

Oscar Castillo

Círculos concéntricos

Mis caminos por el teatro, el cine y la televisión



EDITORIAL
UCR

Oscar Castillo

Círculos concéntricos

Mis caminos por el teatro, el cine y la televisión

CC.SIBDI.UCR - CIP/4312

Nombres: Castillo Herrera, Oscar, autor.

Título: Círculos concéntricos : mis caminos por el teatro,
el cine y la televisión / Oscar Castillo.

Descripción: Primera edición. | San José, Costa Rica : Editorial UCR, 2025.

Identificadores: **ISBN 978-9968-02-284-2** (rústico)

Materias: SIBDI.UCR: Castillo Herrera, Oscar – Relatos personales

LEMB: Productores y directores teatrales – Costa Rica. |

Teatro costarricense – Historia. |

Industria cinematográfica – Historia – Costa Rica. |

LCSH: Productores y directores de cine – Costa Rica. |

Productores y directores de televisión – Costa Rica.

Clasificación: CDD 791.430.233.092–ed. 23

Edición aprobada por la Comisión Editorial de la Universidad de Costa Rica.

Primera edición: 2025.

Editorial Universidad de Costa Rica,

Ciudad Universitaria Rodrigo Facio. San José, Costa Rica.

Apdo.: 11501-2060 • Tel.: 2511 5310 • Fax: 2511 5257

administracion.siedin@ucr.ac.cr

editorial.ucr.ac.cr

Prohibida la reproducción total o parcial.

Todos los derechos reservados. Hecho el depósito de ley.

Índice

Preámbulo
15

I
El punto de giro
17

II
La hora del cine
37

III
Cine y revolución
53

IV
Maquila creativa y más aprendizaje
109

V

Tiempo de largometrajes

133

La Segua 140

Eulalia 163

VI

Aprendizaje al otro lado del océano

187

VII

Casanegra

201

VIII

Vuelta al origen

211

IX

De regreso al paralelo 10

229

X

La rueda de la imaginación sigue girando

245

XI

Nuevas perspectivas y amenazas

287

XII

La incansable búsqueda de audiencias
internacionales continúa

295

XIII

Retorno al largometraje
y nuevas tecnologías

301

XIV

Transformación del
universo cinematográfico

315

XV

Películas que aún no llegan a las pantallas,
¿llegarán?

321

La ruta de la codicia (Path of Greed) 323

Corobici 328

Eskelitan 330

Alfredo y Catalina 333

XVI
Epílogo
341

Referencias
349

Índice onomástico
351

I

El punto de giro

El Cine California lucía colmado de invitados expectantes. Estábamos de fiesta cinematográfica. Sentado en la fila ubicada detrás mío, el presidente de Costa Rica, José Figueres –don Pepe–, ensimismado, silencioso. Todos los asistentes dispuestos a presenciar la muy esperada proyección de la afamada película *El Topo*, de Alejandro Jodorowsky, como parte del Festival del Nuevo Cine Mexicano, organizado por la Embajada de México. Había numerosa representación de directores, productores, actrices y actores mexicanos, mezclados entre el público. En un grupito, no lejano a nosotros, el ministro de Cultura, don Alberto Cañas, y el joven embajador de México, Eugenio Anguiano Roch, compartían con el actor Ignacio López Tarso y la actriz Ofelia Medina.

En los años 70 del siglo XX, esas rarezas se daban en aquel pequeño San José, entre otros motivos, por ser Costa Rica uno de los pocos países latinoamericanos que comprendía y le daba el lugar de capital importancia que la cultura ocupa en el desarrollo social, intelectual, humano, espiritual y creativo de los pueblos. Por eso, el señor sentado detrás mío y don Alberto –rodeado de actores mexicanos– habían creado por ley una fantasía en América: un Ministerio de Cultura.

Al terminar la proyección, don Pepe me palmea el hombro. Al volverme, pego con aquella penetrante mirada celeste y escucho quedito:

—¿Usted, que anda en eso, entendió algo? Porque yo no entendí nada. —Su expresión no dejaba dudas.

—Yo tampoco, don Pepe, ahora le preguntamos a alguien sabido.

Eran mis años dedicados al trabajo actoral en el teatro. El cine no estaba, para nada, en mis perspectivas existenciales, más allá de ser un espectador curioso y apasionado.

Fueron días de divertido convivio y amistoso aprendizaje con los directores, productores y actores visitantes. Con algunos de ellos, cimentamos una duradera amistad. Me interesé mucho por el quehacer profesional de los actores y las actrices, estrellas conocidas en toda Latinoamérica.

Con el proyecto del Nuevo Cine, México se propuso recuperar el brillo y la fuerza que su cinematografía tuvo en los años 40 y 50 del siglo XX. Para ello, con el apoyo de la industria del país, el presidente Luis Echeverría renovó el Banco Nacional Cinematográfico y lo puso bajo la conducción del actor y dirigente sindical Manuel Landa, su hermano. El ambicioso plan podría lograrse a condición de que México se convirtiera, nuevamente, en un gran productor de películas de calidad, atractivas, entretenidas, de valor artístico y cinematográfico, con el apoyo de todos los sectores de la industria: creadores, productores, realizadores de cine, actrices y actores, técnicos y manuales mexicanos. Decididos a hacer de aquel propósito una realidad, también fundaron las productoras estatales CONACINE (Consejo Nacional de Cinematografía), Conacite I y II, renovaron los Estudios Churubusco, fortalecieron Películas Nacionales –su distribuidora para el mercado interno–, la Operadora de Cines –con sus más de tres mil salas en toda la República– y Pelimex, la distribuidora internacional del cine mexicano.

Esa política para renovar la cinematográfica se transformó en un estallido de orgullo nacional del bueno en un gran país. Le puso los ojos sonrientes del progreso social a una industria cuya fuerza vital reside en la imaginación, la creatividad y el talento de sus artistas y empresarios cinematográficos.

El festival terminó, la presencia viva de los artistas mexicanos desapareció, y nosotros regresamos entusiasmados a la lucha por

consolidar el recién creado Ministerio de Cultura y sus varios proyectos en vías de desarrollo. Esto ocurrió a mediados de 1972.

Sin percatarme, el virus de hacer cine, ese arte total, se había metido en mi ser.

Kitico Moreno, compañera de aventuras teatrales con el grupo Arlequín, obtuvo una beca para estudiar cine en Inglaterra. Para mediados de 1973 (no recuerdo bien cómo se las arregló), luego de terminar sus estudios, consiguió que la Unesco (Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura) enviara asesores para establecer, en el nuevo y flamante Ministerio de Cultura, un Departamento de Producción Cinematográfica. Le abrió, así, la puerta a un pequeño y, sin duda alguna, talentoso grupo de jóvenes, con alguna o ninguna experiencia en eso de hacer cine, para que aprendieran todos los caminos, las técnicas, los vericuetos y los intrínquilis, de cómo hacer cine documental en 16 mm¹ en blanco y negro con total libertad creativa. El color era un lujo que no se podían permitir.

Esta mujer, Kitico, sensible, inteligente y artista apasionada, estaba inmersa en las utopías del sueño humanista de aquellos años 70: construir sociedades más justas con oportunidades para todos y todas, donde la educación pública fuera la mejor herramienta de movilidad social y la cultura, un derecho. Propuso hacer un cine para “darle voz a los sin voz”.

De esa sumatoria virtuosa, empezaron a nacer poderosos, frescos y excelentes documentales financiados por el Estado y realizados por una juventud comprometida y solidaria que clamaba a los cuatro vientos las grandes necesidades y vacíos de la sociedad costarricense.

Para completar el círculo, Kitico logró que se transmitieran las películas por el canal de televisión de mayor audiencia, lo que incidió en una difusión masiva.

1 16 mm se refiere a la medida que puede tener el ancho de la película cinematográfica.

Desde entonces, y gracias a quienes echaron los fundamentos de lo que luego se llamó por ley Centro Costarricense de Producción Cinematográfica, los costarricenses nos apropiamos de un cine hecho por nosotros. Ese extraordinario arte-industria, potente surtidor de imágenes de nuestra cultura; vehículo para mostrar la esencia de las raíces nacionales y la exuberante naturaleza donde nacimos y crecimos; de iconografías en las que se eternizan los grandes conflictos sociales, macerados en el crisol de la historia, en fin, de lo que fuimos, somos y seremos como pueblo.

Unos pocos años antes, allá por el 69, don Alberto Cañas, para mi sorpresa, me invitó a trabajar junto con otros buenos amigos, Roberto Fernández Durán y José Tassies, en el plan para la creación del Ministerio de Cultura y, como parte de él, la Compañía Nacional de Teatro (CNT).

Figueres, don Pepe, enemigo y perseguidor político de mi familia en el año 1948, proponía, de ganar las elecciones de 1970, colocar las artes en el ápice de esa pirámide que es el Estado costarricense. Convencido de su lema “para qué tractores sin violines”, le encargó a don Alberto la tarea y él tuvo la gentileza de invitarme y honrarme con ser partícipe en los trabajos de conceptualización. Desde entonces, creo que las motivaciones de don Alberto, para invitarme, fueron el inusitado éxito de mi actuación en *El emperador Jones*, obra producida por el Teatro Universitario, y mi muy inquieta juventud, estudiosa y cargada de vitalidad, que él conocía por mi trabajo actoral. Y ¡me vi colocado en un gran dilema!

Toda la idea me seducía, movilizaba imaginación y sueños de futuro. Aún no cumplía 28 años y me brindaban la oportunidad de contribuir en la construcción de lo que sería, sin duda alguna, un determinante punto de giro en la historia de mi país. Lo consulté con la persona que más persecución y dolor padeció después de la

derrota militar en el 48 del gobierno de mi padrino de bautizo, Teodoro Picado, a manos de los figueristas: mi madre, Amable Herrera Blanco. Ella, una de las cuatro primeras enfermeras y obstétricas profesionales del país, fue despedida por los triunfadores de su puesto como jefa de obstétricas en la Maternidad Carit, sin ninguno de los derechos adquiridos por los trabajadores en 1942. Y la marcaron y persiguieron por años, durante los cuales se le negó trabajar, sistemáticamente, en los hospitales públicos. En Costa Rica, en ese entonces, solo había un hospital privado: la Clínica Bíblica, donde la contrataban, ocasionalmente, para cuidar pacientes.

Aquella mujer, bajita de estatura, inmensa espiritualmente, quien me indujo su enorme sentido de servicio al prójimo, en especial a los enfermos y desvalidos, y dueña de una fortaleza colosal para enfrentar las adversidades de la vida, se quedó mirándome sin responder. Su mirada se llenó con fogonazos de tristeza. En sus ojos pude ver el dolor causado por el hijo al reabrir sus heridas. Se me hicieron eternos aquellos segundos. Empecé a sentirme mal, culpable, insensible. Luego de aquel largo silencio, dijo:

—Haga lo que usted crea es lo mejor.

Pero, en esos segundos, mi mundo había vuelto a cambiar. Esa respuesta de la madre conocedora del hijo desató en mí una tremenda batalla por transformar el dolor, la amargura y el rechazo provocados por la sangre de los muertos y heridos, por los exilios forzosos, la cárcel, la persecución en los trabajos. Los golpes emocionales sufridos en la niñez, algunos imposibles de superar, como el olor y la imagen de aquel gigantesco portón de la Penitenciaría Central de San José, donde una vez por semana llevaba algo de alimento al padre prisionero por ser del bando contrario a los ganadores. ¿Sería capaz de engavetar en algún rincón del corazón y la memoria todo aquello? ¿Tendría la serenidad para generar una aportación positiva, con el proyecto país de los perpetradores del daño recibido? ¿Podría?

Como si de los grandes dramas del teatro universal se tratara, me encontraba envuelto en un enorme conflicto entre los sentimientos

del pasado y los sueños de futuro, entre el resentimiento y la esperanza. Un trance causado, precisamente, por la invitación a participar en el programa de gobierno de quienes, con sus acciones, perjudicaron a mi familia y a otros miles de compatriotas, pero que también, con ese proceder, pusieron la historia de su lado.

Varios días me debatí en aquella contradicción.

Me incliné por la oportunidad de contribuir, con ideas y proyectos, a la acción política que proponía el crecimiento espiritual, la creatividad, la imaginación, la apertura de más y mejores ventanas al mundo, la educación artística como vehículo para el desarrollo de la personalidad de los costarricenses, la de todos, no solo la de una élite, como era desde tiempos inmemoriales. Y nos pusimos a trabajar.

Para cuando Figueres ganó las elecciones, el proyecto del ministerio estaba muy avanzado.

Ya por terminar el gobierno de Figueres en febrero de 1974, don Alberto me planteó la posibilidad de asumir la dirección de la Compañía Nacional de Teatro, que ya tenía tres temporadas Al Aire Libre y giras por cabeceras de provincia en su corta existencia. Fui miembro de la Junta Directiva desde su fundación, así que conocía perfectamente hasta el más mínimo detalle de su andadura.

Esteban Polls, el primer director nombrado por don Alberto, a los dos años de una excelente y ardua gestión, fue contratado para dirigir la compañía oficial de su natal y amada Barcelona. Una gran pérdida para nosotros. Un auténtico profesional, profundo y apasionado conocedor del teatro, en particular del Siglo de Oro español y el clásico universal, con una visión portentosa del teatro como gran espectáculo. Ante la partida de Esteban, aceptó llenar temporalmente esa responsabilidad Lenin Garrido, catedrático a tiempo completo en la Universidad de Costa Rica, y uno de los pilares del Teatro Arlequín, del cual era yo, a la sazón, su presidente. Nuevamente, don Alberto me hacía una propuesta atractiva pero compleja.

La dirección de una Compañía Nacional de Teatro, como yo la concebía, demandaba trabajar más del tiempo completo. ¿Cómo atendería, entonces, mis empresas particulares? Su desatención me sería ruinoso y tendría, además, consecuencias económicas en la vida familiar.

Pasadas las elecciones que ganó Daniel Oduber, con la venia de don Alberto, acordé con Carmen Naranjo, la que sería la flamante ministra de Cultura en el nuevo gobierno, aceptar la responsabilidad a condición de que los horarios de trabajo estuvieran enteramente bajo mi discreción personal (no sé si hoy eso sería posible sin que lo acusen a uno penalmente). Carmen no tuvo ninguna objeción, confió en mi palabra y yo empecé a trabajar de catorce a dieciocho horas diarias, de lunes a domingo, para atender la Compañía y mis actividades personales. A lo que sí debí renunciar fue a mi puesto de profesor de Práctica Teatral en la Escuela de Estudios Generales de la Universidad de Costa Rica.

En los primeros años de la década de los 70, en mi condición de representante de Costa Rica ante el Instituto Internacional de Teatro (ITI, por sus siglas en inglés) de la Unesco, tuve la oportunidad de participar en una serie de actividades: simposios, conferencias y reuniones de algo que bautizaron “El así llamado teatro popular”, con fundamento en las propuestas del francés Jean Vilar en sus tiempos de director del Théâtre National Populaire. De los principios formulados por este afamado director, además fundador del Festival d’Avignon, adapté todos aquellos que me parecieron adecuados y posibles de poner en práctica en un pequeño país con poca tradición teatral y escasos recursos económicos y artísticos. Vale decir, era un teatro que aún estaba en una etapa de despegue más allá de una élite intelectual y social.

Antes de la existencia de la CNT, calculamos al público de teatro en unas 2 500 personas, ¡si era una puesta exitosa! Basta con ver las publicaciones de periódico que anunciaban: “*¡Teatro Nacional, a petición, sexta y última función de éxito!*”.

Ahora, bajo la dirección de Esteban Polls y su propuesta de hacer una temporada de Teatro Al Aire Libre, frente al hermosísimo frontispicio del edificio que albergó a la Universidad de Costa Rica en el barrio González Lahmann, con el elenco de la CNT reforzado con dos actrices y dos actores españoles que él escogió personalmente en España, y acogida con entusiasmo por don Alberto y la directiva en pleno, aquella realidad empezó a cambiar.

Se construyó sobre las gradas de acceso al edificio una plataforma para el escenario, y, a nivel de calle, una gradería para más de mil espectadores. Al lado de la gradería, ciertamente con mala visibilidad, era dichosamente inevitable que alguna gente pudiera ver la función gratis. Las espectaculares puestas de Polls de las obras *Los intereses creados* y *Las Troyanas* fueron atendidas por miles de espectadores.

La noche de la inauguración, la gradería estaba repleta. Don Pepe confirmó su asistencia al estreno. Se le reservaron espacios en la banca de primera fila. La multitud no cesaba de aumentar conforme se acercaban las ocho de la noche. Dos guardas se debatían por conservar desocupados los sitios para el presidente del país. A la hora señalada, se iluminó el frontispicio, la tarima del escenario, y dio inicio la función. Ya fue imposible evitar que la gente ocupara los espacios reservados. Don Pepe llegó diez minutos tarde, se negó a que quitaran la gente de “sus asientos” y se sentó en el suelo, mezclado con cientos de espectadores a disfrutar de *Los intereses creados*.

Esas temporadas de Teatro Al Aire Libre en los meses de verano y las giras por provincia señalaron el camino correcto para la CNT. Luego de una experiencia de tres años, eran evidentes los ajustes necesarios que me proponía efectuar en lo logrado y la implementación de nuevos programas para conseguir un impacto aún mayor.

Teníamos, pues, el reto, el imperativo, de aprovechar el continuo apoyo político del nuevo presidente Oduber y de una decidida Carmen, en su rol de ministra, para transformar y desarrollar la Compañía Nacional de Teatro en algo aún más potente y significativo para el desarrollo cultural del país.

Planteé aprovechar los fundamentos que regían la andadura de un teatro diseñado como servicio público con el montaje en escena de excelentes obras accesibles a grandes audiencias, pero ajustar la mirada y ponerla con énfasis en los jóvenes y las clases populares, sin acceso real a expresiones artísticas de gran calidad. Lo haríamos mediante la selección de un repertorio cercano a los grandes dilemas y aspiraciones de la juventud, en particular, y de la sociedad costarricense en general, en ese tiempo y espacio. Para ello, precisábamos de una compañía estable, como lo eran los actores jóvenes y los excelentes directores comprometidos en desarrollar una nueva estrategia apoyada en un repertorio que cumpliera con las reglas establecidas desde la fundación de la CNT. Las obras que escogeríamos deberían ser consecuentes y responder a las vivencias y expectativas del público al que queríamos servir. Eran esenciales, para la atracción de ese auditorio, una campaña de comunicación novedosa, acciones precisas para facilitar la asistencia de los espectadores y continuar yendo a su encuentro mediante giras. Esta última idea, original al crearse la Compañía, la complementamos con programas locales de promoción cultural y artística, organizados conjuntamente con los gobiernos municipales y las llamadas “fuerzas vivas” de las propias comunidades. Se trataba, pues, de aprovechar lo hecho para reorientar los objetivos con nuevas acciones específicas.

Fue determinante, para hacer realidad nuestra propuesta, la llegada al país de un estupendo grupo de gente de teatro, con gran experiencia y una sólida formación, procedentes de Argentina, Chile y Uruguay, quienes huían de la persecución desatada en sus países tras la instauración de feroces dictaduras militares. Aquellos regímenes criminales, de vocación fascista, enfilaron la represión contra los artistas y creadores, los cuales requieren de total libertad para dar forma a sus expresiones sensibles de cómo perciben la realidad, y en Costa Rica encontraron condiciones propicias para su trabajo. De España, continuó prestando su talento a la CNT Ángela María Torres, la única de los cuatro traídos por Polls que aceptó permanecer en el país.

Gracias a la colaboración del grupo recién llegado y a la participación de consolidados talentos nacionales, logramos superar dos de las debilidades que teníamos de salida: la falta de tradición teatral y la escasez de recursos artísticos. Pudimos conjuntar, así, un grupo muy sólido de directores, actores y promotores. La Compañía, en términos futbolísticos, se asemejaba a lo que hoy son algunos de los grandes equipos europeos, verdaderas selecciones internacionales.

Los programas propuestos se vieron reforzados con la participación e interacción con grupos privados, locales e internacionales comprometidos con el teatro de excelencia, tanto en la representación de obras como en la enseñanza y capacitación de jóvenes aspirantes a devenir gente de teatro, entre ellos el Teatro del Ángel de Chile, el Teatro Arlequín, el Teatro de la Colina, el Teatro del Conservatorio Castella, el Teatro Universitario, El Galpón de Uruguay y el Moderno Teatro de Muñecos.

Gracias al trabajo concurrente de todos, el teatro se transformó en el gran referente cultural de nuestro país. La cantidad de espectadores crecía exponencialmente día a día. La intelectualidad, tanto nacional como la llegada de otras latitudes, participaba activamente del hecho teatral. Los medios de comunicación destacaban continuamente los acontecimientos del movimiento escénico. El Teatro del Museo, espacio que acondicionamos como sede de la CNT, atraía a miles de espectadores semanalmente en funciones de martes a domingo. Se dio un fenómeno, francamente no imaginado, de la obligación de dar dos funciones nocturnas los sábados en ese espacio en que cabían 750 espectadores, tal era la cantidad de público. No es casual, entonces, que hoy se recuerden esos años 70 como la década de oro del teatro costarricense.

Pero retrocedamos unos pasos en el tiempo para ampliar el panorama de la Costa Rica de esa década, en la que no todo era miel sobre hojuelas, y describir algunas penosas batallas.

El prestigio personal de Esteban Polls como director teatral en España hizo posible la invitación para que la CNT se presentara

en el Festival Internacional de Barcelona, uno de los más prestigiosos de Europa en esos años. Aquello desató una gran conmoción. Era la primera vez en la historia que el teatro costarricense saldría allende las fronteras. Polls escogió la obra costarricense *La Colina* de Daniel Gallegos, quien dio la autorización verbal. Nos pusimos a ensayar, yo como actor invitado. Don Alberto resolvió presupuestariamente el valor de los pasajes, el festival asumió el diseño, el costo de la escenografía realizada por el mejor escenógrafo de España en esos años, el catalán Fabià Puigserver, y puso las entradas a la venta. Una semana antes del viaje, recibí mensaje de una amiga residente en Barcelona, en el que me decía que las entradas para las dos funciones estaban agotadas. ¡Pero qué pequeñitos éramos! Envidias perniciosas, mal informaron al autor –quien residía en Londres hacía un año– y lo convencieron de que el montaje (nunca visto por él) era pésimo. Daniel interpuso el derecho, que en España se otorgaba a los autores, de retirar el permiso dado para representar su obra hasta 48 horas antes del estreno. El viaje se canceló el día anterior al vuelo. El festival se vio obligado a modificar la programación y restituir el valor de los boletos. La reacción en Barcelona, por todos los medios de la época, fue aplastante ante la falta de seriedad de Costa Rica. Recuerdo a don Alberto, avergonzado, indignado, en una larga conversación telefónica, asegurar al director del festival que él, en su condición de ministro de Cultura y dramaturgo, le garantizaba la excelente calidad de la puesta. El director se deshacía en excusas, pero estaba legalmente fuera de sus posibilidades presentar una obra sin permiso de su autor. Todos los esfuerzos que hicimos para revertir la decisión de Daniel fueron en vano.

Con este antecedente, cuando en 1975 recibimos invitación de la esposa del presidente de México para que la CNT se presentara, en la capital de ese país, en el Teatro Jiménez Rueda, sede de nuestra homóloga mexicana, sinceramente me indignó, pero no me sorprendió, que las fuerzas políticas opuestas al contenido de nuestro repertorio,

a los programas de popularización del arte dramático hechos realidad, a resentidos colegas golpeados por la excelente calidad de nuestros espectáculos y a la enorme popularidad que teníamos hicieran todo lo posible para evitar que fuéramos.

Emprendieron una guerra a *sottovoce* para que la invitación la aprovechara otro montaje. Lograron promesas de ayuda económica de jerarcas de otros ministerios –celosos del reconocimiento que la gente le rendía a Carmen– y la oferta de fondos por parte de instituciones ajenas a la cultura, cuando nosotros aún batallábamos para lograr patrocinios y ayudas en nuestro afán de conseguir el dinero de los pasajes y gastos de una compañía compuesta por 30 personas. Esos rubros no existían en el presupuesto de inversión aprobado por ley para la Compañía. Un presupuesto extraordinario era imposible dados los plazos establecidos por los mexicanos para la visita. Se cuestionaba el que lleváramos un repertorio de obras costarricenses y no textos reconocidos del teatro universal, ignorando que, a cualquier país con un desarrollo teatral como el mexicano, si algo le puede interesar son las obras nacionales de aquellos países a los que invitan.

Las autoridades culturales mexicanas, desconfiadas del teatro que un paisito como Costa Rica podía hacer, nos pidieron llevar al menos dos obras. Escogimos la adaptación hecha por Alfredo Catania de *Puerto Limón*, la novela de Joaquín Gutiérrez y el mayor éxito de público en la historia de la CNT por aquellos años, y *Pinocho Rey* de Antonio Yglesias. Por eso éramos 30 personas.

En las circunstancias descritas, contra viento y marea, ganamos la batalla y fuimos nosotros en representación de nuestro movimiento teatral.

En México, la crítica especializada nos trató estupendamente.

El más afamado crítico teatral, Juan Miguel de Mora, tituló su crítica: “*Puerto Limón*, una lección que debemos aprender con humildad”. Fue una visita, desde varios puntos de vista, memorable.

Durante la recepción que le dieron a toda la Compañía, en el Palacio de Bellas Artes, las más altas autoridades de la cultura de México, el poeta Sergio Galindo, director del Instituto de Bellas Artes, y el Mtro. Héctor López Mancera, director del Festival Internacional Cervantino que tenía lugar en Guanajuato, me pidieron un momento aparte y me condujeron a uno de los balcones que daba al Parque la Alameda. Para mi gran sorpresa, tenían una propuesta:

—Señor Castillo, queremos invitar a la Compañía al Festival de Guanajuato del año entrante. Eso sí, nos trae algo del nivel de *Puerto Limón* —dijo el Mtro. López Mancera bajo la mirada complacida del poeta Galindo.

Todas las imágenes de lo acontecido antes y durante el montaje, el estreno, la reacción del público y la batalla para estar ahí presentes se agolparon durante un instante en mis pensamientos. Titubeante, les di las gracias y, con un apretón de manos, sellamos el compromiso.

Llamé a Pato Catania, excelente actor y director argentino, quien junto a su esposa Gladys y su hermano Carlos migraron a nuestro país, y dieron grandes aportes al desarrollo teatral y cultural costarricense. Él, como mi director artístico en la CNT, adaptó y dirigió *Puerto Limón*. Nos alejamos del resto y le conté. Se quedó de una pieza.

—¿Qué vamos a traer? —dijo con mirada estupefacta.

Para dar una idea del nivel político, artístico y cultural del Cervantino de la época, como invitados especiales, ese año del 75, asistieron la Reina Isabel II y el Príncipe Felipe de Inglaterra acompañando al grupo de teatro experimental y contemporáneo The Young Vic.

A pesar de aquel éxito internacional, aquí en el terruño, las voces contrarias a nuestro desempeño no se apaciguaron. Al otorgar los premios nacionales de Teatro correspondientes al año 1975, la Compañía y sus integrantes fueron ignorados. Peor aún, si eso fuera posible, el jurado tuvo el desparpajo y la osadía de decir en su acta que el repertorio irregular era el causante de su descalificación.

Pocas semanas después del veredicto de aquel Sanedrín teatral costarricense, en febrero del 76, nos llegó una comunicación oficial: la Asociación de Críticos nos otorgaba el Premio al Mejor Grupo de Teatro Extranjero en visitar México durante el año 1975, compartido con el Teatro María Guerrero de España.

Los comienzos del año 76 también fueron de abundante cosecha. Por un azar, tuve ante mis ojos los planos de construcción para un nuevo edificio de muchos pisos que reemplazaría al Teatro Raventós. ¡No podía ser! Había que parar aquello.

Entonces, gracias a nuestro compañero de colegio, mi querido amigo Elías Soley Soler, para ese tiempo diputado de la Asamblea Legislativa y presidente de la Comisión de Asuntos Hacendarios, a la firme convicción de Carmen Naranjo y al apoyo del presidente Oduber, logramos arrancar de los *bulldozers*, las rompedoras neumáticas de concreto y las vagonetas, el teatro Raventós. Fue mediante una ley unánimemente aprobada por el Congreso que ese teatro –medio destruido por un incendio– pasó a manos del Estado y se rebautizó con el nombre del gran tenor costarricense Melico Salazar.

Otra acción política decisiva para el crecimiento de las artes escénicas, que contó con la firme y decidida participación de Elías y, en esta oportunidad, con la complicidad de Graciela Moreno, directora del Teatro Nacional, fue la modificación de la Ley del Impuesto sobre Espectáculos Públicos, destinado al Teatro Nacional. En la realidad, el producto de ese impuesto iba directamente a la Caja Única del Estado y el destinatario, por ley, nunca veía un cinco. Le propuse a Elías modificar la norma para que el Teatro fuera el recaudador directo del impuesto. Estuvo de acuerdo. Entonces, hablé con Graciela y le ofrecí que, a cambio de un 50 % del monto del impuesto para la Compañía Nacional de Teatro, movería los diputados para modificar la ley y que la plata le entrara directamente al Nacional. A Graciela le sonó a música celestial. De lograrse, el Teatro tendría un ingreso de dinero directo para sus trabajos de restauración, mantenimiento,

desarrollo de programas y producción de espectáculos, sin tener que mendigar, de tiempo en tiempo, unos bonos al ministro de Hacienda de turno. Pero aquella negociación se hizo obligatoriamente pública y, después de varios forcejeos, el porcentaje para la CNT se fijó en el 25 % de lo recaudado. Era la mitad de lo pretendido, aun así, una suma de dinero importante. Permitiría ampliar aún más el alcance de los programas de difusión y promoción. La carga de la carreta parecía irse acomodando.

En los años siguientes, nuestro trabajo se cruzó, por muy diversos motivos, con el de los compañeros del Centro de Producción Cinematográfica. Compartimos luchas por la libertad creativa: hubimos de defendernos de los ataques al contenido de nuestros trabajos, por parte de algunos altos funcionarios del gobierno que expresaban, con voz disidente, sentirse agredidos en sus logros como ministros de Estado en otras carteras. En nuestro caso por la puesta en escena de *La familia Mora*, en el de los cineastas por documentales como *Los presos*. Los medios de comunicación se ocupaban de lo que hacíamos y de cómo lo hacíamos, pero en no pocas oportunidades para rechazarlo, menospreciarlo y tacharlo de tendencioso. En esos andares, fuimos estrechando amistades con los creadores cinematográficos.

Un día me invitaron los compañeros del Centro a una reunión para escuchar a un cineasta mexicano de los que habían venido al país, en 1972, al Festival del Nuevo Cine Mexicano, mencionado al inicio de estos recuerdos. Algunos de ellos querían conocer mi opinión sobre el tema a tratar, en razón de mi relativa experiencia empresarial. La charla fue bastante amena y el proyecto resultó muy seductor. Dicho brevemente, se trataba de armar una organización, una alianza con los cineastas de América Latina destinada a poner la exhibición y la distribución de nuestro cine latinoamericano en manos de los realizadores y creadores de la producción. Una unión para enfrentar el gran boicot que la poderosa industria norteamericana ejercía

con todos los medios a su alcance, lícitos e ilícitos, sobre cualquier otra cinematografía en Latinoamérica. La idea surgió de la experiencia mexicana con su cine, confrontado cada vez con más fuerza en el mercado continental con el de Estados Unidos, ante el crecimiento de la producción de un cine atractivo, renovador y de calidad, gracias a la acción de la política cinematográfica estatal encabezada por el Banco Nacional Cinematográfico.

La propuesta: los hacedores de cine (aclaro que yo era únicamente teatrero) de cada país, unidos en cooperativas, sociedades mercantiles o de otra naturaleza donde existieren, tendrían una productora propia, con compañeros especializados en la producción, para hacer sus películas con total independencia creativa. Además, construirían o acondicionarían, al menos, una sala de cine dedicada a la proyección de sus películas y las producidas por los colegas de los países latinoamericanos. Para esta última operación, era indispensable montar una distribuidora con gente capacitada en esos menesteres.

En Brasil, ya había una cooperativa que gestionaba, si recuerdo bien, 16 salas de cine. En la Argentina, los cineastas estaban organizados en una fuerte asociación, aunque, en ese momento, no funcionara plenamente a causa de una censura implacable ejercida por el gobierno militar. Algunos directores colombianos hacían grandes esfuerzos para abrirle espacio a sus películas en las pantallas de su propio país. Es decir, había un caldo de cultivo propicio en gestación, aún desperdigado, pero favorable a la búsqueda de mecanismos colectivos que ayudaran a enfrentar problemas similares en todos los países. México era, entonces, un caso aparte. Tenía de todo, muy especialmente, como nave capitana y nodriza, la financiación del Banco Cinematográfico, pero le interesaba fortalecer su posición con un proyecto latinoamericano liderado por ellos.

La utopía de la unión asomaba en lontananza. Eso que nos permite avanzar en lo personal y lo social.

Esta es una
muestra del libro
en la que se despliega
un número limitado de páginas.

Adquiera el libro completo en la
[Librería UCR Virtual.](#)

LIBRERÍA
UCR

VIRTUAL

Acerca del autor

Oscar Castillo es actor y cineasta costarricense. Fundó los teatros de la Calle 4 y Al Aire Libre. Dirigió la Compañía Nacional de Teatro y presidió el Teatro Arlequín. Cofundó la Sala Garbo y las productoras Istmo Film, La Mestiza, La Zaranda y Estudios Cinematográficos Orosí. Actuó en 50 obras de teatro, dirigió, actuó y produjo 9 películas, 17 documentales y 1 250 episodios de televisión. Ha ganado prestigiosos premios nacionales e internacionales en teatro y cine.

En *Círculos concéntricos* el narrador es, a un tiempo, autor y personaje que recorre un camino de peligros, obstáculos, triunfos, alegrías, éxitos y decepciones. Va desde las guerras revolucionarias en Centroamérica durante los años 70 y 80 del siglo XX, hasta la paralización de la producción teatral, cinematográfica y televisiva en el mundo entero, a causa de la pandemia del COVID-19, en el año 2020. Es la historia de cómo su quehacer –en tanto actor, director, productor de teatro, cine y televisión– ha sido expresión artística de transformaciones sociales, culturales y políticas.