

TESIS DOCTORALES (ITEM, UCM)  
Doctorado en Estudios Teatrales (2014-2016)

Finalizado el curso 2010-2011 se produjo la extinción definitiva del Programa de Doctorado en «Historia y Teoría del Teatro», y después de una interrupción de casi dos años a la espera del desarrollo de la nueva normativa de doctorado, en el Curso 2013-2014, el ITEM pudo volver a contar con un Programa de Doctorado en Estudios Teatrales. Incorporamos ahora a esta sección, la noticia de las tesis leídas entre los cursos 2014-2015 y 2015-2016.

1. Eduardo VASCO SAN MIGUEL: *Para una historia de la voz escénica en España* (23.09.2016)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

La historia de las grabaciones de fragmentos de obras teatrales, recitados por grandes actores del primer tercio del siglo XX, en cilindros de fonógrafo y discos de pizarra para gramófono, no ha sido jamás estudiada. Tras décadas de debates sobre la manera de interpretar o la forma de decir el verso en el teatro — tanto en el ámbito profesional como en el académico —, y cientos de elucubraciones sobre la tradición perdida y las maneras declamatorias de los grandes actores del pasado, resulta sorprendente que los documentos sonoros que vamos a estudiar no hayan ocupado el importante lugar que les corresponde, sentando las bases de cualquier discusión seria sobre la evolución de la palabra en los escenarios de nuestro país. Solo hay una explicación: nadie sabía de su existencia. Hubo registros sonoros actorales anteriores a 1936. Hay que tener en cuenta que las dos grandes casas que las promovieron y las comercializaron (Odeón, y Discos gramófono-La voz de su amo) desaparecieron, y sus archivos y referencias — sobre todo musicales — no se han conservado completas en ninguna parte. Ni siquiera los archivos privados o públicos, ni la BNE, cuentan con material suficiente para elaborar un conocimiento mínimo de la materia, y solo los coleccionistas de discos de pizarra han hecho acopio de este corpus de discos de 78rpm. Al constatar la magnitud de todas las grabaciones y

su importancia, consideré que profundizar en la materia desde un punto de vista más académico, sería muy relevante para el conocimiento de la evolución de la declamación actoral. Y si me centraba en el ámbito de lo que denominamos «decir el verso» –una de las cuestiones más traídas y llevadas en estas últimas décadas, tan importantes para el teatro clásico en nuestro país– estaría, sin duda, cimentando una discusión que hasta ahora se ha basado siempre en meras suposiciones y testimonios escritos.

Por ello el propósito fundamental del presente trabajo es realizar un estudio de la evolución del recitado de fragmentos del repertorio teatral del Siglo de Oro, en los registros sonoros efectuados entre los años 1899 y 1936 por sus dos actores principales: Francisco Morano y Ricardo Calvo. Con esto he pretendido, en primer lugar, elaborar una base para la historia de la voz escénica en España, donde trato de definir la hasta ahora ignorada trayectoria del recitado del verso clásico castellano, y las maneras concretas de los actores que lo interpretaron en el primer tercio del siglo XX. En lo relativo a los protagonistas de las grabaciones me surgieron varias preguntas a las que trataré de responder: ¿Quiénes fueron estos actores? ¿Por qué registraron ellos estos fragmentos y no otros? ¿Qué relación había entre la intensa vida escénica española y la elección de los fragmentos a registrar? Trataré de demostrar que tanto la decisión de grabar unos fragmentos concretos, como la elección de los actores que los registraron, tuvieron su origen en la vida escénica de nuestro país. También que los discos, tras su distribución y éxito comercial, tuvieron impacto en el espectador y en los profesionales. El siguiente paso es analizar y concretar cómo es la declamación en estas grabaciones, y demostrar que no existía una única manera de abordar el recitado áureo. Es hora, como he dicho, de desmentir la tantas veces repetida, por numerosas voces, alusión a la tradición perdida. Ese es mi propósito: no se puede entender el presente sin analizar el pasado. Así, tras devolver a la memoria colectiva el trabajo de estos comediantes, será evidente que las maneras de decir el verso en el teatro español tuvieron una definición propia de cada actor. Estos modos quedaron registrados en las grabaciones que estudiamos en este trabajo, y al pasar de

unos cómicos a otros, sentaron las bases de nuestra manera actual de enfrentarnos al verso áureo.

2. Encarnación FERNÁNDEZ GÓMEZ: *Medeas de cine. Del texto teatral a la representación fílmica* (26.09.2016)

Dirección: Carmen González Vázquez y José Luis Sánchez Noriega

El mito de Medea ha sido escogido como materia argumental de manera recurrente por cineastas de gran talento que han vinculado la historia de Medea al cine desde el inicio del séptimo arte hasta el momento actual. Medeas cinematográficas en las cuales prevalece la fidelidad a los pretextos literarios originales, pero en las que también se investiga sobre el sentido arquetípico primordial y preliterario del mito a través de la música, el silencio, lo simbólico: lo que no puede ser dicho.

El objetivo de esta investigación ha sido demostrar cómo dentro del arte cinematográfico, a diferencia del literario, el personaje de Medea ha sido llevado a la pantalla desde la ausencia de significaciones condenatorias de carácter moral. Ciertamente, los más sobresalientes creadores cinematográficos que nos ocupan han dado vida a Medea aliándose con el personaje desde una profunda comprensión de esta figura mitológica en relación con lo inefable, esto es, como arquetipo imaginario productor de sentido: unido a lo simbólico, al silencio, al misterio y al arte. Subyace a esta investigación el intento por rastrear de dónde y cómo se origina aquello que llamamos personaje de Medea, con el objetivo de poner de manifiesto la significación del personaje en relación con su origen mítico, etnológico, antropológico y religioso. Con el fin de establecer de qué autor o autores son deudores los diferentes cineastas objeto de nuestra investigación, así como qué partes del mito y del personaje de Medea han tomado como referencia en la realización de sus respectivas películas, se ha efectuado un recorrido por los principales textos de la literatura grecorromana que hacen referencia a la figura de Medea, se ha mostrado la evolución eminentemente negativa manifestada por el personaje, y se han evidenciado las diferentes caracterizaciones atribuidas a su personalidad en función del tratamiento otorgado por los distintos literatos grecorromanos, desde su origen mítico hasta las revisiones que sobre la

heroína hicieron Eurípides y Séneca, conforme a los cuales Medea se convierte en sinónimo de determinadas cualidades positivas o negativas. Para acometer esta tarea se ha efectuado un recorrido a través de las múltiples Medeas literarias partiendo de la *Teogonía* de Hesíodo, la *Ilíada* y la *Odisea* de Homero, la cuarta *Pítica* de Píndaro, así como la tragedia *Medea* escrita por Eurípides. Ya en época helenística es preciso detenerse en *Las Argonauticas* de Apolonio de Rodas y, por último, en el ámbito romano, en las versiones del mito escritas por Ovidio en el Canto XII de las *Heroidas*, así como en el capítulo VII de sus *Metamorfosis*, para terminar con el análisis de la tragedia *Medea* escrita por Séneca. Finalmente, se ha establecido un análisis comparativo entre la Medea de Séneca y la Medea de Eurípides como principales referentes literarios de las Medeas cinematográficas. En este estudio se ha abordado el análisis de las veintidós películas que se han realizado sobre el mito desde 1920 con la primera *Medea* de K. Teme; *Medea*, de Sarah Ferrati (1957); *Medea*, de Judith Anderson (1959); *Medea*, de Pier Paolo Pasolini (1969); *Medea*, de Mark Cullingham (1983); *Medea*, de Lars Von Trier (1988); *Mama Medea*, de D. N. Vaughn (1996); *Medea culpa*, de Robert Bielak (1998); *Guerreros míticos: Guardianes de la leyenda*, de Mireille Chalvon (1998); *Jasón y Medea en la Cólquide*, de Mireille Chalvon (1998); *Jasón y los argonautas*, de Nick Willing (2000); *Así es la vida*, de Arturo Ripstein (2000); *Medea 2*, de Javier Aguirre (2006); *Medea*, de Alessandra Pescetta (2007); *Medea*, de Troy Minassian (2007); *Medea. The movie: Performance*, de W.E. Singleton Center for the Performing Arts (2007); *Medea*, de Daniel Strange (2008); *Medea la passione*, de Michelangelo Maria Zanghi (2008); *Medea Noir*, de Jacob Tomala (2009); *Médée Miracle*, de Tonino de Bernardi (2011); *Medea*, de K. Teme y Emily Soussana (2012); *Recycling Medea*, de Asteris Kutulas (2013); y *Fluch der Medea*, de Branwen Okpako (2014).

3. Ana María GÓMEZ VALENCIA: *La construcción del personaje en la obra de Juan Mayorga* (15.07.2016)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

Uno de los pilares fundamentales en los que reposa la dramaturgia del madrileño Juan Mayorga es la figura del personaje, hija de

la tradición teatral dramática de Occidente, pero también hija de su tiempo, un tiempo que olvida la historia y al que desbordan el progreso desquiciado y la necesidad imperante que tienen muchos, de dominar a los demás. En medio del multiforme e intenso universo mayorguiano cargado de pasado, de ideas filosóficas y, sobre todo, de interrogantes, el personaje es el elemento que, en la mayoría de los casos, contiene las distintas visiones de mundo que el dramaturgo aspira a poner en conversación en la escena. Nuestro objetivo con la presente investigación es centrarnos en el estudio de la figura del personaje teatral mayorguiano, enfocándonos principalmente en el estudio de los personajes animales no humanos y en el estudio de los personajes niños y adolescentes. De las veinte obras extensas que ha publicado el dramaturgo hasta la fecha, en diez aparecen estos tipos de personajes. Son figuras recurrentes del autor, con las que se distancia del pensamiento hegemónico del hombre adulto y prueba a mirar a través de sus puntos de vista.

Con los personajes animales no humanos, además de expresar sus pensamientos e ideas (más que con otros de sus personajes), realiza un ejercicio democrático en el que ninguno de los dos puntos de vista —el animal y el humano— coloniza al otro. Crea un engendro animal-humano que interpela la realidad de los animales humanos y llama la atención sobre sus zonas más oscuras. El engendro resulta tan cautivador precisamente porque es un nuevo punto de vista, una mirada fresca que desenmascara la condición humana, que extraña e identifica a un mismo tiempo al espectador y que lo lleva a reflexiones profundas sobre sus propias actitudes y formas de estar en el mundo. A través de los personajes niños y adolescentes, Mayorga busca, por medio del silencio y de una nueva figura especial de héroe, reivindicar el punto de vista de la temprana edad en la concepción colectiva del mundo.

El primer tipo de personaje, que corresponde a la etapa de consolidación del autor, ya ha sido ampliamente estudiado. No obstante, no se había realizado hasta ahora un estudio pormenorizado de todas las piezas en conjunto en que estos personajes son protagonistas. Se incluye, en este primer grupo de estudio, la adaptación del *Coloquio de los perros* de Cervantes que realiza

Mayorga y con la que descubre el potencial escénico que tienen estos personajes. Las obras a las que nos referimos son *Palabra de perro*, *Últimas palabras de Copito de Nieve*, *La tortuga de Darwin* y *La paz perpetua*. El segundo tipo de personajes objeto de estudio es incluso más recurrente que el primero, pero hasta la fecha carece de un estudio pormenorizado. Esta tesis doctoral busca realizar una investigación que dé cuenta del reiterado empeño de Mayorga por construir estos personajes: aparecen en siete de sus obras extensas, entre niños y adolescentes, y representan una línea de investigación y creación clara del dramaturgo madrileño: *Angelus Novus*, *Himmelweg*, *Hamelin*, *El chico de la última fila*, *El cartógrafo*, *El arte de la entrevista* y *Reikiavik*.

La estructura de esta investigación se establece teniendo en cuenta tres principales campos de búsqueda: el histórico, el metodológico y el analítico. El primero se enfoca en la historia del personaje teatral en Occidente, su nacimiento y transformación, estudiando detenidamente las influencias que ha recibido Mayorga de esta figura y haciendo un recorrido específico sobre la historia de los personajes animales no humanos en la literatura y el teatro, y sobre la historia de los personajes niños y adolescentes, desde el teatro griego hasta la escena contemporánea. En la segunda parte se encuentra la exposición de los procedimientos metodológicos que se utilizan en el análisis de las obras objeto de estudio. La tercera parte, por su lado, está dedicada al análisis detallado de los personajes objeto de estudio, realizando un análisis desde el punto semiótico y dramatológico.

Una vez realizado el repaso histórico del personaje teatral de forma general y específica, en la segunda parte de la presente investigación son expuestas de manera detallada las herramientas metodológicas que se utilizan en el análisis de las obras objeto de estudio. En primer lugar, tomando como base las investigaciones de Carmen Bobes Naves, de Anne Ubersfeld y de Erika Fischer-Lichte, se realiza un recuento sobre los instrumentos analíticos que utiliza la semiótica teatral, tales como el estudio morfológico, onomatológico, sintáctico, semántico y pragmático del personaje. Luego se realiza un resumen explicativo de la estructura del método dramatológico propuesto por el

profesor José Luís García Barrientos, que acompaña el análisis semiótico, pero también añade a dicho estudio elementos de otras disciplinas como la antropología, la lingüística y la poética. Por último, se elabora una metodología de análisis en la que se busca identificar la acción dramática de cada escena a través de los deseos encontrados de los personajes, traducidos, a su vez, en verbos. Dicha estructura metodológica se basa en los estudios sobre el análisis dramático que han realizado autores como Valère Novarina, José Luis Alonso de Santos y Mauricio Kartún, y en las investigaciones filosóficas que Wittgenstein realizó sobre la palabra como agente de acción y no como simple significante.

En la tercera parte de la investigación nos sumergimos de lleno en el análisis de las obras, teniendo en cuenta que para poder realizar un análisis profundo de nuestros personajes objeto de estudio, es imprescindible analizar todos los personajes de cada obra, partiendo de la idea de que la construcción de un personaje depende de los demás y no es un elemento autónomo en el entramado dramático.

Los hallazgos más destacados derivados del estudio pasan, en primer lugar, por descubrir en la dramaturgia mayorguiana una línea de creación e investigación que, por medio de personajes como los animales no humanos y los niños y los adolescentes, busca construir para el espectador una experiencia estética de lo que significa el fenómeno de la alteridad. Mayorga se suma así a uno de los objetivos principales de la escena contemporánea, consistente en instalar una mirada multiperspectiva de la realidad que permita imaginar y ensayar las posibilidades de comprensión y convivencia entre distintos seres.

Dentro de la línea de investigación teatral del personaje animal no humano, se concluye que Mayorga, en consonancia con el cambio de mirada a lo animal no humano defendida por Kafka, Berguer, Derrida, Guatari, entre otros, construye este tipo de personajes con el fin de habitar el punto de vista animal. Además de realizar este ejercicio de mirar a través de una realidad diferente, critica la violencia ejercida contra el animal y la violencia ejercida contra los humanos «animalizados». Mayorga no solo pone en evidencia la desprotección y vulnerabilidad de la realidad animal

no humana, sino que suma a esta figura realidades humanas que, hoy en día, implican discriminación, como ser afro, inmigrante, indocumentado o anciano. Sus personajes animales no humanos son una argamasa construida con todo lo anterior que se convierten en portavoces directos de su dramaturgia. A Berganza, Cipión (*Palabra de perro*), Harriet (*La tortuga de Darwin*), Copito de Nieve, el Mono Negro (*Últimas palabras de Copito de Nieve*) y Enmanuel (*La paz perpetua*), los caracteriza una alta condición ética y la imperiosa necesidad de transformar la historia, idea que el dramaturgo madrileño adopta de la filosofía de Walter Benjamin. Y, en contraposición a unos personajes animales no humanos que manejan el lenguaje de los hombres y saben convivir con sus diferentes, Mayorga construye personajes humanos «inhumanos», ebrios de ambición, veloces máquinas de la competencia que, enceguecidos por sus objetivos ególatras y por sus intereses, pasan por encima de humanos y animales, cosificando o instrumentalizando todo lo que encuentran a su paso.

Se concluye, también, que una de las potencias teatrales de la dramaturgia mayorguiana es, justamente, la investigación y puesta en marcha de este tipo de personajes sobre la escena. Al ser caracteres de los cuales no existen antecedentes reales, su encarnación conlleva la apertura de un insospechado e indefinido abanico de posibilidades interpretativas, que enriquecen, sin duda, el ejercicio actoral y lo resignifican para la escena contemporánea.

Entre los hallazgos más significativos encontrados en el estudio del segundo grupo (personajes niños y adolescentes) está el descubrir cuatro claras líneas de investigación y creación con respecto a ellos. En cuanto a los personajes niños, Mayorga crea dos tipos de caracteres que se repiten en varias obras: el niño silente que aparece en escena, pero no se escucha su voz, y el personaje de la niña heroína que desde su ingenuidad y resiliencia se enfrenta a la dominación del hombre adulto. Con respecto a los adolescentes, se observa la construcción del reiterado carácter de un joven de mirada despierta, agobiado por las estructuras educativas cerradas que lo asfixian o por familias descompuestas pero que, en su caso, una imaginación infinita tiñe sus días de

procesos intensos de creación. Con la creación de obras literarias, del arte de la entrevista o de la puesta en marcha de un juego de imaginación y rememoración, estos personajes logran salir fortalecidos y continuar enfrentando el devenir cotidiano. Por último, observamos, también, la investigación profunda en la que se centra el autor con respecto a las relaciones que se establecen entre adultos y niños o adultos y adolescentes, relaciones en que se hace hincapié en la importancia de los procesos de enseñanza de los grandes a los pequeños y en la relación entre padres e hijos.

Estas cuatro líneas de investigación ponen de manifiesto la intensa preocupación del dramaturgo por abrir puertas ficcionales que propongan nuevas maneras de reconfigurar y repensar la relación de la infancia y la adolescencia con el relato social contemporáneo.

4. Juan Pedro ENRILE ARRATE: *Teatro relacional: una estética participativa de dimensión política* (30.09.2015)

Dirección: Francisco Javier Huerta Calvo

El objetivo de esta tesis es trasladar la estética relacional que Nicolas Bourriaud aporta a la teoría del arte, en el contexto de las artes plásticas, al teatro, y formular una teoría del teatro relacional. Para la estética relacional lo «real» es relacional y cuestiona la formulación de lo que se considera «real», es decir, la manera en que están instituidas las relaciones entre los ciudadanos que son un mecanismo disciplinario para controlar, entre otras cosas, la manera en que se disponen los cuerpos en el espacio. La estética relacional se opone al dispositivo escénico hegemónico en el que unos construyen significados mientras otros observan, para construir comunidades, modos de existencia. La obra artística deja de ser un objeto monumental exhibido desde los grandes contenedores culturales para insertarse en el tejido del mundo concreto. Pretende liberarse de las subjetividades impuestas por el sistema de control, en el que participan los espacios culturales convencionales, para construir el acontecimiento de encontrarse en el mundo, de estar en circulación, de crear relaciones distintas a las instituidas por el sistema de control en el que vivimos. Esta estética trasladada al contexto escénico supone un revisionismo

del teatro ya que cuestiona el dispositivo teatral convencional para proponer otras maneras de interacción en la realización escénica, otras teatralidades.

Este teatro relacional surge en épocas liminares en las que se cuestionan las grandes verdades que cohesionan el sistema y la sociedad se abre a su pluralidad. Posteriormente, cuando el sistema, sea el que sea, se consolida y aparece la normalización, estabilización y homogeneidad social, lo participativo desaparece. En la historiografía teatral podemos encontrar diversidad de ejemplos en los que se ha tratado al espectador como parte activa en la creación de la realización escénica, por lo que el teatro relacional no debe comprenderse como una nueva idea, sino que más bien debería entenderse como una vuelta al público participativo. Este florecimiento del público participativo ha tenido en el siglo XX dos grandes épocas: los años veinte y treinta, y los sesenta y setenta. Actualmente muchos son los datos que avalan la descripción de la sociedad contemporánea como una sociedad liminar, lo que ha provocado el surgimiento de propuestas escénicas relacionales como son: *Call Cutta* (2005), *Cargo Sofía-X* (2006) o *Situation Rooms* (2013) del grupo alemán Rimini Protokoll; *Pendiente de voto* (2012), *Dominio Público* (2008) o *Desplazamiento del palacio de la moneda* (2014) de Roger Bernat; *En los Arcos* (2009) de David Overend; *Flashmoon project* (2014) del colectivo Flashmoon; *Algo está pasando y no sé qué es* (2013) de Miguel Ángel Rodríguez, etc.