



# ENTREVISTA



# El exilio chileno y el teatro en Costa Rica en la década de 1970: entrevista a Gastón Gaínza

Carlos Morúa Carrillo  
Centro de Estudios Generales  
Universidad Nacional, Costa Rica  
Recibido: 28/1/2014-Aceptado: 15/3/2014

## Resumen

Gastón Lizandro Gaínza Álvarez es profesor, investigador, lingüista y semiólogo. Un académico de gran renombre radicado en Costa Rica desde los años setentas debido a la dictadura militar que siguió al derrocamiento del presidente Salvador Allende en Chile. La dictadura militar en que fue sumido el país provocó un gran apagón cultural que obligó a una gran cantidad de intelectuales y artistas a emigrar para salvar sus vidas. Algunos de estos intelectuales, como el profesor Gastón Gaínza, se insertaron en nuestro medio nacional y contribuyeron al desarrollo y la investigación cultural en diversos ámbitos.

**Palabras clave:** Gastón Gaínza, teatro costarricense,



exiliados chilenos, artes escénicas, revistas académicas

## Abstract

Gastón Lizandro Gaínza-Alvarez, is a research professor, Linguist and Semiotician. He is a renown scholar who is settled in Costa Rica since 1970's because of the military dictatorship that followed the overthrow of President Salvador Allende in Chile. The military dictatorship engulfed the country into a deep cultural dark and repression forced a lot of intellectuals and artists to emigrate to save their life. Some of these intellectuals -- as Professor Gaínza-Alvarez-- came to Costa Rica further contributing to national development and cultural research in various fields.

**Keywords:** Gastón Gaínza, Costa Rican theatre, Chilean exiles, performing arts, journals

Don Gastón Gaínza se instaló en Costa Rica en el decenio de 1970. Ha sido profesor de la Universidad Nacional y de la Universidad de Costa Rica, además trabajó en diversas universidades de Chile y en Costa de Marfil. En nuestro país se desempeñó como Director-investigador del Centro de Investigación en Cultura Latinoamericana (CII-CLA) de la UCR.

Es autor de numerosas publicaciones recogidas en revistas especializadas en el mundo entero. En la Universidad de Costa Rica fue el fundador de la revista *Escena*, junto a Juan Katevas, publicación de gran mérito que recoge el trabajo de las artes escénicas del país desde el año 1979.

Conocer su pensamiento y visión sobre los procesos de cambio y desarrollo que se produjeron en el teatro costarricense resulta un ejercicio satisfactorio y agradable, por el compromiso de este hombre de cultura con su trabajo, por la solidaridad con sus compañeros, por su visión de mundo clara, espontánea y sincera.

Aunque no se desempeñó como actor o dramaturgo, trabajó esmeradamente desde la dirección de la revista *Escena*, junto al recordado académico e investigador de la literatura Álvaro Quesada. Sin duda,

gracias al trabajo de Gastón Gaínza Álvarez, profesional entusiasta y emprendedor, se tiene en la revista *Escena* un registro histórico sobre el trabajo y los aportes de grandes intelectuales del arte a lo largo de los años. La presente conversación, recogida el 27 de julio de 2009, brinda una idea del arduo trabajo que a lo largo del tiempo don Gastón Gaínza ha desempeñado en nuestro medio cultural y académico.

C: ¿Por qué ocurrió su salida de Chile?

G: Estrictamente mi salida estuvo vinculada al golpe. Yo fui hecho prisionero el 26 de setiembre por las fuerzas armadas y quedé en libertad condicional el 12 de enero de 1974. Me borrarón prácticamente de la universidad donde yo trabajaba, la Universidad Austral de Chile en Valdivia. Había sido el Decano hasta fines del 72 y en el 73, en el momento del golpe yo era el Director del Instituto de Filología.

C: ¿Es chileno?

G: Mi pasaporte es chileno... Yo llegué a Chile de seis años con mis padres, exiliado de la Guerra Civil Española...

C: ¿Cómo logró salir de Chile?



G: Gracias a que dos compañeros salieron en diciembre de Chile y vinieron a Costa Rica, Agustín Gudiel y Víctor Valembois, quienes también tenían una historia parecida a la mía: Agustín Gudiel era chileno, pero nacido en Barcelona, y Valembois un belga; cuando ellos lograron salir y llegaron a Costa Rica trajeron mi currículum. Aquí lo conoció don Isaac Felipe Azofeifa y fue él, en definitiva, quien me trajo. Yo llegué a Costa Rica en marzo de 1974.

C: Tengo entendido que no se podía salir de Chile sin mostrar un contrato laboral. ¿Cómo fue esa experiencia?

G: Sí. Había que mostrarle a la autoridad y aun así cuestionaba; ya sea por joder, te decían vuelva la próxima semana como para realizar una investigación, que seguramente no hacían, pero era una manera de hacer sentir su poder.

La suerte mía es que yo llegué —de los pocos— a este país y ese mismo día en que el avión me dejó a las siete de la mañana en el Coco,<sup>11</sup> a las seis de la tarde del mismo día ya estaba dando clases en Estudios Generales porque allí me trajo don Isaac Felipe Azofeifa, y desde ese día soy

11 Denominación originaria que tenía el Aeropuerto Juan Santamaría.

profesor de la Universidad de Costa Rica. Era marzo de 1974.

También habían llegado estos dos compañeros y, también, en condiciones parecidas desde Chile. Antes había llegado otro compañero, amigo mío, Helio Gallardo en diciembre de 1973. Luego siguieron llegando más exiliados por diversas razones y, hasta donde sé, el único grupo teatral que llegó como tal —la historia la desconozco, esa la va a reconstruir usted con otros testimonios— es el Grupo del Ángel, que llega y asume la condición de grupo teatral. Otros compañeros fueron llegando y empezaron a encontrar trabajo, por ejemplo Juan Katevas, otro amigo mío, quien encuentra trabajo en el Colegio Castella, que era un lugar que le interesaba a la gente de arte. En el caso mío no, porque yo soy filólogo.

C: ¿Cuál es su especialidad?

G: Soy filólogo y mi especialidad es la Dialectología. Esto me causó muchos problemas en Chile, porque el trabajo se hace con cuestionarios, se interroga a la gente. Claro para los militares yo era sospechoso. En alguna medida tenían razón, porque yo era militante del Partido Socialista, es decir del mismo partido de Salvador Allende, y tenía un cargo en el Comité Regional en Valdivia. Yo



era el encargado de la educación política de los nuevos incorporados al Partido, para que supieran de qué se trataba; de manera que los militares tenían muchas razones (se ríe).

Como le digo mi especialidad es la Dialectología, allí no tenía campo pero como yo era filólogo especialista mi nombramiento era Profesor de Estado en la asignatura del Castellano en ese tiempo en la Universidad de Chile. Estoy hablando del año 1956. Esta cosa de la filología y licenciatura no se daba, nuestro nombramiento en la Facultad de Filosofía y Educación terminaba en el título de Profesor del Estado.

Aquí en Costa Rica me lo validaron en licenciatura. Al principio había mucha animadversión porque éramos *comunistillas* que llegábamos al país. Mi esposa fue Directora de la Escuela de Ciencias Biológicas de la UNA. Por esos azares del destino hice amistad con los exiliados que nos encontrábamos. Muy pronto nos organizamos en centros de solidaridad para ayudar a la gente que estaba adentro y estaba pasándola mal.

C: Tengo entendido que en Zapote había uno de estos centros de solidaridad.

G: Esa fue una casa que abrieron los compañeros costarricenses solidarios para recibir a los que venían.

C: Tengo entendido que el escritor Joaquín Gutiérrez estaba allí.

G: Llegó Joaquín allí. Llegó un poco después que yo y llegaron muchos compañeros más a Zapote. Pero rápidamente se les iba colocando, aquella era una casa de recepción.

Había llegado antes que yo, en febrero, un compañero que había sido Decano de la Universidad Austral de la Facultad de Ciencias Naturales y Matemáticas, él tenía un piso en San Pedro y me alojó mientras yo esperaba la llegada de mi mujer y recibía mis primeros dineros.

Pero como le decía, entre los que conocí y nos hicimos amigos de inmediato fue a Juan Katevas. Él encontró trabajo en la Universidad de Costa Rica, en la Sede de San Ramón, y también en el Colegio Castella.

A comienzos de 1977 María Eugenia Bozzoli era la vicerrectora de Acción Social. Ella llama a Katevas y le ofrece la Dirección del Teatro Universitario. Como era mi amigo le dije: «te vamos apoyar para que tu lles adelante el teatro».



Víctor Valembois, que permanecía también con nosotros como amigo, había hecho su Doctorado en Teatro en la Complutense de Madrid y manifestó que había que hacer algo con este teatro universitario que está en manos de un chileno, para que pueda salir adelante con eso.

En 1978 creamos un boletín del teatro universitario, que lo hacíamos con las uñas, como se dice, escribíamos estenciles y había que pasarlo por el polígrafo y sacábamos eso tratando de darlo una vez al mes cuando había un estreno en el teatro universitario.

C: ¿A cuál departamento pertenecía la iniciativa?

G: Era del teatro universitario y en ese momento el teatro universitario pertenecía a la Vicerrectoría de Acción Social. Estaba ya la Escuela de Artes Dramáticas en ese tiempo.

En ese momento me empecé a meter en los problemas del teatro, porque mi especialidad había ido por otro rumbo.

C: Estamos hablando de 1978...

G: En el 77 fueron las conversaciones preliminares y en el 78 fue que sacamos este boletín que alcanzó a

salir cinco o seis veces. El último número salió más gordo, decíamos que era la última edición de cierre del año. Y tenía éxito. Nos apoyaron mucho... Isaac Felipe Azofeifa, Joaquín Gutiérrez, incluso Alberto Cañas, que fueron entrevistados por nosotros para que opinaran sobre los estrenos que en ese momento el teatro universitario iba presentando y que se iban haciendo muy acorde con el resto del teatro costarricense en ese momento.

Con la llegada nuestra, evidentemente, se abría a una nueva perspectiva de teatro más social que de entretenimiento que hasta ese momento había predominado. Pero no es que fuera obra nuestra, cuando nosotros llegamos existían grupos que tenían esa temática. Esos grupos, sin embargo, no alcanzaban la difusión y proyección que podía tener un teatro universitario. Sobre todo porque Juan Katevas tenía la experiencia del teatro experimental de la Universidad de Chile y luego se fueron incorporando los que venían del teatro de la Universidad Católica, por ejemplo Rodrigo Durán, que llegó con su madre, una gran actriz Carmen Buster, Alonso Venegas, que además eran priorizados por el Teatro del Ángel: les daban papeles para que sobrevivieran.



Pero la actividad mía con el teatro fue a través de este órgano universitario, que era el teatro universitario, que a mí me parecía más próximo a mi trabajo habitual.

C: Desde el año 1974, cuando usted empieza a trabajar en el país, a 1977, en ese lapso hay unos compañeros como Rodrigo Durán, Carmen Bunster, Rosita Zúñiga, Sara Astica, Marcelo Gaete, que vienen también del teatro. ¿Usted no tiene una relación con ellos?

G: Sí, pero política. Incluso nosotros los socialistas llegamos aquí de partidos distintos que formaban la Unidad Popular: eran del Partido Comunista de Chile, el MIR, el Partido Socialista y había también gente del MAPU, de la izquierda cristiana, que eran menos. Pero los más numerosos éramos comunistas y socialistas.

Las relaciones, que en Chile fueron muy tensas entre comunistas y socialistas, aquí diluyeron las asperezas entre nosotros porque la experiencia nos obligaba a eso. Pero sí, cada uno de los partidos se organizó como estábamos organizados allá en Chile para ir recogiendo los nuevos exiliados e ir atendiendo los problemas de los que no encontraban trabajo. Solidaridad e interés. Y luego

en solidaridad hacia allá, allí nos reuníamos de los distintos grupos políticos, porque Sarita Astica, por ejemplo, era del MIR, Juan Katevas, tan amigo mío hoy, era comunista; tal vez en Chile nos hubiéramos enseñado los dientes (se ríe), aquí no. Entonces sí, nos veíamos pero era un accionar más político que de otra naturaleza.

En relación con el teatro mi experiencia vital se concentró en esta tarea de colaborar con el Teatro Universitario y mantenía yo mi línea de trabajo en la docencia, incorporé la semiótica. Fui uno de los primeros que incorpora la semiótica, porque antes del golpe yo había ido a hacer el doctorado a la Complutense de Madrid y terminé todos los cursos, me faltaba la candidatura, pero se viene la elección de Allende, esto en el 1969, me llaman de Chile y me dicen que la facultad está muy sin vida y que yo debo ser el candidato que aglutina a toda la izquierda de la facultad contra la derecha, contra la democracia cristiana y que el único nombre que los demócratas cristianos aceptarían. Bueno, lo acepté, lo consideré que era necesario, seguramente me equivoqué, y suspendí mis estudios allí. Había iniciado mi tesis, el proyecto para la candidatura, que era un examen de la deuda de la gramática de la Real Academia Española a Andrés Bello,





sin citarlo a él en la edición del 31 de esa academia, se saqueó la gramática de Bello; parte de la Academia Española lo afianzó a la Colonia — así son los españoles— y entonces mi investigación iba a restaurar los valores que desde la perspectiva de la gramática había usurpado la Academia Española de Andrés Bello. Bueno ese trabajo quedó hasta allí, porque yo volví en el 70 a Chile. Yo gané la elección como Decano. En el 71 había que poner el hombro. Del Gobierno llega mi nombramiento de la Conicit y allí voy yo como lingüista. Además, por el trabajo dialectológico realizado, había lindos proyectos y sobre todo el proyecto que nos costó la vida a todos: Gestos de rehabilitación nacional y estado, y aquí sí tenía ya un vínculo con el teatro, porque la tarea de unificación nacional era que la educación se iniciaba en el parvulario y no terminaba hasta que se moría la persona: sería una educación permanente de la persona de toda la vida, fueran profesionales o técnicos.

C: ¿Por qué eligió Costa Rica como destino?

G: Porque recibí la invitación de don Isaac Felipe Azofeifa, yo en ese momento no tenía adonde ir. Mi currículum estaba circulando en varias partes. La otra posibilidad que

se estaba concretando simultáneamente era Dinamarca, pero la elección entre ese país y América Latina era obvia, además se me daba la seguridad de un contrato inmediato.

C: ¿Usted tenía referencias de Costa Rica?

G: Bueno que Isaac Felipe Azofeifa era un poeta, de que Joaquín Gutiérrez, que era nuestro líder en el campo de la edición, porque él se hizo cargo de la editorial IMANTÚ —nada menos, la editorial de la unidad popular— era costarricense, que había escrito *Cocorí*. Ah!.. el *Repertorio Americano*, naturalmente, y lo más importante, lo olvidaba Carlos, que no había fuerzas armadas aquí. Eso fue determinante.

C: Me imagino que en ese momento tener la posibilidad de venir a un país que no tuviera fuerzas armadas era como un sueño.

G: ¡Claro! No solo eso: al llegar aquí y empezar a conversar entre nosotros no faltaba el que decía, incluso yo mismo alguna vez lo dije: «¡Pero este es un país socialista!». Como el que queríamos: la banca está totalmente estatizada, hay un seguro social que lo quisiera, nunca Chile podría haber llegado a eso, sí se podría a través de la Unidad Popular, pero jamás



se podría alcanzar en corto plazo. Y aquí en Costa Rica estaba y funcionaba, estaban así las cosas dadas y no había fuerzas armadas. Por lo menos en mi caso se iba consolidando el sentimiento de que me iba a quedar aquí y eso con los años me lo demostró la historia, porque cuando nació mi hijo menor aquí ya esa fue un ancla viva. Incluso yo salí de aquí con dos años de permiso sin goce de sueldo a África, con un contrato en el Departamento de Lingüística Española en Costa de Marfil y me volví a vincular al teatro por razones puramente de estupefacción, porque esa forma de hacer teatro yo no la concebía y era maravillosa, donde el espectador estaba metido en el corazón del escenario. Sabíamos que no éramos parte del juego escénico, sin embargo, ellos contaban con que nosotros estuviésemos allí, era una cosa impresionante. Volviendo como le decía que en ese plan de la ENU, la Educación Nacional Unificada, habíamos tomado en cuenta que entre los rumbos y derroteros de esta formación permanente, el arte ya nunca más iba a estar fuera de las programaciones, de las tareas que fueran, porque el pueblo nos había enseñado, diez años antes de la elección de Allende, que gracias a la capacidad artística, en música, en pintura, en teatro —actividades hechas con las uñas— los actores en

los barrios, en los pueblos pequeños, en los sectores rurales, se fue configurando esa conciencia de lucha, de una lucha por alcanzar la dignidad, no una lucha de matar a nadie, sino de alcanzar la dignidad, alcanzar la paz social.

C: ¿A qué instancia pertenecía ese programa?

G: La ENU fue hecho por el Gobierno, por el Ministerio de Educación que coordinó la labor de todas las universidades estatales y la CONICIT, que fue la Comisión Nacional de Educación Científica y Tecnológica de Investigación. Esos fueron los entes que coordinaron el proyecto y lo pusieron en marcha.

Pero como le dije antes, nos costó muy caro porque la derecha no podía aceptar eso. Se le rompían todos sus moldes y esquemas de una educación como en las fuerzas armadas con una escuela para los oficiales y la tropa en otra escuela. Tenía que haber una diferencia, la derecha siempre quiso eso. Y la dictadura lo puso de manifiesto, la dictadura desmanteló toda la educación pública y la convirtió en la educación municipal, pero los ricos siguieron teniendo los mejores colegios, ellos llegaron a la universidad, a la universidad depurada, como decían ellos, la universidad



depurada de esos marxistas envenenados podía ser para ellos. Crearon un tipo de chilenos que se encuentra uno en reuniones internacionales, de una pedantería tal que es preferible no hablar. La educación popular la destruyeron y hasta el día de hoy, ese es uno de los crímenes que costará más restituir y subsanar a la piel social del país.

C: ¿A usted lo cogieron preso por la razón solamente de ser líder?

G: Nunca decían con claridad eso. En el caso mío, llegó un bando para que nos presentásemos, el día, por allí por el 20 de setiembre. Allí nos dijeron «ustedes van a volver a sus lugares de trabajo» y el 26 yo estaba en mi lugar de trabajo, en la universidad, y allí llegó la fuerza pública y me detuvieron. Me llevaron a los recintos carcelarios y me interrogaron, felizmente en mi caso no con tanto apremio como en otros casos. Recuerdo el caso de Sarita Astica; ese fue algo tremendo. En el caso mío los interrogatorios cada vez eran distintos. Ellos sabían todo ya pero como que repasaban con uno. La finalidad era crear terror, aterrorizar, que nunca más se pudiera pensar que podíamos hacer lo que pretendimos.

En esas condiciones se desbarató el proyecto de la ENU, salimos al exi-

lio y aquí, con esos antecedentes, se formó el contexto de lo que pretendíamos hacer. Entonces muchas de las ideas que le acabo de decir que las traíamos porque las habíamos discutimos allá, con este teatro universitario, que caía en manos de un chileno, había que apoyarlo, para incentivar la acción del teatro en beneficio de la sociedad; pero de un crecimiento de la sociedad, es decir, que el teatro pudiese servir para crecer.

C: ¿Qué podría decir del teatro de la época de los años setentas?

G: Me gustó mucho lo que pudimos ver. A pesar de que no había ni mucho tiempo ni recursos para ir al teatro, como cuando uno tiene una vida social. Con mi mujer había que levantar la casa desde cero. No trajimos nosotros ningún caudal ni nada, yo venía con una mano adelante y otra atrás. Mi esposa también. A ella no la habían echado, sin embargo no la habían exonerado tampoco. Tuvo que renunciar para venirse como profesora de Biología. Veíamos el teatro cada vez que se podía aquí en la UCR. Entonces se presentó el grupo de Eugenia Chaverri, por ejemplo, Tierra Negra y fuimos a ver un par de funciones. Otro grupo era el Arlequín, cuando daban funciones para la universidad, estoy hablando de los años



1975-1976. Pero a las salas de teatro fue tiempo después que pudimos empezar a ir.

De ese teatro lo que recuerdo en ese tiempo son los esfuerzos juveniles de un teatro joven. Empiezo a leer literatura costarricense, fundamentalmente a Alberto Cañas y me empiezo a interesar también porque hay otros dramaturgos, como Daniel Gallegos y Samuel Rovinski, que están en actividad permanente. Entonces me doy cuenta de que también hay una dramaturgia, además del teatro que se hacía, que tenían un filón importante de perspectivas de desarrollo nacional costarricense y que se va hacer más potente en Rovinski cuando escribe *El martirio del pastor*, ya que lo involucra con una Centroamérica, con una perspectiva regional. Un padecimiento y sufrimiento social, que aunque fuera tenuemente, insinuado, era a través del texto, de la lectura, como dice Umberto Eco, la lectura de lo no dicho.

Fuimos entendiendo los mecanismos de sugestión que se habían impuesto, que eran absolutamente mediáticos. El poder básico de la derecha de este país estaba en los medios, no era necesario un ejército. El lavado cerebral cotidiano lo ejercían los periódicos, las revistas, la radio era muy importante en ese aspecto

—siempre lo fue— hasta ahora y la televisión con una programación, como decían algunos, *corronga* no daba los motivos como para establecer los contrastes.

Mientras tanto se consolida también el Teatro del Ángel, allí empiezo a ir porque me invitaban, no pagaba, yo había dejado tres hijos a los que había que mandarles dinero. El mayor ya tiene 50 años, llegaron aquí los dos mayores. El mayor ingresa a Sociología de la Universidad Nacional y Maite, que llega con su bachillerato, aquí se lo reconocen y empieza a estudiar Preescolar. Yo antes de que mis hijos llegaran lo que ganaba era muy poco. Mi mujer empezó a trabajar en el año 1975 y tenía medio tiempo. Era muy difícil.

C: ¿Siempre como profesora de la Universidad de Costa Rica?

G: Sí, en Estudios Generales, porque don Isaac Felipe le encontró ese espacio. Me había quedado en que con las funciones del Teatro del Ángel, me fui relacionando con más gente de teatro y como yo había introducido los estudios semióticos aplicados a la literatura, los fui derivando a la dramaturgia y de allí a los lenguajes no verbales que son los que hacen posible que la dramaturgia se convierta en teatro. Para eso entré en



muchas conversaciones con gente de teatro, como Sarita (Astica) y Marcelo (Gaete).

Si yo hubiera estado en Chile no creo que pudiese haber salido. Me parece que hubiera tenido que salir en las condiciones que lo hicieron el Patricio Arenas y Sarita Astica... en esta argamasa que se va formando de la gente de teatro —de la cual usted le interesa—. Participan de manera muy activa los otros compañeros sudamericanos, de una u otra manera hay presencia por ejemplo de los compañeros argentinos. Estamos hablando del comienzo, ya estaban ellos más sólidamente instalados porque ya habían llegado hermanos que tenían la posibilidad, como hermanos primero, de consolidar su posición y luego su vinculación simultánea con la gente de teatro de aquí. Habían abierto un espacio, pero ese espacio, también ellos, después generosamente permiten compartirlo con los chilenos y con los uruguayos que llegan después. La llegada de los uruguayos es con el teatro El Galpón, que viene con un ala rota y algunos buscan trabajo y buscan como quedarse porque a Uruguay no pueden regresar. Entonces Atahualpa del Cioppo ve una perspectiva, una posibilidad.

C: Incluso aquí es directo, porque Oscar Castillo con la Compañía Nacional es el que hace posible que Atahualpa esté en el país y después aprovecha todo el medio.

G: Desde luego, cuando se proyecta el Arturo Gui entran en juego todos. Yo quería llegar a este momento que es muy importante en la historia del teatro costarricense. Cuando se proyecta Arturo Gui hay un teatro que se ha logrado abrir, que es al aire libre, que tenía las maravillosas noches de noviembre y diciembre. Todo esto es como la apoteosis de lo que se diría. Allí contamos con un apoyo irrestricto de los costarricenses del ámbito teatral. Estoy diciendo, sobre todo los jóvenes. Pienso en Eugenia Chaverri, a quien ya la mencioné.

A todo esto ellos, Álvaro Quesada y Eugenia Chaverri, regresan al país en el 81 más o menos, procedentes de la Unión Soviética, porque Álvaro hace allá su posgrado. Nos hicimos muy amigos de inmediato con Álvaro Quesada.. A raíz de eso también Eugenia y mi mujer nos vemos algún fin de semana y compartimos. Pero ese mismo clima se había consolidado, creo yo, con la presencia de Atahualpa del Cioppo y el montaje de Arturo Gui, en la distribución de tareas y papeles entre los costarricenses y los sudamericanos en



bloque. Más selectivo fue el Teatro del Ángel. Siempre como que quiso mantener como un sello propio de la marca registrada, digamos.

C: Podríamos decir que no se integró tanto a la vida nacional.

G: Yo diría que intentaron hacerlo continuamente. Incluso adaptando obras de cine que tenían un marcado carácter localista. Trataron de adaptar, recuerdo el caso de *La casa de remolienda*, en Chile, y que aquí le ponen *El chispero*, así hacen la versión e intentan darle dialectalmente. Era como el distintivo de búsqueda de señas de identidad. Aquí eso no se logró de ninguna manera, pero sin embargo, la obra no fue rechazada debido a este esfuerzo. Pero era distinto hacer ese tipo como de traducción a incorporar ya totalmente lo costarricense en la actuación.

Otro gran amigo de ese tiempo, que además es casado con una prima de mi mujer, era Víctor Rojas, que luego retornan a Chile y está en Chile en este momento. Víctor Rojas, Alonso Venegas y Leonardo Perucci como que reasumen ya lo costarricense. Incluso en el caso de Venegas y Perucci, ellos son casados con costarricenses.

Empiezan a pasar los años que son el gran depurador de la historia y la actividad teatral, ya es normal. Nosotros nos vamos a África en octubre del 82 y regresamos a fines de julio del 84. Para mí fue una experiencia dura porque el país había cambiado. Cuando llegamos a San José se había producido un cambio, el problema de la Contra en el norte era muy agudo, muy arduo, el cambio de la moneda había superado cualquier expectativa.

Mi hijo menor, que había empezado la primaria, hizo aquí el kínder pero empezó la primaria en África. Venía con ese bagaje de haber hecho una primaria en francés, en lengua francesa, que era la lengua colonial en ese país, se integra rápidamente, no tiene problema, se encuentra con sus compañeritos del kínder, pero sí los adultos habíamos cambiado mucho. El país mostraba un perfil equívoco, el señor Monge, que era el presidente en ese momento, intentaba hablar de la neutralidad como la bandera prioritaria, pero era de mentirillas porque se resquebrajaba a cada instante, se veía que la presión de Estados Unidos era, bueno no podía ser de otra manera, imparable. La cuestión en ese tiempo de Estados Unidos era «o estás conmigo, o estás contra mí». Es entonces ahí cuando yo siento en el ámbito del



espectáculo, fundamentalmente del teatro digamos, porque otra cosa es la danza, es un tema muy apasionante pero es otra cosa, muy distinto el desarrollo histórico de uno y otro, el teatro como que se ha arrinconado, se ha convertido en un teatro de casi pasar el tiempo de entretenimiento.

C: Hay una pregunta que yo les hago a los compañeros sobre cuál es la diferencia entre el teatro de la década de los setentas y el de la década de los ochentas, y usted me está realizando unas observaciones muy interesantes...

G: Desde luego, porque esos dos años que me faltan a mí, desde 1982 a 1984, los he rellenado después con conversaciones. Se considera sospechoso el teatro que se hacía, sospechoso contra la idea dominante de que este es un país que debe mantener la neutralidad, que no debe involucrarse y lo que haya sucedido en Nicaragua era asunto de ellos y no de Costa Rica.

Se acentúa mucho la diferencia entre Costa Rica y el resto de Centroamérica y, naturalmente, las formas de expresión que pudieran estar en contra de eso son sutilmente reprimidas, no de una manera de garrote, pero van perdiendo la popularidad.

C: ¿Qué más represión que en esa época fue cuando se cortó con la Compañía Nacional de Teatro?

G: Allí empieza a quitársele el oxígeno a la Compañía Nacional. Si lo recuerda usted muy bien, «que esta gente haga sus cosas pero que no lo hagan con el estado a costas», eso es lo que violentamente yo encuentro después de estar dos años ausente del país. El país ha cambiado.

Eso se va a producir más terriblemente cuando ya puedo volver a Chile por primera vez, a mí no me interesaba, pero tuve que volver, porque ya mi hija, que ya había regresado a Chile, se enferma gravemente en el año 1993, o sea veinte años después. Lo único que sentía como apremio en Chile —fueron dos o tres semanas— el deseo de regresar a Costa Rica. Me asfixiaba: aquel país no tenía que ver nada conmigo. El día de hoy yo voy por ver a mis nietos, estar unos días, pasarlo de turista, digamos, más barato porque me alojan, no tengo que pagar hotel.

C: Es curioso, porque esa es una observación bastante común entre los compañeros, la diferencia del país al que regresan, ese ahogo que sienten al regresar.



Don Gastón, volviendo a la época de los setentas, ¿qué referencia podría hacer del teatro argentino? Ha hecho referencias al respecto del Teatro Carpa y al aporte de los compañeros argentinos ¿cómo lo ve usted, partiendo de lo que pueda recordar, qué podría comentarme?

G: Lo que más caracteriza, y es una opinión muy personal, el trabajo de ellos es el depurado profesionalismo con que se enfrentan al quehacer. Son muy cuidadosos en eso.

El Teatro del Ángel, y luego el Grupo Surco, de Sarita y Marcelo, son propuestas como un poco experimentales. El Teatro del Ángel busca llamar la atención con sus estrenos, en cambio los compañeros argentinos hasta el día de hoy. Por ejemplo, la dramaturga, directora y actriz hija de Gladys Catania y premiada, y a quien nosotros le dedicamos la única edición de la revista *Escena* que sale con un DVD incorporado, muestra este sello inconfundible de los Catania con los cuales tuve una relación muy diáfana, muy buena, pero que se mantuvieron siempre como lo profesional, lo no contaminado. El problema era no contaminarse con las cuestiones políticas, que ellos podían abrazar pero que separaban en su quehacer, aunque ellos estaban sintiendo las mismas

cosas que nosotros, pero desde el punto de vista de su trabajo de poder comer, mantenían un equilibrio.

C: Usted comparte la idea, así lo manifiesta Alfredo Catania en sus escritos, de un teatro popular, la búsqueda de un teatro que llegue directamente al pueblo.

G: Sí, ellos lo hicieron. El Teatro Carpa intentó eso, pero de una manera poco aséptica y yo creo que es razonable y es legítimo.

Lo que pasa es que cuando yo escribo no puedo reprimir mis puntos de vista políticos, yo lo digo con claridad: cada vez que escribo algo de lo que yo pienso soy responsable de eso, porque es mi concepción ideológica, porque no la puedo dejar fuera. Incluso yo comenzaba mis clases siempre diciendo «yo soy un marxista» y eso no me lo puedo dejar colgado en una percha antes de entrar al aula. Cuando yo hable voy hablar como tal, pero como marxista voy a respetar a cualquiera de ustedes, que sea antagónico de esto, tenga el derecho de decir. Incluso les decía siempre cuando cito a IMAN: «Yo doy la vida para que tú que eres mi enemigo, puedas hablar».

En el caso que usted me pregunta nunca se dio esa situación, los chilenos tuvieron —el caso mío porque





hay otros que también lo hicieron, así lo pusieron en evidencia, como Sarita por ejemplo—, el compromiso era permanente. Marcelo cuida mucho la estabilidad económica; les costó siempre tanto: Sara haciendo empanadas para el fin de semana tener un ingreso, nosotros le comprábamos empanadas a Sarita, porque todo eso estaba, sin embargo, como condicionado a un compromiso permanente, un compromiso político.

C: ¿Podríamos decir que el Teatro del Ángel no se vinculó?

G: La asepsia. Además ellos no fueron militantes de partido. La situación nuestra, de los que fuimos militantes, sí era más comprensible, pudiésemos mantener un perfil de no independencia.

C: Por lo que he investigado, el *vo-devil* y el *café concert* son dos de los aportes más directos que hacen los del Teatro del Ángel.

G: Es muy bueno lo que usted me recuerda, porque incluso yo participé en algunos. Ya estamos hablando del año 1979, las condiciones habían cambiado mucho en el país, pero yo veo que estos «café concert» sobre todo unos que se hacían en un segundo restaurante que compró Norman Bolient, que tenía la COPUCHA, que era un punto de reunión

para todos nosotros. Ese quedaba en el Paseo de los Estudiantes, cerca de Chelles, más o menos 25 metros al sur de Chelles, en la cera este, en San José. Era un lugar de reunión del exilio chileno y Norman Bolient se entusiasma y compra otro restaurant frente al Higuierón de San Pedro. Le pone *La Araucaria*, porque había un árbol de araucaria. Yo participaba en la elaboración de guiones con Katevas y actuaba en algunos de ellos, donde metíamos el picante de lo político, pero de una manera muy sutil para que Alejandro y Bélgica pudieran cuestionarlo. Pero ellos aceptaban porque estaba en el chiste, estaba en la comicidad. Es un poco lo que hace Marcia Saborío ahora, pegar el pinchazo, pero esconder la mano. Sí fue simpático lo de 1979, bueno cuando se produce lo de Nicaragua...

C: En el momento en que nace la revista *Escena*, ¿cuál era la idea de hacer la revista?

G: La revista *Escena* nace en junio del año 1979. Convertimos el boletín que era de apoyo al teatro universitario, lo convertimos en revista *Escena* gracias a los esfuerzos de la vicerrectora Doña María Eugenia Bozzoli para que tuviéramos ahí un espacio para la gente de teatro costarricense, dramaturgos, profesores.



Entonces empezamos a recibir apoyo de diversas formas, artículos o entrevistas que nos dejaban hacer para ventilar asuntos, pero como era una revista semestral no podía tener el carácter de crónica de actualización. Nosotros no podíamos hablar de los estrenos porque ya habían pasado, entonces era más bien una revista para la reflexión del quehacer teatral. Cuando escribo el editorial del número uno digo «este es un órgano de los trabajadores del teatro costarricense» y me corrijo «y del espectáculo costarricense», no solo del teatro, porque esta va a ser una revista de la estética del espectáculo, y el espectáculo nos abría a la danza, nos abría hasta al circo.

Nos podía mover a dimensiones varias, incluso Memo Barzuna, amigo mío, escribe sobre los piropos ¿Qué tienen que ver con el espectáculo? Sí claro que tienen que ver. Lo podemos defender desde la perspectiva marxista de la estética.

Empezamos a hacer esa revista sin ninguna esperanza de que eso pudiera modificar un pensamiento social de teatro, porque nuestro alcance era muy limitado. Y en los ochentas eso se comprobó cuando se nos empezaron a acumular los ejemplares en las bodegas. Se hacía muy difícil la circulación de la revista y los órganos

de control, tanto de la Universidad como de la Contraloría, no permitían libre distribución de la revista a las librerías. Además, las librerías, salvo excepciones, alguna o dos, no se interesaban en venderla. La revista nunca ha sido cara, mantiene un precio ridículo, pero sabíamos que nuestro alcance se circunscribía, fundamentalmente, a este pequeño mundo de la gente interesada en el espectáculo. Cuando nos ampliamos a las artes no verbales —eso lo definiendo en los noventas con Álvaro Quesada—, que se pone incondicional de la idea que sea de las artes no verbales para dejarle la literatura solo a Cañas.

En la Universidad Nacional no estoy pensando, porque se funda *Letras*. Allí participo en su fundación, escribo un artículo en la número uno, porque también me interesaba. Yo trabajé un cuarto de tiempo en la Nacional. Nunca quise desvincularme, porque la consideraba una universidad distinta.

C: ¿Más pobre?

G: Claro. Allí se trabajaba mucho más pobre que aquí y los sueldos eran más bajos que aquí, pero me interesaban los jóvenes que iban allí, porque tenían otra mística.



Volviendo a lo que usted me preguntaba de los setentas, cuando surge la revista las expectativas no son para un órgano que iba a convencer a mucha gente, sino el de ir dejando testimonio histórico. Desde el comienzo lo tuve claro. Cuando en el 2009 celebramos los treinta años de la revista y María Lourdes Cortez nos hizo una grabación de video con Valembos, Katevas y yo, que fuimos los fundadores, nos permitió decir eso. Volviendo la mirada a atrás, de que tal vez el único mérito que la revista tiene —y tendrá para el futuro— es que testimonia algo que ocurrió, pero nunca pudo anticiparse por su propia condición de periodicidad editorial de un semestre. Esta condición de periodicidad condena a ese órgano publicitario a mirar el pasado y no proyectar el futuro, salvo perspectivas o atisbos que podrían ser señalados.

Mi conciencia de *Escena* es que va a servir como una especie de banco de información.

C: Nos puede comentar sobre el aporte del teatro Chileno al nacional en esa época de los setentas.

G: Es difícil. La dictadura en Chile destruye el teatro, como el que existía en agosto del año 1973. La dictadura se encarga de eliminar de raíz

todo eso, por eso es que sale toda la gente y logra sobrevivir. El retorno del Ángel a Chile me permite hablar del asunto. Ese retorno es indoloro precisamente porque ellos aquí tampoco mostraron un compromiso. Actualmente, en Chile se están presentando, realizando el teatro que realizaron aquí.

Luego de Chile para acá, los únicos vasos comunicantes han sido chilenos actores como Perucci que han ido y han vuelto y que traen alguna perspectiva que puede servir aquí, pero yo no lo veo tan vivo como se vio en esos años setenta.

C: Puede usted mencionar la diferencia entre el Teatro del Ángel y el Teatro Surco?

G: Es el compromiso, la palabra que marca, sin duda, el compromiso. El Ángel es un teatro aséptico desde el punto de vista de la profunda reflexión del quehacer teatral, en cambio Surco estaba *contaminado* siempre con la inquietud de que esto no puede ser solamente mostrar la eficacia profesional de un quehacer teatral, sino que tiene que provocar.

C: En ese caso, está más relacionado el Teatro Surco con la enseñanza o el compromiso de Atahualpa del Cioppo



G: Por supuesto, es un teatro experimental. Es esa concepción de que el teatro no puede mantener lo que fue una estructura del primer montaje de la obra, sino que tendría que haber algo que provoque, que sea impugnador. El compromiso en todo sentido es algo impugnador, que tiene que golpearle al espectador.

C: En el caso de los argentinos ¿es un compromiso, pero sin comprometerse?

G: Excepto Claudia Barrionuevo. Ella sí lo trasgredió, por el modo de hacer su trabajo, porque su dramaturgia ya empieza a comprometerse con la condición femenina. Evidencia los desgarramientos sociales, la exclusión de la mujer; en ese sentido, es paralelo el quehacer de Claudia al de Ana Istarú en lírica. Los vincularía yo como proyecto novedoso de ahora, y lo que me importa a mí es que tienen repercusión en los jóvenes.

C: ¿Cómo observa la semiótica en el teatro de esos años setenta?

G: Sin aplicar teóricamente la semiótica, las novedades que se habían incorporado en el teatro suramericano, sobre todo en Chile y en Uruguay, estoy pensando en los grupos teatrales chilenos populares y en el Galpón en Montevideo. Esas novedades, ellos

no tienen conciencia teórica semiótica de lo que hacen.

Se contagiaron los costarricenses de los chilenos y los uruguayos de esa búsqueda de nuevas formas no verbales de hacer teatro. Y el ejemplo que yo le daría es el de Rubén Pagura, quien con Juan Fernando Cerdas crea un grupo, el Teatro Quetzal, que es la novedad máxima, escenario cero, pero sin embargo un escenario lleno de significados no verbales, donde el lenguaje verbal del monólogo no puede entenderse si no es en ese escenario.

Así parece que se fusionan la experiencia que han traído los sudamericanos con las inquietudes que tienen los jóvenes teatrólogos costarricenses. Las relaciones están hibridadas con experiencias nacionales distintas que estaban condicionadas también por factores como la lucha de clases, que en Chile, hacia 1971, eran unas condiciones de harta pena. Ya era imposible la convivencia, realmente, con el otro en términos de la tertulia de salón, que pretendía la derecha poner allí. En Uruguay se da lo mismo. A mí me invita un colega, en el año 1965, a Montevideo a dictar un cursillo de la Dialectología en Chile, durante cinco semanas en la Universidad de la República. Allí me doy cuenta de que eso no va



a terminar bien. Yo creo que el año 1971 en Chile es la misma experiencia. Se podía prever cuando Fidel Castro va a Chile en el 72, invitado por Allende, en el Estadio Nacional de Santiago. Si no hace algo esto no va a terminar bien, se convierte en crónica de una muerte anunciada. Esa parte tiene que ver con los signos no verbales del espectáculo y yo creo que la hibridación, la fusión, la *co-fusión* se produce en los fines de los setenta e inicios de los ochenta aquí en Costa Rica y en la actualidad sobrevive.

Ellos no han estudiado semiótica, en su práctica ellos han incorporado esos elementos para que el espectáculo no sea puro entretenimiento, sino una pregunta, o al menos siempre una pregunta, una inquietud.

La crisis financiera que se nos desató en setiembre del año 2008 es un ejemplo de lo que deseo decir. Se pierden las ilusiones a fines de los ochenta, en los noventa se entra en una etapa de gran pragmatismo, de sobrevivir a como sea, a como haya lugar. En esa supervivencia, naturalmente, los ideales y las ilusiones bastarían o se desechan. Caen las formas, incluso, y se renuncia a lo que se considera lo más importante. Lo que pasa es que en la experiencia de Chile eso fue decidido mediante

las armas. En el caso de Costa Rica lo doloroso es que es establecido por una especie de conciencia social super impuesta, que conlleva expresiones como «me importa a mí», que van marcando un desapego total, tan doloroso, porque estas son condiciones de algunas gentes, y yo no quisiera que se diera, que se pierda la ilusión o la sensación de derrota.

Yo recuerdo cuando se hizo el montaje de Arturo Gui, porque estuve muy involucrado. Lo que estaba allí eran los sueños nuestros, más que un afán técnico de exhibición de manejo teatral práctico, como ganas de que, terminada la función, todos salieran a la calle —como en la Revolución de los Claveles, en Lisboa— a decirle a los dueños de los bancos. Aquí no había soldados, la policía tampoco nunca ha sido tan severamente represiva como en otras partes, pero sí a los dueños de los bancos, los dueños de la nación, llevarles claveles: ¡Hagamos una patria mejor! Soñaba con que podía ocurrir eso después de la función. Creo que no era el único que soñaba eso.

C: Y con la teatralidad cómo la ve

G: Le cuento, mi amigo Ernesto Rabe me dice a mí yo tengo que comer, lo que gano en la escuela de teatro por dar clases es muy poco, y



le ofrecen hacer la música para un espectáculo curioso, como anécdota lo cuento, mira se me ocurrió esto me dice, y me da una historia donde él está procurando encontrar, haciendo esto para una transnacional de capital estadounidense, pero encontrar el espacio pequeño que con esta música y los versos de la música que crea le permita al que está escuchándola y viendo el espectáculo que se inquiete y se haga una pregunta. Eso yo creo que se conserva, no es que se haya desfigurado, se han buscado tal vez otros artificios para encubrir lo que era tan evidente y aparecía tan manifiesto, por ejemplo en Santa Rosa de América, que hacía el teatro universitario, con Lenin Vargas, que hace una escenografía donde el teatro se la juega por entero y esta artificiosidad evidente y carísima se va sustituyendo en los tiempos actuales. Se conserva, pero se sustituye con recursos alternativos, que no signifiquen una inversión tan amplia.

Me hubiera gustado poder hablarle, pero por cuestiones de salud me fui quedando al margen de la teatralidad en los últimos diez años. No voy al teatro, no salgo en la noche, razones de salud me lo impiden. Porque yo no tengo un juicio apriorístico sobre el llamado teatro comercial que muchos ponen en evidencia en los

medios. Tendría que ver las obras. Lo que sí he sacado como conclusión es que muchas de esas obras con un título distinto son obras importantes, como camufladas para ser vistas aquí, y como un aparente reírse de... Hay detrás de eso tal vez una mirada de humor negro. Me hablaban de ciertos ensayos que se han hecho en el teatro Chaplin, incluso la obra *Orgasmo*, ¿qué hay detrás? No sé si es infidencia, esto me lo contaba con humor Mariano González tiempo atrás.

C: Este es otro de los tantos problemas que hay que enfrentar en el teatro, los derechos de autor.

G: Se acentuó, se agudizó, sobre todo con el tratado de libre comercio. A finales de los años setenta nadie se preguntaba si había o no que pagar los derechos de autor, o si van a salir los parientes de tal o cual obra a reclamar, todo se hacía porque era de la humanidad.

C: ¿Se puede vivir realmente del teatro?

G: Muy difícil, aquí, muy difícil, salvo que se llegue a este tipo de artilugio del texto y adulterarlo.

C: ¿Considera que se ha podido construir un público para ver teatro?



G: Eso es histórico. Se pretendió construir y se logró hasta el año 1985. Es una etapa. Pondría 1985 por fecha convencional, después de esa fecha lo que se pretende es cautivar un público que tenga ganas de ir un fin de semana a reírse, solo a reírse, con cosas jocosas que lo mantengan allí cautivo. Ahora no sé si eso es formativo desde el punto de vista de lo que es la práctica teatral. Lo que sí puedo decir es que es lucrativo para quienes intentan que con esa actividad puedan vivir de ella.

C: Don Gastón le agradezco sus comentarios y aportes y el tiempo que me concedió en esta entrevista.

G: Yo le agradezco a usted, Carlos, que se haya fijado en mi modesta persona para entregarle una información que... a lo mejor sí es una información que otro no tiene, y la tengo yo. En ese sentido puede ser de utilidad y yo estoy dispuesto a compartir lo que puede ser de utilidad que yo he almacenado.

