

TESIS DOCTORALES (ITEM, UCM)
Doctorado en Estudios Teatrales (2016-2018)

1. Ricardo GARCÍA FERNÁNDEZ: *La efigie en el teatro de Tadeusz Kantor. Un modelo para el personaje* (07.10.2016)

Dirección: Dra. Agnieszka Matyjaszyk

Este trabajo trata sobre dos recursos teatrales: el empleo de la efigie y la muñequización del personaje. Por efigie se ha entendido toda construcción plástica capaz de figurar la presencia de un personaje, como el títere, la máscara o el maniquí. Por muñequización se ha entendido la técnica de caracterización consistente en artificializar al personaje interpretado por un actor ya sea en su dimensión interna, privándole de psicología o de voluntad; externa, haciéndole adquirir la apariencia y la expresión de una efigie; o mixta, mediante su desindividualización, esquematización o tipificación. El estudio de los dos recursos de manera conjunta se debe a la estrecha relación que mantienen entre ellos. Ambos comparten una misma historia que parte de formas como el juego, el ritual, el carnaval, la *commedia dell'arte* o el circo, se consolida durante el Romanticismo y el Simbolismo de la mano de autores como Heinrich von Kleist, Maurice Maeterlinck o Edward Gordon Craig, y alcanza su mayor apogeo en las vanguardias históricas, como demuestra la obra de Jarry, Schlemmer, Witkiewicz o Schulz. Ambos privilegian la imagen sobre la palabra, renuncian a la psicología, establecen un distanciamiento, ofrecen una alternativa al naturalismo, persiguen un arte autónomo y contribuyen al empleo del objeto más allá de la condición de accesorio. Incluso oscilan de la misma manera entre lo grotesco, lo siniestro, lo abyecto y lo metafísico, y a menudo aparecen combinados en las mismas piezas.

Así puede comprobarse en el teatro de Tadeusz Kantor, donde ambos recursos se manifestaron de manera emblemática. A

lo largo de su producción dramática empleó diversos tipos de efigie que son susceptibles de una clasificación en varios tipos y subtipos. Dentro del títere se podrían distinguir las variantes del autómatas, la sombra o el muñeco constructivista emparentado con el bunraku. Bajo el concepto de escultura es posible diferenciar la clásica, la guiñolesca y la zoomórfica, así como entre las máscaras se distinguen las clásicas, las guiñolescas y las circenses. Sus biobjetos se podrían dividir en aquellos que se unen al cuerpo del actor por contigüidad y en aquellos que se unen a él por una relación de sustitución. Entre sus maniqués, unos duplicaron la escala real, otros sustituyeron una parte anatómica del cuerpo del actor y otros reprodujeron la totalidad del mismo. Finalmente, las figuras de cera se definieron, como su propio nombre indica, por el material de construcción.

La muñequización interna de los personajes de Kantor se percibe desde su propia concepción por la que obedecen a las leyes de la memoria ejecutando numerosos automatismos y repeticiones. La muñequización externa se aprecia a través de numerosos mecanismos pertenecientes a distintos sistemas de signos. Por ejemplo, la repetición de palabras o la artificialidad en la pronunciación repercutieron en el texto dicho, el maquillaje exagerado o el almacenamiento de los actores afectaron a la apariencia y la inmovilidad o la mecanización de gestos y movimientos condicionaron la expresión. La muñequización mixta se detecta en la repetición de personajes tanto en una misma obra como en varias distintas o en el vestuario basado en el uniforme.

A pesar de las diferencias existentes entre cada tipo de efigie y cada mecanismo de muñequización es posible aventurar dos ideas para todos ellos. Todos ellos generaron una presencia plástica, extraña, sólida y deshumanizada que obligó a percibir al personaje a través de su propia materialidad y significante en lugar de su psicología y significado. Y todos ellos supusieron una mezcla grotesca de elementos humanos y objetuales que, de acuerdo con las teorías de Bajtín, podría simbolizar el preciso instante de un cambio en el que coinciden dos rostros: lo humano equivaldría al antiguo rostro del teatro naturalista y lo objetual

al rostro nuevo del teatro que, naciendo del anterior, busca la plasticidad y la autonomía.

2. Miguel A. RIBAGORDA LOBERA: *El espectador-interprete. Aproximación neurocientífica a la comunicación y la recepción teatral* (07.11.2017)
Dirección: Dr. Bernardo J. García García y Dr. José Javier Campos Bueno

Gordon Craig menciona en el segundo diálogo de *El arte del Teatro* que antes de llegar a ser director se necesita haber sido actor. Y no sería incorrecto añadir que antes de haber sido actor se tiene que haber sido espectador, pero no uno cualquiera, sino uno que facilite la comunicación teatral más allá del mero intercambio hacer-para-ver. Este trabajo estudia, tanto a este espectador al que se ha llamado activo, intérprete o actante, como su espacio de comunicación desde las ciencias sociológicas, la semiología, la antropología, la neurofenomenología y las neurociencias y demuestra de manera teórica y empírica la creación de espacios de acción e intención compartida entre la escena y el patio de butacas. El espectador estudiado mantiene una comunicación bidireccional con la escena participando con su presencia activa, esto es, convirtiendo en acción su tarea de observar. Esta observación activa transforma su atención, emoción y percepción en acciones habilitadoras de los canales de comunicación bidireccionales con una dinámica modal hacer-hacer capacitándolo como espectador-intérprete. Estas acciones se originan gracias a la activación de redes neuronales de su sistema nervioso central (SNC) que albergan las llamadas neuronas espejo.

El objetivo de esta tesis es presentar un estudio de la recepción activa y de la comunicación que habilita este espectador desde las ciencias antes indicadas, así como la medición de esta activación mediante la captación de datos empíricos durante una representación en vivo que validen la hipótesis del establecimiento de la comunicación bidireccional mediante la activación de su SNC. La medición al grupo de voluntarios realizada para este trabajo se llevó a cabo mediante una serie de biosensores con los que se obtuvo su calidad de presencia o activación traducida en los

parámetros mencionados: atención, emoción y percepción. Los resultados corroboran esta activación de forma correlativa, esto es, se puede validar empíricamente la dinámica modal presentada hacer-hacer donde el hacer escénico genera un hacer cuantificable en el perceptor. Se concluirá que el espectador es un agente receptor que percibe y experimenta en la comunicación teatral de acuerdo a su entorno interno (su experiencia subjetiva) y externo (la propia representación teatral). Al estar inmerso en un bucle de comunicación dinámico, se demostrará que su recepción, dentro del microcosmos de la representación teatral, dispara sus estructuras cognitivas y este proceso da paso a la percepción. En función de lo percibido y su experiencia subjetiva, este espectador enactivo activa su sistema nervioso central con sus neuronas espejo estableciendo un espacio de intenciones compartidas con el actor. Esta activación es comprensión-acción elaborada según lo percibido en el momento, además de los momentos previos y predictivos de la representación.

Con este trabajo se busca superar las barreras endogámicas de la teoría teatral presentando confluencias teóricas conocidas junto a otras científicas, inicialmente alejadas de la comunicación teatral, pero pertinentes para concluir que el receptor teatral activo es necesario para la existencia de una comunicación eficaz conseguida por la activación de sus estímulos que estudia la neurociencia. En el trabajo se encontrarán reflexiones sobre preguntas como ¿es posible medir el grado de la emoción de un espectador o en un grupo de espectadores? o ¿es extrapolable esa medición a un grupo social determinado? que, espero, generen al lector nuevas interrogantes derivadas de este acercamiento pluridisciplinar al estudio del perceptor y su entorno.

3. David MARTEL CEDRÉS: *Esperando a Godot. Escenificaciones condicionadas por sus traducciones* (11.09.2018)

Dirección: Dr. José Gabriel López-Antuñano González

Es muy posible que existan a la vez tantas lecturas de un texto como lectores absorbiendo sus líneas, y, al mismo tiempo, tantas traducciones como traductores. Pero en el hecho teatral esto es aún más complejo, donde cada traductor se ha de enfrentar a los problemas de

transferir un texto dramático de una cultura a otra, con sus peculiaridades literarias, lingüísticas y signícas, y a su vez, tomar decisiones sobre el contenido, el habla, el estilo, el género, etc. La fidelidad de una traducción es fundamental para el teatro, porque los elementos significantes de la obra teatral han de ser trasladados fielmente del original a la traducción, para que sean interpretados y usados por directores de escena y dramaturgistas de cara a futuras escenificaciones. Si no se transmiten correctamente los mismos elementos significantes de un texto fuente a un texto traducido, es posible que los mensajes y los signos escritos por el autor para ser trasladados a la escena, se modifiquen en dicho trasvase lingüístico, ocasionando que el futuro receptor de la obra reciba diferentes elementos significantes a los concebidos originalmente.

En attendant Godot de Samuel Beckett representa una nueva forma de expresión dramática, una total ruptura literaria respecto a lo que estaba sucediendo en el teatro europeo de mediados del siglo XX. Inicialmente escrita en francés, posee la peculiaridad de haber sido traducida por su autor poco después al inglés, *Waiting for Godot*. Esto significa que se generó un mismo texto con dos ediciones originales en dos idiomas diferentes y, al mismo tiempo, se forjó el elemento que ha caracterizado a la obra literaria de Beckett; el bilingüismo de su escritura. Pero lo más paradójico de esta pieza dramática no es que posea dos ediciones, sino que en realidad son seis las versiones realizadas por su autor, tres en francés y tres en inglés. Mientras que, por otro lado, son cuatro las traducciones en castellano realizadas hasta la época de *Esperando a Godot*, todas generadas a partir del texto francés, algo obvio si se tiene en cuenta que este era el texto original y desde el cual se basaron todas las traducciones en otros idiomas. Pero ¿a qué son debidos estos hechos? ¿Es el texto inglés idéntico al francés? ¿Conocían los traductores españoles el texto inglés para contrastarlo con la versión francófona? ¿Sabían estos profesionales de la existencia de las seis versiones diferentes del texto, y que todas fueron realizadas por el propio Beckett? ¿Poseen los actuales profesionales del teatro en España y los receptores del texto en castellano una traducción actualizada de esta obra? ¿Se escenifica actualmente en España el texto definitivo?

Ante estas cuestiones, la aportación principal que ofrece esta investigación es expresar el origen de esta obra identificando la fase de gestación de esos seis diferentes textos fuente. A partir de su localización y del contraste de las distintas versiones, se ha procedido a analizarlas junto a las traducciones en español de *Esperando a Godot*, tanto de manera individual como comparándolas unas con otras con el fin de poder averiguar cuál de estos trabajos de traslación era el más cercano al texto definitivo de Beckett. Para ello, se han realizado numerosas tablas comparativas que han demostrado las diferencias habidas tanto en los seis textos originales de *En attendant Godot* y *Waiting for Godot*, como a su vez en las cuatro traducciones publicadas en España de *Esperando a Godot*. Los datos obtenidos se han unido a las conclusiones extraídas de las entrevistas realizadas a los últimos directores de escena que en España han escenificado este texto. Este modelo de análisis mediante la comparación y el contraste de los textos ha dejado entrever que en el actual mundo literario, teatral y pedagógico español existe un desconocimiento de esta obra beckettiana tal cual fue realizada definitivamente por su autor. Y deja percibir que la falta de un adecuado material literario y crítico sobre la vida y obra de este dramaturgo, junto con la escasez de estudios de esta pieza dramática, han creado esa etiqueta que califica a Samuel Beckett de autor oscuro y complicado de entender, y que su obra está inmersa de negatividad y de desesperación, cuando no es del todo así.