

En otros programas de doctorado de la UCM (2014-2016)

Para dar a conocer la labor de los miembros del ITEM (UCM), incluimos asimismo la relación de las tesis de temática teatral leídas en otros programas de doctorado de la Universidad Complutense bajo la dirección de investigadores de nuestro instituto entre los cursos 2014-2015 y 2015-2016.

1. Javier CUESTA GUADAÑO: *El teatro de los poetas. De poesía y teatro en la Edad de Plata* (11.02.2016)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

Esta tesis doctoral trata sobre el «teatro poético» español de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX. El «signo lírico» que caracteriza, en palabras de Pedro Salinas, a la literatura española contemporánea se impone sobre todos los géneros literarios – también en el teatro – como «reacción idealista» frente al realismo positivista, y esta influencia está determinada por el sincretismo de una época –el «fin de siglo», el simbolismo europeo, el modernismo en su acepción hispánica – marcada por una profunda crisis social, moral, espiritual y estética. Aunque el «teatro poético» se identificó con el uso del verso, la prosa se convirtió también en vehículo expresivo de otras formas dramáticas vinculadas a la poética simbolista. Sobre esta modalidad de «teatro poético» modernista-simbolista versa el contenido de esta tesis, cuyo objetivo fundamental es el de confirmar una vía alternativa de teatralidad que permita reformular la historia de nuestro teatro, no solo para ampliar la noción de «teatro poético», sino para admitir la existencia de un drama simbolista en España.

En la introducción de la tesis se plantea LA CUESTIÓN DEL «TEATRO POÉTICO» para definir claramente el marco teórico de la investigación. Se replantean las definiciones de poesía en verso, «poema en prosa» y prosa poética, y se exponen las teorías sobre el «teatro poético» desde T. S. Eliot y la crítica anglosajona (*Poetic Drama*) hasta los estudios sobre el simbolismo y las aportaciones fundamentales de Peter Szondi sobre el *lyrische Drama*, reivindicadas en España por Rubio Jiménez o Daniel F. Hübner. En la primera

parte de la tesis se analiza la presencia de LA «POESÍA» EN EL TEATRO EUROPEO DE FINALES DEL SIGLO XIX Y PRINCIPIOS DEL SIGLO XX. Los grandes maestros del teatro europeo – Ibsen, Chéjov, Hauptmann, Strindberg y Maeterlinck – se rebelan contra la representación mimética de la realidad y, al mismo tiempo, se fraguan la teoría de las *correspondances* de Baudelaire y las ideas de Mallarmé sobre la desrealización de la escena. Las dos iniciativas fundamentales para entender la puesta en escena simbolista fueron el «Théâtre d'Art» y el «Théâtre de l'Ruvre», junto a los montajes de los directores europeos más comprometidos con el simbolismo: Appia, Gordon Craig y Meyerhold. En la segunda parte, se examinan LAS IDEAS LITERARIAS SOBRE EL «TEATRO POÉTICO» EN ESPAÑA. Nos proponemos un «viaje entretenido» por la historiografía literaria y teatral para ofrecer una visión más integradora, que supere definitivamente la idea de que el «teatro poético» responde solo al uso del verso y a la temática histórica. Se recogen las muestras más representativas del intenso debate que generó el tema durante la Edad de Plata y se incluyen las opiniones teatrales de los poetas para plantear una visión del «teatro poético» desde una perspectiva diferente. Por último, en la tercera parte, titulada DEL «POEMA EN PROSA» AL «TEATRO POÉTICO EN PROSA»: EL DRAMA MODERNISTA-SIMBOLISTA EN ESPAÑA, se aborda un estudio de recepción del teatro simbolista europeo, centrado en la figura de Maurice Maeterlinck. Se consideran las primeras manifestaciones de la «reacción idealista» en el teatro español – Benavente, Martínez Sierra, Gual y Rusiñol – para desterrar la idea de que nuestro teatro no supo asimilar el influjo del simbolismo europeo. También se consignan las huellas maeterlinckianas en Valle-Inclán, Pérez de Ayala, Carner, Goy de Silva, Zozaya, Zamacois o Alonso Quesada. Seguidamente, acometemos un estudio de los temas y formas del «teatro poético» modernista-simbolista que rescata autores y textos inéditos. Por último, se desarrollan las claves para interpretar la poética simbolista del espectáculo en el «Teatre Íntim» de Gual, el «Teatro artístico» de Benavente, el «Teatro de Arte» de Miquis o el «Teatro de Arte» de Martínez Sierra.

2. Isabel JAÉN PORTILLO, *Aspectos cognitivos en torno a la novela y el cine de la memoria histórica: La voz dormida de Dulce Chacón y su adaptación fílmica* (05.02.2016)

Dirección: Epicteto José Díaz Navarro

Cultura, historia y biología son inseparables. Las manifestaciones culturales están necesariamente inmersas en un contexto, se originan en las mentes que las crean y están dirigidas a las mentes de quien las recibe y las recrea dentro de sus contextos (individuales y colectivos). Las novelas y las películas sobre la memoria histórica en España tratan de conectar al público con un problema que no se ha resuelto: cómo la Guerra Civil, la posguerra y el pacto de olvido han dejado sin voz a un sector bastante amplio de la sociedad española. Durante los últimos años, una serie de iniciativas procedentes de las artes, pero también de otros ámbitos como el judicial, han venido a reexaminar la herida sin cicatrizar que todavía sigue obsesionando a los españoles. *La voz dormida* es una de estas iniciativas. Comienza con un testimonio, y se desarrolla conformando una novela híbrida e intertextual, y más tarde se ha convertido en una película. Este es un proyecto inclusivo, que ofrece una versión alternativa a la «historia oficial», ya que incorpora las voces de mujeres que habían quedado marginadas de la memoria de la guerra y de la dictadura.

Al examinar tanto la versión literaria como la cinematográfica de esta obra de Dulce Chacón, me propuse poner de manifiesto las conexiones existentes entre la representación artística de la represión de posguerra (y en concreto cómo afecta a las mujeres) y el movimiento actual de recuperación de la memoria histórica en España. Me interesaba, sobre todo, mostrar cómo tanto la novela como la película emplean una serie de estrategias narrativas que ponían énfasis en lo corporal y en la intencionalidad, con el propósito de crear en lectores y espectadores una respuesta empática que motivase en ellos un comportamiento prosocial. Para desarrollar este estudio interdisciplinario, que pone en relación ficción, mente y contexto sociohistórico, me baso en teorías cognitivas de la literatura y del cine, así como en teorías de la psicología social y evolutiva, tales como la teoría de la experiencia narrativa de Richard Gerrig, la psicología de la ficción de Keith

Oatley, la teoría de la empatía narrativa de Suzanne Keith, y la hipótesis empatía-altruismo deriva de las ideas de Jean Decety, entre otros. Para situar adecuadamente mi discusión sobre la novela y la película respecto a la memoria histórica española, también ofrezco un panorama de la teoría del cine, la adaptación y el contexto histórico de la Guerra Civil Española, prestando particular atención a las cuestiones de género.

Los resultados de mi estudio confirman mi intuición inicial de que la novela y la película de *La voz dormida* pretenden crear en lectores y espectadores una respuesta empática que va encaminada principalmente a quienes se muestran dispuestos a apoyar el proyecto de recuperación de la memoria histórica española pero que también se dirige a un público general que puede no sentirse implicado en él. Entre las conclusiones, cabe destacar que la teoría empatía-altruismo sigue siendo controvertida y, por lo tanto, la afirmación de que tanto la película de Benito Zambrano (2011) como la novela de Dulce Chacón traten de suscitar una reacción empática y un comportamiento prosocial en lectores y espectadores sigue siendo en gran medida una hipótesis. Sin embargo, considero que esta hipótesis es verdadera y estoy de acuerdo con propuestas psicológicas de la ficción como las de Keith Oatley. Creo que la ficción en general – y, en particular, las ficciones sobre la memoria histórica como las que he analizado – permiten a los lectores primero empatizar y después reflexionar sobre la importancia de comprender al «otro» y, en el caso de la memoria histórica española, ayudar a la sociedad española a participar en un debate que precisa ser reabierto. Gracias a la incorporación del testimonio, la novela de la Guerra Civil adopta una polifonía e hibridación que ofrece al público una ventana hacia la memoria colectiva de las mujeres, un sector de la sociedad que fue marginado durante la guerra y la posguerra.

Aunque la película de Zambrano es una adaptación de la novela de Dulce Chacón, estas dos representaciones son productos culturales autónomos. La teoría tradicional del cine ha ofrecido una visión crítica limitada sobre las adaptaciones, que suele basarse en la expectativa de fidelidad respecto al original. Sin embargo, la película de Zambrano demuestra cómo ambos medios se su-

perponen y complementan uno al otro, mientras siguen siendo autónomos. Una aproximación interdisciplinaria que considere aspectos ideológicos y sociocognitivos junto con la forma es la herramienta más adecuada para analizar *La voz dormida*.

3. Paulo Antonio OLIVARES ROJAS: *El drama como ideología. El teatro chileno de Acevedo Hernández a Guillermo Calderón* (04.02.2016)

Dirección: José Luis García Barrientos

La investigación que aquí se expone apunta a desarrollar un análisis diacrónico del teatro chileno en el marco de la teoría del discurso, en virtud de la enunciación y los contextos de enunciación en los que este se configura y se receptiona, como forma de complementar la propuesta de análisis del drama organizada en torno al concepto de dramaturgia. En este sentido, pretende establecer los vínculos entre la creación dramática chilena desde Antonio Acevedo Hernández y su obra *Chañarcillo* (1936) hasta Guillermo Calderón y el estudio de sus obras *Neva* (2006), *Villa* (2012) y *Discurso* (2012), pasando por las creaciones de Sergio Vodanovic (*Dejen que los perros ladren* de 1957), Luis Alberto Heiremans (*El abanderado* de 1962 y *El tony chico* de 1964), Egon Wolff (*Flores de papel* de 1970) y Benjamín Galemiri (*Edipo Asesor* de 2001). El propósito es perfilar una definición de discurso dramático como práctica social – en tanto articulación ideológica entre la teoría y la práctica teatral – a partir de la reflexión dramática moderna y postmoderna. Dicho de otra manera, de los modos en que el drama se articula como ideología dentro de un contexto espacial e histórico determinado. Al hablar de ideología, debemos entenderla como un tipo de práctica social específica ligada a significados y significantes estructurados racional y emocionalmente que configuran nuestras valoraciones de mundo. El estudio pone especial énfasis en los códigos teóricos que delinean el análisis de la dramaturgia, los cuales permiten constatar las consonancias y disonancias de dichos códigos con los de la dramaturgia chilena. Lo anterior con el fin de presentar una propuesta teórica que permita acceder al fenómeno dramático desde un paradigma que aporte al desarrollo de teorías propias del género. En este sentido, se debe señalar la importancia que

tiene el estudio de la relación entre la creación dramática y las «poéticas» modernas y postmodernas como articulación ideológica del hecho teatral.

Desde el punto de vista metodológico, la tesis se estructura en tres partes. La primera se centra en delimitar críticamente el concepto de discurso para definirlo como práctica social. La segunda, desarrolla una definición operativa de la noción de ideología que dialoga con la propuesta de análisis planteada en la dramaturgía. Finalmente, la tercera, analiza nueve obras, a la luz de la discusión teórica planteada anteriormente, con el fin de trazar una cartografía del teatro chileno como práctica social y entramado ideológico.

4. Paz MEDIAVILLA MARTÍNEZ: *El teatro peruano contemporáneo (1960-2000)* (03.02.2016)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

Este trabajo de investigación se propone comprobar una suposición inicial: el teatro peruano contemporáneo no concluye a fines de la década de 1950 con los pocos autores mencionados brevemente en las historias de la literatura, tales como Sebastián Salazar Bondy, Enrique Solari Swayne, Juan Ríos y Julio Ramón Riveyro. Además, hay otros escritores destacados por su trabajo en otras áreas de la literatura y que no pueden definirse específicamente como dramaturgos. Ha debido de existir también una nueva generación de autores teatrales a partir de la década de 1960 que no alcanzó notoriedad en Perú o, por supuesto, más allá de sus fronteras. La enorme desigualdad social que caracterizaba la sociedad peruana en aquella época se traducían en que solo una reducida élite tenía acceso al teatro. Además, el teatro era visto como un lugar de entretenimiento más que como un medio de expresión cultural. Los teatros debían asegurarse de que no perdían dinero con sus producciones y tendían a poner en escena obras de éxito procedentes del teatro europeo o espectáculos populares que garantizaban una buena caja. La publicación de las obras y el interés de la crítica eran privilegios reservados a unos pocos. Solamente a través de pequeños subsidios de entidades públicas o mediante fondos privados procedentes de algunas

universidades, algunos autores peruanos podían llegar a ser conocidos. El propósito de este trabajo es verificar esta hipótesis inicial y ofrecer una panorámica del teatro en Perú desde la década de 1960 hasta finales del siglo XX. Se trata de un periodo marcado por la inestabilidad política y económica, que resultará decisivo en el ámbito social y que se verá reflejado en la manera de concebir el teatro.

En la primera parte, se analizan en detalle las circunstancias que rodean al teatro en la década de 1960 y se estudia una serie de obras que ofrecen una visión de conjunto de esos años. Dos de las obras estaban inéditas hasta ahora: *La Broma* de Felipe Buen-día (en Anexo III), y *Caperucita y el lobo rojo* de Carlos Meneses (en Anexo II). Un buen ejemplo de la influencia que el teatro europeo de principios del siglo XX todavía seguía teniendo entre los autores peruanos de entonces, se aprecia en el estudio de *El intruso* de Julio Ortega. También se analiza *La gallina*, obra que forma parte de la colección *Teatro campesino* de Víctor Zavala, uno de los pocos autores peruanos que se benefició de las iniciativas destinadas a estimular el teatro en aquella década. Recibió por *El gallo* un premio en el concurso de monólogos organizado por el teatro de la Universidad de San Marcos. En esta primera sección, también destaca Sara Joffré, una de las pioneras en la búsqueda de la verdadera identidad del teatro peruano. Ella fue quien promovió las Muestras Nacionales de Teatro, que dieron comienzo en 1975. Pretendía rescatar del anonimato a un gran número de dramaturgos, pero los resultados de esta iniciativa no fueron los que esperaba, porque coincidieron con un momento político que es objeto de estudio en la segunda parte de la tesis.

Los primeros y tímidos pasos en la búsqueda de mayor igual social y de acabar con una situación que había mantenido a la sociedad peruana en una crisis política y económica constante tuvieron lugar en la década de 1970. El gobierno liderado por el general Juan Velasco Alvarado, que tomó el poder con un golpe de estado en 1968 y cuyo régimen duraría hasta fines de los setenta, conllevó profundos cambios sociales. A diferencia de otros golpes de estado, este era de ideología marxista y hacía hincapié en su propósito de acabar con la desigualdad social,

lograr la alfabetización de toda la población y promover y dar cabida a las diferentes culturas que había en la sociedad peruana, que habían sido marginadas durante la historia contemporánea del país. Las principales figuras que aparecen en la escena en este periodo incluyen a Augusto Boal, Eugenio Barba y Enrique Buenaventura. Con ellos surgió una nueva forma de ver y representar teatro: el teatro de creación colectiva. Todos contribuyen a la puesta en escena de las representaciones. De hecho, cuando Sara Joffré concibió su festival teatral como medio para dar a conocer a nuevos autores, se vio sorprendida por la multiplicidad de grupos de teatro que floreció entonces. En esta labor, destacan dos de estos grupos: Cuatrotablas y Yuyachkani, y particularmente este último por su colaboración con una iniciativa de la Comisión de la Verdad y Reconciliación para reconstruir el país a partir de 2001.

Desde 1980 y hasta mediados de la década de 1990, Perú se vio inmerso en el conflicto interno provocado por el enfrentamiento armado entre Sendero Luminoso y el gobierno, respaldado por paramilitares. Los grupos de teatro pasaron a ocupar el lugar que hasta entonces había tenido el teatro comercial y proporcionaron obras que se mantenían en cartel. También contribuyeron a la formación de futuros profesionales de las tablas creando escuelas de arte dramático.

Desde mediados de la década de 1990 — periodo que aborda la tercera parte —, la situación empezó a normalizarse. Algunos autores que habían pasado a un segundo plano con el surgimiento de esos grupos teatrales volvieron a destacar, como Alfonso Santistevan, María Teresa Zúñiga, Rafael Dummet, César de María, Alfredo Bushby, César Bravo y Maritza Núñez, entre otros. En 1995, el Instituto Nacional de Cultura designó a Ruth Escudero como directora del Teatro Nacional, quien promovió la puesta en escena de nuevas obras de teatro peruanas y una vuelta a los clásicos nacionales. El desarrollo de la comunicación *on-line* facilitó la publicación de obras y la trayectoria de autores que hasta entonces habían permanecido anónimos. César de María, por ejemplo, creó la primera *web* que incluía información sobre dramaturgos en activo y algunas obras de teatro inéditas. En

el Anexo IV se incluye una edición de un inédito de Maritza Kirchhausen, *Casualmente de negro*, escrito en 1989.

En esta tercera parte, analizo *El día de la luna* de Eduardo Adrianzén, *Quijote* de Daniel Dillón, *Encuentro casual* de Alonso Cueto y *Tus amigos nunca te harían daño* de Santiago Roncagliolo. Sus obras reflejan las inquietudes de estos jóvenes dramaturgos: la identidad sexual, la vida de estudiante, un futuro incierto, la emigración, las relaciones personales, la vida familiar y los niños, la amistad. El reciente periodo de violencia no resulta ser un argumento común a ellos; aunque se trata en algunos autores como César Bravo en su obra *Entre dos luces*, y es más típico, por ejemplo, en Maritza Kirchhausen, pero sirve más de contexto. La violencia del conflicto no se trata directamente. Muestran más bien cómo es la sociedad que surge de este periodo. Los dos temas más recurrentes son la figura del padre ausente y el machismo en la sociedad peruana.

Mi estudio revela que mi suposición inicial era correcta y que existe una generación de autores que en la década de 1960 comienza a escribir obras que apenas tenían repercusión pública. He rescatado algunas de sus obras que permanecían inéditas. Durante las décadas de 1970 y 1980, el teatro experimentó en Perú una revolución formal e ideológica mediante la creación de un teatro de creación colectiva. Sin embargo, en la dramaturgia de los años 1990 se aprecia una vuelta a los autores individuales, a modelos que recuperan a los pioneros y muestran una mayor contención social. Esto resulta comprensible si tenemos en cuenta las dos décadas de conflicto civil que padeció el país. Otra conclusión es que, desde fines del siglo XX, ha surgido una nueva generación de jóvenes autores: Cecilia Podestá, Aldo Miyashiro, Jaime Nieto, Mariana de Alathus, Claudia Sacha y Gonzalo Rodríguez Risco, por nombrar solo a unos pocos. Ellos nacieron en la década de 1970 o después, y su número sigue en aumento. Sin duda, ellos serán objeto de futuros estudios.

5. Ana María CONTRERAS ELVIRA: *La puesta en escena de la serie de comedias de magia «Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos y asombro de Salamanca» (1741-1775), de Nicolás González Martínez* (26.01.2016)

Dirección: Fernando Doménech Rico

Este trabajo es un estudio de la ideología, estética y puesta en escena de la comedia de magia del siglo XVIII en los coliseos de Madrid, en el contexto político y social que desembocó en el Motín contra Esquilache.

En la primera parte se propone una teoría estética de la comedia de magia como género escénico a partir del estudio de tres elementos fundamentales: estructura, imaginarios e ideología. En cuanto a la estructura, se establece la manera en la que las distintas modalidades de pensamiento —logocéntrico, mítico y mágico— han tomado forma en la comedia de magia en estructuras discursivas, narrativas y asociativas, respectivamente. En cuanto al segundo aspecto, se han estudiado los imaginarios del carnaval, la magia y la emblemática, que explican los elementos más incomprensibles de estas comedias para el imaginario moderno y contemporáneo. Respecto a la ideología, el objetivo era determinar cuánto del pensamiento del Antiguo Régimen y cuánto del pensamiento denominado ‘ilustrado’ estaba operando a la vez en estas comedias. El resultado es una nueva hipótesis que plantearía la existencia —junto a otros grupos ideológicos, como la ilustración reformista que a posteriori triunfó— de una ilustración revolucionaria que se expresa en una estética que denominamos con el oxímoron de barroco-ilustrado.

En la segunda parte, se estudia el caso de la escenificación de la serie *El Asombro de Salamanca*, del dramaturgo Nicolás González Martínez, inexplicablemente olvidado a pesar de ser el más importante en las décadas centrales del siglo. Se ha realizado un estudio de su vida y obra, aportando nuevos datos y algunas hipótesis. Se han encontrado algunos textos nuevos, varios autógrafos, y un par de documentos interesantes para reconstruir su vida y su poética. Se ha dedicado una especial atención al estudio de la temática política y social en su obra, especialmente militante contra la pobreza, la tiranía, la corrupción y la injusticia. El último capítulo se dedica al estudio de la materialidad de la realización escénica: el trabajo actoral, la configuración del espacio escénico-escenográfico y arquitectónico, la actuación del público, la labor de escenógrafos como Pedro de Ribera y Santiago Bonavía,

los aspectos escenotécnicos de la representación, etc. En relación con esto último, se explica por primera vez el funcionamiento del espacio y la maquinaria del perdido Coliseo de la Cruz.

Del estudio de la estética teatral y la materialidad de la puesta en escena se deduce la relación entre teatro, política y sociedad en el siglo XVIII, y el papel decisivo del teatro en la difusión de las ideas y comportamientos revolucionarios que culminó en los más de cien levantamientos producidos al unísono en España en 1766.

El apéndice consta de un estudio de cada una de las obras teatrales de Nicolás González Martínez y de la edición de las cuatro partes de la serie *Cuando hay falta de hechiceros lo quieren ser los gallegos* y *Asombro de Salamanca*.

6. María BASTIANES: *La Celestina en escena (1909-2012)* (20.01.2016)
Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo y José Julio Vélez Sáinz

La obra de Rojas se ha convertido desde el montaje de 1909 de la compañía Oliver-Cobeña — hasta el momento no se conocen representaciones de la trama completa anteriores — en uno de los clásicos con mayor presencia en las tablas a lo largo del siglo XX y en estos inicios del XXI. En esta tesis doctoral nos proponemos reconstruir la vida escénica de *La Celestina* en España a lo largo de esta última centuria, desde una perspectiva integral que busca tener en cuenta tanto las principales características que asume la elaboración de las adaptaciones y montajes, como los contextos de producción y recepción de los mismos.

La complejidad que presenta el estudio de la puesta en escena ha determinado que el primer capítulo se dedique a discutir los principales problemas que afronta quien decide acercarse al mundo de la representación de los clásicos en general y de *La Celestina* en particular, y a establecer un método de análisis adecuado, basado en el modelo de concretización en tres etapas de Patrice Pavis. Los siguientes cuatro capítulos se dedican específicamente a la historia escénica de *La Celestina* en España. Para ello, se realiza un seguimiento diacrónico de los montajes de adaptaciones más o menos libres de la obra de Rojas. Con el fin de comprender mejor los cambios que experimenta la puesta en escena de la pieza, se han elegido para cada período históri-

co una serie de montajes claves que son estudiados con mayor detenimiento a partir del modelo de análisis escogido. Se trata de propuestas que, por su impacto social o por las innovaciones (estéticas y de contenido) que introducen, constituyen verdaderos hitos en la vida escénica de la obra. El segundo capítulo se dedica a los antecedentes e inicios escénicos y analiza el montaje de la adaptación de Francisco Fernández Villegas, que llevó a cabo la compañía Oliver-Cobeña en 1909. El tercer capítulo revisa las características que asumió la representación de la obra de Rojas durante el franquismo a través del estudio en detalle de las propuestas de Felipe Lluch (dirigida por Cayetano Luca de Tena en 1940), Luis Escobar (1957) y José Osuna (1965). El cuarto capítulo se centra en la Transición y los años ochenta, allí se analizan en profundidad la versión de Ángel Facio, que llega a España en 1981, y el primer montaje de la Compañía Nacional de Teatro Clásico de 1988. El quinto capítulo aborda, por fin, los últimos años de vida escénica de *La Celestina*, con los montajes de Robert Lepage (2004) y Ricardo Iniesta (2012).

El estudio de la historia de la puesta en escena de *La Celestina* permite observar cómo se ha ido modificando la interpretación de cada personaje y la lectura global de la obra: la presencia inicial de ciertos tópicos románticos, la progresiva humanización del personaje de Celestina desde los años cincuenta, la aparición de Melibeas más activas y rebeldes a partir de los sesenta, el abandono de la interpretación moral y el interés por lecturas más sociales y por la explotación de la comicidad en los últimos tiempos. Todo ello en estrecha relación con la evolución que experimentan los trabajos académicos sobre el clásico. Además, el recorrido histórico muestra las soluciones escénicas, técnicas y estéticas empleadas en cada época: desde los ilusionistas decorados pintados de 1909 hasta los espacios vacíos, las soluciones más simbólicas, lúdicas o abstractas de las últimas propuestas; pasando por los escenarios simultáneos realistas que tanto éxito tuvieron durante el franquismo. El presente estudio aporta, de este modo, datos importantes sobre el modo en que se han representado los clásicos en España en estos últimos cien años, así como sobre el lugar que ocupó la obra de Rojas frente al

patrimonio barroco, de mayor tradición escénica. La variedad de lecturas y formatos con que se ha representado *La Celestina* ofrece, sin duda, uno de los testimonios más interesantes y ricos de la vida teatral española en los siglos XX y XXI.

7. Luis Fernando ARROYO MENDIETA: *Poética homo. Propuesta metodológica para el análisis de la sexo-diversidad, con un enfoque en el género masculino, en el teatro. Teatro mexicano s. XX* (20.01.2016)
Dirección: José Luis García Barrientos

El trabajo que se presenta surge de una doble preocupación. En un principio, por poder establecer el análisis de las obras de teatro desde el estudio de estas como un producto artístico, que se constituye como acontecimiento escénico y como material literario; seguido de la necesidad, no de definir la homosexualidad, sino de comprender cuáles han sido los recursos dramáticos a través de los cuales, el tema de la diversidad sexual masculina se ha tratado, y cómo se han utilizado en el fenómeno teatral. Los trabajos de investigación y crítica que se han elaborado sobre el tema de la homosexualidad se han llevado a cabo principalmente en áreas como la psicología y la antropología. En el campo de las letras, dichos estudios se han centrado básicamente en dos géneros: la poesía y la narrativa, dejando de lado al otro gran género que es el teatro. Existen pocos estudios que se han realizado en torno al teatro homosexual; por tanto, el autor de este trabajo se atreve a decir que este campo de investigación se encuentra despoblado.

Para entender la homosexualidad dentro del teatro, es necesario acercarnos a la historia natural de la misma, es decir al recorrido sintagmático que ha presentado en la historia del hombre, de manera que se puedan comprender y comparar así las manifestaciones paradigmáticas que han surgido en la historia del teatro. El trabajo que aquí se presenta tiene el objetivo principal, no de realizar un recorrido histórico, sino de aventurarse a proponer un novedoso aparato metodológico para el estudio de obras y representaciones teatrales que traten el tema de la diversidad sexual, desde una perspectiva de género masculino. Dicha herramienta se consolidará en lo que el tesista llama «Poética homo», propuesta metodológica de una poética

que engloba ciertos parámetros que son posibles de identificar en las obras que abordan dicha temática. Reflexionando además si es que este tipo de obras representan una legítima posición de una minoría, o si es que su presencia y permanencia atienden más a fines comerciales.

8. Virginia Ana ESCOBAR SARDIÑA: *Dramaturgias en el teatro actual de las Antillas. Cartografía de poéticas en movimiento: Teresa Hernández y Josefina Báez* (19.01.2016)

Dirección: José Luis García Barrientos

Esta investigación es un ejercicio de teatro comparado, en el que se lleva a cabo un análisis comparativo de la poética y los procedimientos teatrales empleados en las obras de la puertorriqueña Teresa Hernández y de la dominicana Josefina Báez, ambas creadoras escénicas contemporáneas. Se trata de aplicar las teorías de análisis dramático de la teatrología desarrollada por Jorge Dubatti y de la dramaturgía de José Luis García Barrientos a las obras de estas dos artistas escénicas. Esta investigación se divide en dos partes. La primera parte está dedicada a Teresa Hernández y contiene dos análisis de sus obras: *La nostalgia del quinqué... una huida* (1999) y *Coraje II* (2012). En la segunda parte, hay dos comentarios correspondientes a dos obras de Josefina Báez: *Dominicanish* (1999) y *JFKSDQJFK* (2013). Los cuatro comentarios que componen esta tesis doctoral son el arduo ejercicio de aplicar la teoría de la dramaturgía para dar cuenta de los elementos que constituyen un drama. Asimismo, a partir de este ejercicio se esboza una cartografía particular de poéticas que sirve de mapa del diálogo abierto entre las obras de Hernández y de Báez. Dicha cartografía consta de los rasgos más distintivos de las cuatro obras analizadas en esta investigación. Palabra y cuerpo se combinan para ofrecer un mar teatral caribeño en el que sumergirse a lo largo de los cuatro comentarios aquí incluidos. En fin, la presente investigación encuentra caminos y territorios transitables para realizar la difícil tarea de hablar del acontecimiento teatral, del drama y del Caribe.

9. Ainhoa Teresa AMESTOY D'ORS: *Historia de la dirección escénica en España: Miguel Narros* (12.01.2016)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

Miguel Narros (1928-2013) fue uno de los hombres de la escena más relevantes de las últimas décadas. El objetivo de la tesis ha sido observar el conjunto global de su obra para extraer conclusiones relacionadas con la situación del teatro en España a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y principios del siglo XXI y desentrañar sus concepciones sobre la práctica escénica.

En la estructura elegida, se presenta el recorrido biográfico del director, las fichas de todos sus montajes, el registro y resumen de críticas publicadas en prensa, la clasificación y el comentario de los distintos periodos histórico-literarios manejados por el director, y su poética (referentes —principalmente Luis Escobar y William Layton—, concepción como director de escena —forma y contenido— y posición ante los diferentes elementos constitutivos de un espectáculo). También se incluye un corpus de fotografías que testimonian sus creaciones y reflejan varias de las características propias de su teatro. El estudio desarrollado —a través de información obtenida de la prensa escrita, archivos tanto públicos como privados y entrevistas personales, entre otras fuentes— desvela un profesional cuyo trabajo ha transformado, enriquecido y afianzado la escena española. El análisis muestra a Narros como actor, profesor, gestor (director en dos ocasiones del Teatro Español) y figurinista, pero principalmente atiende a su larga y prolífica faceta de director de escena, por la que fue premiado en numerosas ocasiones. Su vasta trayectoria permite hacer un recorrido por el universo cultural de la España del periodo: el desarrollo de la crítica teatral, las expectativas del público, la entrada de las nuevas tecnologías, las redes culturales establecidas a nivel nacional o internacional, la relación entre el teatro y otros medios artísticos o el listado de profesionales involucrados en el mundo de la escena.

Entre otros aspectos el estudio deja ver a un director riguroso, cultivado, constante y amante de su profesión, inteligente a la hora de rodearse de espléndidos equipos, conocedor del alma humana, visionario y valiente en sus enfoques (lo que le llevó

a convertirse en un creador novedoso, al tiempo que atento a la tradición), respetuoso con los textos, amante de autores como Lope de Vega, Shakespeare, Lorca o Pirandello (de los que en ocasiones incluso repitió algunos títulos), comprometido con la contemporaneidad y partidario del juego, la libertad, la intuición y la imaginación. Su meta fue siempre encontrar la belleza y la perfección en todos los componentes de la puesta en escena, por lo que la plástica de sus montajes estuvo siempre excepcionalmente servida; en este sentido no se puede olvidar el importante papel que desempeñó el escenógrafo y productor Andrea D'Odorico, mano derecha de Narros a lo largo de prácticamente toda su carrera. Asimismo, fue Narros un espléndido director de actores, capaz de dar entidad tanto al protagonista como al figurante, mover repartos multitudinarios, hacer un excelente trabajo de objetos o dinamizar múltiples acciones. La investigación presta atención igualmente a aquellos aspectos menos elogiados de la trayectoria del director, como el exceso de acción o la morosidad en los planteamientos rítmicos de varios de sus montajes, o una personalidad tendente a la timidez que le llevó a mostrarse inseguro en muchas manifestaciones profesionales y cotidianas, como el manejo de la palabra, la escritura y todo aquello que le sacaba de su reino: el escenario.

10. Ignacio ARMADA MANRIQUE, *Arte y literatura en el cineasta José Luis Borau, hacia una estética total* (01.02.2016)

Dirección: José Luis Sánchez Noriega

Con esta tesis exploramos una perspectiva diferente de la figura artística e intelectual del cineasta José Luis Borau. Apoyándonos en los principales estudios que se han realizado sobre su faceta cinematográfica, pero también en sus propios textos literarios, en sus artículos y ensayos sobre arte y lenguaje, en los testimonios ofrecidos por algunos de sus colegas y colaboradores, queremos establecer que la obra más conocida del cineasta aragonés, que son sus películas, guarda una estricta coherencia con su visión estética de la creación en general. Dicha visión considera tres hechos: sus escritos periodísticos sobre arquitectura y arte, que ofrecen un interés por el funcionalismo que luego podemos

rastrear en su cine; el que todos sus estudiosos señalen siempre su transparencia narrativa en el cine, pero no reparen en su voluntad plástica, más que cinética; y el que Borau pertenezca a una generación de intelectuales que consideraron el cine y la literatura como medios de expresión intercambiables.

Su concepto de modernidad no lleva aparejadas las constantes típicas, sino que basa su innovación en un formalismo de naturaleza aplicada, que plantea que la herencia del neorrealismo no tiene que ver con una cuestión de contenidos (mensajes), sino de reformulación esencial (primitivista) del lenguaje cinematográfico. La mayoría de estos conceptos apuntan hacia un realismo, pero no de signo modal, sino ontológico, que enlaza con el criterio decimonónico de la novelística francesa, por la que el instrumento principal de la narración no era la documentación y el realema, precisos para la puesta en escena, sino la forma. Esta perspectiva le hace enfrentarse a la labor de escritura del guión como de una obra con una base literaria, pero sin autosuficiencia; obras que narran imágenes, en una suerte de esbozo de posibilidades expresivas. Existen testimonios y datos biográficos suficientes para comprender que la mayoría de los escritores españoles de su generación entendían el cine y la literatura como vehículos intercambiables para el desarrollo de sus ideas y de su poética. En sus mejores ensayos, Borau estudia de qué manera el creador literario ya no puede escribir sin pensar en imágenes fílmicas.

Como escritor de cuentos, Borau pasó a una creciente nómina de cineastas escritores, que se ha convertido en un fenómeno evidente. El estilo de Borau era un proyecto en marcha, según acredita la evolución de sus cualidades. En este sentido, es relevante la fijación que tuvo por reescribir y volver a publicar muchos de sus cuentos, así como la circunstancia de que muchos fueron creados específicamente para el mundo editorial.

Desde la narratología, observamos cualidades muy específicas y personales en su estilo, que casan con el planteamiento estético detectado en su cine y en sus opiniones sobre arte. En cuanto a una aproximación desde la crítica literaria, existe una predilección por ciertos temas y formatos, así como la aplicación de estrategias narrativas inspiradas por películas, pero con

planteamientos formales nuevos, su empleo de anecdotarios y detalles de la cultura popular e intrahistórica, o el uso frecuente de mecanismos de naturalismo chocante en los argumentos, y en las imágenes que generan.

En sus últimos años, Borau volvió también al comentario y a la erudición artística, con énfasis en la pintura y sus relaciones con el cine. En este sentido, manifestó opiniones claramente alineadas con el formalismo, defendiendo los valores cinemáticos del arte plástico y de la composición en el cine, o la necesidad de convergencia de medios de expresión para un futuro inmediato. Borau pasó de escribir sobre la influencia del cine en el habla y en la vida social, a alcanzar la intuición de un concepto, el de *imago franca*, cuyas sugerencias vendrían a demostrar la eficacia y bondad de su estética total, ya que auspiciarían la aceptación de un nuevo modelo de representación.

11. María Soledad GÓMEZ RUIZ: *La adaptación teatral de textos narrativos en España: 1972-2012* (16.12.2015)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo y Antonio Garrido Domínguez

En el año 2010 comencé esta tesis doctoral: el objetivo que me propuse fue mostrar a nivel teórico y práctico el estado de la adaptación teatral española desde los años setenta hasta la actualidad. El proceso se inicia con la recopilación de la documentación a partir de la revisión de los anuarios teatrales de *El espectador y la crítica* de 1972 a 1985, *El público* de 1982 a 2001 y la *Revista Digital de la Escena*, del Centro de Documentación Teatral, para completar los últimos años. El año 2012 cerraba un periodo que además coincidía con el ciclo de la novela al teatro instaurado por Ernesto Caballero como director del CDN. En primer lugar, comencé a estudiar y a redactar las definiciones que atañen al término adaptación y los conceptos de versión, actualización, refundición, reescritura, traducción y dramaturgia, a partir de los autores y diccionarios más relevantes. Seguidamente comencé a estudiar las obras literarias derivadas en la historia del teatro español y las que adaptan fuentes narrativas hasta el siglo XXI. La tercera y última parte teórica se centra en la aplicación de

una metodología para la traslación a escena de textos narrativos que comprende tres capítulos: «Paralelismos entre adaptador, artista-*bricoleur*, intérprete y traductor», «Elementos narrativos del texto dramático» y «Dramaturgia». La parte práctica del estudio consiste en un análisis comparativo de los diez textos narrativos seleccionados (españoles y extranjeros del siglo XX) y sus correspondientes versiones. La metodología de cada texto ha sido la misma: una introducción y análisis del original, la correspondiente versión y un análisis comparativo que establece las relaciones de hipertextualidad de ambos textos, con sus variantes e invariantes. Como resultado señalo las aportaciones e innovaciones de los adaptadores y el grado de fidelidad/creatividad de las versiones. El apéndice sirve para ahondar en la metodología de cada adaptación, se contrastan los elementos del texto narrativo y dramático (acción, personajes, tiempo, espacio y discurso) y se pueden cotejar extractos de la novela o relato y la versión teatral correspondiente. De esta forma se pueden deducir pautas de adaptación según el tipo de relato, la extensión y propuesta estético-cultural.

12. Guillermo GÓMEZ SÁNCHEZ-FERRER: *Del corral al papel. Estudio de impresores españoles de teatro en el siglo XVII* (30.11.2015)

Dirección: Abraham Madroñal Durán y Francisco Javier Huerta Calvo

En el contexto del éxito literario de la comedia nueva es necesario prestar atención a su difusión impresa como uno de sus aspectos determinantes. En esta tesis doctoral se ha pretendido precisamente capturar en una imagen de conjunto los principales hitos de esa segunda vida de los textos teatrales. Para tal fin, hemos centrado nuestro trabajo en la difusión y el comercio del libro teatral del siglo XVII, entendiéndolo como uno de los objetos de consumo más característicos de su época. Para alcanzar nuestro objetivo, hemos partido de diferentes estudios filológicos, históricos, sociológicos, críticos o bibliográficos desde los que hemos caminado hacia una Historia del Libro y una Historia de la Lectura que puedan dar cuenta razonadamente del papel del teatro en las prensas tipográficas del Siglo de Oro.

El trabajo se estructura en cuatro capítulos. El primero de ellos atiende al contexto histórico en que se enmarca la edición del libro de teatro barroco. El segundo se dedica de manera específica al más importante de los tres grandes géneros dramáticos barrocos: la comedia, impresa en partes o en sueltas. El tercero atiende al teatro breve, publicado primero como comparsa de las mayores colecciones de teatro y, a partir de 1640, en recopilaciones de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojjigangas. El cuarto, por fin, pasa revista a otras formas dramáticas preparadas de muy diversos modos para la lectura: autos sacramentales incluidos en contextos narrativos o formando colecciones independientes, entremeses y comedias insertos en novelas y misceláneas, piezas teatrales incluidas en ediciones de obras poéticas, etc. Entre los aspectos más destacados de nuestro trabajo se encuentra la propuesta de ordenación de un objeto de estudio tan amplio y complicado como la edición de obras dramáticas del siglo XVII, la revisión crítica de la figura del lector de teatro en el contexto del mercado del libro de la Edad Moderna y el estudio de algunos casos concretos que, durante largo tiempo, han presentado problemas bibliográficos no resueltos.

13. Daniel del VALLE INFANTE: *Artes marciales e interpretación. Las bases del sistema Mushin de formación y entrenamiento actoral* (23.11.2015)

Dirección: Cristina Bravo Rozas

El objetivo de esta tesis es establecer la base teórica para un sistema de entrenamiento actoral que combina ejercicios y principios de artes marciales e interpretación, y que se denomina «sistema Mushin». Parte de la definición de interpretación actoral como el acto de comunicación con uno o más espectadores mediante la realización de las acciones físicas y verbales de un personaje. Las artes marciales y la interpretación comparten la característica de ser disciplinas psicofísicas, en las que el cuerpo y la mente no funcionan como entes separados, sino como un ente único e indivisible. Ambas disciplinas obligan a sus practicantes a interiorizar movimientos, principios y estrategias que se apartan del uso cotidiano del cuerpo y la mente. Estas características comu-

nes permiten el aprovechamiento de los ejercicios y principios de las artes marciales para desarrollar un método de entrenamiento para actores.

Estudia siete aptitudes fundamentales para el trabajo del actor, y cómo las artes marciales pueden ayudarle a desarrollarlas adecuadamente: disciplina, concentración, atención, memoria, control corporal, control emocional y control espacial. Tras las aptitudes se estudian los principios fundamentales del sistema Mushin, tanto generales como de movimiento. Este análisis incluye además ejercicios que sirven de ejemplo de cómo estos principios teóricos pueden ser puestos en práctica. Los principios estudiados son: estadios del aprendizaje, superconsciencia, fórmula de la ecuación, jerarquía de bases, ritmo, adaptación, distancia, ritual, equilibrio, neutralidad, teoría de la dimensión proporcional, punto de origen y fluidez. Los tres estadios del aprendizaje explican el proceso de instrucción en las disciplinas psicofísicas. El principio de la superconsciencia explica los mecanismos por los que el actor puede aplicar estrategias y conceptos complejos de forma instintiva. La fórmula de la ecuación explica las posibilidades de alteración de una partitura de acciones establecida. La jerarquía de bases es una escala de estudio de los elementos de trabajo en relación con su carácter pasivo o activo. El principio del ritmo estudia la división de la acción en tiempos largos y breves, tal y como se hace en la práctica de las artes marciales. La adaptación enseña a adaptar el trabajo del actor a diversas variables que pueden condicionarlo. La distancia analiza la manera en que esta influye en las interacciones del actor. El ritual explica cómo desarrollar prácticas rituales que mejoran el rendimiento del actor. La neutralidad permite reanalizar el movimiento y la psicología del personaje modificando las bases de su comportamiento. La teoría de la dimensión proporcional enseña a codificar movimientos complejos de forma sencilla. Para una transmisión más cómoda. El punto de origen proporciona una nueva perspectiva para afrontar la modificación de movimientos ya establecidos. La fluidez enseña al actor a controlar el flujo de sus acciones, permitiéndole desarrollar partituras en las que el movimiento solo se detiene cuando él lo desea. En las

conclusiones de esta tesis doctoral se analizan los descubrimientos realizados a lo largo de la misma, además de un comentario sobre las perspectivas de futuro del sistema Mushin.

En los anexos se incluye información sobre la investigación práctica realizada por el autor para complementar la investigación teórica de la que parte esta tesis doctoral, además de información pedagógica y técnica sobre el Kenpo Kárate Americano, arte marcial que se ha utilizado como base para el acercamiento entre artes marciales e interpretación. El disco digital incluye, además una copia digital del texto, una serie de videos grabados por el autor con ejemplos prácticas de ejercicios de Kenpo Kárate Americano.

14. Antonio GUERRA ARIAS: *Kutù'và yu tu'ún va'á. Estoy aprendiendo la palabra de bienestar. Iniciación etnodramática* (20.10.2015)

Dirección: Joaquín José Martínez Sánchez y María Cristina Bravo Rozas

Estoy aprendiendo la palabra de bienestar, dice el título de mi tesis en la palabra de la lluvia o mixteco. Para poder entender los antecedentes del etnodrama es necesario mirar con detenimiento la teoría de la representación propuesta por Richard Schechner, un gran impulsor de los *Performance Studies*, quien influyó en Weisz durante su estancia en Estados Unidos. Para situar estas dos teorías de representación, nos ayudará el abanico que elabora Beeman sobre la Antropología del teatro y el espectáculo que abordo en el capítulo uno. La teoría de la representación etnodramática de Gabriel Weisz es una rama o cisma de los *Performance Studies* nacida en México. Comento el manifiesto, los objetivos, las etapas y publicaciones del Seminario de Investigaciones Etnodramáticas de la UNAM. Abordo cómo el postmodernismo buscó trasladar las técnicas chamánicas y llevarlas al teatro. Defino los modelos teóricos en los que se basó el trabajo del grupo piloto, cómo realizar un análisis etnodramático y la hipótesis del cerebro ritual. Además, se agrega el último estudio del Seminario: una exploración sobre el juego y el rito. Por último, para diferenciar la teoría de Weisz del concepto de etnodrama utilizado por otros autores como Mars, Moreno, Turner y Grotowski, entre otros, quienes

usan el término con otras connotaciones, repaso brevemente sus enfoques. En el capítulo tres, hablo de cómo la representación etnodramática ha sido incomprendida, perseguida, relegada, ya sea por el teatro en general y, en particular, por el catequético y las representaciones religiosas litúrgicas. No toda representación es teatral. Para Weisz es necesario estudiar estos fenómenos desde los lugares donde surgen. Sería más correcto afirmar la existencia prehispánica del etnodrama. Siempre es problemático realizar un panorama histórico completo sobre cualquier tema. Será interés de otra investigación abordarlo. Me limito a mencionar solo algunos aspectos que elegí casi de manera arbitraria, que pueden mostrar la complejidad del tema. El trabajo trata sobre el etnodrama Ñuu Savi, pero toca algunos puntos del etnodrama prehispánico-colonial mesoamericano y, en particular, el náhuatl. También al final hablo sobre el teatro catequético. Para poder comprender el etnodrama mixteco como fuente de conocimiento hace falta entender la epistemología Ñuu Savi.

Se efectúa un análisis del ritual de curación en el capítulo cuatro, las personificaciones somáticas que intervienen. Además de traducir y analizar el tipo de palabras de bienestar que se dice a las enfermedades, examino el mito, el plan maestro, el protagonista, las técnicas etnodramáticas que utiliza, las acciones, los cuerpos de los participantes y de las personificaciones somáticas, la transformación de objetos, el tiempo y el espacio. En el capítulo cinco, cuento el etnodrama de la lluvia, la petición al dueño del agua. Aquí intento hacer una narración y marginar el análisis a las notas a pie de página para dar su lugar al parangón sagrado. Iniciamos con la preparación de los objetos sagrados que serán resignificados, la invocación de las lluvias y demás invitados invisibles, el sacrificio, la curación, la ofrenda, el fumar, beber y comer en comunidad vivos y muertos y dueños del agua. En el último capítulo, parto de una autobiografía, una crónica de mi trabajo de campo, explico la delimitación de la tesis, la justificación, las técnicas de investigación, qué tipo de investigación he realizado, cuáles han sido mis instrumentos y técnicas de investigación: un acercamiento intuitivo, otro analítico y, por último, el experimental. Narro mi propio etnodrama no sin justificar el

ensayo como técnica del reporte de investigación. Describo mi intento en modificarme y modificar mis instrumentos para acercarme a este conocimiento. En él cuento mi historia, mi devenir y respondo a la pregunta de si es posible para mí aprender o no las técnicas etnodramáticas que utiliza el curandero.

15. María de la Asunción VIVES AGURRUZA: *Del teatro al cine. Hacia una teoría de la adaptación (Tres versiones de Macbeth)* (05.10.2015)
Dirección: José Luis García Barrientos

A través de una compilación e intento de integración de las distintas teorías que han estudiado los sistemas semióticos del teatro y el cine a lo largo de la historia, describo en este trabajo los elementos que los integran: elementos subjetivos (emisor y receptor), elementos objetivos (los signos, los mensajes —la obra dramática y la película—, los códigos y los lenguajes, así como el canal y el contexto) y elementos práxicos (los procesos de expresión y recepción). Distingo en ambos, como lenguajes complejos, el plano del contenido y el plano de la expresión, ambos compuestos, a su vez, de materia y de forma. Y elaboro una aproximación a la teoría de los códigos que conforman ambos sistemas, incluyendo tanto los códigos específicos como los no específicos. Una vez establecidas estas bases, he descrito las transformaciones sustanciales que se producen al adaptar una obra dramática al cine tanto en la materia de la expresión (visualización y audición directas o mediadas a través de la cámara y los micrófonos) como en su forma (paso de los códigos específicos dramáticos a los códigos específicos cinematográficos), examinando también los elementos que pueden permanecer inalterados tanto en la materia como en la forma del plano del contenido. Los cambios en el plano de la expresión, que dan lugar a las diferencias específicas en el lenguaje cinematográfico, son examinados incidiendo en los aspectos más destacados que tienen lugar en esa transformación: la modificación del tratamiento espacial y del diálogo, es decir, del código lingüístico hablado, así como de los códigos paralingüísticos íntimamente ligados a él: la prosodia, la cinésica y la proxémica.

Con el objeto de elaborar una teoría de la adaptación, he efectuado una transposición al cine del método para el estudio dramatológico creado por José Luis García Barrientos, estableciendo equivalencias y divergencias y examinando las peculiaridades de cada uno de los lenguajes, apoyándome no solo en la teoría, sino en ejemplos prácticos y, en particular, en el *Macbeth* de William Shakespeare y en tres de sus mejores adaptaciones cinematográficas: las de Orson Welles, Akira Kurosawa y Roman Polanski. He tratado, además, de esbozar algunas pautas para la adaptación y de aportar un estudio de la recepción de ambas artes y de sus diferencias sustanciales, que se basa y apoya tanto en la teoría como en una encuesta que realicé sobre este tema en junio de 2010.

16. Elena PALACIOS GUTIÉRREZ: *El teatro cómico de Enrique García Álvarez* (21.09.2015)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

Esta tesis pretende llevar a cabo un análisis en profundidad de la obra de Enrique García Álvarez (Madrid, 1883-1931), que perteneció al grupo de comediógrafos que despuntaron en los años finales del siglo XIX y primeras décadas del XX dentro del marco impuesto por el género chico y los teatros por horas. Con una clara inclinación hacia lo cómico, proponía cierto desenfado y humorismo que nacía en él de forma natural. García Álvarez es autor de más de 160 obras breves, de las cuales 14 son en solitario y el resto en colaboración de otros autores de la talla de Arniches o Muñoz Seca. Cultivó una gran cantidad de géneros breves (sainetes, zarzuelas, pasillos cómico-líricos, fantasías cómico-líricas, extravagancias, diabluras o humoradas cómico-líricas, etc.) y se sometió a los condicionamientos marcados por el teatro en el que se inscribe su producción en lo referente a los espacios y tiempos de la acción, personajes, conflictos, etc., no sin ciertas dosis de originalidad.

Su teatro posee ante todo una voluntad humorística. Desde esta óptica plantea temas como la situación de España, en una coyuntura política complicada, donde la miseria o la pobreza estaban a la orden del día, pero nunca se presentan de una manera

trágica. El amor es uno de los motivos centrales con la pareja de jóvenes enamorados como protagonistas, que suelen encontrar algún obstáculo que deben salvar para alcanzar la felicidad. Del mismo modo, el mundo del espectáculo aparece en sus páginas con sus empresarios, actores y actrices, y autores de discutible éxito. Además, se trata de un tipo de teatro muy inserto en sus coordenadas espacio-temporales, con alusiones frecuentes al aquí y ahora, lo que establecía una conexión directa con el público. No hay que restar méritos a su labor dramática. Junto a Carlos Arniches, perfiló y modeló la figura del fresco, personaje recurrente en los escenarios de los teatros por horas. También contribuyó a la creación del astracán, cuya paternidad ha sido atribuida a Muñoz Seca, género hilarante y de comicidad desorbitada. Algunas de sus obras más importantes fueron *El terrible Pérez* (1903), *El pobre Valbuena* (1904), *El pollo Tejada* (1906) o *Alma de dios* (1907) junto a Carlos Arniches; *La alegría de la huerta* (1900) o *El niño judío* (1918) con Antonio Paso, o *Pastor y Borrego* (1915), *El verdugo de Sevilla* (1916) o *Los cuatro robinsones* (1917) con Muñoz Seca.

Autor de notable éxito en su época, ha permanecido prácticamente en el olvido hasta nuestros días. Dada la escasez de estudios filológicos sobre él, el propósito de esta tesis es, por tanto, hacer un análisis en profundidad de la figura y la producción de Enrique García Álvarez, así como su repercusión en la literatura. El capítulo inicial pretende ser una reconstrucción de la vida y obra del autor. Los siguientes capítulos contienen un análisis de aspectos estructurales como los géneros, la temática, el tiempo, el espacio o los personajes de su mundo dramático. Al final de estas páginas, esta tesis contiene un apéndice fotográfico que ilustra algunos momentos de su andadura personal y profesional, y diversos apéndices en los que se clasifican sus libretos cronológicamente y en función del colaborador o del género.

17. Manuel REBOLLAR BARRO: *El teatro breve de Francisco Antonio de Montesper. Estudio y edición* (01.07.2015)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

En la presente tesis doctoral se recupera la figura de Francisco Antonio de Montesper y Espinosa (¿1616? - 1668), uno de los

autores teatrales más populares de la segunda mitad del siglo XVII, que se especializó en la comedia burlesca, así como en el género breve. Tras una búsqueda intensiva para encontrar datos de su vida, se puede sintetizar y decir que nació en 1616, su padre era Gaspar de Monteser, juez de la Casa de Contratación de Indias, y su madre, doña Ana de Tapia y Vargas. En 1632 se le concede plaza de entretenido de la Armada de la Carrera de Indias. En 1636 mata a D. J. Miranda en la Alameda de Osuna, y tiene su primer hijo, don Francisco Gaspar de Monteser, con su prima doña Antonia de Monteser. En 1638 hace efectiva su plaza de entretenido y embarca en uno de los navíos de guerra. En 1641 es capitán de corazas de caballos y acude a pelear ante los franceses a Murcia ante la llamada del rey. En 1642, toma el hábito de Santiago en Madrid, donde se asienta y empieza a escribir teatro, aunque mantiene un mayorazgo heredado por parte de su abuela paterna en Sevilla. Estrena en 1651 ante los reyes la versión burlesca de *El caballero de Olmedo* y se le abren las puertas de Palacio donde contará con amigos influyentes como Antonio de Solís. Con este autor y con Diego de Silva, escribe y estrena otra comedia burlesca, *La renegada de Valladolid*, en 1655. Cuatro años más tarde, estrenará, también ante el Rey, *Hipómenes y Atalanta*. Comienza su despegue dentro del teatro y escribe múltiples obras breves. En 1660, acompaña al séquito de Felipe IV a la isla de los Faisanes para el enlace matrimonial entre María Teresa de Austria y Luis XIV, ocasión para la que escribe un entremés y un baile: *Los locos* y *El baile del gusto loco*. En 1663, se casa en secreto con Manuela de Escamilla, célebre actriz, con la que tiene una hija, Teresa de Monteser. Son años en los que se hace muy popular, por sus composiciones teatrales, sus ingeniosas respuestas, su porte y su atrevimiento. Cruza versos acusatorios con el marqués de Palacios por el impago del entremés de *La cortesía*, escrito para ser representado en su casa. En 1666 se le concede la pensión de 1.000 ducados anuales que tenía una tía suya. Muere en 1668 a manos de un criado del embajador de Portugal. Tras dirimir estos aspectos de su vida, se procede al estudio de su teatro breve, que se fija en 32 piezas. Se profundiza en los distintos géneros usados por el autor, así

como en los temas y personajes, en el lenguaje, estilo, elementos de la representación y la métrica, pormenorizando la aparición de cada uno de ellos en las distintas obras.

A continuación, se editan una loa (*Loa humana del árbol florido*), 14 entremeses (*La hidalguía, Descuídese en el rascar, Los locos, Los porfiados, El doctor Borrego, El boticario tahúr, La cortesía, El capitán Gorreta, El maulero de su majestad, Las manos negras, Los registros, La tía, Las perdices y Los majaderos*), nueve bailes (*Los extravagantes, El gusto loco, El loco de amor, Los esdrújulos, El mudo, El letrado de amor, Los ecos, Dos áspides trae Jacinta y El zapatero y el valiente*), siete mojigangas (*La ballena, Los títeres, El martinete del Manzanares, El sitio del Buen Retiro, La manzana, Las naciones y Las dueñas del Retiro*) y un fin de fiesta (*Fin de fiesta para Faetón*). La edición de los textos recoge y coteja todos los testimonios hallados de cada pieza y se complementa con un registro de variantes y un índice de notas. Además, todas las obras comienzan con un resumen de la misma y un pequeño estudio sobre la obra en sí, así como las circunstancias de la representación y los aspectos más destacables de la misma. Por último, en anexo, se deja constancia de la poesía que conservamos del autor, una pequeña muestra de las muchas que tuvo que escribir en vida.

18. Ramón MARTÍNEZ RODRÍGUEZ: *El teatro breve de Francisco de Castro. Estudio y edición* (30.06.2015)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

Francisco de Castro, uno de los más famosos actores de su tiempo, nació en 1672 y falleció en 1713 después de varias décadas dedicadas al teatro, tanto como comediante, oficio que aprendió de su familia, quizá la mayor saga de actores de la historia teatral española; como en su faceta de autor de teatro breve, que encontramos recogido en los tres volúmenes de la *Alegría cómica*, publicada en 1702, y en el *Cómico festejo*, aparecido en 1742 y que ofrece obras posteriores al anterior título. Son en total treinta y ocho entremeses, cinco bailes, ocho mojigangas, tres fines de fiesta y una introducción, gracias a los que conocemos el genio creativo de un hombre que vivió a caballo entre dos siglos.

El análisis histórico de su saga familiar, encuadrada en el acercamiento a los diferentes actores y actrices apellidados Castro, aporta numerosas luces no solo ya sobre la historia particular de esta dinastía actoral sino también sobre la realidad de los comediantes del siglo XVII. El interesante comienzo legendario de la saga, a principios del siglo con la figura de Pedro de Castro, de origen supuestamente noble y que, según la tradición, abandonó casa y fortuna para seguir a la que fuera su esposa dedicándose a la representación, si bien es harto posible que se tratara de un actor emparentado con otros muchos actores de su mismo apellido; que continúa su hijo Matías de Castro, uno de los más célebres autores de comedias de finales del XVII, nos lleva hasta nuestro Francisco de Castro, cuya fecha de nacimiento corrige esta tesis y sitúa en 1672, en lugar de en el habitual 1675, y que presenta la evolución de un comediante desde sus primeros pasos sobre las tablas hasta hacerse cargo puntualmente de una de las compañías de la Corte.

Su obra dramática, compuesta por un total de cincuenta y cinco piezas, había sido muy poco estudiada desde el trabajo de Emilio Cotarelo y Mori en 1911 *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, salvo por algunas aproximaciones en los últimos años. Esta tesis viene a ofrecer una edición de sus textos, debidamente anotada y acompañada de su aparato crítico y bibliografía, junto al estudio en que aporta las particularidades de la creación teatral de Francisco de Castro. El particular uso de los diferentes subgéneros del teatro breve, ya en su época muy confundidas sus fronteras, abriendo paso desde el entremés al próximo sainete; el empleo de temas y motivos conocidos y frecuentes en las piezas cortas, emparentadas con el Carnaval, pero de un modo que ya difiere al habitual en los autores de principios del siglo XVII, incorporando nuevos contenidos; el tratamiento de los personajes, a los que añade nuevos tipos replanteando los fundamentos de los característicos, y destacando entre todos los destinados a ser representados por el propio autor, con más texto y mayores recursos cómicos; el estilo que insiste en las cualidades propias del teatro carnalesco, así como las particularidades de la puesta en escena, en que se incorporan numerosos motivos

extraídos del ámbito popular construyen un estilo teatral que, sin dejar de ser producto de su época, supone un testimonio único para el análisis crítico, ya que ofrece el punto de vista de un autor que apreciaba directamente desde las tablas la reacción del público a cada uno de los temas ofrecidos por las piezas teatrales.

De este modo, Francisco de Castro se nos ofrece como una de las figuras claves para interpretar correctamente el contexto teatral del cambio del siglo XVII al XVIII. El cambio de paradigma social y artístico que estaba a punto de producirse generan un personaje histórico, tanto dramaturgo como comediante, que el canon literario ha querido olvidar y se ha rescatado con esta tesis.

19. Manuela Elisa VERA GUERRERO: *La estructura de sentimiento y la dramatología aplicadas al teatro colombiano en el umbral del siglo XXI (Acercamiento a diez casos en cinco dramaturgos)* (17.06.2015)

Dirección: José Luis García Barrientos

Esta investigación revisa el teatro colombiano a partir de diez obras. Estas son: *Se necesita gente con deseos de progresar* y *El mediuerto: tragicomedia milenarista* de José Domingo Garzón; *Club suicida busca Parodia de la fatalidad en un acto* y *Purgatorio express: Parábola de la bondad en nueve cuadros y un epílogo* de Pedro Miguel Rozo; *Mosca y Sara dice* de Fabio Rubiano; *Pasajeras y Magnolia perdida en sueños* de Ana María Vallejo; y, por último, *Segundos* y *Gallina y el otro* de Carolina Vivas. Debido a que los análisis son realizados bajo la luz de tres subcategorías: lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo, se recapitulan los orígenes de cada una y, por su magnitud, se destacan solo los aspectos que de ellas se emplean en el corpus. De tal manera, las imágenes del cuerpo grotesco y el loco festivo dan cuenta de lo carnavalesco; la identificación y el extrañamiento junto con lo narrativo y lo dramático dan cuenta de lo épico. Y, la situación estática o el inútil acto de la espera y la desfamiliarización de la realidad dramática o la automatización serán los términos que representan a lo absurdo.

Sin embargo, la categoría principal es la estructura de sentimiento, noción configurada por Raymond Williams que permite articular los diferentes trayectos de esta tesis y con la cual se pueden entender las tres subcategorías, ya mencionadas, aunque también

otros fenómenos. Es notable que lo carnavalesco, cuya antigüedad se remonta a la Edad Media y al Renacimiento, así como lo épico y lo absurdo, que emergieron en la primera mitad del siglo XX, se manifiestan en el teatro de hoy. Pero no permanecen intactas, sino que se transforman gracias a las nuevas vivencias históricas y a las apropiaciones, interpretaciones y usos a los que son sometidas.

Según este estudio, en el teatro colombiano del siglo XXI se mezclan estas formas socializadas con los imaginarios de una generación de dramaturgos que trabaja con intereses propios, orientando de esta manera sus búsquedas, percepciones y experiencias personales. No obstante, hay conexiones entre los autores que, a pesar de trabajar de una manera independiente, participan de un contexto común. Por tanto, la relación entre las obras no solo es posible, sino que se configura a partir de una percepción ligada al contexto, desde luego pesimista y asfixiante, dada la situación actual del país. Temáticamente el teatro colombiano está profundamente influido y permeado por los acontecimientos de violencia. Las obras señalan que el entorno está descompuesto. Mientras que, lo carnavalesco, lo épico y lo absurdo expresan y critican las dificultades económicas y sociales. Lo curioso es que tales subcategorías aparecen en la mayoría de obras al mismo tiempo, siendo los grados de intensidad lo que varía de una pieza a otra y de un autor a otro. Dicha mixtura produce un nuevo sentido, otro tono que proporciona un teatro particular. Con la intención de permanecer en el ámbito de la objetividad, la metodología empleada desempeña un rol fundamental. La dramaturgia, argumentada por José Luis García Barrientos, se aplica a los diez análisis por haber comprobado su coherencia y eficacia. Finalmente, antes de diseccionar las obras hay un sondeo por el discurso oficial de la historia del teatro colombiano. Y se destaca el efecto que ha ejercido la idea de lo hegemónico: la ausencia de una mirada crítica en relación con esa historia, y con ella, el abandono a un examen que separe las anécdotas personales y las miradas subjetivas, de los procesos y las cualidades de los productos.

Desde el panorama histórico hasta la exploración de las diez obras, de las gestas ocurridas en el pasado, hasta la ficción dramática contemporánea, se vislumbra que, en las obras de teatro,

queda plasmada, como una interesante evidencia de los tiempos, la percepción y la mentalidad de una época.

20. Hermes DAMIÁN GUTIÉRREZ: *Dramaturgia de la improvisación* (02.06.2015)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

Esta tesis procura establecer nexos entre técnicas de improvisación actoral y la escritura dramática (sin descartar la narrativa) para establecer una propuesta de poética. El trabajo está estructurado en dos partes para facilitar su lectura y organizar sus objetivos. La primera parte es histórica. Comienza con la revisión de figuras como los juglares y bufones que utilizaban recursos de improvisación para realizar su arte. De estos personajes medievales pasamos a la *commedia dell'arte* donde la improvisación es un recurso surgido de la técnica y no del azar. En el siglo XIX, el realismo constriñe al arte teatral para que éste no se sujete a las estructuras del texto escrito, pero, a principios del siglo XX, las vanguardias se rebelan contra esta tiranía y vuelven a tratar de entrar en contacto con la vinculación emocional, ritual, onírica o simbólica entre el espectador y el teatro. En este sentido, retomamos a Antonine Artaud, a los dadaístas y surrealistas. La palabra improvisación empieza a sonar de nuevo. Jacob Levy Moreno explora la potencialidad de la espontaneidad y Jacques Copeau quiere adaptar la *commedia dell'arte* el teatro francés de principios de siglo. Las guerras mundiales tocan la sensibilidad teatral y el teatro se vuelca hacia la búsqueda de un mayor contacto con el espectador. Aparece el *happening*. La escena realiza exploraciones tanto escénicas como dramatúrgicas. Tadeusz Kantor, Bertolt Brecht y, en otra latitud, Augusto Boal, piensan en un teatro que también puede ser político y participativo, no meramente contemplativo y servil al texto de autor. Posteriormente, Jerzy Grotowski y Eugenio Barba plantean que el teatro tiene puntos en común en manifestaciones a lo largo del globo terráqueo. La palabra sacralidad, al igual que pasó con Artaud, vuelve a ser parte de una investigación que vincula y detona una relación trascendental entre actor, teatro y espectador. Peter Brook se suma a esta cruzada. Ya en la década de 1960 Viola Spolin empieza a enlazar los

juegos tradicionales con el teatro, buscando lo lúdico como motor de creación escénica y entrenamiento actoral. Keith Johnstone hace otro tanto incitando al actor a entender resortes dramáticos a partir de impulsos espontáneos basados en reflexiones sobre el juego de estatus que jugamos en el mundo real, la comunión escénica entre compañeros y la estructura dramática que se van engarzando en las improvisaciones; dichas improvisaciones terminan siendo el material dramático en sí mismo. En España, Els Joglars también recurren a la improvisación para generar sus espectáculos y son grupos como Second City, Playback Theater, Theater Sport los que convierten la improvisación actoral en un espectáculo en sí misma. Es quizás el *match* de improvisación de los canadienses Yvon LeDuc y Robert Gravel, surgido en la década de 1970, la manifestación más exitosa y referencial a nivel mundial de un formato de espectáculo de improvisación, llegando incluso a organizar campeonatos internacionales.

La segunda parte del trabajo es el objetivo principal de esta tesis. A través de la revisión de las ideas de Richard Schechner sobre el texto performativo, de Hans-Thies Lehmann sobre el teatro posdramático y de Umberto Eco sobre la obra abierta, proponemos un viaje hacia una creación dramatúrgica que genere espacios improvisables en escena que, sin embargo, sean parte primordial de la obra para poder completar su semántica. Terminamos el trabajo revisando parcialmente algunos experimentos y propuestas de un realizador que nos queda cercano, José Sanchís Sinisterra. Sanchís trabaja la línea de la dramaturgia actoral, donde se esmera por entrenar a sus actores en un pensamiento y accionar dramatúrgico durante su estancia en escena.

Entretejiendo estos materiales proponemos el viaje de este trabajo hacia una posible poética de la escritura de la improvisación.