

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* (1° julio 1979), un valioso instrumento de registro del acontecer teatral que perdura hasta la actualidad. Asumen la tarea tres académicos: Víctor Valembois 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 mercado 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).