

Drama infantil costarricense: 1970-1999

Huetara

*El niño es el astro del juego,
algunos nacen viejos con gran entusiasmo
y al crecer alcanzan su plenitud de bebés.
Siempre listos para la curiosidad,
los niños enseñan que no son hombres
con su corazón de suavidad indescriptible.
El niño cuenta sus historias, el hombre las de él.
mr.*

Miguel Rojas

Profesor de la Escuela de Estudios Generales, U.C.R.

Los artistas y el arte que cada uno ejerce llevan a compartir segmentos significativos del conjunto de valores de una determinada sociedad. Hablamos de épocas e historias que hacen historia.

En cuanto al drama infantil, es una especialidad dentro del arte teatral. No se puede hacer pan sin harina, y aún cuando tengamos harina, hay que tener dominio en la materia. Por supuesto, la ciencia está en saber qué tipo de pan se quiere y cómo se logra materializar el deseo, sirviéndolo de manera única y exquisita para la concurrencia.

La historia del teatro infantil costarricense puede dividirse en tres grandes pe-

riodos, que ocupan en resumen los años entre 1891 y 1920, –básicamente por su horizonte de gracia–, de 1920 a 1969, –caracterizado por el teatro escolar con sus veladas y dramatizaciones dialogadas–, y de 1970 a 1999 con su arranque moderno, –donde se produce un cambio de concepto escénico por el uso de la acción dramática y el conflicto inherente a ella. A partir del año 2000, primero del siglo veintiuno, pareciera que se ha entrado a una etapa contemporánea distinta. Habrá que darle tiempo al tiempo a su posible encrucijada y a estudiar los hechos verificables que surjan.

Para comprender detenidamente lo que a nuestro juicio son hechos relevantes

del drama infantil costarricense en el periodo de nuestro interés –1970-1999–, puede tenerse una panorámica anterior que ubique la perspectiva del pasado.

I. Teatro y sociedad escolar

El drama infantil costarricense surge como una pasión del hombre por jugar a la representación de situaciones; ser otro sin dejar de ser quien es, ubicarse en el escenario de la ficción sin perder de vista la otra realidad. Juego de acciones, potencialmente, juego dramático, cuya convención se acepta, tanto en la escena como en la butaca. Se juega y se sabe que jugamos, tal como eso lo saben los artistas del teatro y el público. En eso consiste la esencia de su magia como ciencia y el arte de su hacer. Tal es la premisa del artista del teatro frente a su público.

En Costa Rica, la historia del teatro infantil tiene antecedentes en la última década del siglo diecinueve con alguna que otra velada o recitado en casas o en el teatro Variedades (1891).

Luego de la Independencia de Costa Rica, en Cartago, el 29 de octubre de 1821, se pasa al periodo republicano. El resto del siglo estará dedicado a construir un país y darse sus propias leyes.

Quizá la reforma más significativa ocurre en 1885, cuando Mauro Fernández, responsable de la cartera de Educación, decide cerrar lo que se conocía como Universidad de Santo Tomás, la cual –en nuestro criterio– no pasaba de ser una suma de materias y oficios sin las luces de la civilización que ya occidente y el mundo habían desarrollado y puesto en práctica. Aún así, era un lugar de privilegio.

El estado de cosas en la educación primaria y secundaria exigía más énfasis. La citada “universidad” y su proyecto solo favorecía a las clases más adineradas. El Estado costarricense llenó el vacío de una casa de estudios superiores hasta 1941, con la fundación de la Universidad de Costa Rica. De ahí en adelante, el país tuvo un horizonte de progreso y desarrollo totalmente distinto.

El control económico, político y social del país en manos de la clase dominante, no permitía la evolución social y los cambios que los tiempos exigía. Fue en 1914, con la creación de la Escuela Normal Superior (preparadora y formadora de docentes), que se incursiona en una etapa diferente desde la perspectiva de la educación, ya con una visión y metodología de mayor actualidad. Claro está, siempre dentro de una visión del Estado con una estructura cultural muy particular que favorece y sirve un concepto chato de que el producto cultural del país carece de fuerza y temple de carácter, de una identidad nacional original, innovadora y creativa.

Dichosamente, de aquellas maestras surge el teatro escolar con sus dramatizaciones, antesala del teatro infantil que se activa durante los últimos treinta años del siglo veinte.

En realidad, este tipo de dramatizaciones tiene poco que ver con el concepto elemental que rige los arcanos del teatro:

Drama es el texto escrito para el teatro –bajo las leyes del teatro–, cuya historia se inscribe en términos de acción dramática. La acción dramática es el asunto teatral en acción por medio del carácter, motivaciones, actitudes y objetivos de cada uno de los personajes, los cuales generan y crean polos antagónicos y, por consiguiente, el conflicto y su desarrollo, clímax y final. Esto es lo que se suele llamar obra dramática.

La parte que corresponde a la realización escénica es la obra teatral; involucra específicamente la concreción real del drama en el escenario con todos los elementos verbales, visuales, acústicos y de movimiento que le son propios.

En general, tales dramatizaciones aludidas son textos literarios dialogados a través de personajes cuyos asuntos se desarrollaban mayormente con fines didácticos, reproductores y transmisores de un modelo manipulado, carente de análisis y sentido crítico artístico. Tampoco profundizaban en el carácter y la identidad reales del costarricense. Sin embargo, cumplían una importantísima función en la pedagogía de la enseñanza con temas desplegados en imágenes estéticas.

Este tipo de dramas llevados a la escena escolar se presentan en veladas, para las asambleas, efemérides importantes asignadas en las obligaciones escolares o para el cierre de curso anual, siempre dentro de una visión estereotípica de la realidad del ser costarricense o del intercambio cultural con las historias venidas de otras latitudes.

En materia de aproximación al arte teatral se trabajaba con buenos diálogos, a veces largos, otros excesivamente literarios, con señalamientos y estímulos al juego, pero carentes de acción propiamente dramática.

El cariño y el esfuerzo de las maestras por llevar a cabo este tipo de representaciones suponía una dedicación extra en sus labores habituales, sin ninguna remuneración adicional. El verdadero y quizá único reconocimiento estaba en la satisfacción y vocación personal de dar más de lo que se les pedía.

Por ser dichos textos más literarios y descriptivos que dramáticos –a pesar de señalar acotaciones de tipo plástico con una idea del asunto teatral en sí–, al llevarlo a la realidad escénica carecía del valor que un personaje tiene en la moldura de su carácter teatral y en las acciones verosímiles que genera como acción-reacción de acuerdo con ciertas circunstancias dadas respecto a la historia que se muestra al público en escena.

Este tipo de teatro sólo se presenta el día programado, según actividad específica. Es escrito mayormente por



Pluft el fantasmita. 1978. Melvin Méndez, Mercedes Ramírez, Mercedes Torres, Mary Pek, Miguel Rojas, José Luis Rojas, Dani-Ela y Óscar Zamora. Autora: Clara Machado.

integra como docente el profesor Juan Acuña, especializado en teatro de muñecos en Argentina y en la República Checa. De aquellos primeros estudiantes de artes dramáticas, al estímulo del arte teatral del Moderno Teatro de Muñecos, cuyo fundador y Director era el Profesor Acuña, dos en particular, Eugenia Chaverri y Marta Matamoras, en 1972, crean el "Grupo Ata y Nene" para presentar un espectáculo de teatro para niños, en adaptación dramática que ambas hicieron para el teatro, basada en los cuentos: "Tío Conejo y los quesos, Tío Conejo y Tío Coyote, y Salir con un Domingo Siete", tomados del libro LOS CUENTOS DE MI TÍA PANCHITA, de la escritora costarricense Carmen Lyra.

Si bien el segundo periodo que se menciona tuvo en Carlos Luis Sáenz a su más fiel exponente y sobresaliente

dramatizador para el teatro escolar, es la maestra, educadora y escritora Carmen Lyra quien se considera como la iniciadora del teatro infantil costarricense, por tres razones claves: a) publica su primera pieza en 1918, b) durante su labor de maestra y educadora, así como su actitud ciudadana en la vida pública y privada, es acicate permanente para la búsqueda de cambios sociales más dignos y justos para el pueblo, c) su libro LOS CUENTOS DE MI TÍA PANCHITA, publicados por primera vez en la década de los años veinte son un clásico de la literatura costarricense, cuyo impacto para el desarrollo del drama y el teatro infantil moderno, que va de 1970 a 1999, ha sido crucial, según puede comprobarse con las constantes adaptaciones y versiones de dichos cuentos a la estructura y escritura dramáticas.

Drama infantil costarricense:

Se denomina drama infantil costarricense a los textos dramáticos escritos para niños por costarricenses de nacimiento o nacionalizados en el tiempo de su obra, bajo la ciencia y las leyes del arte teatral. Excepcionalmente, cuando el autor lo declara por escrito a perpetuidad o por medios igualmente del dominio público.

El teatro de muñecos en sus diferentes técnicas de expresión, aún cuando estuviera concebido para un destinatario infantil, es totalmente distinto en su dramaturgia y puesta en escena. EL TEATRO DE MUÑECOS ES UN ARTE INDEPENDIENTE Y DEBE SER ESTUDIADO COMO TAL.

Téngase presente que aquí no se toca ni se liga como objeto de estudio.

El drama infantil, como principio de su escritura, utiliza la misma estructura dramática, por ejemplo, que un teatro orientado a los adultos. La única variante se refiere a la complejidad que proponga el autor, y si logra su intención. Adicionalmente, se consideran los mecanismos de comunicación directa e indirecta con el público infantil, pues la participación del niño se plantea mayormente durante el proceso de la puesta en escena y continúa enriqueciéndose después de cada función. El autor puede acotar momentos para dicha participación, pero el niño real es impredecible en lo que hace o dice durante la representación. La expresión de su verdad es sincera y espontánea.

El drama infantil moderno en la perspectiva de 1970 a 1999

El drama infantil moderno que en este estudio se ubica a partir de 1970 tiene como referente clave LOS CUENTOS DE MI TÍA PANCHITA, de Carmen Lyra.

- A) 1970, adaptación y versión de Juan Andrés Solano (Cartago) de algunos de dichos cuentos.
- B) 1971, adaptación y versión de algunos de dichos cuentos por Aníbal Reyna, (cuya compañía chilena itinerante de espectáculo religioso cristiano se estableció en Costa Rica hasta su disolución y se dedicó a adaptar y montar cuentos clásicos para niños).
- C) 1972, arranque profesional con dos estudiantes de actuación, Chaverri y Matamoros, que adaptan tres cuentos de Carmen Lyra, los cuales hilan para la escena. No son dramaturgas sino jóvenes actrices que incursionan en el mundo del espectáculo teatral, pero ya tienen sentido de la acción dramática y el conflicto inherente a su desarrollo.

El cuadro siguiente recoge un inventario parcial de los dramas para teatro infantil escritos por costarricenses, entre 1970 y 1999.

Inventario parcial representativo del período 1970 - 1999

1970

CUENTOS DE TÍO CONEJO, de Carmen Lyra. Adaptación y versión Juan Andrés Solano.

1972

TÍO CONEJO Y LOS QUESOS, TÍO CONEJO Y TÍO COYOTE Y SALIR CON UN DOMINGO SIETE, de Carmen Lyra. Adaptación y versión de Eugenia Chaverri y Marta Matamoros.

1974

LA FÁBRICA DE MUÑECOS, de Eugenia Chaverri.

1976

HISTORIA DE UN PINO JOVEN, de Luisa González y Rocío Sanz.

1977

LA MALETA DEL BURUMBUM, de Creación Colectiva, versión de Juan Cerdas y Rubén Pagura.

1978

EL CIRCO DE PAPEL, de Creación Colectiva, versión de Juan Cerdas y Rubén Pagura.

1978

EL JARDÍN DE DON DRAPO, de Eugenia Chaverri.

1978

DUENDES Y TRAVESURAS, de Miguel Rojas

1979

TÍO CONEJO Y TÍO COYOTE, de Carmen Lyra. Adaptación y versión de Grupo de Promociones. (TNT)

1979

LA TITIRITERA DEL ARCO IRIS, de Mabel Morvillo.

1979

PIRATA DIENTE DE ORO, de Miguel Rojas.

TEATRO

1980

TAN AYOTE TÍO COYOTE, TAN PENDEJO TÍO CONEJO, de Carmen Lyra. Adaptación y versión de Juan Cerdas y Rubén Pagura.

1980

NINO OJOS DE ESTRELLA (David y su flautín), de Miguel Rojas.

1980

ESCOMPONTE PERINOLA, de Carmen Lyra. Adaptación y versión de Eugenia Chaverri.

1980

AMIGOS SIEMPRE AMIGOS, de Miguel Rojas.

1981

BOSQUE Y CIUDAD, de Miguel Rojas.

1982

PETUNIA DE LOCOS, de Miguel Rojas.

1983

CARMENCITA LA BONITA, de Miguel Rojas.

1985

HABÍA UNA VEZ UN BOSQUE, de Mabel Morvillo.

1986

ANA EN EL CÍRCULO MARAVILLOSO, de Mabel Morvillo.

1987

VIUDITA LAUREL, de Juan Andrés Solano.

1989

PINOCHO, de Leda Cavallini y Lupe Pérez.

1989

PIEDRA, PAPEL, TIJERA, de Creación Colectiva. Teatro Lawrence Olivier.

1990

ESTRELLA DE NAVIDAD, de Silvia Díaz.

TEATRO

1990

EL GRAN SOLO SOLITO, de Creación Colectiva del Grupo Crayola.

1990

DOMINGO SIETE, de Carmen Lyra, versión de Creación Colectiva.

1991

ESPECTÁCULO DE VARIEDADES, MIMO, DANZA, TEATRO, JUEGOS RECREATIVOS, de Julio Silesky.

1991

ABULIO Y EMPERIFOLLES, de María Catania y Andrés Montero.

1991

LA BAILARINA Y EL TÍTERE, de Giancarlo Protti.

1991

DE CÓMO TÍO CONEJO LE JUGÓ SUCIO A TÍA BALLENA Y A TÍO ELEFANTE, de Carmen Lyra. Adaptación y versión de Elías Jiménez.

1991

EL LIBRO Y EL PÁJARO (Ahí viene el futuro), de Leda Cavallini. Adaptación y versión de los cuentos "Las palabras perdidas" y "El huevo de ave rock", de Adela Ferreto.

1992

TÍO CONEJO VA A LA PLAYA, de Carmen Lyra. Adaptación y versión de Amaral Sánchez.

1992

EL PAN DE CUCURUCHO, de Andrés Montero.

1993

LA FLORCITA TRAVIESA, de Martín Murillo

1993

AL RESCATE DE XAI, de Marcela Chavarría, Sandra Loría y Amaral Sánchez.

1993

TÍTERES DE NAVIDAD, de Carlos Luis Sáenz.

TEATRO

1993

ARTELIO CORNETAS Y LOS PAPANATAS, de Víctor Valdelomar.

1993

TALLER DE LA IMAGINACIÓN, de Miguel Rojas.

1993

UNA HISTORIA EN LA SELVA, de Creación Colectiva del Teatro Infantil Arco Iris.

1993

EL GIGANTE CABEZA DE MELÓN, de Carlos Luis Sáenz. Adaptación del cuento EL TORO TORMENTA, de Giancarlo Protti y Marianela Protti.

1994

LOS VIVONCIOS, de Julio Silesky.

1995

UN MÁGICO LUGAR, de Creación Colectiva del Teatro Skené.

1995

LA HORMIGUITA LABORIOSA, de Miguel Rojas.

1995

EL VAGÓN DE LOS PAYASOS PERDIDOS, de Amaral Sánchez.

1996

HISTORIA DE DAVID Y GOLIAT, del texto bíblico. Adaptación y versión de Melvin Méndez.

1997

TÍO CONEJO Y EL NIÑO DIOS, Adaptación y versión de Melvin Méndez.

1997

ESTRAFALARIOS, de Melvin Méndez.

1998

LAS AVENTURAS DE BURUMBUM, de Melvin Méndez y José Fernando Álvarez.

1999

MUSICAL GARAPIÑADO, de Leda Cavallini.

1999

EL BICHITO DE LUZ SIN LUZ, de Katia Arce.

TERCER CASO: autor; es la manera tradicional donde un autor o co-autores acreditados, presenta (n) el texto con el que se trabaja para la escena.

Puede incluirse un **cuarto caso**, que consiste en mezclar, en parte o en todo, las tres modalidades anteriores.

Estas maneras de escribir dramas para la escena infantil posibilitan una mayor libertad creativa a los autores y les permite explorar ideológica y estéticamente, temas y premisas vedados hasta entonces.

La libertad de creación lleva implícita una responsabilidad individual y colectiva, según se participe del proceso y del resultado final. No hay inocencia, no hay ignorancia. Hay intencionalidad en el objeto artístico. Los proyectos se enfrentan con una actitud consciente de saber lo que se hace, incluido por supuesto, el mundo sutil del subtexto dramático.

Como casi ninguno de quienes escriben los textos tiene un estudio directo en dicha especialidad del teatro infantil, se aprende observando, intercambiando experiencias de conductas y comportamientos humanos en niños y en sus juegos antropomórficos. Se pregunta a otros, se tantea, se cometen errores y se corrigen. La máquina del entusiasmo no puede amainar su impulso inicial. Hay un conocimiento básico de la estructura interna del teatro, entonces, se adapta al drama y al teatro infantil.

Sin embargo, pueden apreciarse va-cíos y una especie de sube y baja en la producción de textos de calidad aceptable, unido al hecho de que una gran cantidad de textos escritos por autor no son llevados a la escena.

Producción, oficio y rentabilidad

El drama es para imaginar y crear un texto donde se cuenta la historia dramática en términos de escritura teatral. En esto radica la abismal diferencia con quienes la estudian desde el ángulo principal de la literatura y no como teatro: con sus leyes, ciencia y arte únicos.

A pesar de que se tenga un texto muy hermoso, cuya lectura se disfruta con pasión, el teatro no es narrativa, ni lírica, ni abstracciones o descripciones literarias. Es un arte muy preciso que cumple con dos etapas: texto y puesta en escena.

Muchos teóricos y estudiosos de escritorio insisten, con dogma de verdad absoluta, en que son cinco los elementos que concretan la puesta en escena. Ellos son el autor, el director, el actor, el teatro y el público, y le asignan a este último la mayor importancia, pues sin público no hay teatro.

Los treinta años que van de 1970 a 1999 arrojan otra experiencia y resultados concretos. Según el buen saber y entender, los cinco elementos citados constituyen, cada uno en sí y por sí, una

TEATRO



*Nino ojos de estrella, 1980
(David y su flautín, 1988),
Miguel Rojas.*

parcialidad dentro del engranaje ligado y comprometido de la producción. La producción y, en consecuencia, los recursos materiales, económicos, artísticos, administrativos y demás coadyuvantes, son la parte más áspera pero delicada e indispensable para llevar a buen término las expectativas y las metas de un montaje teatral.

De hecho, la producción se obvia en los estudios por considerarse la parte más grosera y vulgar, o porque se ignora su importancia, pero no se toman en cuenta los aspectos de fondo que maneja y el poder que tiene, a veces poder absoluto, como el veto y punto final.

De tal manera tiene importancia la producción y quien ocupa su butaca artística-gerencial, que los elementos de la puesta en escena deben incluirla de manera sustancial.

Además, téngase la plástica visual y auditiva como el elemento número

siete, pues todo lo que se haga forma parte de sus respectivas estéticas.

Todo lo anterior, considerado en lo que denominamos "Protocolo Rojas para las Artes Escénicas" (Miguel Rojas, POÉTICA SOBRE EL TEATRO Y SU ARTE), ayuda a sistematizar el análisis y la sana crítica racional y constructiva para la eficiencia del drama y el espectáculo, según el siguiente orden y descripción:

1. **La producción**, de un texto, quién lo aprueba, financia, planifica y ejecuta dentro de una visión total e integral del producto ideológico y estético, qué promueve con ese determinado objeto artístico, con qué fines, para calcular el costo-rentabilidad de la inversión, sea un proyecto institucional, privado, mixto, o con patrocinio exclusivo, o filantrópico. Las cosas no se hacen o promueven, difunden o publicitan porque sí. Siempre hay un trasfondo y logros por conseguir.
2. El **autor**, y su autoría del texto dramático, con su propuesta constituye un universo autónomo en sí mismo, tanto ideológica como estéticamente, cuyos alcances dependerán, en primer término, de la puesta en escena y su calidad de espectáculo.
3. El **director**, y su responsabilidad como creador y conductor armónico del espectáculo teatral. La creación del autor se interpreta bajo la

estética de un director, y se materializa con la puesta en escena. El director crea sobre lo creado por el dramaturgo. No es su obra, es la del autor de acuerdo con los valores contemporáneos.

4. **Los actores**, y su oficio histriónico para interpretar los personajes que les han sido asignados. Nada se mueve en escena sin la presencia viva del actor, por lo que su mano de obra debe ser precisa en la interpretación, imaginativa y creadora.
5. **La plástica visual y acústica**, que aporta el texto del autor, debe llevarse a cabo en la puesta en escena no solo con imaginación, sino con recursos mínimos aceptables, para que la belleza de la imagen y su contenido intrínseco tengan relevancia y penetración en la mente y en el corazón del espectador.
6. **El teatro**, considerado como el espacio designado para la representación, no es solo la arquitectura del edificio o el lugar designado para que los personajes ejecuten la acción dramática, sino el entorno y su ambiente adecuado para que se produzca una verdadera y real comunicación entre la ficción de la escena y el espectador.
7. **El público**, como consumidor del producto teatral que se le ofrece, y

por el cual paga, debe también ser exigente con la calidad de lo que compra, es su derecho, pero también es su responsabilidad. Si recibe un buen producto teatral debería ser también un excelente vocero y promotor del espectáculo de marras que lo satisfizo.

El protocolo anotado da pie para entender el surgimiento e impases del drama y el teatro infantil costarricense dentro del periodo señalado.

Dos aspectos de fina elaboración en el drama infantil que la mayoría de los autores responsables tuvieron en su conciencia lúcida al momento de concretar su texto, son:

- A) El teatro infantil entretiene y favorece el logos del niño espectador, su proyección en la burbuja de la imaginación personal, y el sentido de realidad con el cual se relaciona desde su mundo interior con el resto del mundo exterior que lo rodea.
- B) Las imágenes escénicas son vivencias de la ficción que lo acercan a la comprensión y convivencia de la vida real de todos los días.

Ahora bien, ¿qué ha pasado con los autores dramáticos, individuales y colectivos, sus textos, los grupos que llevaban a cabo el montaje y las temporadas de teatro infantil entre 1970 y 1999? ¿En

qué punto estábamos y en qué punto estamos? Del propósito al logro hay un gran trecho.

El protocolo "Rojas" permite algunas posibles respuestas

PRIMERO: el concepto de producción evolucionó. Ya no se trabajaba por amor al arte o a los niños gratuitamente. Es un trabajo y demanda remuneración económica para todos los involucrados. Muchos de los artistas crecían en el género adulto y continuaban ahí el énfasis de sus respectivas carreras. El teatro infantil es un trabajo como cualquier otro, un servicio que se paga. La producción, a pesar de su manejo empírico, se fue profesionalizando. Todo debía ser estudiado con calma. Si había pérdida de dinero, alguien la asumía. Producir se volvió más complejo, el teatro es un producto y necesita mercadeo y ventas. Los grupos, salvo excepciones, producen por cuenta propia, sin ningún apoyo estatal.

SEGUNDO: los autores desarrollaron conciencia propia de sus derechos de autor y derechos conexos. Los productores y los grupos tenían resistencia a dicho reconocimiento económico y moral. Eso implicaba más costos económicos para producir. Entonces, utilizar un texto de autor extranjero a quien no se le pagaban derechos de autor fue una

salida. Se disfrazaba el texto y se le cambiaba el título original. Cuando se llegaba a algún arreglo con autor nacional, el drama original tenía una puesta en escena con limitados recursos que disminuían el producto final.

TERCERO: los directores carecían de bagaje para dominar la escena infantil. Su trabajo también era fuerte, su demanda económica normal. Muchas veces acertaban porque unida a su labor eficiente había conjunción de recursos de producción, artísticos y administrativos. Un buen director de teatro infantil debe tener una gran imaginación. La falta de directores realmente interesados, o la falta de producciones con contratación directa, abrió el portillo para practicantes de director novatos, aficionados e improvisados con lamentables consecuencias de realización.

CUARTO: los actores también debían tener calidad, pero sus obligaciones personales los alejaron. No se trabajaba más gratis. Se improvisaron actores, otros apenas iniciados en dicho arte fueron convocados. Se tomó el teatro infantil como un ingreso extra, como un formador de currículo.

QUINTO: el teatro como lugar de representación cedió terreno al costo-beneficio económico. Los teatros tienen dueño y son sociedades comerciales. Se alquilan por día y hora. Los grupos sin

sala tienen que alquilar o girar. Si no venden funciones, se acaba la aventura.

SEXTO: el público no tenía cultura de teatro infantil. Recibía una oferta pobre comparada con el avance de la industria enlatada del entretenimiento y sus nuevas tecnologías de comunicación artística.

SÉTIMO: la plástica visual y la acústica se convirtieron en simples ambientaciones.

En resumen, tanto en el nivel estatal como en el privado, el drama infantil costarricense, base sólida del teatro infantil costarricense, ni siquiera se considera un género o arte menor. Es quizá una curiosidad para uno que otro loco que gusta divertirse con cosas para niños.

En el cuadro –inventario de dramas infantiles costarricenses–, escritos por costarricenses entre 1970-1999, se refleja un fuerte interés por dicho arte. Los escritores no recibieron ningún estímulo para continuar desarrollándolo en cantidad y calidad. Muchos textos ni siquiera fueron llevados a escena.

El Estado, por medio de sus múltiples instituciones, no mostró ningún interés en desarrollar la cultura del teatro infantil, como lo sería, por ejemplo, una Compañía Nacional de Teatro Infantil que difundiera este arte por todo el país, con prioridad de llevar a escena autores nacionales.

La dura realidad económica del país y el desarrollo de una mano de obra profesional en las artes escénicas cambiaron las reglas de hacer teatro. Cada tarea se paga. No hay café gratis.

Los derechos de autor son irrenunciables. El dramaturgo cobra por su trabajo.

El teatro infantil comenzó por amor al arte y a los niños, agregado a una idea de servicio de grupos independientes. Todo fue cambiando, todos fueron cambiando. Algunos concluyeron que su ciclo en este campo había terminado.

En realidad, cuando se habla de drama y teatro infantil costarricense, el punto de referencia nos conduce, casi siempre, al centro de la capital. Unos cuantos esfuerzos aislados de giras de los grupos independientes no lo convierte en teatro representativo del país, sino de una pequeña élite urbana, privilegiada, del centro capitalino.

En cuanto a los dramas infantiles inventariados parcialmente, incluidos en este estudio, es claro que el país no ha desarrollado una cultura de publicación y lectura de este tipo de material. De ahí que muchos textos se queden guardados en alguna gaveta.

Se cierra esta exposición, afirmando lo siguiente: Costa Rica tiene condiciones idóneas para desarrollar el teatro infantil costarricense a lo largo y ancho de su territorio, con lo cual, el drama infantil costarricense sería enriquecido por sus autores con fecundas

creaciones, tanto en calidad como en cantidad. Por consiguiente, los componentes sociales del país crecerían en calidad y proyección humana.

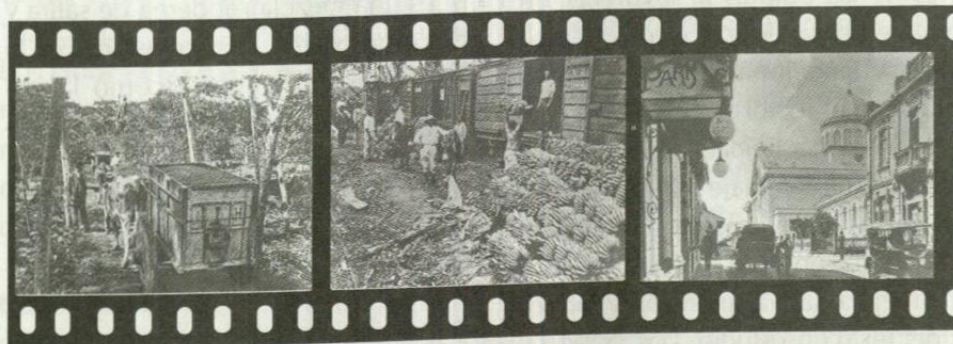
Notas

1. Caso aparte de estudio merecen los aportes al drama infantil del Sr. Jimmy

Gennis Capone, Director de la Escuela Panamericana.

2. No se incluyen dramas de María Catania (Argentina), María Silva (Uruguay), y José Fernando Álvarez (Colombia) porque, a la fecha, no teníamos la confirmación de su nacionalidad costarricense. En todo caso, merecerían un estudio por su aporte a la cultura teatral para niños.

Cine Universitario



UNIVERSIDAD DE COSTA RICA
Vicerrectoría de Acción Social



Cine Universitario

