

**Fluctuaciones conceptuales.
Nociones de lo teatral en las tesis de grado
de tendencia teórica en la Escuela de Artes Dramáticas
de la Universidad de Costa Rica, 1987-2016**

*Fluctuating Notions of the “Theatrical”.
Theory Review of Graduate Dissertations in the Dramatic Arts
School at University of Costa Rica from 1987 through 2016*

José Tobías Ovares Gutiérrez



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons
Reconocimiento-No comercial-Sin Obra Derivada

Fluctuaciones conceptuales. Nociones de lo teatral en las tesis de grado de tendencia teórica en la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, 1987-2016

Fluctuating Notions of the “Theatrical”.
Theory Review of Graduate Dissertations in the Dramatic Arts School at University of Costa Rica from 1987 through 2016

José Tobías Ovares Gutiérrez¹
Universidad de Costa Rica
Costa Rica

Recibido: 14 de octubre de 2018 **Aprobado:** 14 de enero de 2019

Resumen

La presente historiografía analiza las fluctuaciones en el uso del concepto “teatro”, a lo largo de doce tesis de tendencia teórica para optar por el grado de licenciatura de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, durante el periodo 1987-2016.

Palabras clave: teatro costarricense; estilos teatrales; análisis dramaturgico; análisis de manifestaciones espectaculares; pedagogía teatral; Escuela de Artes Dramáticas; Universidad de Costa Rica

Abstract

This historiography analyzes the fluctuations in the use of “theater” as a concept in twelve theoretical degree theses presented in the Dramatic Arts School at the University of Costa Rica, during the period 1987-2016.

Keywords: Costa Rican theater; theatrical styles; dramaturgical analysis; analysis of spectacular manifestations; theatrical pedagogy; Dramatic Arts School; University of Costa Rica

¹ Egresado del Posgrado Académico en Artes con énfasis en Artes Escénicas de la Universidad de Costa Rica (UCR). Licenciado en Periodismo por la UCR. Correo electrónico: tobiasovares@gmail.com

Introducción

No existe una tradición historiográfica costarricense alrededor del fenómeno escénico local. El único texto que hemos encontrado y que reconocemos como pionero en esa línea investigativa es el de Calderón (2006). El autor demuestra que, en Costa Rica, las historias del hecho teatral han privilegiado –desde perspectivas literarias, biográficas o ideológicas– la dramaturgia, en detrimento del abordaje de la puesta en escena. Para Calderón, la escritura de una historia de la puesta en escena implica recurrir, además de la consulta de las escasas fuentes bibliográficas existentes, a materiales tan diversos como programas de mano, registros audiovisuales y libros de dirección, entre otros. Finalmente, el investigador plantea la urgencia de desarrollar sistemas de notación para el registro espectacular fundamentado en categorías discursivas (género literario), figurativas (plástica escénica y capas sonoras) y diagramáticas (diseño del movimiento escénico).

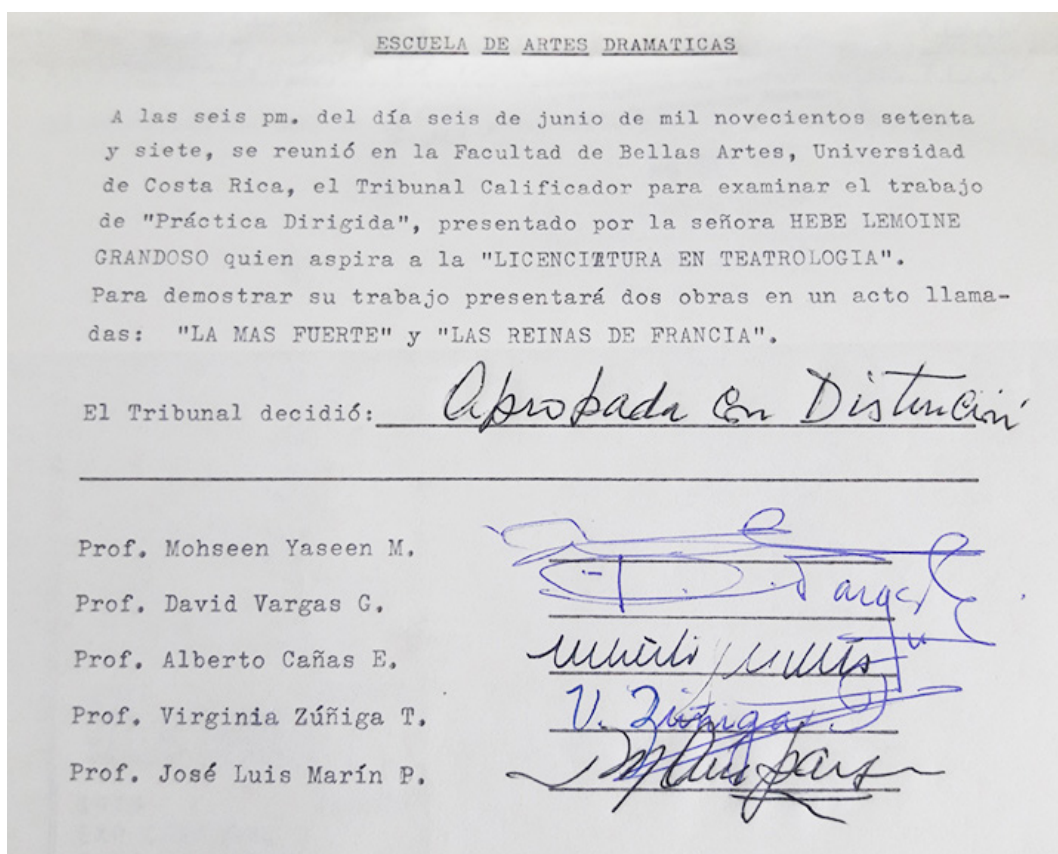
Para los efectos de la presente investigación tenemos que, entre 1987 y 2016, se postularon 35 trabajos finales de graduación para optar al grado de licenciatura en la Escuela de Artes Dramáticas (EAD), según la data del Instituto de Investigaciones en Artes (IIArte, 2018). De estos trabajos, 24 fueron tesis, 8 fueron proyectos, 2 fueron prácticas dirigidas y, finalmente, hubo un seminario de graduación. Hemos recortado nuestro corpus a 11 tesis, por estar orientadas hacia la investigación teórica, según la caracterización establecida en la base de datos citada². Esta primera delimitación de enfoque establece un lapso comprendido entre 1987 y 2011. Su punto de partida es la tesis de Marín (1987) y su cierre es la tesis de Salazar (2011). Sin embargo, extenderemos el recorte del periodo hasta el 2016 por dos motivos: el primero es que, durante ese año, se aprueba el último trabajo final de graduación consignado en la base de datos y, además, nos otorga un lapso de un lustro para examinar lo sucedido posteriormente a la aprobación de la tesis de Salazar, en 2011.

Debemos señalar que, en un primer momento de este proceso investigativo, el punto de arranque estaba fijado por un documento que aparece consignado en la base de datos del IIArte como una tesis de tendencia teórica, fechada en 1977, con el título “Noh: el teatro clásico de Japón”. Nuestra investigación, en los archivos de la EAD, nos permitió determinar que dicha tesis, escrita por Hebe Lemoine, nunca fue sometida a un tribunal examinador, pero terminó filtrada en el Sistema de Bibliotecas, Documentación e Información de la Uni-

² Con el objetivo de poner en perspectiva el corpus seleccionado, en relación con la base de datos del Instituto de Investigaciones en Artes, tenemos que dicha base consigna, para el periodo 1977-2016, un total de 43 trabajos finales de graduación. De estos, 31 fueron tesis, 8 proyectos, 3 prácticas dirigidas y un seminario de graduación. De las tesis, 11 fueron de tendencia teórica, 13 de tendencia aplicada, 6 de tendencia histórica y 1 de tendencia técnica.

versidad de Costa Rica (SIBDI) con el código de identificación TFG 7627. Manuel Ruíz indica que la propuesta de tesis fue rechazada por una autoridad universitaria, de manera que la estudiante Lemoine terminó por licenciarse en teatrología bajo la modalidad de práctica dirigida (comunicación personal, 18 de junio, 2018). Su trabajo, aprobado con distinción por el respectivo tribunal calificador, consistió en la dirección de las obras “La más fuerte” [de August Strindberg] y “Las reinas de Francia” [de Thornton Wilder], tal y como se constata en la Figura 1.

Figura 1. Certificado de aprobación de trabajo final de graduación de Hebe Lemoine



Fuente: Fotografía tomada por el autor de esta investigación en los archivos de la EAD, 2018.

Consideraciones teóricas alrededor de lo escénico

Como se muestra en la Tabla 1, las tesis de este corpus abarcan una amplia gama temática. Del abordaje de cada tema, se puede derivar una idea constitutiva o, para ser

más precisos, una base epistemológica sobre la que se sustenta la concepción de teatro manejada por cada autor o autora.

Tabla 1. Temáticas de las tesis de tendencia teórica por década

	1980-89	1990-99	2000-09	2010-16
Análisis dramaturgico	1	2	1	2
Análisis de manifestaciones espectaculares	1			
Pedagogía teatral			2	
Música para la escena		1		
Estilos teatrales				
Expresión corporal		1		
TOTAL	2	4	3	2

Fuente: Instituto de Investigaciones en Artes (2018).

Nos proponemos establecer, de manera taxonómica, cuáles bases epistemológicas de lo teatral sustentan estas tesis y a qué aspectos o eventos contextuales costarricenses podrían estar respondiendo dichas concepciones, sin perder de vista los cambios del campo teatral occidental, a partir de la segunda mitad del siglo XX. En última instancia, nos interesa trazar una cronología conceptual y una genealogía analítica que den cuenta de las fluctuaciones teóricas, alrededor del concepto “teatro”, en el marco de las tesis de grado de tendencia teórica de la EAD, uno de los principales centros de formación académica –en materia escénica– costarricense.

Para profundizar lo anterior, nos remitimos a Sánchez (2008) cuando señala que el siglo XX estuvo marcado por la irrupción de nuevas formas escénicas. Lo anterior suscitó lo que este autor denomina la “crisis de la representación”, si aceptamos entender el término “representación” como el conjunto de las formas escénicas heredadas de las prescripciones impuestas por la *Poética* de Aristóteles, desarrolladas durante la modernidad y llevadas a su máxima expresión de subordinación discursiva y temporal por el teatro realista de corte burgués del siglo XIX. La crisis y fragmentación del campo teatral, durante el siglo XX, ha impuesto a los investigadores y teóricos, en general, la dificultad de precisar qué puede entenderse como “teatro”, Trancón (2004) –parafraseando a Patrice Pavis– subraya el reto de definir qué es el teatro ya que su especificidad es la de ser una noción metafísica, si lo que se busca es una sustancia que contenga todas las propiedades de todos los teatros.

Por su parte, Dubatti (2007) señala que, a pesar de la relevancia artística y humana del fenómeno teatral, “no se sabe a qué llamar teatro” (p. 7). Para este autor, al igual que sucede con el arte, el teatro se ha des-definido y ha puesto en suspenso cualquier posibilidad de definición simple como las que aparecen en manuales o diccionarios. Lo mismo sucede con definiciones más amplias como la de “teatralidad”. Para Dubatti, la pregunta por el ser del teatro supone diversas concepciones de lo teatral sostenidas por bases epistemológicas diferenciables como, por ejemplo, la ritual-totémica, la aristotélica, la cristiana, la racionalista, la subjetivista, la simbolista, la objetivista, la vanguardista o la postvanguardista, entre otras. A pesar de esta dificultad derivada de la condición diversa de lo teatral, Dubatti propone una matriz –a la que llama teatralidad– que presenta los siguientes rasgos: a) teatro como mediación metafórica: lo escénico ya no pretende operar como espejo de la realidad, sino como traductor y mediador de las experiencias sociales; b) teatro como poética de saberes técnicos específicos: el teatro estaría conformado por saberes que “imponen el funcionamiento de la materialidad primaria del teatro: los cuerpos, el espacio, el tiempo del mundo viviente y la singular *poiesis* que se genera a partir del trabajo actoral en el convivio de artistas, técnicos y espectadores” (p. 25); c) teatro como acontecimiento: el teatro es un acontecimiento corporal empírico que es atestiguado por alguien que lo observa en el mismo lapso en el cual se materializa.

De manera más reciente, Sarrazac (2013) se decanta por la noción de teatralidad para explicar que el teatro, desde finales del siglo XX, desarrolla una progresiva autonomía de la escena con respecto a la literatura dramática. Para este autor, en la actualidad, la puesta en escena es el teatro. La reducción que Sarrazac hace del fenómeno teatral a lo estrictamente espectacular podría cuestionarse por dejar de lado ámbitos de especialización escénica como la pedagogía, la dramaturgia o la crítica teatral. Sin embargo, permite superar la noción metafísica de Pavis a fin de plantear un núcleo –lo espectacular– desde el cual pensar lo teatral. Sumado al planteamiento de Dubatti, podemos establecer, para los efectos de este ensayo, que la condición *sine qua non* del teatro es la teatralidad, entendida como una forma espectacular que produce saberes específicos a partir de la movilización metafórica de los cuerpos frente a un colectivo que observa y resignifica lo observado. Esta delimitación conceptual no niega la existencia o relevancia del texto dramático, sino que lo percibe como una instancia –no necesariamente la principal– de un proceso que se cristaliza en la puesta en escena.

Fluctuaciones teóricas (1987-2016)

A fin de entender los movimientos del campo teatral costarricense, a lo largo del periodo de análisis, debemos explorar algunos acontecimientos pertenecientes a la década de los setenta del siglo XX. Lo anterior se justifica por lo determinante de este decenio para la

actual configuración de dicho campo teatral. También nos interesa fijar algunos antecedentes que marcaron el nacimiento de la EAD, en 1968. Fumero (2017) señala que, en Costa Rica, la década de 1970 se caracterizó por una creciente politización, en particular, de los jóvenes vinculados al ámbito académico y a las diversas prácticas culturales. Esta efervescencia se vio reforzada por la creación de importantes instituciones como el Ministerio de Cultura, Juventud y Deportes (MCJD, 1971), la Compañía Nacional de Teatro (CNT, 1971) y el Taller Nacional de Teatro (TNT, 1977). En este contexto, la EAD luchaba contra la idea proveniente del entramado estatal de la cultura que no “consideraba que la preparación de actores era la adecuada por falta de docentes formados en teatro” (p. 112).

Para establecer por qué los primeros trabajos finales de graduación de la EAD se defienden hasta 1977, casi 10 años después de su fundación, nos remitimos a Toruño (2011), quien señala que, desde su inicio, en 1968, hasta 1972, el Departamento de Teatro (nombre anterior al de EAD) estaba regido por un plan de estudios creado desde un espacio externo, a saber, la Facultad Central de Ciencias y Letras. Es, en 1972, cuando surge, como una iniciativa interna del Departamento, la propuesta de un nuevo plan de estudios que es aprobado por la dirección del Departamento, en diciembre de 1973, y ratificado por el Consejo Universitario, en enero del año siguiente. El nuevo plan procuraba, de acuerdo con Toruño (2011), una formación integral que balanceara los ámbitos teóricos y prácticos necesarios para profesionalizar el campo teatral. Además, el plan de 1973 establece la etapa de licenciatura como culminación del proceso formativo.

Además, hacia 1974, los diversos cuestionamientos a la calidad del cuerpo docente de la EAD –consignados también por Fumero– generaron, según Toruño, la solicitud para que las y los profesores del Departamento equipararan sus títulos. De ese modo, el nuevo plan de estudios y la necesidad de fortalecimiento académico del profesorado impulsaron la elaboración y defensa de la tesis “Las noches blancas de F.M. Dostoievski” del tándem Bonilla y Vladich, en 1977. A partir de ese año, la producción académica estudiantil ha sido constante, aunque no abundante (43 trabajos finales de graduación en 40 años de trayectoria de la EAD).

Pasaron casi veinte años, desde la fundación de la EAD, para que se defendiera, en 1987, la primera tesis de tendencia teórica de esta unidad académica. Durante la década de 1980, Salazar (2013) señala que, a raíz de los cambios en las políticas del MCJD, la CNT pierde fuerza cuando sus promotores teatrales pasan a formar parte de la planilla de la Dirección General de Cultura, bajo la categoría laboral de promotores culturales. Este fenómeno responde, de acuerdo con Salazar (2013), a una estrategia del gobierno conservador de Luis Alberto Monge (1982-1986) que, en el marco de la polarización ideológica impuesta por la Guerra Fría, consideraba necesario debilitar a los grupos teatrales populares carac-

terizados, desde el poder, como izquierdistas. En síntesis, durante el periodo 1982-1990, “la promoción teatral fue despolitizándose de los referentes populares para asumir otros propósitos” (Salazar, 2013, p. 192). Sobre este periodo, Fumero (2017) señala que, en el ámbito académico:

Los egresados de las escuelas de teatro empezaron a presentar resultados en la década de 1980 a través de una participación activa en las tablas y al abordar la escritura de una dramaturgia que reflejaba la preocupación por el desarrollo costarricense del momento. En sus textos reflexionaron sobre la identidad, la idiosincrasia y la crisis de la década (Fumero, 2017, p. 155).

Asimismo, Fumero indica que, durante este periodo, el campo teatral crece como resultado de las políticas públicas del MCJD y el aporte de la Universidad de Costa Rica (UCR). Al contrastar lo señalado por Salazar (2013) y Fumero (2017), tendríamos, entonces, que la consolidación de un campo teatral profesionalizado, con un público estable, tuvo su contraparte en el debilitamiento de las expresiones escénicas populares de comunidades periféricas. Podría afirmarse que, en la década de 1980, la actividad teatral costarricense se concentra y consolida en el área metropolitana como resultado de las políticas públicas del momento y, por como consecuencia, del surgimiento de un mercado laboral más estable para las personas profesionales en Artes Escénicas.

En este contexto, Marín (1987) esboza en “Tawfiq al-Hakim, dramaturgo egipcio: análisis de su obra Tú que subes al árbol” un panorama del quehacer literario de la cultura árabe, en general, y de la egipcia, en particular, en tanto contexto espacio-temporal de la producción de Tawfiq al-Hakim (1899-1987). A continuación, repasa la vida y obra del autor para finalizar con un análisis inmanente del texto dramático señalado. Aunque la tesis carece de un aparato crítico, encontramos algunas afirmaciones que permiten extrapolar la concepción de lo teatral que maneja la autora. Por ejemplo, señala que “el teatro, en el sentido occidental del mismo y, cómo se concibe modernamente, es una manifestación artística ignorada durante siglos entre los árabes y sólo conocida y practicada muy recientemente” (p. 45). Esta aseveración presupone que una práctica escénica es “teatral” cuando puede entenderse desde los parámetros de la modernidad occidental. Esto hace que Marín descarte las manifestaciones escénicas del mundo árabe, previas al siglo XIX, aunque, desde el siglo XIII, haya registro, según la autora, de un teatro de sombras autóctono.

La imposición de un paradigma ajeno o distante al desarrollo cultural del mundo árabe también se verifica cuando Marín coloca a al-Hakim como un potencial integrante del movimiento conocido como Teatro del Absurdo. Esta corriente teatral europea estuvo cimentada por el trabajo de los dramaturgos Samuel Beckett (1906-89), Eugene Ionesco

(1909-94) y Arthur Adamov (1908-70). Marín analiza diversas obras del egipcio para concluir que hay similitudes entre sus textos y los de sus contrapartes europeas, alrededor del manejo del tiempo, la presencia de lo irreal o los juegos de palabras que no conducen a nada. Al establecer puntos de similitud, Marín inscribe a al-Hakim en la tradición occidental del teatro del siglo XX, lo cual da pie a su afirmación de que el egipcio debería considerarse un autor universal. En síntesis, al trabajo de Marín subyace un concepto de teatro asociado al paradigma aristotélico que, al mismo tiempo, permitiría acoger o desechar –como teatrales o no– las tradiciones espectaculares o literarias de ámbitos culturales no occidentales, es decir, periféricos desde esta visión hegemónica.

Con “El juego del Cuijen: el juego de la mascarada en la celebración de las fiestas de San Bartolomé en la comunidad de Barva de Heredia”, Costa Rica, Tosatti (1988) rompe con la base epistemológica de corte aristotélico de su antecesora al analizar la mascarada como una manifestación espectacular popular. Para ello, se basa en los aspectos organizativos, formales y simbólicos de las fiestas en la comunidad de Barva de Heredia, Costa Rica, en el marco de las celebraciones de San Bartolomé. Dicha festividad tiene lugar durante el mes de agosto, siendo el 24 el día más importante por estar dedicado, según el rito romano, a dicho santo. El objetivo del autor es demostrar que existe una teatralidad virtual de la mascarada, a fin de insertarla en el contexto de una producción escénica costarricense.

Asimismo, Tosatti considera que las manifestaciones espectaculares populares son similares –en sus componentes estructurales– a las Fiestas Agrarias que dieron origen al teatro de la Grecia clásica. Aspectos como el coro, la procesión, los himnos y los elementos agonísticos serían conceptos compartidos por ambas formas de expresión espectacular, a la vez, ritual y lúdica. La participación del público, según Tosatti, sería el criterio que diferencia dichas manifestaciones del teatro realista, el cual instaaura un espacio organizado por la separación de público e intérpretes. El autor lleva más allá su planteamiento de equiparar los orígenes de las manifestaciones espectaculares populares con los rituales agrarios griegos cuando afirma que aquellas son más cercanas a “las modernas tendencias del teatro sobre todo de lo que se ha dado en llamar ‘teatro antropológico’ y que encuentra sus principales teóricos modernos en Grotowsky y Barba” (p. 4). Para el autor, la mascarada y otras expresiones populares se afanan en romper la cuarta pared y estrechar la separación entre público y actores. Esta visión ampliada de lo teatral se acerca a los trabajos dramaturgicos de Luigi Pirandello (1867-1936), Samuel Beckett y Antonin Artaud (1896-1948), además de las investigaciones escénicas de Etiènne Decroux (1898-1991), Konstantín Stanislavsky (1863-1938) y Vsévolod Meyerhold (1874-1940).

Es importante señalar que la división de tendencias escénicas que sugiere Tosatti se inscribe en lo que Sánchez (2008) plantea como una crisis de la representación durante

el siglo XX. Según este teórico, frente al teatro tradicional, burgués o de la modernidad –al que Tosatti categoriza como realista– emergen experiencias escénicas que se rebelan ante la condición metafórica del medio, con la doble asociación a la falsedad o a la subordinación temporal y discursiva. Lo común en estas experiencias es que renuncian a la representación, incluso a la representación del intérprete como él mismo y renuncian al control del tiempo. En este punto, Sánchez concluye que el teatro que trasciende lo tradicional se puede asociar a la actividad social o cotidiana. Esta es la misma percepción que Tosatti logra extrapolar de su objeto de estudio, sin que profundice en sus causas o implicaciones. Esto no demerita su capacidad para ubicar su estudio en el contexto de un debate que se ha ido profundizando en los últimos años con los aportes de autores como Sánchez (2008), Lehmann (2013), Diéguez (2014), Ortiz (2015) y Pavis (2016).

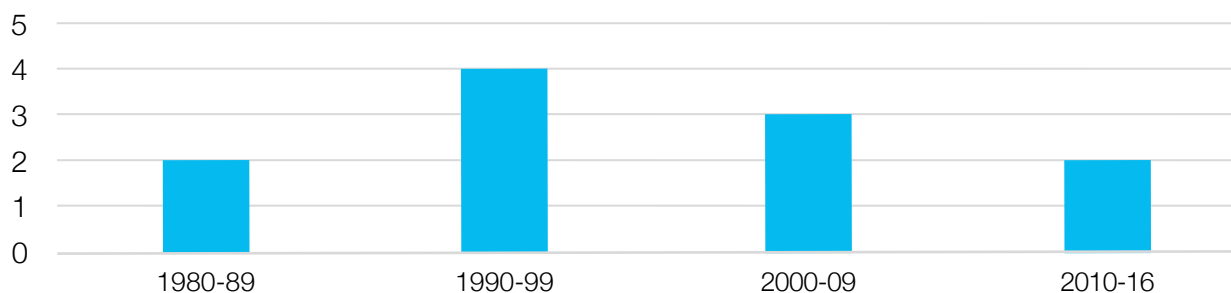
En síntesis, Tosatti se ubica en la base epistemológica que Dubatti categoriza como ritual-totémica y, además, establece una contraposición entre formas “realistas” y “modernas” de la teatralidad, siendo estas últimas las que el autor resalta. Esta operación, lejos de ser una afirmación teórica, es la exaltación de una teatralidad flexible –en términos de la relación actores/espectadores– que le permite al autor ubicar las manifestaciones espectaculares populares como formas escénicas legítimas. De ese modo, Tosatti pretende el reconocimiento de dichas manifestaciones como parte constitutiva de un quehacer teatral costarricense y no solamente como expresiones festivas de carácter popular.

El cierre de la década de 1980 le impone a la EAD la necesidad de una urgente reestructuración. Según Fumero (2017), el Centro de Evaluación Académica (CEA) condujo, en 1987, una investigación que evidenció el descontento del estudiantado con el desempeño del cuerpo docente. Entre los problemas señalados por los estudiantes se encontraron la poca preparación del profesorado y la forma ineficaz en la que se estaban ofreciendo los servicios administrativos. Como respuesta a esta problemática, la Vicerrectoría de Docencia sugiere la reinserción del Teatro Universitario (TU) a la dinámica pedagógica de la EAD. Lo anterior, con el fin de que el TU se convirtiera en un espacio adicional para el fortalecimiento de los procesos de aprendizaje del estudiantado. Este acontecimiento y la llegada a la dirección de la escuela del Dr. Stoyan Vladich, en 1988, resultan positivos para la dinámica interna de la EAD.

Sin embargo, para Toruño (2011), la década de 1990 inicia con una EAD atravesada por diversas crisis. En primer lugar, el aumento de la población estudiantil genera presión sobre una infraestructura que no está en capacidad de satisfacer la demanda de espacio para los procesos de montaje, ensayos y otras actividades formativas. Además, el retorno del TU a la esfera de la EAD no estuvo apoyado por los recursos presupuestarios o administrativos necesarios. A pesar de lo anterior, este periodo fue fructífero por la visita de do-

centes internacionales y la incorporación de la EAD a organismos y redes internacionales. Es notable que, como resultado de los cambios en la dirección de la EAD, a partir de 1988, y el mayor roce del estudiantado con profesores internacionales, sea la década 1990-99 –tal y como se indica en la Figura 2– en la que observamos la mayor cantidad de tesis de tendencia teórica de todo el periodo analizado.

Figura 2. Cantidad de tesis por década



Fuente: Instituto de Investigaciones en Artes (2018).

Rogel (1992), en “Teatro agrario, la opción olvidada: el campesino en la dramaturgia costarricense del periodo 1902-1909 y en la década 1973-1983, ocho paradigmas”, se propone la construcción de una metodología para desarrollar una dramaturgia basada en la evolución de la idiosincrasia costarricense. Para lograr su objetivo, se plantea el análisis ideológico inmanente de ocho textos dramáticos vinculados entre sí por la presencia del campesino como protagonista o figura tangencial. Para el autor, el teatro es el arte de la acción por excelencia y lo es, también, de la palabra. “Así, consideramos que de la palabra se desprende la ideología de los personajes y, según la ideología que se imponga, así será la visión del mundo del autor” (p. 81). Al ser la palabra un vehículo ideológico, este investigador considera que la dramaturgia de su corpus podría plantearse como un discurso susceptible de ser analizado bajo presupuestos de la crítica marxista. Por lo anterior, el teatro –en tanto dramaturgia– es palabra que pertenece a la superestructura ideológica y debe ser estudiado en sus relaciones dialécticas con la infraestructura. Para Rogel (1992), la dramaturgia se ubica en medio de la lucha de clases y refleja una visión de mundo propia de los conflictos de cada época.

Más allá de utilizar un conjunto de textos dramáticos para verificar un método de análisis de enfoque marxista, Rogel (1992) plantea dos aspectos interesantes sobre la concepción de teatro que subyace a su tesis. En primer lugar, menciona a Aristóteles como “un autor vigente en sus lineamientos como las unidades de acción, tiempo y lugar” (p. 145).

A pesar de ello, coloca el teatro de influencia aristotélica en conflicto con el teatro futurista, expresionista y brechtiano. Así, establece una operación que consiste en situar su análisis en el contexto de un conflicto entre tendencias escénicas que, por un lado, reivindican la condición ficcional del espectáculo y, por el otro, subvierten esta idea. De este conflicto –conocido como la crisis de la representación– también da cuenta Tosatti (1988) por lo que se puede establecer un primer atisbo de continuidad en la contextualización de los diferentes objetos de estudio, al margen del paradigma aristotélico. En segundo lugar, a lo largo de la tesis, hay una clara influencia de la perspectiva semiótica que tiende a concebir el texto dramático como una estructura desmontable en subestructuras cada vez menores, siempre con potencial semántico y, por lo tanto, ideológico. La constante referencia a Castagnino (1974) verifica este enfoque. En síntesis, Rogel (1992) se ubica en la epistemología aristotélica para definir el concepto de teatro. Sin embargo, el análisis dramaturgico de este investigador estaría relacionado con una concepción del texto como estructura susceptible de fragmentación y con potencial semántico. Dicho potencial expresaría la voz de un autor que estaría atravesada, a su vez, por las contradicciones sociales de un periodo determinado. Para Rogel, la ideología dominante en un texto es la de los personajes que triunfen en el conflicto dramático planteado por su autor.

También se cuenta con el trabajo de Raabe (1993), el cual analiza el potencial significativo de la composición musical en el ámbito del espectáculo escénico en “La música y sus funciones dentro del espectáculo teatral”. Sin embargo, el autor ubica su tema en una concepción del teatro como lenguaje total, entendido como aquel “donde la palabra todavía no había adquirido predominio sobre los demás recursos expresivos” (p. 2). A partir de esta premisa, Raabe (1993) se remonta al origen ritual del teatro (ritos dionisiacos) de la Grecia clásica. Según el autor, la experiencia teatral no separaba al coro de los espectadores, por lo que no había una separación entre sujeto (público) y objeto (experiencia escénica). La unidad era el rasgo del teatro como ritual. Cuando, con el paso del tiempo, la unidad se fragmenta, surgen los géneros y el sujeto individual se convierte en protagonista, en detrimento del sujeto social.

Esta tradición escénica que prevaleció en Occidente hasta el siglo XIX es cuestionada, a partir del siglo XX, por autores como Antonin Artaud (1896-1948) y Bertolt Brecht (1898-1956), quienes tienden a “liberar al teatro de no ser otra cosa más que el reflejo de una visión fragmentada del hombre respecto de sí mismo y de su realidad” (Raabe, p. 23). Esta transformación está sustentada por los aportes de autores como Sigmund Freud (1856-1939) y Friedrich Nietzsche (1844-1900). En el retorno a la raíz mítica y ritual del teatro, Raabe (1993) afirma que la música se redimensiona. En esta re-conceptualización de lo escénico como “lenguaje total”, el autor se inscribe, al igual que Tosatti (1988) y Rogel (1992), en la idea de un teatro occidental del siglo XX sacudido por una crisis de la repre-

sentación o, al menos, de los paradigmas que lo consolidan como ficción con pretensiones miméticas para ser observado por un público marginado del espacio escénico.

Por otra parte, Raabe (1993) se fundamenta en la Semiología para darle a la música escénica el rango de un lenguaje que puede ser comprendido a un nivel intelectual, de modo metafórico, y percibido a un nivel emocional de modo inconsciente. Desde esta perspectiva, la música y, por extensión, todas las capas formales de un espectáculo –y este en su totalidad– se podrían entender como sistemas de símbolos que se aceptan, por convención, para representar. Este presupuesto lleva al autor a asignarle a la música funciones fáticas, denotativas y connotativas. En conclusión, Raabe (1993) trabaja analíticamente en el paradigma del giro lingüístico, antecedido por la publicación del Curso de Lingüística General (1916) de Ferdinand de Saussure (1857-1913), el trabajo de los formalistas rusos y consolidado por el Círculo Lingüístico de Praga, cuyos autores más relevantes fueron Roman Jakobson (1896-1982) y Jan Mukarovsky (1891-1975). Sin embargo, ninguno de estos autores está referenciado por Raabe de manera directa, sino que recurre a Castagnino (1974), al igual que Rogel (1992).

Por su parte, Sobrado (1997) desarrolla en “La expresión corporal en el sistema educativo costarricense” una reflexión sobre la importancia de un manejo adecuado de los juegos de expresión corporal en el primer y segundo ciclo de la educación formal. Además de una fundamentación teórica, la autora investiga el estado de la enseñanza de la expresión corporal en diez escuelas de San José. En general, Sobrado (1997) no hace referencia a autores vinculados a las Artes Escénicas, pues su enfoque está ubicado en la pedagogía y en la psicología. De hecho, en el apartado del marco teórico, las nociones desarrolladas son la educación psicomotriz, el juego, el desarrollo del niño y los juegos de expresión corporal. El único referente teórico vinculado con el teatro es Bonilla y Vladich (1982), quienes establecen la pertinencia de los profesionales en teatro para conducir procesos pedagógicos a nivel escolar pues la formación que imparten considera aspectos cognoscitivos, psicomotores y socio-afectivos. Cuando Sobrado (1997) se remite al concepto de expresión corporal –uno de los ejes de su propuesta–, se decanta por las definiciones aportadas desde la pedagogía. Lo mismo sucede con conceptos clave como: cuerpo, juego, mundo interior o gestualidad. Por lo anterior, podemos afirmar que esta tesis, aún y cuando fue presentada como trabajo final de graduación en la EAD, en realidad es una tesis que pudo defenderse en alguna de las carreras de la Facultad de Educación. Es evidente que no hay intencionalidad, de parte de la autora, de enfocar algún aspecto de su investigación desde el ámbito teórico de las Artes Dramáticas, a pesar de que muchos de los conceptos fundamentales de su trabajo han sido asimilados y desarrollados desde lo escénico. Sin embargo, llama la atención que Sobrado (1997), hacia el final del capítulo IV, luego de haberse deslindado de la perspectiva teatral, recomiende que “una alternativa opcional de formación en expresión

corporal para educadores, podría ser brindada por la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica, dentro de la modalidad de venta de servicios” (p. 208). Esta afirmación es contradictoria porque en ningún momento de la investigación se ha planteado cómo el saber específico del teatro podría convertirse en un insumo para el trabajo corporal en el marco de la labor pedagógica.

En “No olvidemos imaginar: la programación de los recursos escénicos en tres textos dramáticos para niños”, Martínez (1998) analiza el uso de los recursos dramatúrgicos y escénicos en los textos “Caminito del mar”, “El vagón de los payasos perdidos” y “El gigante cabeza de melón”, todos fechados en 1996. La investigación se plantea como “dramatúrgica” y sigue la propuesta de análisis de Bonilla y Vladich (1988) que recomienda determinar los hechos, la ubicación temporal y espacial, la progresión dramática, las fuerzas en conflicto, los personajes (situación y causas), el tema y la idea central del texto. Martínez se remite a Villegas (1971) para establecer que el texto dramático puede interpretarse como medio de comunicación (idea del autor), como producto autónomo (un cosmos en sí mismo) y como género dramático. Este análisis inmanente de la obra supone que: a) el texto es una estructura narrativa desmontable que está conformada por elementos (acciones, conflictos, personajes, entre otros) relacionados entre sí para comunicar un sentido y b) el sentido está prefigurado por el autor. Esto ubica la propuesta de Martínez en una base epistemológica de carácter aristotélico pues el drama –como vehículo de una cosmovisión y como estructura desmontable– sería el fundamento constitutivo de lo teatral.

Desde una perspectiva analítica, alrededor de estas ideas sobre el texto dramático, subyace una concepción semiótica que fue desarrollada por diversos autores entre los que podemos destacar a Pavis (1980) y Ubersfeld (1993). Dicha concepción supone que el texto teatral puede ser analizado como cualquier otro objeto lingüístico a partir de las reglas de la Lingüística y como proceso de comunicación, ya que posee elementos comunes a este. Por ejemplo, para Ubersfeld (1993), el texto deviene mensaje codificado por un autor (emisor) que luego es decodificado por un conjunto de receptores (público) sometidos a factores perceptivos, socioculturales y espaciales. Además, siguiendo a esta misma autora, al texto se le pueden asignar las funciones del lenguaje (emotiva, conativa, referencial y metalingüística) para confirmar que el texto dramatúrgico es un eslabón de una cadena de comunicación especializada o, más bien, específica por el hecho de estar circunscrita a la práctica teatral.

El trabajo de Martínez cierra la década 1990-99 con el pico más alto de producción de tesis de tendencia teórica durante todo el periodo analizado. Al igual que en las décadas anteriores, prevalece la concepción aristotélica del teatro. Fumero (2017) sostiene que la EAD entra al siglo XXI con las mismas limitaciones –en materia de infraestructura– que viene

arrastrando desde años previos y con un proyecto académico que subrayó la formación de actores, pero no de directores, dramaturgos, productores o gestores. La falta de recursos obligó, de acuerdo con Fumero, a que, en la primera década del siglo XXI, la EAD tuviera que “coproducir con instancia públicas y privadas, y a competir por fondos concursables para las artes a nivel tanto nacional como internacional” (p. 259). El señalamiento de Fumero –en cuanto al énfasis en la formación actoral de la EAD– puede entenderse si hacemos un corte en este punto. Desde la fundación del Departamento de Teatro (posterior EAD), en 1968, hasta el 2000 solo se habían defendido siete tesis de tendencia teórica. La baja productividad en este ámbito es un síntoma de las prioridades formativas de esta unidad académica, la cual no sufre cambios significativos en las décadas posteriores.

La primera tesis de tendencia teórica del periodo 2000-09 la sustenta Monge (2000) con “La presencia clásica intertextual: una lectura hermenéutica de algunos elementos de la tragedia griega Hipólito en Deseo bajo los olmos, texto de Eugene O’Neill”. Desde una perspectiva literaria, Monge analiza los principios textuales que nutren el teatro occidental. El objetivo del autor es establecer relaciones intertextuales entre la tragedia del periodo griego clásico y la dramaturgia del siglo XX, a partir de una delimitación que incluye mutua referencialidad, circularidad semántica y elementos en común. Monge (2000) establece, en su marco teórico, que la obra dramática es literatura y, por lo tanto, puede ser estudiada como tal. Esto le permite desplazar su objeto de estudio desde la teoría teatral al ámbito de la teoría literaria. El gesto del investigador cancela la posibilidad de pensar el texto como insumo para la construcción de un espectáculo y lo visualiza como una estrategia textual productora de significados que no necesitarían de la puesta en escena para alcanzar su mayor potencial expresivo. Para ello, se vale de la Hermenéutica como estrategia de análisis que dilucida el o los sentidos ocultos al interior de las estructuras narrativas del texto.

Desde este enfoque inmanente, el texto vehiculiza un conjunto de significados que le subyacen y que emergen como resultado del análisis de los elementos internos del mismo. La labor del investigador, de acuerdo con Monge (2000), sería “la apropiación del sentido” (p. 15), también denominado discurso. En el caso de Monge, el concepto de discurso le permite vincular el texto a un contexto que refuerza los sentidos derivados del análisis inmanente. En la base del trabajo de Monge se encuentra la epistemología aristotélica, ya no solo por la clara vinculación que quiere hacer entre la dramaturgia de la Grecia clásica y la del siglo XX, sino por la concepción del teatro como Arte Dramático (del texto). Desde esta perspectiva –tal y como lo hemos señalado en el caso de investigadores previos– el texto se convierte en el elemento dinamizador de lo escénico en tanto contiene y prevé las operaciones y sentidos que luego se materializarán en la puesta en escena.

Zeledón (2007), en “El juego dramático: lenguaje de luz y alegría”, instrumentaliza algunos procedimientos escénicos, con el objetivo de utilizarlos como recursos para el fomento de la creatividad y la imaginación en los procesos de enseñanza/aprendizaje. El referente principal es Bonilla y Vladich (1988) como recurso para la elaboración de un taller de juego dramático para estudiantes entre los 7 y los 12 años. Bonilla y Vladich sostienen que el teatro –integrado al proceso educativo– permite el desarrollo de la capacidad para leer, analizar e interpretar arte; fomenta la expresión oral, corporal, plástica y rítmica; además de potenciar la respuesta analítica y la capacidad para solucionar problemas en el ámbito de la clase escolar. También hay una noción de la práctica teatral como forma de autoconocimiento y como entrenamiento para el trabajo en grupo. Zeledón (2007) enfatiza que, en la base del juego dramático, está la presencia de una acción que debe ser interpretada o improvisada.

Cuando la autora compara el juego dramático con el teatro, asigna a este último una serie de características que definirían los rasgos fundamentales del fenómeno escénico. En general, el teatro: a) pretende una representación teatral; b) se realiza en un escenario; c) se desarrolla a partir de una obra dramática escrita; d) los roles son impuestos por el director; e) los movimientos y el texto son aprendidos por los actores; f) los actores y el público están diferenciados; g) el director plantea el desarrollo de la obra; h) la obra dramática tiene escenas previstas que deben concretarse; i) destaca la presentación final de la obra dramática escrita; j) se evalúa el espectáculo como resultado final y k) existe el concepto de fracaso. En los rasgos señalados por Zeledón, volvemos a la base epistemológica aristotélica que plantea el texto dramático como núcleo o instancia fundacional de lo escénico. En este caso, esa concepción se refuerza con la idea de que el espectáculo está contenido en el texto (ítems “c” y “h”) y que es, el director, el intermediario entre ambas instancias (ítem “g”).

En “Artes escénicas y dramáticas en Costa Rica: una propuesta desde la pedagogía teatral”, Guevara (2009) desarrolla un modelo pedagógico dialéctico y holístico para la formación actoral a fin de enriquecer la teoría teatral costarricense e impulsar “la investigación y construcción de modelos de enseñanza que estimulen un aprendizaje crítico, creativo y autónomo” (p. 38). La autora define, en la introducción de su tesis, el concepto de teatro que manejará a lo largo de la investigación. Para ello, se fundamenta exclusivamente en Pavis (1998) para establecer una distinción entre Artes Dramáticas y Artes Escénicas. La primera categoría, según Pavis, enfatiza la construcción del texto dramático; la segunda pone el acento en la representación del producto escénico. Guevara (2009) se decanta por esta última opción, pues su interés radica en la pedagogía del actor, figura que está vinculada a la dimensión representacional del teatro. De ese modo, la autora acota lo teatral a su expresión espectacular y se ubica en la línea de pensamiento de Sarrazac (2013), quien reconoce la primacía actual de la experiencia escénica sobre el texto dramático. Para los efectos

de esta investigación, vamos a nombrar como Posdramática³ esta base epistemológica, en tanto supera la noción de texto como instancia fundacional del fenómeno escénico y la desplaza hacia el espectáculo.

Finalmente, el contexto teatral de la década que arranca en el 2010, se vuelve menos preciso porque no hay muchas fuentes académicas de referencia para establecer las transformaciones y tensiones en el campo teatral costarricense. La delimitación temporal de la tesis de Salazar (2013) cierra en 1990; en el caso de la investigación de Toruño (2011), el corte se hace en el 2009. Entonces, para entender algunos rasgos de la dinámica en la EAD en este periodo, nos remitimos a Fumero (2017) quien señala que, durante esta etapa, se profundiza la concentración del control y distribución de los recursos simbólicos y económicos en un pequeño grupo que tomó el poder a finales de la década de 1980. Esto, sumado a la pequeñez de ese ámbito académico, limitó las posibilidades de disenso y potenció el surgimiento de relaciones clientelares. Por este motivo, “el TU se convirtió en un lugar de disputa por cuotas laborales y capital simbólico” (p. 280). En este mismo periodo, Fumero señala la publicación de cinco libros sobre dramaturgia escrita por estudiantes y graduados de la EAD. La estética y temática de estos textos evidencia una ruptura respecto de la producción dramática de generaciones previas.

En “Heroísmo y diversidad: análisis pragmático-discursivo del texto dramático *Áyax de Sófocles*”, Mena (2010) realiza un estudio crítico –de corte dramático– para dilucidar los sistemas de género y las dinámicas relacionadas con la sexualidad presentes en esta obra. El autor se plantea una perspectiva de estudio orientada por la teoría *queer*, además de la comprensión del texto dramático como discurso en donde el sentido se construye a partir de múltiples perspectivas en permanente negociación. El abordaje de Mena es relevante porque supera la idea del texto dramático como portador de la cosmovisión latente de su autor que debe ser decodificada por el lector o, eventualmente, por el espectador que observa el montaje previsto por el propio texto.

Aquí subyace la idea del texto dramático como cruce de intertextos y tensiones entre la dimensión interna (distintas voces que se articulan en el discurso) y contextual (relación de dichas voces con lo social). Esto nos permite afirmar que la investigación de Mena (2010) se ubica en el paradigma de la semántica lingüística que, sin ser una base epistemológica de corte teatral, permite la apropiación del texto escénico o del espectáculo –como objeto de estudio– en tanto puedan ser asimilados a la condición de discursos. En este caso, el texto se concibe, según Silva (2002) como una forma en el uso de la lengua que supone comunicación e interacción en diversos planos como el cognitivo, el social, el histó-

³ Para profundizar en esta noción, revisar Lehmann, (2013).

rico, el político y el cultural. Sobre la investigación de Mena, nos parece relevante destacar que es la única tesis –de todas las analizadas– que no plantea como categorías de estudio opuestas o irreductibles las instancias dramaturgica y espectacular. En su investigación, Mena (2010) demuestra que toda experiencia textual o espectacular puede analizarse con un instrumental similar, en tanto sea entendida como discurso.

Salazar (2011) aborda en “La dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda: teatro como testimonio, teatro como denuncia, teatro como memoria” cuatro obras del dramaturgo mexicano, en tanto representación de lo marginal en la sociedad contemporánea. El investigador entiende la memoria en su doble condición de historia y materia intangible y, sobre todo, como fundamento para un teatro que debería funcionar como instrumento de expresión y comunicación. Salazar (2011) se basa en la propuesta de Bonilla y Vladich (1988) para acercarse al quehacer del análisis dramaturgico, tanto interno (inmanente) como externo (trascendente o extra literario). Desde esta perspectiva, Salazar señala que la obra se lee a partir del contexto histórico-social y del análisis profundo del autor entendido como uno de esos “seres creativos que determinaron, influyeron o rescataron una mirada de esa época” (p. 11).

Al igual que varios de los autores reseñados en esta historiografía, tal y como se indica en la Tabla 2, Salazar (2011) participa de una concepción del teatro cuya base epistemológica es de carácter aristotélico. Desde esta perspectiva, se entiende el texto dramático como una estructura que se puede desmontar para entender su estrategia constructiva (análisis inmanente), en aras de dilucidar un sentido que viene determinado por las relaciones de dicha estructura con su contexto y autoría (análisis trascendente). La tesis de Salazar también se puede vincular con Rogel (1992), en tanto valida los aspectos biográficos y el pensamiento de un autor como criterio para entender la cosmovisión que priva en el texto.

La investigación de Salazar cierra el corpus delimitado para la presente historiografía. Después de su tesis, se han defendido –en la EAD– un total de siete trabajos finales de graduación, todos bajo la modalidad de proyectos. Por lo tanto, entre el 2011 y el 2016 no hay constancia, según la base de datos del Instituto de Investigaciones en Artes (2018), de tesis sometidas a consideración de un tribunal examinador. A fin de entender qué ha sucedido en este lapso, nos remitimos a Fumero (2017), quien indica que, a partir del 2010, “se verán nuevos cambios en la composición de la EAD y el TU debido a que habrá una renovación generacional de su personal académico” (p. 274). La incidencia de dicha renovación en los temas y bases epistemológicas de las tesis de tendencia teórica tendrá que valorarse en el mediano y largo plazo pues la recurrencia de este tipo de trabajos finales es baja.

Tabla 2. Sistematización de resultados⁴

Década	Autor(a)	Aparato crítico (1)	Base epistemológica	Referente analítico	Temática	Comité asesor (2)
1980-89	Marín (1987)	No	Aristotélica	(3)	Análisis dramático	Licda. María Cruz Burdiel (D.T.) Dra. María Bonilla (L) Dr. Luis F. Fauaz (L) Lic. José Luis Acevedo (D.E.)
	Tosatti (1988)	Sí	Ritual-totémica Vanguardista	Barba (1981)	Análisis de manifestaciones espectaculares	Mgtr. Olga Marta Barrantes (D.T.) Lic. Ana Cecilia Escalante (L) Lic. Carlos Guillermo Montero (L) Dr. Stoyan Vladich (D.E.)
1990-99	Rogel (1992)	Sí	Aristotélica	Castagnino (1974)	Análisis dramático	M.A. Claudio Monge (D.T.) Lic. Hebe Lemoine (L) Lic. German Chacón (L) Lic. Daniel Gallegos (L) Dr. Stoyan Vladich (D.E.)
	Raabe (1993)	No	Ritual-totémica	Castagnino (1974)	Música para la escena	Lic. Alexander Jiménez (D.T.) Lic. Hebe Lemoine (L) Ms. Rafael Saborío (L) Lic. Flora Marín (D.E.)
	Sobrado (1997)	Sí	(4)	Bonilla y Vladich (1982)	Expresión corporal	Dra. María Bonilla (D.T.) M.Sc. Tito Quirós (L) Licda. Olga Coronado (L) Arq. Enrique Garnier (D.E.)

⁴ 1) Denominamos aparato crítico a la suma de referencias bibliográficas aglutinadas bajo la forma de un marco teórico y un estado de la cuestión. (2) Abreviaturas: D.T. = Director/a de tesis; L= Lector/a; D.E. = Director/a de la EAD. (3) No se encontró referente analítico. (4) Consideramos que la base epistemológica de esta tesis debe ubicarse en el ámbito de la pedagogía.

Década	Autor(a)	Aparato crítico (1)	Base epistemológica	Referente analítico	Temática	Comité asesor (2)
	Martínez (1998)	Sí	Aristotélica	Bonilla y Vladich (1988)	Análisis dramático	M.L. Leda Cavallini (D.T.) Licda. Flora Marín (L) M.L. Guadalupe Pérez (L) Arq. Enrique Garnier (D.E.)
2000-09	Monge (2000)	Sí	Aristotélica	Villegas (1971) Ubersfeld (1993)	Análisis dramático	M.L. Peggy Von Mayer (D.T.) Dra. María Bonilla (L) M.F.A. Roxana Ávila (L) Arq. Enrique Garnier (D.E.)
	Zeledón (2007)	Sí	Aristotélica	Bonilla y Vladich (1982)	Pedagogía teatral	M.L. Leda Cavallini (D.T.) M.A. Tatiana Sobrado (L) M.A. Manuel Ruíz (L) Dra. María Bonilla (D.E.)
	Guevara (2009)	Sí	Posdramática	Pavis (1998)	Pedagogía teatral	M.A. Gabrio Zappelli (D.T.) M.sc. Marcela Hio (L) Licda. Adela Herrán (L) M.A. Manuel Ruíz (D.E.)
2010-16	Mena (2010)	Sí	Semántica Lingüística	van Dijk (2000)	Análisis dramático	M.A. Gabrio Zappelli (D.T.) M.H. Dora Cerdas (L) Licda. Dayanara Guevara (L) M.A. Manuel Ruíz (D.E.)
	Salazar (2011)	Sí	Aristotélica	Bonilla y Vladich (1988)	Análisis dramático	Dra. María Bonilla (D.T.) M.Sc Sianny Bermúdez (L) Dra. Maritza Toruño (L) M.A. Manuel Ruíz (D.E.)

Fuente: Tesis consultadas y Archivo de la Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica.

Conclusiones

La presente historiografía nos ha permitido analizar las fluctuaciones en el uso del concepto “teatro” en tesis de tendencia teórica para optar al grado de licenciatura de la EAD de la UCR, durante el periodo 1987-2016. Cabe señalar algunas implicaciones cuantitativas de esta investigación. Las tesis de tendencia teórica representan un 45.8% del total de tesis presentadas en el periodo de estudio, frente a un 33.3% de tesis de tendencia aplicada, un 16.6% de tesis de tendencia histórica y un 4.1% de tesis de tendencia técnica. Del total de trabajos finales de graduación, en ese mismo periodo, las tesis de tendencia teórica representan el 31.4%. En promedio, se presentó una tesis de tendencia teórica cada 2.6 años y un trabajo final de graduación cada 1.2 años, durante el periodo señalado. Para poner en contexto –de manera parcial– esas cifras, Fumero (2017) señala que, entre el 2000 y el 2011, se graduaron 88 bachilleres de la EAD. De estos, solo doce obtuvieron la licenciatura (13.6%). De estas doce personas licenciadas, cinco realizaron una tesis de tendencia teórica. En otras palabras, del total de bachilleres egresados durante este periodo, solo el 5,6% se licenció con una tesis de tendencia teórica. Esto refuerza lo señalado por Fumero cuando afirma que el énfasis de la EAD se ha puesto en la formación de actores y, en una medida mucho menor, en la promoción de directores, dramaturgos o, para los efectos de nuestro estudio, en investigadores con perfil teórico.

Sobre las bases epistemológicas de mayor recurrencia, se hace evidente, tal y como se indica en la Tabla 2, el predominio de la concepción aristotélica en seis de las doce tesis. No puede afirmarse que este paradigma esté vinculado a lapsos específicos del periodo estudiado, sino que, por el contrario, ha sido una constante a lo largo del mismo. Encontrar las causas de por qué este paradigma tiene una marcada adhesión, implica considerar los vínculos entre los temas estudiados, el perfil académico de los y las directoras de las tesis, además de los principales referentes teóricos utilizados por los investigadores. Al respecto, podemos señalar, en primer lugar, que la base epistemológica de corte aristotélico se relaciona, con mayor fuerza, con la temática del análisis dramático. La coincidencia de ambas variables se verifica en cinco de las seis tesis. En otras palabras, la temática dominante del periodo analizado es el análisis dramático y, a su vez, la concepción dominante de esta práctica está fundamentada en el modelo aristotélico.

En segundo lugar, de las cinco tesis en las que coinciden las dos variables señaladas (análisis dramático y base epistemológica aristotélica), el nombre de la Dra. María Bonilla aparece en tres de los comités asesores (dos como lectora y una como directora de tesis) y como referente analítico principal de dos tesis en coautoría con Vladich (1988). En total, su influencia es constatable en cuatro tesis lo cual supone la tercera parte del corpus estudiado. En el caso de Zeledón (2011), la Dra. Bonilla fue la directora del comité asesor del proyecto y, al mismo tiempo, su principal referente analítico. Estos números evidencian que

la Dra. Bonilla ha sido la académica más influyente en la determinación del análisis dramático de base aristotélica como línea de investigación dominante de la EAD, en las tesis de tendencia teórica, durante el periodo 1987-2016. Solo la investigación de Mena (2010) rompe con este hecho cuando se plantea un abordaje semántico-lingüístico para el análisis de un texto dramático. Todo lo anterior arroja luz sobre la necesidad de perspectivas más contemporáneas o arriesgadas, en términos teóricos. El hecho anterior, sumado a que la dupla Bonilla-Vladich esté presente en 4 de las 12 tesis como principales referentes analíticos, coincide con lo expresado por Fumero (2017), cuando enfatiza en la concentración de recursos simbólicos y económicos de un grupo que tomó el poder hacia el final de la década de los ochenta del siglo XX y extiende su influencia hasta el cierre del periodo analizado en esta historiografía. Dicha concentración de recursos simbólicos se expresa como autoridad teórica y figura de referencialidad en el microcosmos de la EAD.

Por otra parte, la adhesión a una base epistemológica de corte aristotélico ha limitado, en el contexto de la EAD, la posibilidad de ampliar los temas y enfoques investigativos en un campo teatral que ha experimentado profundas transformaciones desde la segunda mitad del siglo XX. En el corpus referenciado, las tesis de Tosatti (1988), Rogel (1992), Raabe (1993), Guevara (2009) y Mena (2010) dan cuenta de la necesidad de pensar el teatro al margen del paradigma aristotélico. En el caso de Rogel, se plantea esta posibilidad, aunque el autor se decanta, finalmente, por situarse en esta base epistemológica.

A modo de corolario, la primacía de la perspectiva aristotélica ha incidido en el hecho de que la EAD no haya logrado, desde el punto de vista de la investigación teórica, dar cuenta de un campo teatral más complejo que aquel que se podía perfilar desde dicha perspectiva. Por el contrario, ha prevalecido una visión conservadora que sigue asumiendo al texto dramático como fundamento del quehacer teatral. De todo el corpus, solo Tosatti aborda el análisis de experiencias escénicas espectaculares concretas, en su caso, vinculadas a festividades de corte popular que se insertan en la tradición teatral, según el autor, por compartir sus raíces rituales y agonales con las formas “canónicas” de lo escénico. Esto es importante porque señala la casi absoluta reticencia de la EAD de asumir el análisis espectacular como objeto de estudio a nivel de grado. En general, este fenómeno no es exclusivo de las instancias universitarias pues se extiende a la totalidad de la investigación sobre teatro en Costa Rica. En este sentido, no podemos dejar de expresar que la academia tiene esa deuda con las artes escénicas de ese país, pues el ejercicio analítico de los espectáculos teatrales lo ha asumido –casi de manera absoluta– la crítica de medios, en particular, los medios informativos impresos en sus secciones de cultura y espectáculos.

Referencias

- Barba, E. (1981). *La corsa dei contrari. Antropologia teatrale*. Milano: Feltrinelli.
- Bonilla, M. & Vladich, S. (1982). *Artes Dramáticas en la escuela*. San José: Editorial Universidad Estatal a Distancia.
- Bonilla, M. & Vladich, S. (1988). *El Teatro Latinoamericano en busca de su identidad cultural*. San José: Cultur Art.
- Calderón, J. (2006). Aportes para una historiografía del teatro costarricense. *ESCENA. Revista de las artes*, 58(1), 83-93. Recuperado de <https://revistas.ucr.ac.cr/index.php/escena/article/view/8143/7750>
- Calderón, J. (2013). *Teatro costarricense y memoria digital* (Tesis para optar al grado de maestría en Artes con énfasis en Artes Escénicas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Castagnino, R. (1974). *Semiótica, Ideología y Teatro Hispanoamericano Contemporáneo*. Buenos Aires: Editorial Nova.
- Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Dubatti, J. (2007). *Filosofía del teatro. Convivio, experiencia, subjetividad*. Buenos Aires: Editorial Atuel.
- Fumero, P. (2017). *El teatro de la Universidad de Costa Rica (1950-2012)*. San José: Editorial de la Universidad Estatal a Distancia.
- Guevara, D. (2009). *Artes escénicas y dramáticas en Costa Rica: una propuesta desde la pedagogía teatral* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Instituto de Investigaciones en Arte (27 de abril, 2018). *Tesis en Bellas Artes UCR-UNA, 1940-2017* [Base de datos]. Recuperado de https://drive.google.com/drive/folders/1ueUFTjiWNmkjonHMAuHxd_kmxYARE_zW
- Lehmann, H. (2013). *Teatro Posdramático*. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- Marín, F. (1987). *Tawfiq Al-Hakim, dramaturgo egipcio: análisis de su obra Tú que subes al árbol* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Martínez, M. (1998). *No olvidemos imaginar: la programación de los recursos escénicos en tres textos dramáticos para niños* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.

- Mena, L. (2010). *Heroísmo y diversidad: análisis pragmático-discursivo del texto dramático Áyax de Sófocles* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Monge, J. (2000). *La presencia clásica intertextual: una lectura hermenéutica de algunos elementos de la tragedia griega Hipólito en Deseo bajo los olmos, texto de Eugene O'Neill* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Ortiz, R. (2015). *Escena expandida: Teatralidades del siglo XXI*. Ciudad de México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Pavis, P. (1980). *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. Ciudad de México: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas: Paso de Gato.
- Raabe, E. (1993). *La música y sus funciones dentro del espectáculo teatral* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Rogel, M. (1992). *Teatro agrario, la opción olvidada: el campesino en la dramaturgia costarricense del periodo 1902-1909 y en la década 1973-1983, ocho paradigmas* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Salazar, C. (2011). *La dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda: teatro como testimonio, teatro como denuncia, teatro como memoria* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Salazar, M. (2013). *Los espectáculos de representación escénico-popular en Costa Rica: Cultural populares y políticas culturales, durante 1960-1990* (Tesis para optar al grado de maestría en Historia). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Sánchez, J. (2008). *El teatro en el campo expandido*. Recuperado de http://www.maca.cat/uploads/20140204/QP_16_Sanchez.pdf /
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Editorial Paso de Gato.
- Silva, O. (2002). *El análisis del discurso según van Dijk y los estudios de la comunicación*. Recuperado de <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n26/osilva.html>

- Sobrado, T. (1997). *La expresión corporal en el sistema educativo costarricense (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas)*. Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Toruño, M. (2011). *Escuela de Artes Dramáticas de la Universidad de Costa Rica como formadora de identidad teatral en Costa Rica* (Tesis para optar al grado de doctorado en Artes Dramáticas por la Universidad Autònoma de Barcelona). Recuperada de <http://hdl.handle.net/10669/652>
- Tosatti, A. (1992). *El juego del Cuijen: el juego de la mascarada en la celebración de las fiestas de San Bartolomé en la comunidad de Barva de Heredia* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.
- Trancón, S. (2004). *Texto y representación: aproximación a una teoría crítica del teatro* (Tesis doctoral). Recuperado de <http://www.uned.es/centro-investigacion-SELITEN@T/pdf/santiagoTrancon.pdf>
- Ubersfeld, A. (1993). *Semiótica teatral*. Recuperado de http://www.academia.edu/15059868/SEMIOTICA_TEATRAL._ANNE_UBERSFEL
- Van Dijk, T. (2000). *El discurso como interacción social. Estudios sobre el discurso II. Una introducción multidisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- Villegas, J. (1971). *La interpretación de la obra dramática*. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- Zeledón, V. (2007). *El juego dramático: lenguaje de luz y alegría* (Tesis para optar al grado de licenciatura en Artes Dramáticas). Universidad de Costa Rica, San José, Costa Rica.