Varas.

Costa Rica

- *Ana de los milagros* de William Gibson, dirigida por Júver Salcedo. Personaje: tía Ev. Coproducción Teatro Universitario-Teatro Nacional, 1975.
- *Delitos en la isla de las cabras* de Ugo Betti, dirigida por Jean Moulaert. Teatro Arlequín, 1975.
- *Pequeños asesinatos* de Jules Pfeiffer, dirigida por Jean Moulaert. Teatro Arlequín, 1976.
- *La dama del perrito* de Antón Chéjov, dirigida por Júver Salcedo. Teatro Universitario, 1976.
- *Milagro en el mercado viejo* de Osvaldo Dragún, dirigida por Luis Carlos Vázquez. Personaje: Úrsula. Teatro Universitario, 1976.

- *Lisa* de Augusto Boal, dirigida por Atahualpa del Cioppo. Personaje: Ester. Teatro Universitario, 1977.
- *Anillos para una dama* de Antonio Gala., dirigida por: Luis Carlos Vásquez. Personaje: nodriza de doña Urraca. Teatro Arlequín, 1977.
- *La Marquesa de Lanskapurlotion* de Tennessee Williams, dirigida por Luis Carlos Vásquez. Personaje: la Marquesa. Teatro Universitario (del espectáculo Tres Tennessee Williams, junto a *Háblame como la lluvia*), 1977.
- *Saludos de Berta* de Tennessee Williams, dirigida por Luis Carlos Vásquez. Personaje: Berta. Teatro Universitario (del espectáculo Tres Tennessee Williams, junto a *Háblame como la lluvia*), 1977.
- *Operación TNT* de Alberto Cañas, dirigida por Lenin Garrido. Compañía Nacional de Teatro, 1978.
- *Las brujas de Salem* de Arthur Miller, dirigida por Daniel Gallegos. Personaje: Rebeca Nurse. Compañía Nacional de Teatro, 1978.
- *Invitación al Castillo* de Jean Anouilh, dirigida por Jean Moulaert. Personaje: la condesa. Compañía Nacional de Teatro, 1978.
- *Los fusiles de la madre Carrar* de Bertolt Brecht, dirigida por Virginia Grütter. Personaje: señora Carrar. Teatro Universitario, 1979.
- *Lilliom* de Ferenc Molnar, adaptación de Fabián Dobles, dirigida por Oscar Fessler. Personaje: tía Enriqueta. Compañía Nacional de Teatro, 1980.
- *Petra regalada* de Antonio Gala, dirigida por Eduardo Zúñiga. Personaje: el ama de llaves. Teatro Laurence Olivier, 1985.
- *La mula del diablo* (título original: *La mantis religiosa*) de Alejandro Sieveking, dirigida por Alejandro Sieveking. Personaje: Teresa. Teatro del Ángel, 1981.
- *Ánimas de día claro* de Alejandro Sieveking, dirigida por Alejandro Sieveking. Teatro del Ángel, 1982.
- *Te juro Juana que tengo ganas*, de Emilio Carballido, dirigida por Eduardo Zúñiga. Personaje: Serafina. Teatro Laurence Olivier, 1983.
- *Luisa Fernanda* de Federico Moreno, dirigida por Jaime Hernández. Asociación Pro Artes, 1983.

- *Con el corazón en la mano* de Lolleh Bellon, dirigida por Lucho Barahona. Teatro del Ángel. 1983.
- *Nuestro Teatro*. Programa de tres jóvenes dramaturgos costarricenses (resultado de un taller de dramaturgia dado por Alejandro Sieveking). Compañía Nacional de Teatro-Teatro Nacional, 1984.
 - El vuelo de la grulla*, de Ana Istarú, dirigida por Remberto Chaves. Personaje: Berta.
 - El inquilino*, de Guillermo Arriaga, dirigida por Remberto Chaves. Personaje: doña Mercedes.
 - Macedonio el Viejo*, de Víctor Valdelomar, dirigida por Remberto Chaves. Personaje: Margarita.
- *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada* de Gabriel García Márquez, adaptada y dirigida por Luis Carlos Vásquez. Personaje: la abuela desalmada. Teatro Nacional, 1985.
- *El gran deschave* de Sergio de Ceceo y Armando Chulak, dirigida por Alfredo Catania. Teatro Carpa, 1984.
- *Con la honra en el alambre* de Jorge Arroyo, dirigida por Lucho Barahona. Teatro del Ángel, 1986.
- *El martirio del pastor* de Samuel Rovinski, dirigida por Alfredo Catania. Personaje: la madre superiora. Compañía Nacional de Teatro, 1987.
- *Las Leandras* de Emilio González del Castillo y José Muñoz Román, dirigida por Jaime Hernández. Personaje: Manuela. Teatro Popular Melico Salazar, 1988.
- *Los asesinos dedicados* (título original: *Los justos*) de Albert Camus, dirigida por Alfredo Catania. Teatro Carpa, 1988.
- *El Tío Vania* de Antón Chéjov, dirigida por Jaime Hernández, 1988.
- *El último caso de Sherlock Holmes* de Charles Marowitz, dirigida por Nicholas Baker. Teatro Laurence Olivier, 1989.
- *Filomena Marturano* de Eduardo de Filippo, dirigida por Nicholas Baker. Teatro Laurence Olivier, 1990.
- *Ninette y un señor de Murcia* de Miguel Mihura, dirigida por Nicholas Baker. Teatro Laurence Olivier, 1990.

Giras internacionales

El Festival Latino de Nueva York (Joseph Papp)

En 1982, la Compañía Nacional de Teatro es invitada a participar en el Festival Latino de Nueva York, del afamado productor Joseph Papp, creador del proyecto *Shakespeare in the Central Park*. Se presenta con la obra *El martirio del Pastor* (vida, pasión y muerte de Monseñor Romero, Arzobispo de El Salvador) del autor costarricense Samuel Rovinski. La presentación obtiene un gran éxito de público y de crítica. Después de Nueva York, la Compañía viaja a México para participar en la rama del Festival Latino de ese país, donde el éxito se repite y el elenco es distinguido como el mejor grupo del Festival.

Premios y distinciones en Chile

- Premio Copec por su interpretación protagónica en *Jezabel* de Jean Anouilh, 1951.
- Premio Caupolicán por su actuación en *Jezabel* de Jean Anouilh, 1951.
- Premio Laurel de Oro por su encarnación del personaje principal en *La viuda de Apablaza* de Germán Luco Cruchaga, 1956.

Premios y distinciones en Costa Rica

- Miembro Honorario de la Asociación Costarricense de Trabajadores del Teatro (ACCT).
- Premio Nacional de Teatro, Ministerio de Cultura Juventud y Deporte. Mejor actriz de reparto, 1978, por su interpretación en *Invitación al Castillo* de Jean Anouilh.
- Premio Nacional de Teatro, Ministerio de Cultura Juventud y Deporte, Mejor actriz 1985. Inscripción en la estatuilla correspondiente: “Por su extraordinaria representación de la Abuela en *La Eréndira*.”
- Premio a la Trayectoria Unión de Teatro Independientes (UTI), 2003.
- Reconocimiento del Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte. En la correspondiente inscripción se lee: “Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. El Director General y Artístico Luis Fernando Gómez reconoce a Carmen Bunster como pionera del Teatro Costarricense. Día del Trabajador del Teatro Costarricense. Teatro Popular Mélico Salazar. San José 13/12/2004”.

Conversando con... Carmen Bunster¹⁴

Marisol Gutiérrez (MG): Hábleme de su madre, doña Carmen Bunster, ¿cómo empezó su carrera profesional?

Rodrigo Durán (RD): Ella estudia en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, donde se gradúa como profesora de Castellano y Filosofía.

Con el Teatro Libre trabaja en dos obras del Siglo de Oro español. Luego ingresa a la Academia nocturna de Teatro de la Universidad Católica, en un programa interesantísimo con un profesor francés del que no recuerdo el nombre, y luego se incorpora al Teatro Atelier. Después de actuar en dos obras, asume el papel protagónico en *Jezabel*, de Jean Anouilh. Por esta creación obtiene el Premio Copec y el Caupolicán como mejor actriz, en el año 1952 y, en el transcurso de ese año, el maestro Pedro de la Barra la invita a formar parte del Teatro Experimental de la Universidad de Chile.

Mi abuelo tuvo mucho que ver con su pasión por el teatro porque la llevaba siempre desde pequeña a ver obras; él escribió también para el teatro. Ella tenía la sensibilidad a flor de piel, pero era muy tímida. Sentía que le gustaba actuar, pero no se atrevía.

Iba a ver a los actores de aquella época: a Alejandro Flores, de la antigua escuela; llegaba con una amiga y le lanzaban flores al gran divo. Ella me contó que cuando estaba haciendo *La viuda de Apablaza* él llegó, ya anciano, a verla. La invitó a tomar café. Ella le habló de su condición de admiradora y cuando él se despidió le dio un beso y le dijo: “este beso es por las flores, y este otro beso es por la enorme impresión de haber disfrutado de esta obra de teatro”.

MG: Como hombre de teatro, no como su hijo, ¿cómo ve el aporte de Carmen Bunster al teatro costarricense?

RD: Por una parte, entregó su capacidad para caracterizar, es decir, su capacidad para diferenciar radicalmente un personaje de otro; por otro lado, demostró una facilidad para abordar con propiedad la amplia gama de géneros, desde la farsa, pasando por la comedia, el drama, hasta llegar a la tragedia. Esto le valió el reconocimiento y el requerimiento

¹⁴ Por razones de salud de doña Carmen Bunster, esta entrevista fue efectuada a su hijo, el actor Rodrigo Durán Bunster. Fecha: 20 de abril de 2010.

para trabajar con ellos, tanto de directores experimentados como de jóvenes talentos, cono queda registrado en su currículum. Por último, transmitió su experiencia y conocimiento. Ella enseñó académicamente en la UNA, durante dos años, historia del teatro; pero la parte más importante es la enseñanza del oficio haciendo el oficio.

Esa es una sensación que yo siempre tuve de lo que ella hacía con su trabajo diario. La disciplina, una forma de trabajar impresionante, la constancia, la comunicación, sin ser ella la protagonista, sino su capacidad de absorber y de aportar en la medida en que se enriquecía y de transmitir su oficio a los más jóvenes.

Hay un testimonio de Eduardo Zúñiga, cuando se presentó la candidatura para el Premio Nacional de Arte de Chile, que reafirma esto que te estoy diciendo. Ese fue el mayor valor de su enseñanza. El legado que pueda dejar ella está ahí. Lástima que eso no se registre materialmente; una constancia de cuánto un profesor le aportó al alumno, a diferencia del ingeniero y del arquitecto que firma una obra y la ve ahí, concreta. Es lo mismo. Es como transmitir el oficio. Eso no lo hace todo el mundo.

Yo, al hablar con los actores viejos, los experimentados, siempre tenía que preguntarles, pero eran muy reservados en ese sentido. Si eran profesores de la escuela de teatro, ahí sí, pero en el oficio, en el quehacer, la generosidad que hay de una generación más vieja hacia una más joven, encuentro que es un poco inusual, y en ella era muy natural. Es como hacer una pasantía de por vida. Siempre que se trabajaba con ella, los conocimientos se conseguían así. Lo que yo aprendí de ella, también lo aprendí así.

MG: ¿Qué pasó con su salud?

RD: Ella se desmayó en una obra, se empezó a desestabilizar y no volvió a actuar. Empezó a tratarse, tenía un temblor de barbilla mínimo, pero después la vio un neurólogo y dijo que era Parkinson y había que empezar un tratamiento para controlarlo. Lo controló, pero quedó traumatizada. Siempre había sido una mujer fuerte.

Recuerdo una vez que hizo una comedia, se estaba duchando para ir al teatro y se cayó, se quebró la costilla y dijo: “no, yo tengo función. Voy para el teatro”. Y se fajó y se fue. Hizo la temporada completa fajada, pues las costillas se desplazaban cuando cantaba en la obra. Al finalizar la temporada, consultó al médico; ya no había nada que hacer. Hasta hoy tiene una costilla mal soldada.

MG: Y ella además tiene una voz muy hermosa, fuerte, con mucha personalidad.

RD: Y muy afinada. Cuando ella cantó como actriz de la zarzuela *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno, dirigida por Jaime Hernández y con la dirección musical de Benjamín Gutiérrez, una cantante de La Compañía Lírica Nacional, coproductora de la pieza, comentó: ¡Qué afinada! Mi madre sorprendida dijo: ¡Ellas son cantantes y me dicen que yo soy afinada! Le explicaron que la afinación tiene un margen, así, pequeñísimo, y hay gente que lo bordea, pero no se nota. Ella era de una afinación completa.

MG: El quebranto en su salud tiene que haber sido una situación demoledora para ella.

RD: Imagínate: que se haya desmayado, que no haya podido salir a escena, que se haya tenido que suspender la función. ¡Eso nunca en su vida lo había hecho! Esto le dio una inseguridad tremenda.

Cuando ya dejó el escenario se le empezó a ir todo hacia adentro y se le complicó la salud. Ella es lo que los franceses llamaban “*bête de théâtre*”, una bestia de teatro, nacida para eso; si la sacan de ahí se muere. Su salud se ha resquebrajado. Físicamente, para la edad que tiene, está bien, está fuerte; pero no le está funcionando la válvula de escape natural para mantener estable su fuerte temperamento. Para ella, el escenario es, por un lado, una expresión artística, por otro, una necesidad absoluta.

MG: ¿Actuó con ella alguna vez?

RD: Trabajé aquí en la película sobre Bartolomé de las Casas; una co-producción de Istmo Films con una productora alemana. En Chile trabajamos en la obra *Los que van quedando en el camino*, de Isidora Aguirre. Yo era el hermano menor de ella. Tenía una fuerza impresionante.

Ahora que estuve trabajando con Luis Carlos Vásquez en *Salomé*, el actor Luis Roldán, que hacía de Jesucristo, años atrás hizo el joven de *La increíble y triste historia de la Cándida Eréndira*, y me comentó que se había quedado impresionado con ella. Me decía: “fue la primera vez que yo dialogué con una actriz profesional. Fue una fuerza tan tremenda la que irradió cuando nos miramos así, ojo a ojo”.

Ella en la escena tenía una fuerza magnética, conmovedora. Su vida plena, real, estaba arriba del escenario; como que la vida real era la de mentira. Es extrañísimo.

MG: Eso parece ser común a las seis mujeres de este estudio. Todas son apasionadas, contundentes. Cuando se los hemos comentado lo niegan y nos hace gracia porque, además, lo dicen con mucha pasión.

RD: Sí, yo creo que todas las de esa generación son así; todas son “bestias de teatro”.

MG: ¿Tendrá que ver también con su formación teatral?

RD: No, lo principal es el talento y su inteligencia para disciplinar ese talento y lograr una expresión teatral. Yo no sé si tienen una formación académica, porque fíjate que en Chile el movimiento renovador lo hicieron las universidades: la Universidad de Chile en el año 1941 y la Universidad Católica en 1942. Entonces era gente que, así como en el caso del teatro independiente del Río de la Plata en la vida real eran trabajadores de distintas áreas, en Chile eran estudiantes. Casi todos eran del Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, que empezaron como un grupo aficionado universitario que se transformó en teatro profesional. Su formación no es académica en teatro, sino que se fue haciendo en el oficio.

MG: Finalmente, ¿cómo visualiza al grupo de actrices de esta investigación?

RD: Todas tienen una enorme capacidad interpretativa; son personalidades diferentes. Cada una ha aportado un matiz distinto. Por eso es que funcionaban bien en un reparto, porque llenan un abanico de opciones. Todas ellas trabajaron en la CNT, salvo Bélgica Castro, y funcionaban a las mil maravillas, como un engranaje más de un todo. Personalidades y registros diferentes que se conjugaban armónicamente cuando las ponían en un elenco que las conjuntaba.

Entrevista efectuada: 20 de abril de 2010, San José, Costa Rica.

Carmen Bunster murió en San José, Costa Rica, el 23 de abril de 2012.

Galería fotográfica Carmen Bunster

Imagen 1. *La profesión de la Señora Warren*, de George Bernard Shaw, Dirección de Jorge Lillo. Personaje: la señora Warren, 1952. Fotografía: René Ernesto Combeau Trillat.



Fuente: René Ernesto Combeau Trillat. Archivo personal Carmen Bunster.

Imagen 2. *Madre Coraje*, de Bertolt Brecht, Dirección de Reinhold K. Olszewski. Personaje: Madre Coraje, 1953.



Fuente: René Ernesto Combeau Trillat. Archivo personal Carmen Bunster

Imagen 3. *La viuda de Apablaza*, de Germán Luco Cruchaga. Dirección de Pedro de la Barra. Personaje: la viuda, 1956.



Fuente: René Ernesto Combeau Trillat. Archivo personal Carmen Bunster

Imagen 4. *El baile de los ladrones*, de Jean Anhouil. Dirección de Eugenio Guzmán. Personaje: Lady Huff, 1957.



Fuente: René Ernesto Combeau Trillat.
Archivo personal Carmen Bunster

Imagen 5. *La ópera de tres centavos*, Bertold Brecht. Dirección Eugenio Guzmán. Teatro Experimental de la Universidad de Chile, hoy Teatro Nacional Chileno. Personaje: La señora Peachum, 1959.



Fuente: René Ernesto Combeau Trillat.
Archivo personal Carmen Bunster

Imagen 6. *La Casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Dirección: Jorge Lillo. Personaje: Bernarda Alba, 1960.



Fuente: René Ernesto Combeau Trillat. Archivo personal Carmen Bunster

Imagen 7. *Milagro en el mercado viejo*, de Osvaldo Dragún. Dirección: Luis Carlos Vásquez. Teatro Universitario, Costa Rica, 1976.



Fuente: Archivo personal Luis Carlos Vásquez.

Imagen 8. *Invitación al Castillo*, de Jean Anouilh. Compañía Nacional de Teatro. Dirección: Jean Moulaert. Personaje: La Condesa, 1978.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica.

Imagen 9. *Lilliom*, de Ferenc Molnar, adaptación de Fabián Dobles. Compañía Nacional de Teatro. Dirección: Oscar Fessler. Personaje: Tía Enriqueta, 1980.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica.

Imagen 10. *La increíble y triste historia de la cándida Eréndira y su abuela desalmada*, de Gabriel García Márquez. Adaptación y dirección de Luis Carlos Vásquez. Teatro Nacional, Costa Rica. Personaje: La abuela desalmada, 1985. Aparecen en la fotografía Carmen Bunster y María Steiner.



Por años, Luis Carlos Vásquez maduró los personajes de Eréndira y su abuela, interpretados ahora por Carmen Bunster y María Steiner.

Fuente: Archivo personal Álvaro Marengo, foto tomada del artículo “La Eréndira según un colombiano del Caribe” de Luis Carlos Vásquez, *Áncora, La Nación*, 30 junio 1985.



**BÉLGICA
CASTRO**

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 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 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 enseguida una pequeña temporada en el Teatro Nacional con *La celestina* en versión teatro de 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* (Comunicación personal vía correo electrónico, 5 de abril del 2010)¹⁵.

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

¹⁵ En adelante, las citas de las palabras de Bélgica Castro corresponden a la comunicación vía correo electrónico del 5 de abril del 2010.

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 (Comunicación personal vía correo electrónico, 5 de abril del 2010).

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. Viviendo los cuatro en la misma casa y haciendo malabarismos con las finanzas, pronto empezaron a producir espectáculos de alta calidad profesional. Conscientes 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 que llegaron en esos años al país, los ángeles integraron a sus compatriotas y a jóvenes costarricenses de la Escuela de Teatro de la UCR: “Recuerdo especialmente a Rubén Pagura y Eugenia Fuscaldo”, relata Castro 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 Barahona¹⁶: “el Ministerio de Cultura nos daba una cantidad mensual. No era mucha, pero alcanzaba para pagar el alquiler” (Comunicación personal, 25 de marzo de 2010)¹⁷. Bélgica Castro asegura que existían políticas culturales claras

¹⁶ Luis “Lucho” Barahona actor, chileno-costarricense fundador Teatro del Ángel

¹⁷ En adelante las citas de las palabras de Lucho Barahona corresponden a la comunicación personal del 25 de marzo del 2010.

...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 brindándole 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. Al respecto, Castro indica que

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 permitió destacar rápidamente. Su físico la llevó a representar personajes característicos. “Desde chica hizo de vieja”, afirma su ex alumno de la Universidad Católica de Chile, Lucho Barahona. Reconocida primero en Montevideo –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 1980. No les fue difícil reintegrarse al medio artístico chileno. Pronto trabajarían de manera constante como actores independientes de cine y 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 provocaba que su compañero de toda la vida, Alejandro, exclamara: “¡desenchufen a la señora por favor!”.

Nota biográfica-personal: Bélgica Castro Sierra

Fecha y lugar de nacimiento:

Chile, 1921.

Llegó a Costa Rica en octubre del año 1974, donde residió hasta enero de 1985, año en que volvió a Chile.

Labor docente

- Universidad de Costa Rica
- Universidad Nacional

Actividad cinematográfica

- *El fin del juego*, de Luis Cornejo, 1970.
- *Palomita blanca*, de Raoul Ruiz, 1973.
- *El lanza*, de Boris Quercia, 1997.

- *El hombre que imaginaba*, de Claudio Sapiaín, 1998.
- *El desquite*, de Andrés Wood, 1999.
- *Días de campo*, de Raoul Ruiz, 2004.
- *La vida me mata*, de Sebastián Silva, 2007.
- *Chile puede*, de Ricardo Larraín, 2008.
- *La buena vida*, de Andrés Wood, 2008.
- *Freezer*, de Valentina Berstein, 2008.
- *Gatos viejos*, de Pedro Peirano y Sebastián Silva, 2010.
- *Las cartas secretas de mi madre*, Peter Gersina, 2014.

Actividad televisiva

- *Juani en sociedad*, 1967
- *La sal del desierto*, 1972
- *La recta provincia*, 2007
- *Litoral*, 2008
- *Hay que casar a Marcela*, dirección Alejandro Sieveking. Canal 7 de Costa Rica, 1978.

Trabajos de dirección

- *Las tres hermanas*, Teatro Universitario, 1982.
- *Actividad teatral* (recuento de obras presentadas por el Teatro del Ángel, Costa Rica)
- *La celestina*, de Fernando de Rojas, Teatro del Ángel, 1973.
- *Ja-Jaque Mate*, varios autores, Teatro del Ángel, Café del Teatro Nacional, 1974.
- *Cama de batalla*, de Alejandro Sieveking, 1974.
- *María Estuardo*, de Friedrich Schiller. Dirección: Daniel Gallegos. Personaje: Reina Isabel, 1975.
- *Corronguísimo*, varios autores, Teatro del Ángel, 1975. (Según ella señala, con esta obra se inaugura la sala del Teatro del Ángel)

- *La virgen del puño cerrado*, de Alejandro Sieveking, Teatro del Ángel, 1976.
- *Apareció la margarita*, de Roberto Atahyde, Teatro del Ángel, 1976.
- *Gato por liebre*, de George Feydeau, Teatro del Ángel, 1976.
- *Espectros*, de Ibsen, Teatro del Ángel, 1976.
- *La profesión de la Señora Warren*, de George Bernard Shaw, Teatro del Ángel, 1977.
- *Los cuernos de don Friolera*, de Ramón del Valle Inclán, Teatro del Ángel, 1977.
- *Los chinos*, de Murray Shigall, Teatro del Ángel, 1977.
- *El lindo don Diego*, de Agustín de Moreto, Teatro del Ángel, 1978.
- *Torubio el ceniciento*, de Lucho Barahona, Teatro del Ángel, 1978.
- *El chispero*, (versión costarricense de *La remolienda*) de Alejandro Sieveking, Teatro del Ángel, 1978.
- *Pequeños animales abatidos*, de Alejandro Sieveking Teatro del Ángel, 1978.
- *Pura vida*, varios autores, Teatro del Ángel, 1978.
- *Un, dos, tres, La mujer judía* de Bertold Brecht, *El que sigue* de Terence Mac Nelly y *El uno para el otro* de Alejandro Sieveking, Teatro del Ángel, 1979.
- *Las hermanas de Búfalo Bill*, de Manuel Martínez Medeiro, Teatro del Ángel, 1979.
- *La nona*, de Roberto Cossa, Teatro del Ángel, 1979.
- *Café Teatro recién chorreado*, varios autores, Teatro del Ángel, 1980.
- *La celestina*, de Fernando de Rojas, Teatro del Ángel, 1980.
- *Cien veces no debo*, de Ricardo Talesnik, Teatro del Ángel, 1980.
- *Tatuajes amorosos en el cuerpo del difunto*, de Joe Orton, Teatro del Ángel, 1980.
- *El hombre elefante*, de Teatro del Ángel, 1981.
- *Corronguísimo II*, varios autores, Café- concert. Teatro del Ángel, 1981.
- *El médico a palos*, de Moliere Teatro del Ángel, 1981.
- *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca, Teatro del Ángel, 1981.

- *La mula del diablo*, de Alejandro Sieveking, Teatro del Ángel, 1981.
- *Animas de día claro*, de Alejandro Sieveking, Teatro del Ángel, 1982.
- *Arroz con mango*, varios autores, Teatro del Ángel, 1983.
- *La dama boba*, Lope de Vega, Teatro del Ángel, 1983.
- *Rosaura a las diez*, Marco Denevi, Teatro del Ángel, 1983.
- *Edipo rey*, de Sófocles, Teatro del Ángel, 1983.
- *El corazón en la mano*, de Loleh Bellon, Teatro del Ángel, 1983.
- *Orquesta de señoritas*, de Jean Anouilh, Teatro del Ángel, 1983.
- *El zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, Teatro del Ángel, 1984.
- *Gato por liebre*, de George Feydeau, Teatro del Ángel, 1984.
- *Cuentos del Decamerón*, Bocaccio, Teatro del Ángel, 1984.
- *Los días felices*, de Samuel Beckett, Teatro Nacional, 1995.

Premios y distinciones

- Premio Nacional al mejor grupo teatral, Teatro del Ángel, 1977.
- Premio Nacional al mejor grupo teatral, Teatro del Ángel, 1981.
- Premio Nacional al mejor grupo teatral, Teatro del Ángel, 1983.

Conversando con...Bélgica Castro

Claudia Barrionuevo (CB): ¿Cómo era el desarrollo teatral de la Costa Rica a la que usted llega?

Bélgica Castro (BC): No podría decir que hubiera desarrollo teatral. Había mucho interés por el teatro, tanto por asistir a las funciones como por participar en montajes. Pero después del estreno el entusiasmo parecía decaer y, a veces, algunos actores no hacían las funciones porque sus hijas cumplían quince años y a nadie le extrañaba, aunque las funciones se realizaban solo los fines de semana. Había mucho talento, pero un ligero aire amateur, la verdad es que nadie pensaba que el teatro era una profesión. 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. Empezaban a aparecer grupos de aficionados o experimentales como efecto de los estudios de teatro que se estaban haciendo en la Universidad de Costa Rica de donde egresaron alumnos muy talentosos. Recuerdo especialmente a Rubén Pagura y Eugenia Fuscaldo. Los hermanos Catania y sus esposas eran también personalidades muy estimulantes para la formación de un medio teatral más sólido.

CB: ¿Costa Rica fue un país generoso, un receptor cálido para las y los artistas extranjeros?

BC: Costa Rica fue un ambiente muy generoso. 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 enseguida una pequeña temporada en el Teatro Nacional con *La celestina* en versión teatro de 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*. Así como Costa Rica había acogido con cariño y admiración a los Catania, nos recibieron a nosotros.

CB: ¿Cómo fue la recepción en el gremio teatral costarricense?

BC: Esa generosidad nos salvó la vida porque pudimos integrarnos y nuestro trabajo se hizo posible gracias a la vital participación de los actores costarricenses, ellos querían trabajar con nosotros y nosotros con ellos. Los actores chilenos que llegaron a San José eran muchos y nos sentíamos responsables por ellos también, pero teníamos

clara conciencia de que no podíamos ser un “teatro chileno en el exilio”, que, así como nosotros podíamos aportar el sistema de trabajo que se usaba en los teatros universitarios de Santiago, teníamos que aprender del medio costarricense una forma más vital de hacer teatro. Fue un aprendizaje mutuo.

CB: Usted ha vivido en Costa Rica durante el período que se analiza en esta investigación, ¿cuál es su percepción sobre esas décadas?, ¿qué particularidades presentan en el devenir del teatro en Costa Rica?

BC: En el tiempo en que viví allá todo fue muy bien. De menos a más. Teníamos funciones de martes a domingo. Terminábamos con una obra un domingo y estrenábamos una nueva el viernes siguiente. Hace 30 años de eso. El público ya desde entonces tenía una marcada preferencia por la entretención, las obras sin humor, por ejemplo, *Espectros*, de Ibsen o *Pequeños animales abatidos* duraban en cartelera la mitad del tiempo que obras como *Gato por liebre* o *El lindo don Diego*. Pero la mezcla de lo serio y lo gracioso como en *Hablemos a calzón quitado* o *Los cuernos de don Friolera* era lo que más les entusiasmaba. 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 desfachados y ridículos, de los que se puede aprender poco de la humanidad. La frase “ya tengo bastantes problemas como para ir al teatro a ver los problemas de los demás” se extendió por todas partes, con escasas excepciones. 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.

CB: Particularmente sobre las políticas culturales implementadas en el país en esos años, ¿recuerda algún proyecto o programa en especial?

BC: Bueno, Costa Rica tenía un Ministerio de Cultura; eso ni se soñaba en estas latitudes. Además, 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.

CB: Nosotras hemos decidido hacer esta investigación para llenar lo que consideramos un vacío, para recuperar la memoria de una época y estimular otras líneas de investigación. ¿Conoce usted otros esfuerzos similares?

BC: Aquí, a causa del Bicentenario, se han realizado muchas publicaciones sobre el teatro de los últimos cien años. La Universidad Católica de Chile tiene un centro de investigación permanente y el Instituto de Chile trata de realizar estudios con puntos de vista nuevos en relación con la historia política, social y artística. He tenido noticias de biografía de actrices y autoras teatrales realizadas en México, pero ese material es escaso y no llega a todo el mundo.

CB: Nosotras hemos considerado la presencia del grupo de mujeres en estudio como un aporte significativo 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 como son la radio y la televisión y con empresas culturales. ¿Cuál es su visión al respecto? ¿Cómo evaluaría esta presencia?

BC: En ese momento la televisión era una esperanza. Hoy día la televisión hispanoamericana es la muerte del arte. Nada bueno sale de ahí, ni siquiera los programas culturales. En Chile hay solo uno que se salva de la vergüenza gracias al creador, Christian Warken. Para el resto hay que repetir la frase habitual: la televisión todo lo pudre.

CB: ¿Cuál fue su relación con la Compañía Nacional de Teatro?

BC: Nunca trabajé con la Compañía Nacional, aunque tenía muchos amigos entre sus actores y muchos de ellos trabajaron en producciones nuestras. Fuera del Teatro del Ángel, solo participé en montajes del Teatro Universitario y en el Teatro Arlequín. Fueron buenas experiencias.

La Compañía Nacional de Teatro era muy importante, con un elenco estable y apoyo del Ministerio de Cultura, podía hacer obras que los grupos independientes no podían.

CB: Usted incursionó en la televisión, ¿qué significó esta experiencia en su carrera?

BC: Fue una forma de integrarnos al medio costarricense muy valiosa. Podíamos trabajar con una mayor cantidad de actores que en el teatro (y conocerlos). Económicamente

fue ventajoso también. Hicimos una comedia de situaciones (sitcom), lo mejor posible, pero sigo sosteniendo lo que ya referí sobre la televisión.

CB: ¿Cómo cree usted que recogerá la historia del teatro costarricense su participación?

BC: Como parte de un grupo profesional.

CB: ¿Cómo le gustaría que la historia del teatro costarricense la recordara?

BC: Como parte de un grupo profesional.

CB: ¿Cuál es su percepción sobre el devenir del teatro en Costa Rica, posterior a las décadas en estudio: fin de siglo-inicio de siglo? Por ejemplo, el papel de la CNT, los teatros independientes, la cartelera actual, las escuelas de teatro, entre otros.

BC: No conozco lo que ocurre actualmente en Costa Rica, pero supongo que no será muy diferente de lo que ocurre en Chile. Creo que las artes y el teatro en general evolucionan, no es posible pensar que se van a quedar detenidos en una forma determinada y eso mismo provoca sus caídas y sus progresos.

CB: ¿Qué sensación le deja el haber hecho este recuento de una época?

BC: Inquieta por no haber contestado todas las preguntas, con deseos de ver a tantas personas que fueron una parte tan importante de mi vida y de saber lo que se hace en el teatro de San José.

Entrevista efectuada: 5 de abril de 2010, Santiago de Chile, vía correo electrónico.

Bélgica Castro murió en Santiago de Chile, el 6 de marzo del 2020.

Galería fotográfica Bélgica Castro

Imagen 11. *Ánimas de día claro*, de Alejandro Sieveking. Dirección: Víctor Jara. Teatro Antonio Varas, Chile. Personaje: Vertina, 1962.



Fuente: Archivo personal Lucho Barahona.

Imagen 12. Afiche del elenco de la obra *Apareció la Margarita*, de Roberto Athay. Dirección: Alejandro Sieveking. Teatro del Ángel, Costa Rica, 1976.



Fuente: Archivo investigadoras.

Imagen 13. *Los chinos*, de Murray Shigall. Dirección: Lucho Barahona. Teatro del Ángel, Costa Rica, 1977. De izquierda a derecha Marcelo Gaethe, Lucho Barahona y Bélgica Castro.



Fuente: Archivo investigadoras.

Imagen 14. Elenco de *La nona*, de Roberto Cossa; dirección de Jaime Hernández. Teatro del Ángel, Costa Rica, 1979. De izquierda a derecha Alejandro Sieveking, Lizbeth Quesada, Ana María Barrionuevo, Bélgica Castro, Jaime Hernández, Nora Catania, Juan Katevas y Lucho Barahona.



Fuente: Javier Guerrero. Del archivo personal Lucho Barahona.

Imagen 15. *Cien veces no debo*, de Ricardo Talesnik. Dirección: Alejandro Sieveking. Teatro del Ángel, Costa Rica. Personaje: La mamá, 1980.



Fuente: Archivo personal: Lucho Barahona.

Imagen 16. *La celestina*, de Fernando de Rojas. Dirección: Alejandro Sieveking. Teatro del Ángel, Cota Rica, 1980. De izquierda a derecha: Alejandro Sieveking, Alejandro Rueda, Lucho Barahona, Douglas Campos, Lenín Vargas, Ana Istarú, Elieth Arias, Bélgica Castro, Lisbeth Quesada, Ana María Barrionuevo, Nora Catania.



Fuente: Archivo investigadoras.

Imagen 17. *La celestina*, de Fernando de Rojas. Dirección: Alejandro Sieveking. Teatro del Ángel, Cota Rica. Personaje: La Celestina, 1980. Aparece junto a ella Lucho Barahona.



Fuente: Archivo personal Lucho Barahona.

Imagen 18. *Ánimas de día claro*, de Alejandro Sieveking, Teatro del Ángel, Costa Rica, 1982. Aparecen en la fotografía: Bélgica Castro, Carmen Bunster.



Fuente: Archivo personal: Lucho Barahona.

Imagen 19. Coctel estreno de *Los días felices*, de Samuel Beckett. Teatro Nacional, Costa Rica, 1995. De izquierda a derecha: Alejandro Sieveking, Lucho Barahona, Bélgica Castro, Dionisio Echeverría.



Fuente: Archivo personal: Lucho Barahona.

A black and white photograph of Sara Astica. She is shown from the chest up, looking off to the right. She has dark, wavy hair and is wearing a dark jacket over a patterned scarf. She is holding a single white carnation flower in her hands. The background is dark and out of focus. A blue geometric shape is overlaid on the bottom left corner of the image.

**SARA
ASTICA**

La historia del teatro chileno registra su nombre a partir del año 1956: Compañía de Silvia Piñero, 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 permanece Sara Astica 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 chilena (*La caleta*, *Aborto*, *El angelito*, *Valparaíso mi amor*, *En este pueblo no hay ladrones*, entre otras) tienen en ella 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 CNT. 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 nublaba 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. (Gutiérrez, 2007, p. 184).

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 Figueres*¹⁸ 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 (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

¹⁸ José Figueres Ferrer, Presidente de la Junta de Gobierno (1948-1949). Presidente de la República (1953-1958) (1970-1974).

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 del 2007, a las 8:30 de la noche, Sara Astica nos dejó. 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 y 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. Una de sus colegas más queridas, la reconocida actriz, dramaturga y poeta nacional, Ana Istarú, declara lo siguiente

La pérdida de Sarita Astica nos sumió, a varias generaciones de jóvenes teatreros, en un estado de orfandad. Sarita fue la maestra y la figura maternal que nos guió, junto con Marcelo, ya sea como docente, como directora o como compañera de escena, siempre accesible y siempre bondadosa. Con su ejemplo en el Grupo Surco nos mostró cómo generar un teatro que permitiera la subsistencia digna de sus miembros, sin perder jamás una alta pretensión artística. Su vida fue una lección de dignidad. Es posible que no haya soportado la partida de Marcelo. Es difícil ver ya parejas con un vínculo tan rotundo, tan fecundo y tan perdurable. No pararemos nunca de extrañarla (A. Istarú, comunicación personal, 14 de mayo de 2019).

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

Nota biográfica-personal: Sara Astica

Fecha y lugar de nacimiento: 1 noviembre 1934, Santiago de Chile.

Llega a Costa Rica en el año 1975, donde reside hasta el 8 de diciembre de 2006, cuando vuelve a Chile. Muere en su país natal el 22 de marzo del año 2007.

Estudios

- (no se cuenta con registros. A partir del año 1956 empieza a trabajar profesionalmente en teatro).
- Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile, carrera de Castellano hasta tercer año.
- Academia de Teodoro Lowey, estudios de teatro.

Labor docente

- Apreciación de Teatro, Escuela de Teatro Universidad Católica de Chile. 1965-1970.
- Apreciación de Teatro, Escuela de Estudios Generales Universidad de Costa Rica y Taller de Títeres en la misma universidad. 1976-1980.
- Seminario Participativo, Escuela de Estudios Generales, Universidad de Costa Rica. 1987-1988.
- Docente, Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica. Categoría Especial, Profesora Asociada. 1996-1999.

Actividad cinematográfica

- *La caleta olvidada*, dirección Bruno Gabel, Producción italo-chilena. 1957.
- *Aborto*, dirección Pedro Chaskel, Chile. 1966.
- *El angelito*, dirección Luis Cornejo, Chile. 1967.
- *Valparaíso, mi amor*, dirección Aldo Francia, Chile. 1969.
- *El libro de Job*, de Orlin Corey y Teodoro Lowey, 1970
- *En este pueblo no hay ladrones*, dirección Carlos Vittery. Chile. 1972.
- *Estado de sitio*, de Costa Gavras. 1972.

- *La tierra prometida*, de Miguel Littin, 1973.
- *San Bartolomé de las Casas*, de Eberhard Itzenplitz, Producción Costarricense - Alemana para Televisión. 1985.
- *Caribe*, de Esteban Ramírez. Costa Rica. 2004.

Actividad radiofónica

- *ONG Voces nuestras*, Costa Rica.
- *Radioteatro* de Radio Nacional, Sinart.
- *Mujeres*, programa en Radio Nacional, Sinart.
- Grabaciones permanentes para el Instituto Costarricense de Educación Radiofónica (ICER), bajo la dirección de Arturo Meoño, Radio Nederland.
- *Islas de porfiado amor*, Juan Radrigán. 1994.
- *Despedida de soltera*, Eduardo Zuñiga. 1998.
- *Comedia a la antigua* (reposición). 1998.
- *Largo viaje del día hacia la noche*. Eugene O'Neill, 1999.
- Promotora del programa radiofónico "En Escena", primero de esta naturaleza con el que cuenta la Escuela de Artes Dramáticas, UCR. 1998.

Actividad televisiva

Trabaja desde 1965 en Canal 13 de Televisión, de la Universidad Católica de Chile, y en el Canal 9 de Televisión de la Universidad de Chile, en diferentes programas: *Teatro del domingo*, *Antología del cuento*, telenovelas, programas educativos e *Historia del sainete chileno*.

Telenovelas

- *El socio*, 1968.
- *Amalia*, 1967.
- *La señora*, 1969.
- *El padre Gallo*. 1970
- *La amortajada*, 1971

- *La chica del bastón*, 1969.
- *Don Camilo*, 1969.
- *Sin amor*, 1971.
- *La sal del desierto*, 1972.
- *Collar de perlas*.

Unitarios

- *Puertas adentro*, Canal 13 TV.
- *Esa mujer eres tú*, que recibe el Premio como el Mejor Programa Educativo.

Teleteatros

- *Lecho nupcial*, Canal 13 TV, Obra completa de J. Hartog. Teatro del domingo. Canal 9 TV.

Vestuario

Sara Astica también realizó el vestuario de varias de las producciones del Teatro Surco

Se citan algunas:

- *El inmundo mundo de m...!* Monólogos de Kafka, Chejov, Swit y Durán. 1987.
- *Crimen, shampoo y tijeras*, de Paul Portner. 2002.
- *Penélope sonriendo y los vicarios corriendo*, de P. King. 1996.
- *Sé infiel, pero mira con quien*, de Chapman y Cooney. 1997.
- *Humores que matan*, de Woddy Allen. 1999.
- *¿Quién dijo que los hombres no sirven para nada?*, del Colectivo de mujeres de Barcelona. 2000.
- *El patio de atrás*, de Carlos Gorostiza. 2000.
- *Hombres en escabeche*, de Ana Istarú. 2000.
- *Misterio gozoso*, de Jorge Díaz. 2002.

Trabajos de dirección

- *Oscuro vuelo compartido*, de Jorge Díaz, Teatro La Esquina. 2002.
- *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio de la Parra. 1989.

Asistente de dirección

- *Tres mujeres*, de Federico García Lorca (teatro conferencia con escenas de *Doña Rosita la soltera*, *Yerma* y *Bodas de sangre*).1991.
- *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta.1992.
- *El visón volador*, de Chapman y Cooney. 1993.
- *Fantasma por error*, de Jorge Arroyo. 1994.

Actividad teatral

- *A la manera de*.
- *Nacida ayer*.
- *Esta señorita charleston*.
- *Los crímenes*.
- *La casa de los 7 balcones*.
- *La dama del alba*.
- *El lustrador de manzanas*
- *Bonifacio*
- *La cocinera y el millonario*
- *Patate*.
- *Maribel y la extraña familia*
- *Ocho mujeres*.

En el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica de Chile, los montajes más destacados fueron:

- *Árbol viejo*, de Acevedo Hernández.
- *El avaro*, de Moliere.

- *Mucho ruido y pocas nueces*, de W. Shakespeare.
- *La pérgola de las flores*, de Isidora Aguirre.
- *El Wurlitzer*, de Juan Guzmán.
- *Tengo ganas de dejarme barba*, de D. Benavente.
- *El Tony chico*, de Luis Alberto Heiremanns.
- *Casimiro Vico, primer actor* de Armando Mook
- *Locos de verano*, de La Ferrere.
- *La niña de la palomera*, de Fernando Cuadra.
- *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz
- *La moratoria*, de Andrade.
- *Paraíso para uno*, de A. Alcalde
- *Álzame en tus brazos*, de Armando Mook.
- *Tres de última*, de Alberto Paredes.
- *Croniteatro*, de Fernando Cuadra.
- *Almas perdidas*, de Acevedo Hernández.

En Costa Rica participó en los siguientes montajes:

- *María Estuardo*, de Friedrich Schiller., Dirección: Daniel Gallegos, 1975.
- *La virgen del puño cerrado*, de Alejandro Sieveking, Teatro del Ángel, 1976.
- *La gaviota*, de Antón Chejov.
- *Sabor a miel*, de S. Delany.
- *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz.
- *O.K.*, de Isaac Chocron. Dirección: Luis Carlos Vásquez. Personaje: Ángela. Teatro Universitario., 1980.
- *El diario de Ana Frank*
- *Invitación al castillo*, de Jean Anouilh. Compañía Nacional de Teatro.1978.
- *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett (versión para mujeres), Teatro Carpa. 1979.

- *Lilliom*, de Perene Molnar. Dirección: Oscar Fessler. Compañía Nacional de Teatro. 1979.
- *La loca de Chailot*, de Jean Girandoux. Compañía Nacional de Teatro. 1980.
- *Como semilla e'coyol*, de Víctor Valdelomar. Compañía Nacional de Teatro. 1980.
- *Los bajos fondos*, de Máximo Gorki. Compañía Nacional de Teatro. 1980.
- *Divinas palabras*, de Ramón del Valle Inclán. Compañía Nacional de Teatro. 1981.
- *El abanico*, de Cario Goldoni. Compañía Nacional de Teatro. 1981.
- *La señorita de Tacna*, de Vargas Llosa. Compañía Nacional de Teatro. 1981.
- *Magdalena*, de Ricardo Fernández Guardia. Compañía Nacional de Teatro. 1983.
- *El tiempo y los conway*, de J.B. Priestley. Compañía Nacional de Teatro. 1984.
- *Gulliver dormido*, de Samuel Rovinski. Compañía Nacional de Teatro. 1985.
- *Los nublados del día*, de Miguel Rojas. Compañía Nacional de Teatro. 1985.
- *El diálogo del rebusque*, versión de Santiago García. Compañía Nacional de Teatro. 1986.

Con el Teatro Surco participó en las siguientes obras:

- *Sabor a miel*, de Sheila Delany. 1976.
- *Tú sabes que no puedes oír cuando el agua está corriendo*, de R. Anderson. 1977.
- *La valija*, de Julio Mauricio. 1977.
- *Antropofagia de salón*, de Jorge Díaz. 1978.
- *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz, 1978.
- *Querido mentiroso*, de Jerome Kilty. 1979. Coproducción Teatro Arlequín; reposición 1991.
- *Comedia a la antigua*, de Nicolai Arbuzov. 1982; reposición 1990 y 1997.
- *El perfecto seductor*, de Neil Simon, 1985.
- *Sarah Bernhardt*, de John Murrel. 1986.
- *Buenas noches mamá*, de Marsha Norman. 1987.

- *El siguiente*, de Terence McNally. 1988.
- *La secreta obscenidad de cada día*, de Marco Antonio de la Parra, 1989.
- *Pareja abierta*, de Franca Rame y Darío Fo. 1988; reposición 1993.
- ¡En casa de Romeo y Julieta de palo!, de Efraín Kishom. 1989.
- *El loco y la triste*, de Juan Radrigán. 1989; reposición 1991.
- *Plaza suite*, de Neil Simon. 1991.
- *Recuerdos peligrosos*, de Athur Miller. 1991.
- *Crimen perfecto*, de F. Knott. 1991.
- *Cartas de amor*, de A. R. Gumey. 1991.
- *Tres mujeres*, de Federico García Lorca (teatro conferencia con escenas de *Doña Rosita la soltera*, *Yerma* y *Bodas de sangre*). 1991.
- *Pijama para seis*, de Marc Camoletti. 1992-1993.
- *¡Ay Carmela!*, de José Sanchís Sinisterra. 1992.
- *Ardiente paciencia*, de Antonio Skármeta. 1992.
- *Pareja abierta*, de Franca Rame y Darío Fo. 1993.
- *Big bang*, de Samuel Rovinski. 1993.
- *El visón volador*, de Chapman y Cooney. 1993.
- *Fantasma por error*, de Jorge Arroyo. 1994.
- *Estás loco Briones*, de Fermín Cabal. 1994.
- *Crimen, shampoo y tijeras*, de Paul Portner. 1993; reposición 1997 y 2002.
- *Isla de porfiado amor*, de Juan Radrigán. 1995.
- *Penélope sonriendo y los vicarios corriendo*, de P. King. 1996.
- *Einstein*, de Gabriel Enmanuel. 1996.
- *Sé infiel pero mira con quién*, de Chapman y Cooney. 1997.
- *Despedida de soltera*, de Eduardo Zúñiga. 1998.
- *Humores que matan*, de Woody Allen. 1999.
- *Largo viaje del día hacia la noche*, de Eugene O' Neil. 1999.

- *El patio de atrás*, de Carlos Gorostiza. 2000.
- *Luminaria*, de Emilio Carballido. 2002.
- *Misterio gozoso*, de Jorge Díaz. 2002.

Giras internacionales

- México y Guadalajara. Teatro de Ensayo, Chile. 1964.
- Argentina, Teatro de Ensayo, Chile. 1966.
- Perú. Teatro de Ensayo Universidad de Católica de Chile. 1968.
- Colombia, Ecuador, Teatro Surco. 1983.
- Panamá, Compañía Nacional de Teatro de Costa Rica. 1984.
- Panamá, Teatro Surco. 1984.
- Ecuador, Perú, Chile, Teatro Surco. 1987.
- Panamá, Teatro Surco. 1988.
- Estados Unidos, Canadá, Chile, Ecuador y Perú, Teatro Surco. 1990.
- Honduras, Teatro Surco. 1991.
- Chile, Ecuador y Venezuela, Teatro Surco. 1993.
- Chile, Teatro Surco. 1995.
- Venezuela, Teatro Surco. 1996.
- Venezuela. 1997.

Premios y distinciones

- Mejor actriz Festival de Cine de Viña del Mar por *Aborto*, de Pedro Chaskel, Chile. 1964.
- Laurel de Oro Mejor Actriz de cine, *Valparaíso, mi amor*, de Aldo Francia. Chile. 1969.
- Premio Nacional Mejor Actriz de Reparto. Costa Rica. *María Estuardo*, de Schiller. 1975.
- Premio Nacional Mejor Actriz de Reparto. Costa Rica. *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz. 1978.

- Premio Nacional Mejor Actriz. Costa Rica. *Querido mentiroso*, de Jerome Kilty. 1979.
- Premio Pablo Crespillo Mejor Actriz visitante. Panamá. *Comedia a la antigua*, de Arbuzov. 1985.
- Premio Nacional Mejor a Actriz. Costa Rica. Sara Bernardt. 1986.
- Premio Nacional Mejor Actriz. Costa Rica. *El loco y la triste*, de Juan Radri-gán. 1989.
- Premio Generarte por trayectoria teatral. 1997.
- Premio Nacional Mejor Actriz. Costa Rica. 1998.
- Premio Mejor Actriz protagónico por Mary en *Largo viaje del día hacia la no-che* de Eugene O' Neil. 1999.
- Premio Mejor Actriz VII Muestra de Cine y video por *Rehabilitación concluida*, de Esteban Ramírez.

Conversando con.... Sara Astica

En el año 2009, para cuando esta investigación tuvo lugar, Sara Astica ya había vuelto a su querido Chile, donde falleció el 22 de marzo del año 2007.

Seis años después, la Universidad de Costa Rica, por iniciativa de la Escuela de Artes Dramáticas, inaugura la Cátedra Conmemorativa Sara Astica Cisterna, cuyo objetivo es: “Promover la educación teatral del siglo XXI: favorecer la convivencia pacífica, propicia para el desarrollo de las personas y los pueblos, fomentando el aprendizaje y la competencia profesional teatral en contextos interculturales mediante la movilidad académica” (Vicerrectoría de Docencia de la Universidad de Costa Rica, 2013, párr. 1).

En el documento de resolución de la Vicerrectoría de Docencia VD-R-8958-2013, mediante la cual se crea dicha Cátedra, aparecen algunos textos que ponen de manifiesto la valoración del talento y profesionalismo de Sara, así como el afecto por ella como ser humano afable y generoso. Estos textos escritos por quienes compartieron con ella, están reunidos en una edición especial de *Cuadernos de Teatro*, publicados de forma conjunta por la Escuela de Artes Dramáticas y el Teatro Universitario de la Universidad de Costa Rica. En honor a su memoria, reproducimos aquí un fragmento, escrito por el actor, director y profesor de teatro Carlos Salazar Zeledón, titulado *¿A dónde crees que vas...?*

“Piel de paquidermo chiquillos... la gente de teatro tiene que tener piel de paquidermo”. Y es más que cierto, lo sabemos los que todavía estamos en la lucha. Cómo no lo iba a saber ella que era una sobreviviente del escenario de la cárcel, de la intolerancia, de la tortura, de la vida.

“Esto es puro amor, si no se ama lo que se hace, no se ama nada”. No, no es solo amor (ella ya lo sabía muy bien), pero sí, solo el amor es el combustible suficiente para llevarnos por el camino azaroso. Sí. Esto todo eso y más. Y se fue. Pero... ¿A dónde crees que vas Sara Astica? ¿Quién te dijo que nos abandonas así nada más? (Salazar, 2007, p. 18).

Sara ya no está, pero su recuerdo es poderoso y sus saberes teñirán muchas generaciones.

Galería fotográfica Sara Astica

Imagen 20. *La caleta olvidada* (largometraje). 1957. Aparece en la foto Sara Astica y Marcelo Gaete. Fuente: Archivo personal Sara Astica.



Fuente: Archivo personal Sara Astica.

Imagen 21. *Liliom*, de Perene Molnar. Dirección: Oscar Fessler. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica, 1979. Fuente: Archivo Compañía Nacional de Teatro.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de Teatro.

Imagen 22. *Esperando a Godot*, de Samuel Beckett. Personaje: Vladimir, Teatro Carpa, 1979. Aparecen en la fotografía Sara Astica y Eugenia Chaverri.



Fuente: Archivo personal Sara Astica

Imagen 23. *O.K.*, de Isaac Chocrón. Dirección: Luis Carlos Vásquez. Teatro Universitario, Costa Rica. Personaje: “Ángela”, 1980.



Fuente: Archivo personal Luis Carlos Vásquez.

Imagen 24. *Comedia a la antigua*, de Nicolai Arbuzov. Dirección: Marcelo Gaethe. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica. Personaje: Ella, 1982.



Fuente: Archivo personal Sara Astica.

Imagen 25. *Comedia a la antigua*, de Nicolai Arbuzov. Dirección: Marcelo Gaethe. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica. Personaje: Ella, 1982.



Fuente: Archivo personal Sara Astica.

Imagen 26. *Sarah Bernhardt*, de John Murrel. Teatro Surco, Costa Rica. Personaje: Sarah Bernhardt, 1986.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de Teatro.

Imagen 27. *Sarah Bernhardt, de John Murrel.* Teatro Surco, Costa Rica. Personaje: Sarah Bernhardt, 1986. Aparecen también en la fotografía Marcelo Gaete y Marcelo Gaete Astica.



Fuente: Archivo personal Sara Astica.

Imagen 28. *¡Ay Carmela!*, de José Sanchís Sinisterra. Dirección: Marcelo Gaete. Teatro La Comedia, Costa Rica. Personaje: Carmela, 1992.



Fuente: Archivo personal Sara Astica.

Imagen 29. *Cartas de amor*, A.R. Gurney. Dirección: Marcelo Gaete. Teatro La Comedia, Costa Rica. Personaje: Melissa Gardner, 1992.



Fuente: Archivo personal Sara Astica.

A black and white photograph of a woman, Gladys Catania, wearing a highly detailed, ruffled costume. She is looking upwards and to the right with a serious expression. The background is dark. A large blue triangle is overlaid on the bottom left corner of the image.

GLADYS CATANIA

Hablar de Gladys Catania es hablar de teatro. Su copioso currículum incluye más de 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 Artes de la UCR, seguidamente la CNT y, por último, el TNT, instituciones todas que han contado con su vitalidad y genio creativo.

Su llegada a Costa Rica estaba prevista para doce meses, de eso han pasado ya 42 años. 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 enrumbiar 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 teatral muy sólida en cuando a repertorio y a procedimientos de montaje”, incidieron en la profesionalización del teatro y en la construcción del imaginario de un periodo que figura en la historia del teatro costarricense como “la época de oro” (Comunicación personal, 16 de octubre de 2009)¹⁹. 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

¹⁹ En adelante, todas las citas de las palabras de Gladys Catania corresponden a la comunicación personal del 16 de octubre de 2009.

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 sólo 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 funda el TNT, entidad adscrita al Ministerio de Cultura. Su primer director, el maestro Oscar Fessler, es acompañado por Gladys Catania en esta aventura de crear una institución que forma actores-promotores. 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 y ejecución del Programa Promoción Artístico Cultural (PAC), que forma promotores en distintas disciplinas artísticas (danza, música, teatro) y fortalece las acciones conjuntas del TNT con las escuelas de teatro de la UCR y la UNA. Establece convenios con el MEP, municipalidades, centros regionales del área centroamericana, universidades del país y del extranjero y distintas fundaciones, que permiten al TNT captar recursos humanos y presupuestarios y consolidar proyectos que incluyen la inserción laboral de los egresados del Taller Nacional de Teatro. Sin duda –aunque su legado actoral es indiscutible– su huella mayor parece estar ligada a la creación, dirección y docencia del TNT, 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 TNT, 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 (M. Martínez, comunicación personal, 23 de abril 2010).

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 MEP (1992) y el propio TNT (1992, 2007) han señalado su importante contribución a la formación teatral, así como las nuevas generaciones de artistas a través 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”. Ella 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 se ha desorientado”. 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 generación 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 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.

Nota biográfica-personal: Gladys Catania

Fecha y lugar de nacimiento: 1 de noviembre de 1932, Santa Fe, Argentina.

Llegó a Costa Rica en el año 1967 donde reside hasta la fecha.

Estudios

- Maestra Normal Nacional, Instituto San José Adoratrices, Santa Fe, Argentina.
- Estudios de actuación en la Escuela Oficial de Teatro de Santa Fe, Argentina.
- Cursos de especialización con el Fondo Nacional de Artes de Buenos Aires, Argentina.
- Estudios de historia del teatro, literatura dramática, teatro de muñecos, sociología del arte y de realidad nacional en la Universidad Nacional y la Universidad de Costa Rica.

Labor docente

- Promoción cultural en comunidades, Santa Fe, Argentina.
- Docente de Metodología de Promoción Artística Cultural en la Escuela de Arte Luis Spotta en México y en Oaxaca como parte del Encuentro Internacional de Promotores culturales de Latinoamérica.
- Docente seminarios de elaboración de proyectos interculturales en la Escuela de las Artes de la Universidad de Utrecht, Holanda.
- Docente cursos y seminarios de promoción teatral y de creación colectiva en Escuela de Teatro de la Universidad de Utrech, Holanda.
- Docente Departamento de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica y actriz del Teatro Universitario. 1968-1972.
- Docente promoción teatral, Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica. 1973-1977.
- Docente de actuación del Taller Nacional de Teatro, Costa Rica. 1977-1997.
- Cofundadora y Directora del Taller Nacional de Teatro. 1982-1997.

Actividad cinematográfica

- Producciones independientes en Argentina y en Costa Rica.
- *El Dorado*, dirigida por Carlos Saura. Personaje: “Juana Torralba”. 1988.

Actividad radiofónica

- En Argentina grabó ciclo de teatro para niños, ciclo para adultos y ciclo radiofónico de obras dramáticas.
- Escribe y transmite el programa radiofónico “Al sur del sur”, con cobertura centroamericana, 1967-1969. Radio Universidad. (Libretos y conducción).
- Trabajó intensamente con Radio Nederland, Costa Rica.

Actividad gremial

- Fundadora Honoraria de la Compañía Nacional de Teatro, 1971.
- Integrante de la Junta Directiva de la Unión de Actores Costarricenses (UDAC), primero a cargo de la Secretaría de Relaciones Internacionales y posteriormente como su Secretaria General 1978-1981.

Trabajos de dirección

- *El juego que todos jugamos*, de Alejandro Jodorowski. Grupo de estudiantes de artes dramáticas, UCR. 1971.
- *Mis queridos patanes*, de Neil Simon. Grupo de Teatro GIT. 1989.
- *Los Rosenfold*, de Gladys Catania. Grupo de Teatro GIT. 1990.
- *Contrato matrimonial*, de Efraim Kichon. Grupo de Teatro GIT. 1991.
- *El violinista en el tejado*, de Sholom Aleichom. Grupo de Teatro GIT. 2002-2003.
- *La escalera*, de Charles Dyer. Coodirección con Eugenia Chaverri. Producción Teatro Tiempo. Sala Vargas Calvo.

Actividad teatral

Argentina

- *Los justos*, de Albert Camus. Personaje: Dora Dulebov. Teatro de los 21.
- *La cantante calva*, de Ionesco. Personaje: Señora Martin (1ro). Teatro de los 21.
- *Los padres terribles*, de Jean Cocteau. Personaje: Leo. Teatro de los 21.
- *La señora Dulska*, de Gabriela Zaboliska. Personaje: Dulsko. Teatro de los 21.
- *Una ardiente noche de verano*, de Ted Willis. Personaje: Nell Parmer. Teatro de los 21.
- *Distinto*, de Eugene O'Neill. Personaje: Ema. Teatro de los 21.
- *El vagabundo y la rosa*, de Carlos Catania. Personaje: "La madre". Teatro de los 21.
- *Terror y miseria del Tercer Reich*, de Bertold Brecht. Personaje: El soplón; Personaje: La madre; Personaje: la cocinera. Cíncel Taller de Teatro. Argentina.
- *Tres en el centro de la tierra*, de Carlos Catania. Personaje: La joven. Teatro de los 21.

Costa Rica

- *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún. Personaje: La mujer. Teatro Nacional. Coproducción Teatro de los 21 –Teatro Arlequín.
- *Yerma*, de Federico García Lorca. Personaje: La hembra (1ero). Teatro Nacional.
- *Yerma*, de Federico García Lorca. Personaje: La vieja (2do). Teatro Nacional.
- *La cantante calva*, de Ionesco. Personaje: Señora Smith (2do). Coproducción Teatro de los 21- Teatro Arlequín, presentada en el Teatro Nacional. Costa Rica.
- *Comedia en tinieblas*, de Peter Shaffer. Personaje: Clea. Producción Teatro Arlequín. Teatro Nacional. 1967.
- *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre. Personaje: Inés. Coproducción Teatro de los 21- Teatro Arlequín, presentada en Teatro Nacional. 1970.
- *Panorama desde el puente*, de Arthur Miller. Personaje: Beatrice Carbone. Teatro los 21- Teatro Arlequín presentada en el Teatro Nacional.
- *A puerta cerrada*, de Jean Paul Sartre. Personaje: Stelle (1ero). Teatro Nacional.

- *Pintatuto y su amiga*, de Juan Enrique Acuña. Personaje: La amiga. Teatro de Bellas Artes, UCR.
- *La segua*, de Alberto Cañas. Personaje: María Francisca Portuguesa. Teatro Universitario. 1971.
- *La casa*, de Daniel Gallegos. Personaje: Teresa. Teatro Tiempo. 1972.
- *El zoológico de cristal*, de Tennessee Williams, Personaje: Amanda Wingfield, Compañía Nacional de Teatro, 1972.
- *Arlequín servidor de dos amos*, de Carlo Goldoni. Producción: Esmeraldina. Compañía Nacional de Teatro. 1973.
- *La ópera de tres centavos*, de Bertold Brecht. Personaje: Polly Peachum. Producción Compañía Nacional de Teatro. Teatro Nacional. 1974.
- *Andorra*, de Max Frisch. Compañía Nacional de Teatro. 1974.
- *El baile de los ladrones*, de Jean Anhouilh. Personaje: Lady Huff. Compañía Nacional de Teatro. 1974.
- *El farsante más grande del mundo*, de John Synge. Personaje: Viuda Quin. Compañía Nacional de Teatro. 1975.
- *Puerto Limón*, de Joaquín Gutiérrez. Personaje: mujer del pueblo. Compañía Nacional de Teatro. 1975.
- *Entretelones*, Teatro del Ángel. Costa Rica.
- *La colina*, de Daniel Gallegos. Personaje: “La madre superiora” (1ra). Teatro Nacional. 1975.
- *Un modelo para Rosaura*, de Samuel Rovinsky. Personaje: Doña Carmen Benavides. Compañía Nacional de Teatro. 1976.
- *El inspector*, de Nicolás Gogol. Personaje: Bobchinski. Compañía Nacional de Teatro. 1976.
- *La colina*, de Daniel Gallegos. Personaje: Mercedes. Compañía Nacional de Teatro. 1976.
- *La evitable ascensión de Arturo Ui*, de Bertold Brecht. Personaje: La mujer. Compañía Nacional de Teatro. 1977.

- *El hermano luminoso*, de José Pedroni. Personaje: La mujer. Teatro Universitario. 1977.
- *El chispero*, de Alejandro Sieveking. Personaje: Rebeca. Teatro del Ángel. 1978.
- *La titiritera del arco iris*, de Mabel Morbillo. Personajes: El sol, la flor y el pájaro. Producción Compañía Nacional de Teatro. Teatro Nacional. 1979.
- *La loca de Chaillot*, de Jean Giraudoux. Dirección: Daniel Gallegos. Personaje: Gabriela, loca de Saint Sulpice. Compañía Nacional de Teatro. 1980.
- *Los bajos fondos*, de Máximo Gorki. Personaje: Vasilisa. Compañía Nacional de Teatro. 1980.
- *Contigo pan y cebolla*, de Héctor Quinteros. Personaje: Lala Fundora. Teatro Tiempo. 1981.
- *La señorita de Tacna*, de Mario Vargas Llosa. Dirección: Carlos Catania. Personaje: Mamaé. Compañía Nacional de Teatro. 1981.
- *En el séptimo círculo*, de Daniel Gallegos. Personaje: Esperanza. Teatro Nacional. 1982.
- *Los hermanos queridos*, de Carlos Gorostiza. Teatro Tiempo. 1983.
- *La víspera del sábado*, de Samuel Rovinsky. Teatro Nacional. 1984.
- *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Personaje: La Poncia. Teatro Tiempo. 1986.
- *Camino hacia la meca*, de Athold Fugard. Personaje: Miss Hellen. Teatro Vargas Calvo. 1992.
- *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltés. Personaje: La anciana. Compañía Nacional de Teatro. 1996.
- *Marat-Sade*, de Peter Weiss, Personaje: La pregonera. Compañía Nacional de Teatro. 1998.
- *La muerte de un viajante*, de Arthur Miller. Personaje: Linda Loman. Compañía Nacional de Teatro. 1999.
- *Asilo*, de Guillermo Arriaga. Personaje: Karla. Teatro Vargas Calvo. 2000.

- *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez. Dirección Júver Salcedo. Compañía Nacional de Teatro. 2000.
- *Soledad, ¿quién te acompaña?*, de María Silva. Personaje: Catalina. Teatro Vargas Calvo. 2006.
- *Los árboles mueren de pie*, de Alejandro Casona. Personaje. La abuela. Auditorio Museo de los niños. 2008.

Giras internacionales

- México y Centroamérica. *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún. Coproducción Teatro de los 21 –Teatro Arlequin.
- México y Centroamérica. *Tres en el centro de la tierra*, de Carlos Catania. Teatro de los 21.

Premios y distinciones

- Premio actuación por “Dulska”, en *La señora Dulska*, de Gabriela Zopolska. Argentina.
- Premio actuación por Nell Parmer, en *Una ardiente noche de verano*, de Ted Willis. Argentina.
- Premio Nacional como mejor actriz de reparto por “Bobchinski”, en *El inspector*, de Nicolás Gogol, 1976.
- Reconocimiento Universidad de Costa Rica por su trabajo como actriz protagónica (“La mujer”) en *El hermano luminoso*, de José Pedroni, 1977.
- Premio Nacional como mejor actriz de reparto por “La mujer”, en *La evitable ascensión de Arturo Ui*, de Bertold Brecht, 1977.
- Premio Nacional como mejor actriz protagónica por “Mamaé”, en *La señorita de Tacna*, de Mario Vargas Llosa, 1981.
- Premio Nacional como mejor actriz protagónica en *Los hermanos queridos*, de Carlos Gorostiza, 1983.
- Mención honorífica otorgada por Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes y Reconocimiento otorgado por la Universidad de Costa Rica, por su trabajo como actriz protagónica (“Miss Hellen) en *Camino hacia la meca*, de Athold Fugard, 1992.

- Reconocimiento del Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes por 25 años de trabajo teatral, 1992.
- Reconocimiento del Ministerio de Educación Pública por su aporte a la creación del Taller Nacional de Teatro, 1992.
- Homenaje como fundadora del Taller Nacional de Teatro, 1992.
- III Festival Universitario de Teatro Gladys Catania 1992, organizado por UNED, UCR, UNA, ITCR, ACUC.
- Premio Áncora de teatro por la labor desarrollada en el Taller Nacional de Teatro, 1995-1996.
- Premio Unicef, 1996.
- Premio Nacional como mejor actriz de reparto por el personaje “La anciana”, en *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltés, 1996.
- Premio Generarte por su contribución a la formación teatral de las nuevas generaciones, 1997.
- Premio Nacional como mejor actriz protagónica por “Karla” en *Asilo*, de Guillermo Arriaga, 2000.
- Premio Nacional como mejor actriz protagónica por “Catalina”, en *Soledad ¿quién te acompaña?*, de María Silva, 2006.
- Homenaje CNT y MCJ al cumplirse 40 años de labor artística en Costa Rica, 2007.
- Homenaje como fundadora y directora del Taller Nacional de Teatro al cumplirse 30º Aniversario, 2007.

Conversando con...Gladys Catania

Marisol Gutiérrez (MG): ¿Cómo recuerda el ambiente teatral de la Costa Rica a la que llega?

Gladys Catania (GC): Vinimos a Costa Rica en 1967, a raíz de la apertura en la Embajada de Argentina de un departamento de cultura. Mario Palacios, Agregado Cultural, a quien habíamos conocido en una gira por Latinoamérica con nuestro grupo el *Teatro de los 21*, nos había invitado, pero no aceptamos hacerlo oficialmente. Recordá que era la Argentina de uno de los gobiernos de pactos temibles, horribles y oscuros, y, aunque en lo personal no teníamos una causa pendiente ni ninguna amenaza seria, sí afectaba que alrededor nuestro caían muchos compañeros.

Pero como yo creo que en esta vida nada sucede por casualidad y todo se enlaza, fijate que cuando debutamos en México –te estoy hablando de 1962–, en la platea estaban Daniel Gallegos y Kitico Moreno. Estaban de paseo y fueron a ver el espectáculo y luego nos encontramos en la fiesta que hizo la Embajada. Así que cuando vinimos dijeron: “los vimos”, y nos hicieron, digamos, la publicidad previa. De tal manera que cuando se abrió el Departamento de Cultura se hizo un acuerdo con la Dirección General de Artes y Letras, antecesora del Ministerio de Cultura en esa época, y se hicieron unos cursos y talleres de teatro. Se inscribió una cantidad asombrosa de gente, entre ellos todos los arlequines [integrantes del Teatro Arlequín].

De pronto los agregados culturales de las embajadas en Costa Rica decidieron hacer una enorme muestra cultural de cada uno de sus países y Mario Palacios decidió llamar a Carlos Catania para que hiciéramos *Historias para ser contadas*, de Osvaldo Dragún. Guido Sáenz, con ese apasionamiento que lo caracteriza, dijo: “Carlos Catania no se va más de aquí”. Y Carlos, que estaba ya en Guatemala, pensando en irse para Argentina, dijo: “bueno, qué bonito estar todos juntos otra vez”; se vino aquí por un año y estuvo 17.

MG: Y ustedes, ¿por cuánto tiempo venían?

GC: Por un año, hace 42. Nosotros estuvimos en esa escuela de teatro cumpliendo el ciclo para el cual habíamos sido contratados y, cuando ya estaba a punto de terminarse, Daniel Gallegos hizo la apertura de la Escuela de Teatro de la UCR –te hablo de 1968– y nos llamó para colaborar. Efectivamente, entramos a dar clases Carlos, Pato [Alfredo Catania]

y yo. Los primeros estudiantes nuestros fueron Arabella Salaverry, Olga Marta Barrantes, Eugenia Chaverri, Anabelle Ulloa, Ingo Nihaus, los dos Reuben, Sergio y Billy, Martita Mataros, Remberto Chaves.

Pato Catania se hizo cargo del Teatro Universitario y lo volvió a la palestra. Se hicieron funciones en los barrios, que nunca se habían hecho acá, con las *Fisgonas de Paso Ancho*; se hizo *La segua* para un festival centroamericano, y se empezó a hacer teatro para niños con Juan Enrique Acuña. En la UCR estuvimos trabajando hasta inicios de 1973. A todo esto, se crea el Ministerio de Cultura y se empieza a gestar la idea de una Compañía Nacional de Teatro, todo esto coincide con el paso por aquí de la compañía que dirigía Esteban Polls.

Alfredo y yo generamos una reunión en nuestra casa a la que asistieron entre otros Beto Cañas, Guido Sáenz, Carmen Naranjo, estaba Toño Iglesias, Oscar Castillo, Nico Backer, Samuel Rovinsky, Lenin Garrido, Anabelle, Kitico. No quisiera que se me quedara alguno en el tapete, pero no me acuerdo con precisión. Fue sugerencia de todo este grupo que se contactara a Esteban Polls y se le ofreciera a él, en principio, su organización y dirección general. Se creó efectivamente la Compañía con Esteban Polls, quien hizo audiciones, creó un elenco en el que ninguno de nosotros tenía en ese momento posibilidades de participar, pero sí somos miembros fundadores honorarios de la Compañía.

Se formó un elenco que giró por todas las comunidades sin parar ni un minuto, durante un año, con un repertorio de alta calidad. Recién al año o algo más, Pato y Polls hicieron un convenio interinstitucional entre el Teatro Universitario y la Compañía para hacer cosas conjuntas. Pero en 1973, nosotros renunciamos a la UCR y nos fuimos a Europa, pensando ver qué hacíamos luego, porque dejamos casa puesta y perro a cargo de los amigos. Estuvimos casi ocho meses en Europa, con muchísima suerte porque pudimos asistir a escuelas de teatro en Roma y en París. En Yugoslavia, donde estaba en ese momento Betty Catania, que era del *Teatro de los 21*, nos ofrecieron una beca: a mí para expresión corporal y a Pato para dirección. Pero una noche yo le digo a Pato: “tengo algo que decirte yo no me quedo, yo me voy a mi casa”, y Pato me pregunta: “¿A Santa Fe?”, y yo le respondo: “No, a Costa Rica”. Claro, creyeron que me había vuelto completamente loca. No me vas a creer, pero un par de días después Beto Cañas y Guido Sáenz nos llaman para preguntarnos hasta cuándo nos íbamos a quedar porque la CNT iba a hacer una ampliación de elenco y nos necesitaban. Eso fue lo más decisivo. Volvimos a Costa Rica en 1973, pero siempre pensando: “seguramente en un par de años nos volvemos a Argentina”. Ingresamos a la Compañía; se estaba montando *Juan Gabriel Borkman*, de Ibsen.

En la Compañía permanecimos hasta 1977. En algún momento Esteban Polls regresó a España y se nombró a Oscar Castillo director de la Compañía, y Oscar a su vez nombró dos directores artísticos: Pato Catania y Alejandra Gutiérrez. Se conformaron dos elencos: uno que iba a comunidades y otro que quedaba en San José. Se empezó a desarrollar el proyecto de promoción teatral a cargo de los actores; los de comunidades daban en comunidades, los de San José dábamos en fábricas y colegios. Una vez al año nos intercambiábamos: los de comunidades actuaban en San José, y los de San José hacíamos giras, y una vez al año, nos juntábamos los dos elencos para hacer los maravillosos Festivales de Verano del Teatro al Aire Libre.

A todo esto, ya habían llegado los chilenos y los uruguayos y el movimiento teatral se había convertido en un *boom* impresionante. Todos venían con una formación no solo académica, sino teatral muy sólida en cuanto a repertorio y a procedimientos de montaje, que incidieron en la profesionalización del teatro y que hicieron efectivamente que esa época en algún momento se llamara “la época de oro del teatro”, y creo que de alguna manera lo fue. Había gente con muchísima experiencia, pero además deseosa de incorporar a la gente joven. Había gente monumental, como la española Ángela María Torres, que se enamoró perdidamente de Costa Rica y dijo: “yo no me voy hasta que me tenga que ir”. Y nunca se fue. Murió acá, cuando ya se iba a volver para España.

MG: ¿Fue Costa Rica un país receptivo?

GC: Sigue siéndolo de alguna manera, bajo otras circunstancias, pero la recepción que Costa Rica le hizo al extranjero, viniera por las razones que viniera, fue generosa y abierta. Eso, para mí, es la causa fundamental del *boom* del teatro en esa época. Porque hubo una apertura gigantesca 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.

Hace un tiempo, con Mariano González, recordábamos los horarios de la Compañía en aquella época: de 9 a 12 entrenábamos en canto, en expresión corporal, en dicción, para unificar los acentos porque parecíamos la liga de las naciones; a las 2 de la tarde dábamos función para estudiantes; de 4 a 6 de la tarde ensayábamos la próxima obra; a las 7 de la noche nos volvíamos a poner el traje y el maquillaje y dábamos la función de la noche, de martes a viernes, dos los sábados y dos los domingos, además de dar la promoción en la

mañana; y el lunes descanso. Mariano me decía: “ay Dios mío, ¿cómo hacíamos?” Yo le respondí: “no, preguntá ¿cuándo lo hacíamos?, ¿qué edad teníamos cuando hacíamos eso?”

MG: ¿Por qué señala que esto que relata nunca se volvió a dar?

GC: ¿Por qué no se volvió a dar? En un momento determinado era muy pronto para quitar el apoyo oficial a los grupos porque no estaban suficientemente consolidados como para prescindir de este. Me acuerdo que, siendo integrante del Teatro Tiempo, con el aporte de la subvención que nos daba el Ministerio de Cultura, pagábamos el alquiler y a doña Lydia, quien mantenía ese teatro impecable. Entonces no cobrábamos nada, es decir, uno trabajaba en otro lado y juntaba plata para pagar los montajes y pagarle a los colaboradores y a los actores invitados y las producciones. Lo que pasa es que el público agradecido del repertorio y de la calidad y seriedad del trabajo respondía masivamente. Entonces vos te quedabas sin un cinco, pero con ninguna pérdida al final de la temporada, y esta duraba un año, de martes a domingo.

¿Qué pasó? Al comenzar a fallar las subvenciones, los grupos comenzaron a desestimularse. Llegó un momento en que empezaba uno a ver quién te contrataba para compensar y se disolvieron los grupos y terminaron convirtiéndose en empresas. Además, mucha gente regresó a sus países de origen: los uruguayos, Pepe Vázquez e Imilce Viñas; los chilenos Bélgica Castro y Alejandro Sieveking. Entonces todo se debilitó y la gente más joven nunca tuvo el impulso, salvo los del Colectivo Escénico Brecha, con Arnoldo Ramos y Carmen Salazar. Hicieron varios montajes muy interesantes. Pero, en general, la gente joven prefirió no correr riesgos y hacer fila para que la contratara la CNT o el Teatro Universitario.

Entonces al no haber un relevo y al convertirse los teatros independientes en empresa, lo primero que varió fue la calidad del repertorio, de las escenografías, del vestuario. Incluso teatros muy interesantes como La Colina, se convirtieron en una cosa rarísima. Empezó a fincarse la idea de que había que rebajar la calidad de lo que se daba para popularizar la asistencia del público. ¿Y qué se consiguió? Que el público que habíamos ganado durante tantos años desapareciera del teatro, no le interesó más. Ese público se reemplazó con una gente a quien nunca nadie le explicó que estaban viendo teatro, que no estábamos en Zapote. A mí me tocó trabajar en un montaje, en uno de esos teatros, y un día le dije al director: “la próxima vez que en este teatro se venda una botella de Coca Cola y un sándwich, yo no salgo al escenario”. Pero, por otro lado, cuando yo a mis amigos de fuera les digo que en este país de jueves a domingo hay entre 16 y 18 espectáculos, no me lo pueden

creer. También ahora las circunstancias normales de vida cambiaron mucho. La gente para sobrevivir tiene que hacer radio, televisión, publicidad; el teatro es como el trabajo extra. Entonces para coordinar un horario de ensayos, yo no te puedo decir.

MG: ¿Y qué pasó, por ejemplo, con las escuelas de teatro?

GC: Las escuelas de teatro que, en principio, fueron organizadas para abarcar muy distintos aspectos, empezaron a confundirse entre sí. En un momento, no sé por qué razón, todo el mundo comenzó a reclamar derechos; se mezcló todo, se dividieron las escuelas y dejaron de coordinarse acciones conjuntas. Hubo una época muy larga, que me tocó a mí en suerte estar al frente del TNT, donde hicimos convenios y acuerdos. Nuestros estudiantes del TNT, que no reciben materias teóricas y que tienen una especialidad en promoción teatral, ingresaban con un reconocimiento a segundo o a tercer nivel en las escuelas universitarias. Pero, ¿qué pasó? Cuando las políticas están claras y bien establecidas no hay ningún problema, pero resulta que desde arriba empezaron a decir que un país como este no ameritaba tener tres escuelas de teatro. Nunca quisieron entender cuáles eran las diferencias y cuáles las cosas parecidas. Y a su vez empezó una especie de “me vale”, y en esos climas no se desarrollan las cosas.

Hoy día hay muchísima gente joven egresada de todos los sitios, arriba del escenario, cuando aún no han desarrollado lo esencial para hacerlo. No podés hacerlos comer la sopa cuando todavía no les has dado la cuchara. Una persona de primero o de segundo año no está en capacidad de comprender la diferencia que hay entre la formación teatral y la inserción en un espectáculo. Un director tiene que saber cómo sacar lo mejor, pero no tiene la obligación de hacer un montaje como una escuela de teatro. Esas frustraciones se van repitiendo una vez y otra vez y pareciera ser que las escuelas de teatro no sirvieron para nada, y no es eso. Lo que pasa es que los largan al agua sin saber nadar. Eso ha atentado contra las estructuras orgánicas de las escuelas de teatro. No deberían superponerse los dos procesos. Yo en este momento tengo esperanzas con lo que va a pasar con la UNA, porque se ha renovado todo el *staff*. Arnoldo Ramos es un tipo sumamente interesante, con una gran capacidad para formar gente, y David Korish va por la otra punta del enfoque, pero de una manera siempre muy seria y coherente. Están trabajando juntos y renovando planes y programas.

El TNT ha sobrevivido no me explico bien por qué, que yo recuerde pasé 17 años en la dirección intentando que no lo cerraran; nunca nadie quiso entender nada. Pero ahí están los dramaturgos, los escenógrafos, los vestuaristas, los actores y los directores que

egresaron del Taller. Yo no sé qué estructura tiene la UCR en este momento, pero el propósito era muy interesante, lo que pasa es que de repente empezó a ponerse en un plano absolutamente académico y la formación vital del actor ¿adónde estuvo? Los *mea culpa*, que en mi caso asumo, son muchos. Pero yo sí creo en la validez de la existencia de los tres centros de formación teatral.

MG: ¿Y qué pasa con las políticas culturales de la época de la que estamos hablando?

GC: En mi criterio eran políticas bastante coherentes porque eran coordinadas seriamente y realizables. Hubo una época de un enorme florecimiento porque, en primer lugar, nadie quería estar en la tapa de *Viva* [suplemento de entretenimiento del periódico costarricense *La Nación*]; en segundo lugar, había gente con criterio, que cuando hacía la crítica y te caía como una aplanadora vos sabías que ni modo, porque en el fondo había realidad. Ahora hay un descriterio, hay una frivolidad del éxito. Ahora exitosos son los modelos y los futbolistas. Hacer teatro es ligerito y con la menor cantidad de ensayos porque cuesta muy caro pagarlos. La gente va a formar y a hacer su personaje en los ensayos. Pero, ¿el trabajo en la casa, con las indicaciones que dio el director? No lo hay porque no han tenido tiempo por estar haciendo el comercial de algún producto.

Todo esto ha hecho un cambio que no ha ocurrido solo en Costa Rica. No digo que todo lo que está pasando es horrible, porque no es así, pero no hay un verdadero conductor de políticas culturales, porque ese conductor debería ser el Ministerio de Cultura y este se ha desorientado. Me acuerdo de otras épocas cuando había constantes reuniones de ministros, viceministros, director de cultura, directores de adscritas, personal no administrativo. Durante épocas larguísimas hubo un grupo de diez adscritas que incluso tenían un boletín semanal con sus actividades y todos nos apoyábamos. Si a mí me faltaban lámparas, el del Mélico Salazar me las prestaba; y si al otro le faltaba mano de obra, la gente del Taller la ponía; y si al otro le faltaban tarimas, el Teatro Nacional las cedía y así podíamos salir de gira y conseguimos patrocinios maravillosos de los que todos nos beneficiábamos.

Para empezar, el entramado legal es terrible. Hay que haber estado ahí para saber lo que es comprar un metro de tela; tenés que hacer una licitación. ¿Y cómo se entienden las cosas? Hasta que los ministros a cargo de ese ministerio no les expliquen a los ministros de Hacienda y de Planificación que el Ministerio de Cultura no es el MOPT [Ministerio de Obras Públicas y Transportes], y que los mecanismos legales tienen que tener

algún tipo de flexibilidad. Nosotros no sabemos a la hora de hacer el presupuesto para un montaje cuántos metros de tela vamos a necesitar, o de cinta o de tapitas para los zapatos. ¿Para qué sirve la cultura? Es una pregunta que hay que hacerse. No hablemos de la gratificación de una que como actriz sube al escenario; hablemos de para qué sirvo yo, actriz, en el aspecto del servicio hacia lo social y el desarrollo. ¿Qué es lo que yo tengo que aportar?

MG: Hablemos de las seis mujeres del estudio. ¿Cuál es su percepción de ese grupo?

GC: ¿Sabés qué es lo que más recuerdo? Mujeres entregadas a *full* a lo que hacen. Yo recuerdo a Bélgica Castro en los camerinos bordando, sin perder cinco de concentración para la próxima obra. Castro cualquier cosa que te pueda decir es poco. Una mujer con una pasión que hoy día todavía la tiene arriba del escenario, cuando ya el ochenta por ciento de las que pertenecemos a este mundo pedimos auxilio. La acabo de ver en televisión. ¡Es divina!

Recuerdo a Sara Astica que, para no vender repertorio, vendía empanadas. Sara era una mujer tan absolutamente agradable como compañera de escena, de una bonhomía impresionante. Su casa era como la casa del pueblo, todo aquel que quisiera, caía. Y de una humildad como solo pueden tenerla las grandes artistas.

Recuerdo a doña Carmen Bunster, que era una figura internacional, de renombre cuando estaba en Chile, y vino acá y nunca se le terminó de dar el lugar que le correspondía, con la enorme humildad de hacer el personaje para el que la invitaran, con aquella pasión, como si le estuvieran dando los protagónicos que se merecía. Recuerdo una vez que llegó Osvaldo Dragún; cayó muerto cuando supo que ella vivía aquí y me dijo: “quiero verla. Estuve enamorado de esa mujer desde que la vi en *La viuda de Apablaz*”.

Y Ana María, la benjamina de este grupo, grata, capaz, apasionada. Todas pasamos muchísimos años en que respirábamos, comíamos, dormíamos, amábamos y pensábamos a través del teatro.

Entre ninguna existían ni pequeñeces ni rivalidades, sino un respeto ganado y reconocido, de carácter artístico y profesional. Entonces no es raro que existiera una infinita gama de posibilidades para hacer cosas cuando había un grupo de personas que podían asumirlas como lo hacían y, además, capaces de compartir escenario. Yo me acuerdo del montaje de *La loca de Chaillot*, compartimos escenario con una armonía brutal, porque lo primero, lo principal, era estar al servicio del espectáculo y no de la imagen personal.

Yo no sé qué es lo que pasa ahora, mentiría porque no me ha tocado a mí. La única vez que me tocó trabajar en medio de un elenco de gente muy joven estuve encantada, fue con *Las bicicletas son para el verano*, con un grupo muy grande de gente muy talentosa como Ana Clara Carranza, Moy Arburola, Tatiana Zamora, todas de una disciplina maravillosa. He tenido la enorme suerte de haber pasado veinticinco años de mi vida entre gente muy joven. En primer lugar, éramos jóvenes cuando estábamos en la Compañía, pero en el TNT yo pasé más de veinte años con gente joven, de la que aprendí lo poco que sé.

MG: Y de “ese poco” que sabe, ¿cuáles diría que son sus aportes al teatro costarricense?

GC: Mirá, yo me imagino que podría destacar una cosa que me reconozco, yo tengo una visión que me permite ir como delante de las necesidades, tanto que a veces no sé si yo las genero. Por ejemplo, en mi formación teatral siempre tuve muy claro que el teatro, además de ser lo que significaba para mí como actriz, era un instrumento valiosísimo que se podía poner al servicio de muchas cosas. Para mí, la etapa del TNT es absolutamente imborrable en mi vida, porque ahí pudimos desarrollar una cantidad gigantesca de programas que no existían, enlazados con la educación, con ONG's, dirigidos a discapacidad, hacia personas de la tercera edad, hacia sistemas de adaptación social, hacia drogadicción. Me acuerdo de la participación del Taller en la investigación para la promulgación de la ley de los derechos de la niñez y la adolescencia. Hubo un año que nos ganamos todos los premios de Unicef. Creo que tuve la virtud de saber por dónde encauzar las cosas y la suerte de contar con la gente precisa, porque el Taller casi siempre ha funcionado con egresados en todas las áreas de trabajo, que ya conocen la metodología y que tenemos un lenguaje común. Por otro lado, y esto tengo que decirlo con gran orgullo, yo soy una persona muy abierta, que trabaja en equipo siempre. El aporte que yo he recibido gracias a haber entendido muy pronto en mi vida que solo trabajando en equipo podés lograr cosas, incluso la apertura que se te hace con la gente más joven que viene llena de ideas, de impulsos; que te permite transgredir, no estancarte, no creer que lo único que tiene validez es lo que en el pasado lo tuvo.

MG: ¿Cómo cree que la recordará la historia del teatro en Costa Rica?

GC: Te voy a contar algo. Una escuela de teatro me pidió hace poco ir a dar una charla, justamente sobre esta época de la que hablamos. Y cuando dijeron a los estudiantes de teatro que iban a invitar a Gladys Catania, preguntaron “¿quién es?”. No me van a recordar. Pero no es importante.

Los que siguieron tienen como base cosas que elaboramos juntos, porque en realidad el que me recuerden a mí como persona o como actriz, el que no me recuerden, podría ser una punzadita al ego, pero no es importante. Lo importante es que no se diluyan tantas cosas que pudimos probar que eran útiles para los demás a través de esta cosa maravillosa que es la capacidad de hacer teatro.

Cuando el Ministerio de Cultura cumplió 25 años hicimos un acto artístico gigantesco en el Teatro Nacional. A mí me tocó cantar canciones de la *Opera de Tres Centavos*, con Ernesto Raabe. Cuando ya nos íbamos del Teatro Nacional una alta jerarca administrativa del Ministerio de Cultura me dijo: “Gladys, yo no sabía que usted también se subía al escenario”, y yo le dije: “sí, es mi *hobbie*”. Porque como yo era la directora del TNT, y como molestaba tantísimo con la parte administrativa, creyeron que yo estaba ahí por eso.

El asunto no es trascender para el resto, el asunto es –y esto te lo digo desde la edad que tengo, porque a lo mejor cuarenta años atrás no pensaba así– haber hecho lo que había que hacer, disfrutando al hacerlo y teniendo la satisfacción de haber hecho cosas que te relacionan positivamente con las demás personas. Yo recuerdo con mayor satisfacción promociones hechas en el TNT que los premios que me dieron. Pero lo vivido no te lo quita nadie; lo que vendrá después ojalá sea nada más el desarrollo de la semillita que germinó y que siguió más tiempo. Esa es la única manera de trascender.

MG: ¿Qué sensación le deja haber hecho este recuento de una época?

GC: Yo tengo una memoria lejana muy reciente. Siempre me parece que estoy en determinada época viviendo al mismo tiempo que en la actual. Siento que todo es presente, parte de una evolución que siempre permanece al menos en una. Entonces, estar recordando esto no me cuesta un gran trabajo, porque está muy presente en sensaciones, en sentimientos, en la interioridad. Cuando una llega a este momento y a esta edad, y podés disfrutar de haber pasado las buenas, las malas, las peores, las regulares, las geniales y seguir viva, contenta y sin reclamos, es maravilloso.

MG: Pero, decidió no actuar más.

GC: Decidí no actuar más.

MG: ¿Por qué?

GC: Porque la pasión enloquecida que tantos años me sustentó ya no existe como tal. Para empezar, va a parecer pedante lo que voy a decir, pero yo leo un personaje y ya sé cómo es. Entonces los ensayos que me apasionaban y me enloquecían, aquel proceso se me hace tan terrible, porque de entrada nomás sé cómo. Y luego me canso, me canso. Fijate que la última temporada que hice de *Los árboles mueren de pie*, de martes a viernes, dos funciones diarias, dos los sábados, una el domingo, salía de mi casa a las ocho menos cuarto y volvía a las seis de la tarde, seguido. Nunca lo pasé mejor porque el elenco era maravilloso, divertido, pero de repente yo dije: “¿qué estoy haciendo manejando por Barrio México a las seis de la tarde y diciendo: “suban los vidrios, chiquillas”. No, no. Además, tengo otras prioridades. Estoy escribiendo mucho y nació mi nieto. Hoy hablé con Eugenia Chaverri, que esta mañana se quebró la muñeca y me dice: “ay Dios mío, la muñeca quebrada, y ahora no voy a poder alzar a Teo”, y le respondí: “Eugenia, hace unos años hubiéramos estado enloquecidas de no poder subir al escenario y ahora la preocupación es no poder alzar al nieto”.

Una va cambiando las prioridades, y así tiene que ser. Cuando hago teatro me divierto mucho, no me falta la energía, estoy siempre muy contenta. Me encanta copuchar con los compañeros, me encanta decir: “mañana en la noche todo el mundo a mi casa que voy a hacer raviolos”. Toda esa parte del teatro me gusta muchísimo. Pero yo creo que llegó el momento de empezar a ir por otro rumbo.

Entrevista efectuada: 16 de octubre de 2009, Sabanilla, Montes de Oca, Costa Rica.

Galería fotográfica Gladys Catania

Imagen 30. *Comedia en tinieblas*, Peter Shaffer Dirección: Carlos Catania. Teatro Nacional, Costa Rica. Personaje: Clea, 1967.



Fuente: Archivo personal Gladys Catania.

Imagen 31. *El hermano luminoso*, José Pedroni. Teatro Universitario, Costa Rica. Personaje: la mujer, 1977.



Fuente: Archivo personal Galdys Catania.

Imagen 32. *La titiritera del arco iris*, de Mabel Morbillo. Compañía Nacional de Teatro. Costa Rica. Personajes: La flor, el sol y el pájaro, 1979.



Fuente: Archivo personal Gladys Catania.

Imagen 33. *La loca de Chaillot*, Jean Giraudoux. Dirección: Daniel Gallegos. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica. Personaje: Gabriela, loca de Saint Sulpice, 1980.



Fuente: Archivo personal Galdys Catania.

Imagen 34. *La señorita de Tacna*, de Mario Vargas Llosa. Dirección: Carlos Catania. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica. Personaje: Mamaé, 1981.



Fuente: Archivo personal Gladys Catania.

Imagen 35. *Roberto Zucco*, de Bernard-Marie Koltés. Dirección: Alfredo (Pato) Catania. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica, 1996.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de Teatro.

Imagen 36. *Marat – Sade*, de Peter Weiss. Dirección: Jaime Hernández. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica. Personaje: La pregonera, 1998.



Fuente: Archivo personal Gladys Catania.

Imagen 37. *Asilo*, de Guillermo Arriaga. Teatro Vargas Calvo, Costa Rica. Personaje: Karla, 2000. Fuente: Archivo personal Gladys Catania.



Fuente: Archivo personal Galdys Catania.

Imagen 38. *Las bicicletas son para el verano*, de Fernando Fernán-Gómez. Dirección Júver Salcedo. Compañía Nacional de Teatro, 2000. De izquierda a derecha, Lilliam Quesada, Gladys Catania y Marielos Fonseca



Fuente: Archivo Compañía Nacional de Teatro.

Imagen 39. *Soledad, ¿quién te acompaña?*, de María Silva. Teatro Vargas Calvo, Costa Rica. Personaje: Catalina, 2006.



Fuente: Archivo personal Gladys Catania.

A black and white close-up portrait of a woman with dark, curly hair. She is looking slightly to the right of the camera with a neutral expression. The lighting is dramatic, with strong shadows on the right side of her face. A large, semi-transparent blue geometric shape, consisting of overlapping triangles, is positioned on the left side of the image, partially overlapping her face and the text.

**HAYDÉE
DE LEV**

De Buenos Aires a San José en la década de 1970, 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 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 “teatros” de esa época que dedicó su vida al ejercicio profesional del teatro: el director, dramaturgo y 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 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 las décadas de 1980 y 1990 las giras internacionales llenaron su vida. Con *Shirley Valentine* 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” (Comunicación personal, 2 de noviembre de 2009)²⁰.

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

²⁰ En adelante, las citas a las palabras de Haydée de Lev corresponden a la comunicación personal del 2 de noviembre de 2009.

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 con algunos de los productores o con las chicas que trabajaban allá comentan: ¡Éramos una familia! No podían decirme nada mejor. Yo amaba mucho mi trabajo, pero 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 film de la costarricense Guita Schyfter, *Las caras de la luna*, en el año 2001. También trabajó en *El Dorado* de Carlos Saura (1988) y en las películas próximas a estrenarse: *El último comandante* de Isabel Martínez y *El compromiso*, de Oscar Castillo.

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 adultos mayores gracias al proyecto Crepúsculos románticos, 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”.

Nota biográfico-personal - Haydée de Lev

Fecha y lugar de nacimiento: 1935. Buenos Aires, Argentina

Llegó a Costa Rica en el año 1960 donde residió hasta su muerte en el año 2013.

Estudios

- Graduada de ceramista, Escuela Nacional de Cerámica de Buenos Aires.

Labor docente

- Profesora de dicción y proyección personal, desde 1987.
- Profesora de actuación teatral, Escuela de Artes Dramáticas, Universidad de Costa Rica, 1973-1976.
- Profesora de cerámica, Facultad de Artes de la Universidad de Costa Rica, 1973-1976.
- Profesora de Artes Plásticas, cerámica artística en enseñanza primaria, 1967-1972.
- Coordinadora de proyectos culturales y recreativos para personas adultas mayores 2008-2010, en colaboración con la Municipalidad de San José.

Actividad cinematográfica

- *Las caras de la luna*, dirección de Guita Schyfter, México, 2001.
- *El Dorado*, dirección de Carlos Saura, 1988.
- *El último comandante*, dirección Vicente Ferraz, Isabel Martínez, 2010.
- *El compromiso*, dirección Oscar Castillo, 2011.

Actividad radiofónica

- Directora Departamento de Radio del Ministerio de Cultura, insumo básico para la creación de Radio Nacional. 1974-1978.
- *Cuentos para recordar*, Departamento de Radio del Ministerio de Cultura y Radio Nacional (Sinart).
- Fundadora y primera directora de Radio Nacional, Sinart. 1978-1982.
- *Mujeres*, Cadena Nacional de Radio, 1986-1987.

- *Actualidades culturales*, Cadena Nacional de Radio, Costa Rica, 1975-1978.
- *Teatro para ser oído*, Departamento de Radio del Ministerio de Cultura y Radio Nacional (Sinart).
- *Mujeres célebres*, Departamento de Radio del Ministerio de Cultura y Radio Nacional (Sinart).
- *Imágenes poéticas*, Departamento de Radio del Ministerio de Cultura y Radio Nacional (Sinart).
- *Cuentos y leyendas de nuestra tierra*, Departamento de Radio del Ministerio de Cultura y Radio Nacional (Sinart).
- *Cuentos y leyendas universales*, Departamento de Radio del Ministerio de Cultura y Radio Nacional (Sinart).
- *Cuentos para siempre*, Radio Universidad de Costa Rica.

Su voz ha figurado también en importantes grabaciones: disco *Poesía de Mujeres Latinoamericanas*, para la III Conferencia Mundial sobre la Mujer, Nairobi, África, 1985; disco compacto *Poética. Poesía Costarricense*, grabado con el Grupo Editus 2001.

Actividad televisiva

- *Secretos*, productora, directora, guionista y presentadora, Canal 11 y Canal 9, Costa Rica 1990.
- *Luz de gas*, de Patrick Hamilton, adaptación y dirección de Daniel Gallegos, Canal 13, Costa Rica, 1979.
- *La más fuerte*, de August Strindberg, adaptación y dirección de Daniel Gallegos, Canal 13, Costa Rica, (¿1978, 1979?).
- *Cubaces tiernos en abril*, de José Figueres Ferrer, adaptación de Rodrigo Durán, dirección de Alonso Venegas, Canal 6, Costa Rica, (¿1975, 1974?).
- *Todos eran mis hijos*, de Arthur Miller, adaptación y dirección de Daniel Gallegos, Canal 6, Costa Rica, (¿1973, 1974?).
- *Totita y sus amigos*, productora, directora del programa infantil, Canal 11, Costa Rica.
- Guionista y presentadora, Canal 7, 1968.
- *Un cuento y algo más*, productora, directora, guionista y presentadora, Canal 4, Costa Rica 1962-1963.

Actividad en prensa escrita

- “Desde mi espejo”, columna dominical periódico *Al día*. Costa Rica 2006-2008.

Otros cargos

- Consejera del Centro Nacional para el Desarrollo de la Mujer y la Familia, 1986-1987.
- Embajadora Especial de Costa Rica en Misión Cultural Itinerante, 1978-1982.
- Vicepresidenta de la Junta directiva del Teatro Arlequín, 1972-1973.
- Miembro de honor de la Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica 1971.
- Miembro del Consejo Consultivo de la Dirección General de Artes y Letras, 1970-1974.
- Fundadora y Presidenta del Teatro GIT (Grupo Israelita de Teatro), 1966-1970.
- Fundadora y codirectora de Producciones teatrales GA-Lev. 1991.
- Fundadora, productora y directora del Centro de diversión y cultura “La casa de Matute Gómez”. 1995.

Trabajos de dirección

- *Botch scweig*
- *La mujer sola*, de Darío Fo y Franca Rame. Dirección: Haydée de Lev. Personaje: Una mujer, 1991.
- *En alas del bolero*, creadora, productora y directora. Representación de Costa Rica en Taiwan. 1997.

Actividad teatral

- *Una astucia para Abascal*, 1961.
- *Los alcmeónidas*, 1962.
- *El luto robado*, de Alberto Cañas, 1962.
- *El décimo hombre*. Dirección: Seki Sano. 1965 (México)
- *Las preciosas ridículas*, de Molière. Dirección: Lenin Garrido, 1966.
- *La señorita Julia*, de August Strindberg, Dirección: Daniel Gallegos. 1966.

- *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca, 1966.
- *Botch schweig*, 1966.
- *En agosto hizo dos años*, de Alberto Cañas. Dirección: Andrés Saenz. 1966.
- *Gobierno de alcoba*, de Samuel Rovinski, 1967.
- *Algo más que dos sueños*, de Alberto Cañas, 1967.
- *Distinto*, 1968.
- *Contrato matrimonial*, 1968.
- *La cantante calva*, Eugène Ionesco, 1968.
- *Dos en un subibaja*, 1969.
- *Comedia negra*, 1970.
- *La dama del alba*, 1970.
- *Un dios durmió en casa*, de Guilherme Figueredo, Teatro de la Calle 4. 1970.
- *Los empeños de una casa*, 1970.
- *La promesa*, 1971.
- *La segua*, de Alberto Cañas (Primer Festival Centroamericano de Teatro, Teatro Nacional). 1971.
- *La vida es sueño*, de Pedro Calderón de la Barca, 1972.
- *El cepillo de dientes*, 1972.
- *Flores de papel*, 1973.
- *El efecto de los rayos gama sobre las flores atómicas*, de Paul Zindel. Dirección: Jean Moulart, 1975.
- *María Estuardo*, de Friedrich Schiller. Dirección: Daniel Gallegos. Personaje: María Estuardo, 1975.
- *Ana de los milagros*, 1975.
- *Gato por liebre*, 1976.
- *El diario de Ana Frank*. Personaje: Ana Frank, 1977.
- *Las brujas de Salem*, de Arthur Miller. Dirección: Daniel Gallegos. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica, 1978.

- *Adivíneme usted*, café-concert, 1980.
- *Divinas palabras*, de Ramón María del Valle Inclán. Dirección: José Tamayo. Compañía Nacional de Teatro, 1981.
- *El sétimo círculo*, de Daniel Gallegos. Dirección: Daniel Gallegos. 1982.
- *Cartas de amor de una monja portuguesa*, de Mariana Alcoforado. Dirección: Mariano González. 1982.
- *El gran deschave*, de Sergio De Cecco y Armando Chulak, Teatro Carpa, 1984.
- *Con "H" mayor*, café-concert, 1986.
- *Por un pelo*, de Thornton Wilder. Dirección: William I. Oliver, 1987.
- *Emily o La bella de Amherst*, de William Luce. Dirección: Daniel Gallegos. Producción Teatro Eugene O' Neill y CNT. 1988.
- *Hagamos el humor*, café-concert, 1989.
- *La mujer judía*, de Bertold Brecht. Dirección: Daniel Gallegos. Personaje: La mujer; Personaje: El marido. 1990.
- *Macbeth*, William Shakespeare, 1991.
- *La mujer sola*, de Darío Fo y Franca Rame. Dirección: Haydée de Lev. Personaje: Una mujer, 1991.
- *Shirley Valentine*, de Willy Russell, 1992. Personaje: Shirley Valentine, 1992.
- *Collages*, café-concert, 1993.
- *Punto de referencia*, de Daniel Gallegos. Personaje: Ana, 1993.
- *Una aureola para Cristóbal*, de Daniel Gallegos, 1994.
- *El erótico secuestro de Mariano Rivas*, de Lucho Barahona. Dirección: Lucho Barahona. Teatro Lucho Barahona, 1998.
- *El zoo de cristal*, de Tennessee Williams, 1999.
- Primera actriz consagrada invitada para participar en el montaje inaugural de las nueva Compañía de Artes escénicas de la UNA, 1998.
- *Monólogos de la vagina*, de Eve Ensler. Teatro Lucho Barahona, Costa Rica, 2001.
- *Volvió una noche*, de Eduardo Rovner, Teatro La Comedia, 2002.

- *La gaviota*, de Anton Chéjov. Dirección: Júver Salcedo. Compañía Nacional de Teatro, Teatro Nacional, Teatro Universitario, 2003.
- *Esta noche a las ocho*, de Samuel Rovinski. Dirección: Daniel Gallegos. Compañía Nacional de Teatro, 2005.
- *Las preciosas ridículas*, de Molière.
- *La señorita Julia*, de August Strindberg.
- *Punto de referencia*, de Daniel Gallegos. Personaje: Ana, 2000. (remontaje)
- *En las alas del bolero*. Café-concert.
- *La casa de Bernarda Alba*, de Federico García Lorca. Dirección: Lenin Garrido. Personaje: Adela.
- *Gobierno de alcoba*, de Samuel Rovinski

Giras internacionales

- México: 1965, 1983, 1984, 1985, 1986, 1988, 2001. Festival de Guanajuato
- Guatemala: 1988, 1990, 1995.
- El Salvador: 1995.
- Cuba: 1993.
- Nicaragua: 1995.
- Panamá: 1983, 1985, 1986, 1992.
- Venezuela: 1983, 1991.
- Ecuador: 1987.
- Brasil: 1987, 1989.
- Uruguay: 1987, 2000.
- Argentina: 1987.
- Estados Unidos: 1997.
- Taiwán: 1997.
- Colombia: 1990, 2000.

Premios y distinciones

- Premio Nacional como Mejor actriz en *Dos en un subibaja*, Costa Rica, 1969.
- Mejor actriz de teatro, *La segua*, de Alberto Cañas. Primer Festival Centroamericano de Teatro, 1971.
- Premio Nacional Mejor actriz, *El efecto de los rayos gama sobre las flores atómicas*, Costa Rica, 1975.
- Premio Nacional Mejor actriz, *Cartas de amor de una monja portuguesa*, de Mariana Alcoforado. Dirección: Mariano González. Costa Rica, 1982.
- Mejor actriz visitante, *Cartas de amor de una monja portuguesa*, de Mariana Alcoforado. Dirección: Mariano González. Panamá, 1983.
- Premio Nacional Mejor actriz, *El gran deschave*, de Sergio de Cecco y Armando Chulak. Reconocimiento compartido con Ana María Barrionuevo. Costa Rica, 1984.
- Diploma de Honor por Excelencia en Actuación del Instituto Mexicano para la Integración del Arte y la Cultura, México, (1984-1985)²¹.
- *Por un pelo*, de Thornton Wilder. Dirección: William I. Oliver, 1987.
- Premio Nacional Mejor Actriz por Shirley Valentine, de Willy Russell, Costa Rica, 1992.
- Premio Áncora, Mejor actriz por Shirley Valentine, Costa Rica, 1993.
- Incorporación como Dama de los Caballeros de San Juan de Jerusalén de la Soberana Orden de Malta, 1993.
- Premio “Gillette” por Relevante Trayectoria Cultural, Costa Rica, 1994.
- Premio Nacional como Mejor actriz protagónica en *Esta noche a las ocho*, 2005.
- Premio Nacional como Mejor actriz por *Tiempo diferido*, 2005.

²¹ No se tiene claridad de la fecha del reconocimiento.

Conversando con...Haydée de Lev

Marisol Gutiérrez (MG): Usted ha vivido en Costa Rica durante el período que se analiza en esta investigación, ¿cuál es su percepción del desarrollo teatral en esas décadas?

Haydée de Lev (HdL): 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. Recuerdo una vez que mi hijo Alejandro, tenía como ocho años, llegó con su cuadernito de la escuela mientras yo, apuradísima, me alistaba para ir a dar la función y me dijo: “¡mami, no entiendo! ¡Mami, no entiendo!”. “Si lo lees dos veces lo vas a entender”. Me mira y dice: “¡no entiendo, mami!”. Era un problema de matemáticas y yo que no soy buena en matemáticas tenía que ayudarlo a resolver sus problemas en medio de mi ajetreo. El teatro ha sido como un crecimiento personal para mí. Hay un 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. Han sido muchas las experiencias y la gente me dice: “seguro le debe gustar más la comedia, ¿verdad?”. Y digo: “sí, porque es lo más difícil” Hacer reír al público sin decir cansadas estupideces es más difícil que un drama, que va solito, se va desarrollando, si una tiene que llorar, llora. Pero arrancar una risa con un texto muy fino, es muy difícil.

Claudia Barrionuevo (CB): Sobre las políticas culturales implementadas en el país en esos años, ¿qué recuerda?

HdL: Yo entré al Ministerio de Cultura porque me mandó a llamar Carmen Naranjo, que había sido nombrada Ministra. Ella renunció antes de terminar y quedó Guido Sáenz. Yo soy amiga de él desde hace muchos años. Lamentamos mucho que Carmen se hubiera ido. Hubo una manifestación de gente de la cultura frente a la casa de ella. Eran ya las últimas gestiones de la administración de Daniel Oduber. Él era un hombre muy entusiasta. Luego vino un gobierno que no era de Liberación Nacional. Yo me llevé muy bien siempre con todos los presidentes. Seguí con el teatro, cuando me llamaban a hacer aquí un trabajo o cuando tenía la oportunidad de ir con mis compañeros fuera del país; y la verdad es que fueron bastantes países los que recorrí, fundamentalmente con *Cartas de amor de una monja portuguesa*.

MG: En aquellas épocas había esa oportunidad de salir a otros países o a otras comunidades y, en consecuencia, de descentralizar las acciones.

HdL: Sí, yo aquí anduve por todos lados, menos por el sur. No dimos función en San Vito o en Dominical, pero en Panamá sí. Estuvimos en el Teatro Nacional de Panamá con *Shirley Valentine* y con *Cartas de amor de una monja portuguesa*.

MG: Usted trabajó con las actrices que estudiamos en esta investigación, ¿podría referirse a su trabajo profesional?

HdL: Con todas trabajé. A mí me encantaba estar sobre el escenario y cuidar de que no se nos escapara un “¡Che!, no seas boludo...”, porque esas cosas a veces le salen a una. Pero era muy lindo trabajar con ellas, muy gratificante. Verdaderamente a mí me llenaba el corazón. Pero a finales del 2003 me encontraron un tumor bastante grandecito, que estaba escondido detrás de otro tumor benigno, que era más grande. Me operaron, me quitaron el tumor. 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. Podía escribir como seis cuentos y trabajaba intensamente esos días hasta que ya el sábado había una baja de energía. Entonces como mi trabajo era una vez por semana, si no podía seguir, el resto lo hacía en casa, así que me instalaron un pequeño equipo de grabación para que no tuviera que ir hasta la universidad. Luego, poco a poco fui mejorando, pero sin dejar de entregar mi trabajo ni un día, así como he sido con el teatro, comprometida con mi trabajo siempre. Pero me he encerrado en la casa; no tengo nada de ganas de salir de este nidito.

CB: Entonces ¿no volverá a hacer teatro?

HdL: Mirá, Daniel Gallegos y yo hace dos años dijimos que no nos habíamos salido del teatro nosotros, que el teatro nos puso afuera, nos sacó. Y como yo le dije: “mirá Dani, es mejor salir por la puerta grande, con la cabeza muy digna, levantada”. Posiblemente no vuelva a hacer teatro, pero no lo extraño, qué cosa curiosa. No extraño el teatro a pesar de haber estado tantos años y de hacer tantos espectáculos. No sé, debería estar muy deprimida, pero no es así porque empecé con el trabajo de los cuentos en Radio Universidad.

MG: Usted ha tenido un desempeño muy intenso en el teatro, en el cine, en la radio, ¿cómo visualiza sus aportes en estos ámbitos?

HdL: Sí, muy intenso, sobre todo teniendo cuatro hijos. Yo soy muy activa, no puedo estar sin hacer nada. María, la chica que me acompaña, siempre me dice: “doña Haydée, está tensa, baje los hombros”, y yo hago caso, bajo los hombros. Entonces yo le digo: “me voy a recostar un ratito”, y de pronto ve que yo estoy arriba, en la computadora y me dice: “¿no me dijo que se iba a descansar un ratito?”, y le respondo: “sí, sí, yo termino esto e inmediatamente me voy a descansar”.

MG: ¿Qué hace en la computadora?

HdL: Uso el correo electrónico. Me encanta recibir los mensajes de mi hermana, sobre todo, y de José León Sánchez, otro amigo del alma, que me manda siempre lo que hace. Así es mi vida ahora, veo muy poco a la familia porque mis hijas trabajan y tienen hijos pequeños, y ni se diga Alejandro, que a veces está ocho horas de pie haciendo una cirugía, y después se tiene que ir al consultorio. Pero estoy tranquila. A la radio no volví, aunque algún día lo haré. Por cierto, ayer puse la radio y me dije: “¿estarán pasando los cuentos? Y de pronto oí: “Radio Universidad presenta *Cuentos para siempre*, adaptados e interpretados por Haydée de Lev”.

MG: Usted valora mucho su trabajo en la radio, sobre todo su experiencia en Radio Nacional, háblenos de eso.

HdL: Diría que sí, efectivamente, creo haberle dado junto con todo el personal de la Radio un aporte bastante importante, sobre todo la gran variedad de programas que teníamos. Empezábamos a las cuatro de la mañana con *Campo abierto* y se terminaba en la noche con el concierto. Había programas con abogados, médicos, el noticiero, el programa *Somos como somos* y ahí venía la gente a la radio para estar presente. Era cordial el ambiente de la radio. Más de una vez que me he encontrado con algunos de los productores o con las chicas que trabajaban allá comentan: ¡Éramos una familia! No podían decirme nada mejor. Yo amaba mucho mi trabajo, pero mucho, mucho.

Luego las cosas cambiaron en el Sinart, así que me fui y empecé a hacer otras cosas, no podía estar sin trabajar, no tanto por cuestión económica, sino porque yo lo necesitaba emocionalmente. Por ejemplo, ahora hice realidad un proyecto, ya tiene año y medio, trabajo con personas adultas mayores.

CB: ¿Cuántas obras hizo usted, recuerda?

HdL: Unas cincuenta y tantas, de autores nacionales e internacionales.

MG: ¿Cuál fue su relación con la Compañía Nacional de Teatro?

HdL: Yo no fui actriz de planta nunca. No quise. No era lo que me servía a mí en todo caso.

MG: ¿Cuál es la obra que recuerda con más placer?

HdL: Eso me lo preguntan muchas veces, entonces yo contesto que la próxima. No hay ni una que no me haya fascinado.

CB: La próxima, ¿eso quiere decir que seguirá actuando?

HdL: Eso lo decía, pero ahora...

MG: ¿Pero si hubiera una oportunidad?

HdL: Estoy jubilada.

MG: ¿Decidió entonces que no quiere nada más con el teatro?

HdL: 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.

Entrevista efectuada: 2 de noviembre de 2009. San José, Costa Rica.

Galería fotográfica Haydée de Lev

Imagen 40. *María Estuardo*, de Friedrich Schiller. Dirección: Daniel Gallegos. Personaje: María Estuardo, 1975.



Fuente: Archivo personal Lucho Barahona.

Imagen 41. Haydée de Lev con Imilce Viñas, Pepe Vásquez, Guido Sáenz y Daniel Gallegos en el Teatro al Aire Libre en el Museo Nacional.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de teatro.

Imagen 42. *Cartas de amor de una monja portuguesa*, de Mariana Alcoforado, dirección: Mariano Gonzalez. 1982.



Fuente: Archivo personal Eduardo Avilés.

Imagen 43. *Cartas de amor de una monja portuguesa*, de Mariana Alcoforado, dirección: Mariano Gonzalez. 1982.



Fuente: Archivo personal Eduardo Avilés.

Imagen 44. *Por un pelo*, de Thornton Wilder. Dirección: William I. Oliver, 1987. Aparecen en la fotografía, además de Haydée de Lev, Melvin Méndez, Stoyan Vladich y Mercedes Torres.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de teatro.

Imagen 45. *Emily o La bella de Amherst*, de William Luce. Dirección: Daniel Gallegos. 1988.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de Teatro.

Imagen 46. *El erótico secuestro de Mariano Rivas*, de Lucho Barahona. Dirección: Lucho Barahona. Teatro Lucho Barahona, 1998. Junto a Ana María Barrionuevo.



Fuente: Archivo personal Lucho Barahona.

Imagen 47. *Un dios durmió en casa*, de Guilherme Figueredo, Teatro de la Calle 4. 1970. Aparecen en la fotografía Haydée de Lev y Oscar Castillo.



Fuente: Archivo Compañía Nacional de teatro.

Imagen 48. Haydée de Lev.



Fuente: Archivo personal Galdys Catania.

A black and white photograph of a woman, Ana María Barrionuevo, laughing heartily. She is wearing a dark top and a pearl necklace. She is holding a glass in her right hand. The background is dark. A blue geometric shape is overlaid on the left side of the image.

**ANA MARÍA
BARRIONUEVO**

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. 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 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, la dramaturga y directora Claudia Barrionuevo, con quien además trabaja desde hace muchos años como la encargada de vestuario de sus montajes. Amiga cercana de actrices y actores del Sur que llegaron a suelo costarricense en la convulsa década de los 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 CNT, 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 irrepetible; 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 (Comunicación personal).

Hoy las cosas se combinan de otra forma; ella lo reconoce al asegurar que están surgiendo proyectos 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 “irrepetible”, 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. (Comunicación personal)

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”.

Nota biográfica personal - Ana María Barrionuevo

Fecha y lugar de nacimiento: 12 de julio de 1937, Ayacucho, Provincia de Buenos Aires, Argentina.

Llegó a Costa Rica en el año 1972, donde reside hasta la fecha.

Actividad teatral

- *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz. Personaje: Meteorólogo. Teatro Universitario, 1978.
- *La visita del inspector*, de J.B. Priestley, Teatro Arlequín, 1978.
- *La nona*, de Roberto Cossa. Personaje: María, Teatro del Ángel, 1979.
- *Tres premios Nobel (Augusto le mete el hombro)*, de Bernard Shaw, “Dama”, Teatro Universitario, 1979.
- *La celestina*, de Fernando de Rojas. Personaje: Elicia, 1980.
- *O.K.*, de Isaac Chocron. Personaje: Ángela. Teatro Universitario, 1980.
- *La mula del diablo* de Alejandro Sieveking, Teatro del Ángel, 1981.
- *Comedia negra*, de Peter Shaffer, Teatro Tiempo, 1981.
- *Ánimas de día claro*, de Alejandro Sieveking. Personaje: Bertina, Teatro del Ángel, 1982.
- *Rosaura a las diez*, de Marco Denevi, adaptación de Lucho Barahona Teatro del Ángel, 1982.
- *Con el corazón en la mano*, de Loleh Bellon, Teatro del Ángel, 1983.
- *La dama boba. Lope de Vega*, Teatro del Ángel, 1983.
- *Orquesta de señoritas*, de Jean Anouilh. Personaje: León, Teatro del Ángel, 1983.
- *El gran deschave*, de Sergio De Cecco y Armando Chulak, Teatro Carpa, 1984.
- *Juego de Naipes*, Teatro Carpa, 1985.
- *El loco mundo de Susanka*, Teatro Carpa, 1986.

- *La casa*, de Daniel Gallegos, Compañía Nacional de Teatro, 1987.
- *La rosa de dos aromas*, de Emilio Carballido, Teatro Vargas Calvo, 1987.
- *Hay que deshacer la casa*, de Sebastián Yuyent. Personaje: Laura, Teatro Vargas Calvo, 1988.
- *El tío Vania*, de Anton Chejov, Compañía Nacional de Teatro, 1988.
- *Un amante a su medida* de George Feydeau. Personaje: Madame Aigreville, Teatro Laurence Olivier, 1989.
- *Farsa de alcoba* de Allan Ayckbourn, Teatro del Ángel, 1990.
- *Extraña pareja* de Neil Simon. Personaje: Olivia, Teatro del Ángel, 1990.
- *Clave de fa*, de Jorge Arroyo, Gran Hotel Costa Rica, 1990.
- *El día que me quieras*, de José Antonio Cabrujas. Personaje: Elvira, Compañía Nacional de Teatro, 1991.
- *Bodas de sangre*, de Federico García Lorca. Dirección: Claudia Barrionuevo. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica, 1992.
- *Oldemar y los coroneles*, de Alberto Cañas, Compañía Nacional de Teatro, 1992.
- *La rosa de dos aromas*, de Emilio Carballido, Teatro del Ángel, 1995.
- *Flores de papel*, de Egon Wolf, Teatro Vargas Calvo, 1995.
- *Tres mujeres altas* de Edgard Albee Teatro Laurence Olivier, 1995.
- *Zucco*, de Bernard-Marie Koltés, Compañía Nacional de Teatro, 1996.
- *El erótico secuestro de Mariano Rivas*, de Diana Raznovich, Teatro del Ángel 1998.
- *Ricardo III*, de William Shakespeare, Compañía Nacional de Teatro, 2000.
- *El din don*, de George Feydeau. Personaje: Madame Pinchard, Compañía Nacional de Teatro, 2001.
- *Volver*, de Tomás Urtusástegui. Personaje: Julieta, Teatro Vargas Calvo 2002.
- *Misterio gozoso*, de Jorge Díaz, Teatro Surco, 2002.
- *Confesiones de mujeres*, Teatro del Ángel, 2003.
- *Mi mamá, ¿me ama?*, de Claudia Barrionuevo. Personaje: Virginia, Teatro Vargas Calvo, 2004.

- ¿Dónde están los ladrones?, de Claudia Barrionuevo, varios personajes, Teatro de la Rosa, 2004.
- *En el sétimo círculo*, de Daniel Gallegos. Personaje: Esperanza, Compañía Nacional de Teatro, 2006.
- *Atrapados en un febrero bisiesto*, de Claudia Barrionuevo. Personaje: Prudencia, Teatro Vargas Calvo, 2008.

Actividad cinematográfica

- *La segua*, de Oscar Castillo, 1984.

Actividad radiofónica

- *Comentarios de Ana María*, Radio Reloj, 1980-1985.
- *Panorama, Comentarios*, CANARA, 1975-1980.
- *Siempre conmigo*, Monumental, 1973 y 1974.

Actividad televisiva

- *Hay que casar a Marcela*, dirección Alejandro Sieveking. Canal 7, 1978.
- *Aquí entre nos*, presentadora del programa, 1985-1986.
- *Noticiero Canal 6*, presentadora de noticias, 1982-1984.

Diseño de vestuario

- *La casa*, de Daniel Gallegos, 1987.
- *El último comandante*, de Vicente Ferraz e Isabel Martínez, 2010
- Todas las obras de Claudia Barrionuevo.

Premios

- Premio Nacional Mejor actriz protagónica en *El gran deschave*, de Sergio De Cecco y Armando Chulak. Reconocimiento compartido con Haydée de Lev. Costa Rica, 1984.

Conversando con...Ana María Barrionuevo

Marisol Gutiérrez (MG): ¿En qué año llegó a Costa Rica?

Ana María Barrionuevo (AMB): Llegué a principios de 1972. En 1973 nace aquí mi hija Paula, pues Claudia nació en Argentina y el varón en Colombia.

MG: ¿Llega con un proyecto de familia o para hacer teatro?

AMB: No, el teatro yo lo había archivado. Era una etapa juvenil que había archivado y pensé que para siempre.

MG: ¿Entiendo que venía de Colombia?

AMB: Sí, estuve primero en Medellín y después en Bogotá. En Medellín estuvimos dos años, lo primero que hice fue radio. Tenía un programa que se llamaba *Siempre en domingo*; luego se hizo aquí. En la emisora La Voz de Antioquia conocí a Parmenio Medina, pero él se vino antes que nosotros. Hice también varios programas de poesía y música argentinas en otra radio de Medellín. Cuando nos fuimos a Bogotá me encerré, porque me moría de miedo. Ahí inventé mi primer taller de costura; lo tuve durante cuatro años. Esa fue idea de una amiga gringa que me veía cosiendo para mí y para mis hijas y me convenció para dar clases. Después nos vinimos para acá.

MG: ¿Qué hacía en Argentina antes de salir?

AMB: Primero entré a estudiar Derecho, soltera. Estudié casi tres años de derecho. Además, estaba estudiando francés en la Alianza Francesa. Me casé en enero de 1958, en marzo abre el TAF, que era el Teatro de la Alianza Francesa, montado a la manera de la escuela de Marcel Marceau. Se trabajaba en pantomima, expresión corporal y esgrima para teatro. Lo hacíamos en español, pero igual teníamos dicción francesa. No había mucha materia teórica, la suplían los mismos estudiantes con conferencias o por su cuenta. Ahí la cuestión era la práctica. Me fascinó y abandoné Derecho.

Estuve en el TAF dos años y medio; pero quedé embarazada de Claudia [Barrionuevo] y entonces dejé la escuela. Volví cuando ella tenía como año y medio. Ya habían entrado en texto, incluso habían hecho *Las sillas* de Ionesco, y ganado un premio como teatro independiente. Yo me reincorporo en el año 1961 y trabajo en *La luna de Londres*, una comedia.

Pero ya al terminar esta temporada la cuestión familiar y el teatro no funcionaban. Había problemas por los horarios y decidí abandonarlo. Nos vinimos para Colombia y entonces el teatro quedó guardado en un cofrecito para nunca más.

MG: ¿Pero había una llave por ahí para reabrirlo?

AMB: Había una llave, sí, que apareció aquí en San José. Cuando llegué hice amistad con la embajadora argentina, Margarita Requena, quien me conectó con las demás diplomáticas. Entonces Marjorie Oduber²² estaba con su proyecto de bibliotecas populares y decidió hacer una obra de teatro con las damas diplomáticas para juntar plata. Margarita me entusiasmó para que me metiera en eso porque sabía que yo había estado en teatro. Así se hizo en el año 1974 la obra *Mujeres*. Cuando yo me subí al escenario del Teatro Nacional, ahí estaba la llave.

En 1976, antes de salir del gobierno, Marjorie de Oduber quiere volver a hacer lo mismo y se hace otra obra. Vuelven a llamar a Alonso Venegas, a mí y a Patricio Primus y hacemos una obra que presentamos en el Teatro Nacional. Entonces le dije a Alonso que había estado pensando esos dos años que quería volver al teatro. Él estaba ensayando en el Teatro Universitario *Topografía de un desnudo*, de Jorge Díaz, y me ofreció un papel. Así que terminé dando las dos funciones. De ahí no paré más, porque inmediatamente me invita Lenin Garrido a *Los incendiarios*, que no pude hacerla, pero me voy con Marcelo Gaete y Sara Astica al Arlequín a hacer *La visita del inspector*, de Priestley. Me van a ver los del Ángel y me invitan a la televisión; estaban haciendo aquella telenovela famosa *Hay que casar a Marcela*. En 1979 hago *La nona*, en el Teatro del Ángel, e inicio un largo camino con ellos. Ahí encontré, además del teatro y el trabajo, a maestros como Bélgica Castro y Alejandro Sieveking, personas maravillosas. Después me invitan otras agrupaciones y empiezo a hacer teatro independiente.

MG: ¿Cómo es el escenario de esa época, la gente de teatro, la cartelera?

AMB: Hay una gran actividad, un gran compañerismo. No sé, hay una cosa también muy social, en la casa de los del Ángel. Ellos vivían en una casa grande, por el centro comercial El Pueblo. Ahí había fiestas todo el tiempo, ellos eran muy puertas abiertas. Eso también se fue perdiendo con los años.

²² Marjorie Elliot Sypher de Oduber, esposa del presidente Daniel Oduber Quirós (Partido Liberación Nacional), quien gobernó Costa Rica en el período 1974-1978.

MG: ¿Eran un punto de referencia?

AMB: Sí, eran un punto de referencia. Las fiestas además eran muy entretenidas porque hacíamos parodias de las obras que estábamos haciendo, con libretos que preparábamos Ana Istarú, Alejandro, yo. Nos reíamos y hacíamos bromas.

MG: ¿Era difícil disociar la vida social de la laboral? Parece que lo social los amarraba más.

AMB: Sí, sí, totalmente. En ellos era muy lógico porque estaban casi en familia. Yo tenía mi núcleo familiar, pero también estaba sola de alguna manera porque solamente tenía a mi marido y mis hijos. Pero ellos todo lo habían dejado en Chile o en Uruguay, para el caso de los que venían de ese país. De Argentina estaban los Catania, pero ellos se habían venido antes, por otras circunstancias, no por cuestión política. Pero todos los demás estaban un poco solos. Se juntaban en La Copucha²³ o en un barrio allá en Guadalupe, donde vivían los chilenos. Eran solidarios unos con otros, porque tampoco la vida era fácil, no es sencillo ser exiliado.

MG: ¿Costa Rica era un país receptivo?

AMB: Totalmente. Nunca sentí que fuéramos extranjeros. No sé a otro nivel, pero en el teatro no hubo problemas para incorporarnos. Yo casi enseguida me hice tica; a los dos años los latinoamericanos podíamos nacionalizarnos. También la cuestión argentina cada día se ponía peor y, además, se podían mantener las dos nacionalidades. Pero nunca sentimos que nos rechazaran, más bien fue una cuestión de brazos abiertos. En ese sentido hay que reconocer los impulsos de Guido Sáenz, de Carmen Naranjo y de Graciela Moreno.

²³ La Copucha fue un lugar emblemático de esa época. Situado en calle 9, 40 metros al sur del también mítico bar Chelles, fue un bar-restaurante que conjuntó amigos, colegas y desconocidos que terminaron siendo amigos, alrededor del quehacer artístico y político de esos efervescentes años. Un lugar de la bohemia josefina que se nutrió del cancionero latinoamericano y de la gastronomía chilena. El proyecto familiar de los Voullieme cerró sus puertas al regreso de la familia a Chile y dejó, con ello, una profunda nostalgia no solo por el lugar que, en palabras de las entrevistadas, los hermanó, sino por una época que no volverá a repetirse, en la cual las fronteras se diluyeron para dar lugar a la esperanza y la construcción de proyectos conjuntos. Hoy, después de cuatro décadas, hay un lugar virtual que convoca a los nostálgicos de La Copucha.

MG: ¿Qué recuerda de las políticas culturales para el desarrollo del quehacer teatral?

AMB: Nace la CNT con un programa de difusión cultural, incluso hacia el interior del país. Había un gran apoyo estatal y también de la prensa. Un estreno del Teatro del Ángel o de la CNT podía salir en primera plana del periódico *La Nación*.

MG: Distinto de lo que se vive ahora.

AMB: Distinto, totalmente, y eso que últimamente el periódico *La Nación* ha mejorado. Pero la cobertura que había y la importancia que se le daba al movimiento teatral eran diferentes.

MG: ¿Había un movimiento teatral?

AMB: Había un movimiento teatral. Tuvimos un sindicato, yo formé parte de este. Tratabamos de conseguir ciertas cosas que todavía no se han logrado, como el seguro social.

MG: ¿Ya no existe el sindicato?

CB: No, existió poco tiempo, un par de años tal vez, pero se fue desarmando. Lo que pasa también es que, en ese momento, todos los que estaban en la CNT eran empleados, parte de una planilla, entonces de alguna manera eran los que más podían hacer una lucha sindical por sus derechos, pues los otros éramos independientes.

MG: ¿Usted fue actriz de planta de la Compañía?

AMB: No. Había también actores invitados y eso hacía una diferencia. Me acuerdo de una reunión de sindicato donde me peleé con Alonso Venegas porque él estaba de sindicalista fuerte y yo estaba trabajando con el Teatro del Ángel y pensaba: “no puedo ponerme en su posición porque yo sé cuánto ganan Bélgica y Alejandro, y no puedo exigirles a ellos lo que ustedes pueden exigirle al gobierno”. Entonces había que buscar una posición intermedia, y creo que eso también hizo que se desarmara el sindicato.

MG: Había un proyecto político importante en el continente que, de alguna manera, aglutinaba. ¿Podemos hablar de un teatro político?

AMB: Sí, claro. La mayoría de la gente de teatro era de izquierda o de Liberación Nacional.

MG: Usted tiene cuarenta años de estar acá, ¿podría hacer una evaluación de las décadas que estamos revisando?

AMB: Sí, y hay un deterioro en los estudios, eso es real. Ha habido un deterioro en la Escuela de Teatro de la UCR, sobre todo, a nivel de profesores. Se ve en la preparación de los actores.

MG: ¿Qué piensa del TNT, que nace como una expresión de las políticas de promoción cultural de esos años?

AMB: Sí, tuvo una base en un primer momento, pero el objetivo original era uno: crear promotores teatrales, no actores. Y eso estaba íntimamente ligado con una política del Ministerio que era la de hacer una extensión cultural. Y la hicieron; esos promotores la hicieron. 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. 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 irrepetible; 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.

MG: ¿Considera que el teatro ha sido una expresión artística favorecida?

AMB: Yo creo que la más favorecida en este país ha sido la música, sin lugar a dudas. Guido Sáenz hizo mucho en ese sentido.

MG: Pero también en el imaginario de la gente de teatro del exilio Guido Sáenz es una figura muy importante.

AMB: Así es, porque él era un promotor. A él le gustaba eso y lo hacía generosamente, porque le fascina el teatro.

MG: ¿Podría referirse a su trabajo profesional y a sus aportes?

AMB: Bueno, yo no enseñé teatro como Sara o Bélgica, pero sí creo que aporté un estilo. Vengo de un país que es diferente, con estudios diferentes, con conceptos y maneras de ser y hacer las cosas, exigencias que tal vez yo tuve en mi estudio que aquí no. Creo que, desde ese punto de vista, uno aporta. Y también todo el trabajo que hice en la radio.

MG: Aquí hay una foto suya entrevistando a Jorge Luis Borges [ver la galería fotográfica]

AMB: Eso es en Medellín, es para la radio de Antioquia, en el año 1966. Después acá lo que hice en la radio fueron programas de opinión. Tuve un programa de comentarios en la mañana y me metí con todo el mundo, a criticar o a elogiar. Se molestaron conmigo cuando la cuestión de Somoza, porque había mucha gente que todavía quería que Somoza siguiera, por eso después me sacaron de CANARA [Cámara Nacional de Radiodifusión]. Trabajé también en Radio Reloj, y a raíz del golpe de Pinochet, los chilenos establecieron una vigilia y yo hablé por la radio, y la empresa DEMASA, que era una de las anunciantes del programa, se salió porque en su opinión yo era comunista, y Radio Reloj no lo aceptó. Los Barahona no aceptaban que alguien quisiera presionar a la opinión. Entonces creo que desde ese punto de vista también aporté, porque mucha gente me llamaba, me pedía ayuda para que hablara sobre tal o cual cosa y, así, desde la radio promoví no solo cosas de teatro, sino también de fundaciones, recuerdo en especial una para personas no videntes.

MG: Además del teatro y la radio ha trabajado en televisión.

AMB: Sí, pero poco. En televisión empecé con *Hay que casar a Marcela*. Estuve un tiempito en Canal 7 y después en el Noticiero de Canal 6, Aida Fishman y yo éramos las presentadoras.

MG: ¿En cuántas obras ha actuado?

AMB: Cuarenta y algo. El otro día las conté, cuando hice la lista; creo que son cuarenta y algo.

MG: ¿Y esa lista la hizo ahora, a propósito de esta investigación?

AMB: La hice a propósito de esto y a medida que recogía los papeles me daba cuenta de las fechas. Porque algunas las tenía como cruzadas. Uno se maneja con momentos. El divorcio marca momentos. El Café del Teatro Nacional es otro momento.

MG: Cuando hicimos un ejercicio parecido con otras actrices de la investigación también hubo que empezar a sistematizar lo que tenían. Tienen todos los recuerdos, pero hay una resistencia; no sé si tiene que ver con que sienten que sistematizar puede ser contrario a crear. ¿Hay algo de eso?

AMB: Sí, es eso. Hay ciertas cosas sistemáticas que no me gustan, pero no es por eso que no lo tenía. Yo tuve unas rebeldías absurdas, pero también tuve unas rutinas así de cuadradas, entonces no sé por qué no hago esto.

MG: ¿Y qué pasó ahora que empezó a recopilar el material? ¿Cómo fue ese reencuentro con el pasado?

AMB: ¡Ay, no! Porque no es que haya hecho cosas que haya olvidado, por lo menos de mi vida profesional. Pero sí hay cosas que te traen recuerdos, otros momentos.

MG: ¿Se emocionó cuando empezó a ver todo esto?

AMB: No. Sabía que estaban ahí, pero no que había tanto. Sabía que ciertas cosas las había guardado ahí, pero en eso no soy ordenada. No es que tenga una aberración especial contra los recuerdos, no.

MG: ¿Es nostálgica?

AMB: No, no.

MG: ¿A pesar de ser del Sur? Porque eso es como una definición.

AMB: No, no. No soy “nostalgiosa”. Trato de guardar las cosas como fueron en su momento, y entonces no podés tener nostalgia de vivir lo que ya no se puede vivir, no tiene mucho sentido. Aunque tal vez tengo nostalgia 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.

MG: Ha tenido una experiencia muy particular: las invitaciones de su hija Claudia para actuar en las obras de ella.

AMB: Por supuesto, ¡pero eso se daba por sentado! (risas)

MG: Debe ser un reto especial para las dos.

AMB: Sí, en *La casa*, de Daniel Gallegos, el año 1987, fue la primera vez que trabajamos juntas. Ahí fue que supimos que era posible, porque trabajé además como vestuarista. Es el primer vestuario de teatro que hago. Sí, ahí probamos que ella me podía dirigir y yo podía ser obediente, y ella me podía escuchar cuando yo le podía aportar cosas. Entonces creo que esa fue la prueba, y después ya nunca se dudó que cuando hubiera papeles para mí ella me llamaría. Además, he hecho el vestuario de todas sus obras.

MG: Ahora que estamos hablando de esta vinculación exitosa entre personas que son familia, podemos decir que una característica compartida de esa época –por lo menos en el núcleo directo de las mujeres de esta investigación– es la cercanía de otros miembros de la familia con el teatro o con otras artes.

AMB: Bueno, los Gaete estaban todos metidos; los Catania; Bélgica y Alejandro; Carmen y su hijo, y el hermano de Carmen, un coreógrafo importantísimo.

MG: Y, ¿a estas otras mujeres, cómo las mira usted? ¿Cómo evalúa los aportes de estas actrices?

AMB: Sara, además de maestra, hizo de todo. Una mujer a quien admiro mucho por la fuerza que tenía. Una actriz muy buena, completa, sin vueltas; disciplinada, compa-

ñera. Esa fuerza para vivir, para salir adelante, para trabajar. Esa casa abierta, con comida para todo el mundo. Además, solidaria. Cuando tenían el teatro y no tenían ni para pagar, pagaban. Yo no sabía que la estaban pasando mal y pagaban. En el caso de Haydée, ella empezó joven y trabajó muchísimo. Llega antes, y para cuando viene todo este grupo ella ya tiene un nombre importante. Trabajó mucho en radio, dirigió Radio Nacional, ahí la conozco; yo todavía no estaba en teatro. Recuerdo que Haydée era la antagonista en *María Estuardo*, por cierto, la primera obra que hace Sara aquí, era la niñera de María Estuardo, sí, era un papel pequeño, pero ahí le hacen unas críticas excelentes y Bélgica era la Reina Isabel.

MG: ¿Y doña Carmen?

AMB: Doña Carmen, muy valiosa como actriz, de eso no hay duda. Yo trabajé en varias obras con ella.

MG: ¿Y Bélgica?

AMB: Cumplió 89 este año. Una gran actriz, una gran mujer, cultísima. Ella no dormía porque si no el tiempo no alcanzaba para leer todo lo que tenía que leer. Uno puede pasar todas las noches escuchándolos, a ella y a Alejandro, son distintos, pero muy divertidos. Muy buena como profesora, como actriz, como directora, en todo sentido.

MG: Nos falta Gladys.

AMB: No he trabajado mucho con Gladys. La conozco por la relación con los Catania. Trabajé por primera vez con ella en la televisión, ahí la conocí, en *Hay que casar a Marcela*. Es una gran actriz, muy apasionada en lo que hace y en lo que dice.

MG: Pero acaso alguna de estas mujeres, incluida usted, ¿no es apasionada?

AMB: Sí claro, lo que pasa es que con diferentes matices. Bélgica es apasionada en el campo intelectual, pero en el campo emocional es una persona controlada. Sara era muy apasionada para el teatro y en su relación con Marcelo. Haydée también es apasionada, tal vez es su manera de mantenerse vital.

MG: ¿Cómo cree usted que la recordará la historia del teatro costarricense?

AMB: No sé, no sé si me recordará. No me lo he planteado.

MG: Y a usted, ¿cómo le gustaría que la recordaran?

AMB: ¡Qué te digo! Por vanidad me gustaría que me recordaran como una buena actriz, lo sea o no. Quisiera que me recordaran también como una persona no conflictiva. Para mucha gente soy como pedante, que me lo da el hecho de ser argentina, pero pudiera ser una timidez mal manejada, que la gente a veces no la entiende y que, con los años, me está volviendo. Me cuesta a veces abrirme, acercarme a cierta gente, entonces, para muchos, soy pesada, distante, pero bueno, eso no tiene solución. Sí, quisiera que me recordaran un poco sin esos defectos.

MG: ¿Cuál es su apreciación sobre lo que ocurre en el teatro en la actualidad?

AMB: De repente pareciera 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. Creo que hay que cambiar la mentalidad y buscar una cosa que yo he dicho muchas veces y no lo sé hacer, hay que buscar el apoyo de la empresa privada, un tema muy delicado. Si lo que queremos es hacer teatro, y si por ahí es el camino, hay que ver cómo tentamos al capital para que nos financie y apoye como lo ha hecho con la música. Pero para eso tendríamos que tener, no un sindicato, sino una especie de colegio, algo que nos juntara, una organización. Algo para que juntos busquemos cosas, no para mí, para vos, sino para todos, para el teatro. Eso es lo que falta, porque está la gente, pero no podemos seguir esperando. Si no nos movemos, nos vamos a quedar llorando. Otros se la han jugado, los que llamamos teatros comerciales, pero lo han hecho solos, sin apoyo. Me ha tocado trabajar con algunas de estas agrupaciones y son más profesionales que las profesionales. Creo que eso es lo que falta, y va a tener que ser el camino para poder seguir haciendo teatro, si no, eso muere.

Entrevista efectuada: 25 octubre de 2009, Guadalupe, Costa Rica.

Galería fotográfica Ana María Barrionuevo

Imagen 49. Ana María Barrionuevo, entrevista al escritor Jorge Luis Borges, Medellín, Colombia, 1966.



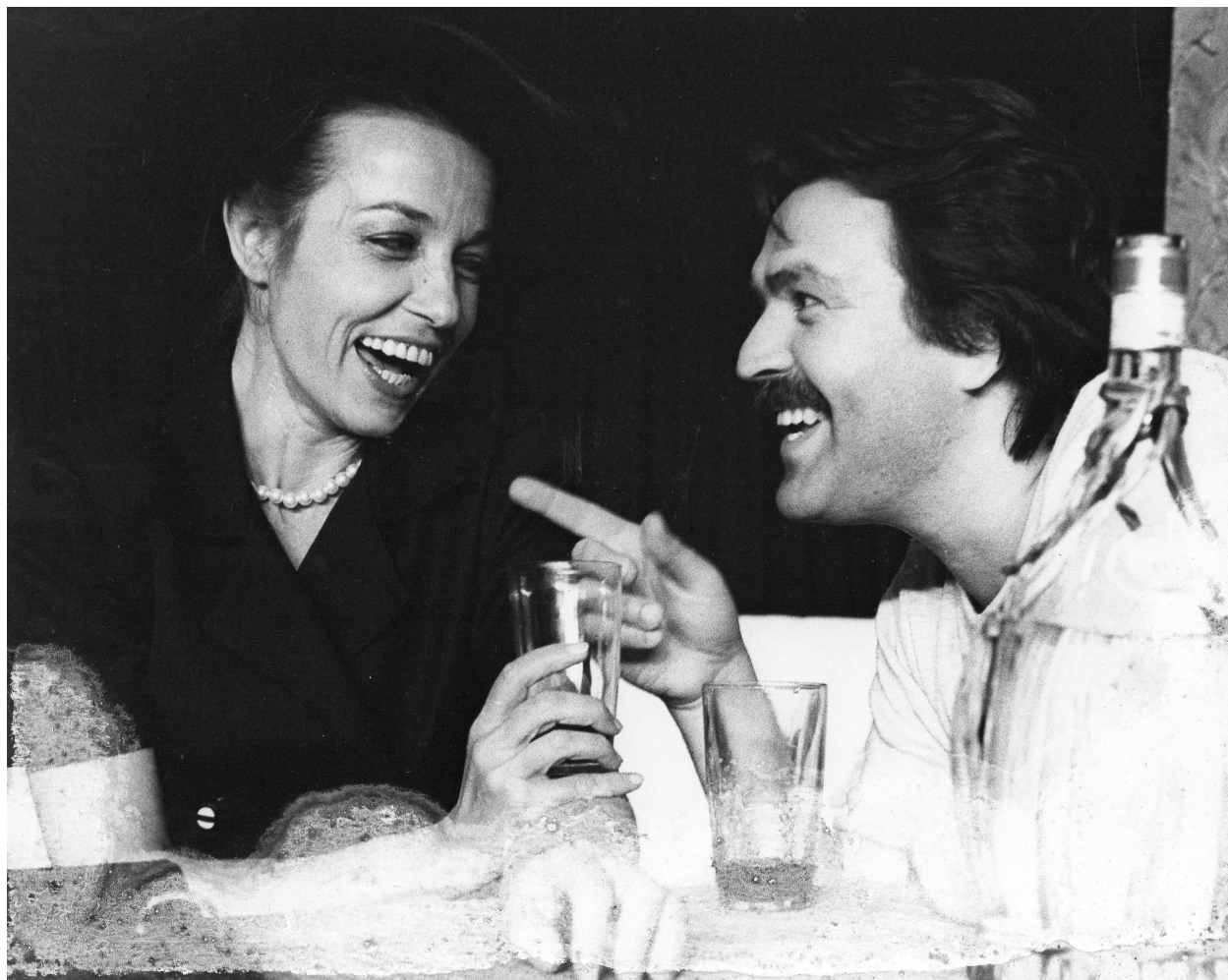
Fuente: Archivo personal Ana María Barrionuevo.

Imagen 50. *La nona*, de Roberto Cossa. Dirección: Jaime Hernández. Teatro del Ángel, Costa Rica. Personaje: la esposa, 1979.



Fuente: Archivo personal Ana María Barrionuevo

Imagen 51. *O.k.*, Isaac Chocrón. Dirección: Luis Carlos Vásquez. Teatro Nacional, Costa Rica, 1980. Ana María Barrio Nuevo y Mariano González.



Fuente: Archivo personal Luis Carlos Vásquez.

Imagen 52. Rosaura a las diez, de Marco Denevi. Adaptación y dirección: Lucho Barahona. Teatro del Ángel, Costa Rica, 1982. Aparecen en la fotografía Ana María Barrionuevo y Lucho Barahona.



Fuente: Archivo personal Lucho Barahona.

Imagen 53. *La dama boba*, de Lope de Vega. Teatro del Ángel, Costa Rica, 1983. Aparecen en la fotografía Ana Istarú y Ana María Barrionuevo.



Fuente: Archivo personal Ana María Barrionuevo.

Imagen 54. *La segua*, largometraje de Oscar Castillo. Personaje: Baltasara, 1984. Aparecen en la fotografía Fresia Astica, Ana María Barrionuevo e Isabel Hidalgo de Caviedes.



Fuente: Archivo personal Ana María Barrionuevo.

Imagen 55. *La rosa de dos aromas*, de Emilio Carballido. Teatro Vargas Calvo, Costa Rica, 1987. Aparecen en la fotografía Ana María Barrionuevo y María Torres.



Fuente: Archivo personal Ana María Barrionuevo.

Imagen 56. *Un amante a su medida*, de George Feydeau. Teatro Laurence Olivier, Costa Rica. Personaje: Madame Aigreville, 1989.



Fuente: Archivo personal Ana María Barrionuevo.

Imagen 57. *Ricardo III*, de William Shakespeare. Dirección: Jaime Hernández. Compañía Nacional de Teatro, Costa Rica. Personaje: Madre de Ricardo, 2000.



Fuente: Archivo personal Ana María Barrionuevo.

Imagen 58. Ana María Barrionuevo en su Taller de Costura, 2 de febrero 2010.



Fuente: Archivo investigadoras.

3

REFLEXIONES FINALES



Transitar las tres décadas definidas en este estudio, comprendidas en el período 1970-1990, ha sido una oportunidad para ver, en paralelo, no solo la dimensión del trabajo cultural, los aportes al desarrollo de las artes escénicas costarricenses y la condición humana de las seis actrices suramericanas seleccionadas, sino también el entorno cultural de una época. Ciertamente, Costa Rica en esos años fue un punto de encuentro de artistas de distintas geografías, quienes cargaban la mochila de lo que acontecía históricamente; pero esta convergencia dio lugar a un intercambio de experiencias riquísimo, que fortaleció lo que ya existía en el mundo cultural costarricense y, de forma puntual en el teatral, a la vez que creó un abanico de múltiples experiencias. A la fundación de instituciones dedicadas a la cultura, al arte, se suman y potencian con la llegada de artistas del Sur, la profesionalización del teatro, la formación de públicos, el estímulo para el surgimiento de las especializaciones, repertorios de calidad y una cartelera copiosa y diversa.

Estos son elementos que podríamos catalogar de tangibles, de asibles. Pero también están otras menos palpables, no tocables y tremendamente formativos que aluden al papel de la cultura como vehículo de unión de los pueblos. Los testimonios de las actrices que aquí hemos estudiado dan cuenta de esto. 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. Algunas de ellas llegaron a suelo costarricense como parte de periplos familiares o laborales; otras, impelidas por el exilio, producto de las cruentas dictaduras de la América Latina de esos años.

La vida profesional de estas mujeres ha sido una puerta abierta para explorar y entender el contexto donde desarrollaron sus prácticas, pero, también, para puntualizar su legado, hasta hoy, una suerte de cátedra abierta. Conocedoras no solo de las reglas del oficio, de las que hicieron 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, así como humildad para convertirse ellas, maestras, en aprendices de otros, es marca de esa herencia. La historia del teatro costarricense, sin duda, no puede escribirse sin la mención del trabajo actoral, manejo de la voz, capacidad interpretativa, aptitud para abordar la comedia y el drama, papeles de carácter y cómicos, que tuvieron las seis actrices aquí estudiadas.

Otro interesante aspecto que debe rescatarse de esta experiencia es que su condición de mujeres, madres, esposas, no fue óbice para que su trabajo profesional tuviera lugar y, además, con gran éxito y plasticidad. Nadie dice que fuera fácil esta conjunción, sin embargo, el hecho de que buena parte del trabajo se asumiera con la participación familiar al ser muchos de sus miembros también artistas (la familia Catania, la familia Gaete Astica, la familia Bunster, la familia del Teatro del Ángel), parece haber abonado positivamente en su andar y en hacerlo más comprensible. Pero, en general, el espacio teatral que parecía compartir también esta idea de familia, tenía una conciencia de gremio, a la que se sumó la solidaridad política en virtud de los tiempos difíciles para muchos de sus trabajadores, sobre todo por su condición de exiliados.

Por otra parte, las apreciaciones de estas actrices y de otras personas y fuentes consultadas, subrayan los debates en el devenir del concepto *cultura*, de los actores institucionales, de los medios de comunicación, así como de las políticas culturales de esas décadas. En el caso del teatro, la década de 1970 del siglo pasado revelan un Estado costarricense interesado por generar la institucionalidad y las políticas atinentes para desarrollar el sector cultura y lograr la difusión de su quehacer a la población costarricense. Luego vendrán unos años ochenta donde las acciones en cultura estarán marcadas por la promoción, sobre todo de la cultura popular, las autoridades locales y el sector privado tendrán un papel relevante en el respaldo a los proyectos que se emprendan. Hasta llegar a 1990, con la descentralización y regionalización de las acciones emprendidas por el Ministerio de Cultura, la generación de infraestructura y el teatro será un espacio dividido entre lo comercial y lo artístico, donde la búsqueda de patrocinios tendrá un lugar fundamental.

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; y, por lo menos para el caso de las actrices de esta investigación, ese registro no fue la tónica. Ciertamente, eran otros tiempos, como ellas mismas relatan; hoy parece ser diferente para las nuevas generaciones, pero convendría que esta fuera una práctica constante y sostenida de quienes lo hacen vivo, real, tridimensional y un aliciente para la investigación teatral.

Por lo anterior, reiteramos nuestro agradecimiento a ellas y a todas las personas que acudieron a la reconstrucción de un trozo de la historia del teatro costarricense, evidencia de una amalgama de esfuerzos. Sin duda la llegada de las y los trabajadores del teatro sudamericano fortaleció lo que ya iba en desarrollo: la fundación de instituciones dedicadas a la cultura, al arte, las escuelas de teatro, la formación de públicos. Aportes claros fueron 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, teñida 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. Todas las personas entrevistadas coinciden en esto, aunque reconocen una búsqueda matizada de propuestas y estrategias nuevas que, sin duda, tienen sus cimientos en los aciertos y desaciertos pasados, pero que hoy brindan la posibilidad de diseñar un futuro mejor para el devenir del teatro costarricense.

Reiteramos nuestro deseo por que este aporte investigativo favorezca esa línea y, a la vez, sea un aliciente para otras indagaciones sobre el quehacer escénico costarricense.

Referencias

- Arroyo, J. (1982). Balance teatral (I). *Káñina, Revista Artes y Letras*, 6(1-2), 181-188.
- Bell, C. & Fumero, P. (2000). *Drama contemporáneo costarricense*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Calderón, J.C. (2004). Aportes para una historiografía del teatro costarricense: ¿Cómo y desde qué perspectiva se ha escrito la historia del teatro en nuestro país? *Revista Estudios*, 18-19, 63-69.
- Cortés, M. L. (7 de junio de 2008). Treinta años de Escena. En *La Nación*, Áncora p. 33.
- Cuevas Molina, R. (1999). Cultura y educación. En Juan Rafael Quesada Camacho, Daniel Masís Iverson, Manuel Barahona Montero, Tobías Meza Ocampo, Rafael Cuevas Molina & Jorge Rhenán Segura (editores), *Costa Rica contemporánea: raíces del Estado-nación*. San José, Costa Rica: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Cuevas Molina, R. (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.
- Gutiérrez Rojas, M. (2007). Copihues entre orquídeas: Mujeres chilenas exiliadas en Costa Rica (1973-2003). *Revista electrónica Estudios*, 20, 171-185. Recuperado de: <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/estudios/article/view/24063>
- Gutiérrez Rojas, M. (2011). El quehacer teatral costarricense (1970-1990). Aproximación a seis protagonistas. *ESCENA. Revista de las Artes*, 68(1-2), 9-38. Recuperado de <https://doi.org/10.15517/es.v68i1-2.30879>
- Mata, Blanca R. (17 de mayo de 1988). El teatro en Costa Rica. *Rumbo*, 39-44.
- Molina, I. (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.
- Trejos de Montero, I. (s.f.). *Liberación Nacional, socialdemocracia y cultura*. San José: Editorial Raíces.
- Rovinski, S. (1977). *La política cultural en Costa Rica*. París. Unesco.
- Salazar, C. (2007). ¿A dónde crees que vas...? *Cuadernos de Teatro*, 4, 17-23.
- UNESCO (1974). Concepción antropológica de la cultura. En *Plan estratégico de cultura*.
- Vicerrectoría de Docencia de la Universidad de Costa Rica. (2013). *VD-R-8958-2013. Cátedra Conmemorativa Sara Astica Cisterna*. Recuperado de <http://vd.ucr.ac.cr/documento/vd-r-8958-2013-catedra-sara-astica-pdf-2/>

Fuentes consultadas

- Carazo Odio, R. (1989). *Carazo: tiempo y marcha*. San José, Costa Rica: EUNED.
- Castellón Munizaga, M.P. (2007). *Trayectoria teatral de un exilio chileno: Grupo Surco* (Tesis para optar al grado de Magister Artium). Universidad de Costa Rica.
- Compañía Nacional de Teatro. (2001). *Compañía Nacional de Teatro: 30 aniversario 1971-2001*. San José, Costa Rica: BCR-arte.
- Cuevas Molina, R. (1995). *El punto sobre la i. Políticas culturales en Costa Rica (1948-1990)*. San José: Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes.
- Fernández Saborío, G. (1977). *Los caminos del teatro en Costa Rica*. Costa Rica: Editorial Universitaria Centroamericana.
- Fumero Vargas, P. (30 de agosto 2009). El Arlequín sale a escena. *La Nación*, Suplemento Áncora, p. 34.
- Gutiérrez Rojas, M. (2003). El exilio es el peor castigo que puede tener alguien, peor que la muerte: Una conversación con la actriz chilena Bégica Castro. *Fronteras*, 13, 9-13.
- Morales, Carlos. (1981). El teatro en Costa Rica (1970-1980). [Síntesis]. *Escena 3/5 Informativo teatral*, 4-7.
- Moulart, J. (14 de mayo de 1978). Un análisis de la actividad teatral en Costa Rica. *La Nación*, Suplemento Áncora, 10-11.
- Rojo, G. (1985). *Muerte y resurrección del teatro chileno (1973-1983)*. Madrid. Ediciones Michay, S.A., (Colección Libros del Meridion).

Entrevistas

- Juan Katevas Lazaratu (16 de marzo de 2010), actor y profesor universitario, fundador *ESCENA*. *Revista de las artes*.
- Gastón Gaínza Álvarez (20 de abril 2010), académico Universidad de Costa Rica, fundador *ESCENA*. *Revista de las artes*, Director 2004-2013.
- Luis (Lucho) Barahona (25 de marzo de 2010), actor fundador Teatro del Ángel.
- Rodrigo Durán Bunster (20 de abril de 2010), actor y director.

Otros colaboradores

Madelaine Martínez Rojas, actriz, docente de las escuelas de teatro de la Universidad de Costa Rica, Universidad Nacional y el Taller Nacional de Teatro.

Daniel Gallegos, director, dramaturgo, novelista.

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

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

Marcelo Gaete Astica, antropólogo. Hijo y colaborador de Sara Astica y Marcelo Gaete.

Siglas

ACUC	Asociación Cultural Universitaria Costarricense
ACCT	Asociación Costarricense de Trabajadores del Teatro
APA	Asociación Pro Artes
CANARA	Cámara Nacional de Radiodifusión
CNT	Compañía Nacional de Teatro
ICER	Instituto Costarricense de Enseñanza Radiofónica
MCJD	Ministerio de Cultura, Juventud y Deporte
MCJ	Ministerio de Cultura y Juventud
MEP	Ministerio de Educación Pública
PAC	Programa Promoción Artística Cultural
PROARTES	Programa Nacional para el Desarrollo de las Artes Escénicas
SINART	Sistema Nacional de Radio y Televisión Cultural
TA	Teatro Arlequín
TC	Teatro Carpa
TDA	Teatro del Ángel
TLC	Teatro La Colina
TLO	Teatro Laurence Olivier
TPMS	Teatro Popular Melico Salazar
TN	Teatro Nacional
TNT	Taller Nacional de Teatro
TU	Teatro Universitario
UCR	Universidad de Costa Rica
UDAC	Unión de Actores Costarricenses
UNA	Universidad Nacional de Costa Rica
UNED	Universidad Estatal a Distancia
UNESCO	Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura
UTI	Unión de Teatro Independientes