ANEXO 1**:**

Se incluye como anexo el cuestionario al cual, gentilmente, se sometieron los creadores que fueron consultados para este trabajo. No incluimos sus respuestas, porque ampliaría enorme e innecesariamente el trabajo. Y también porque de algunos disponemos sus respuestas por escrito, en otros casos el cuestionario sirvió para entrevistas que las tenemos grabadas, pero no han sido transcritas.

Como bien me dijo “Cacho” Gallegos sobre este cuestionario, con él bien podría escribirse un libro completo sobre cada creador y su obra. Quizás alguien lo haga algún día.

**CUESTIONARIO TEATRALIDAD Y DRAMATURGIA**

En vista de que esta investigación pretende determinar cómo han sido y se han constituido las teatralidades y dramaturgias del Teatro Cuencano entre el 2008 y el 2013, creemos necesario que este cuestionario tenga mínimos teóricos sobre los cuales orientar la indagación.

Al hablar de TEATRALIDAD entendemos que:

La teatralidad vendría a ser aquello que, en la representación o en el texto dramático, es específicamente teatral (o escénico) (…)

(…) la teatralidad se convierte en el carácter esencial y específico del teatro y, en la era de los directores de escena, aparece como el objeto de las investigaciones estéticas contemporáneas. Sin embargo, el estudio (…) de los más grandes autores resulta poco satisfactorio si no intentamos situar el texto en una práctica escénica, en un tipo de representación y en una imagen de la representación.(Pavis, Diccionario del Teatro, 1988, pág. 75)

Oscar Cornago propone una perspectiva algo diferente: “podemos definir la teatralidad como la cualidad que una mirada otorga a una persona (como caso excepcional se podría aplicar a un objeto o animal) que se exhibe consciente de ser mirado mientras está teniendo lugar un juego de engaño o fingimiento.” (Cornago, 2005, pág. 6) Muy similar a la que desarrolla Josette Feral [(Feral, 2004) revisar páginas 86 a la 101 del texto citado]. Que como vemos, de manera muy seductora ubica la teatralidad en el espectador y la precisa desde ahí, en relación a Pavis que la ve como algo inherente al propio teatro. No creemos que las dos ideas sobre teatralidad sean contrapuestas. La dificultad de la segunda radicaría en que, para reconstruir la manera cómo la teatralidad de una obra ha sido edificada, deberíamos poder reconstruir todas las miradas posibles de personas individuales, en tanto “el público” es una abstracción. Pero por otro lado, daría sentido a nuestro esfuerzo, en tanto hemos sido espectadores de las obras a analizar.

Por otro lado, al hablar de Dramaturgia, sumiendo la definición de Pavis decimos que:

La dramaturgia (…) consiste en disponer los materiales textuales y escénicos, en extraer los significados complejos del texto eligiendo una interpretación particular, en orientar el espectáculo en el sentido escogido.

*Dramaturgia (sic)* designa entonces el conjunto de las opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director de escena al actor, ha llevado a cabo. (Pavis, Diccionario del Teatro, 1998 – pág. 148)

Entonces, las acepciones de dramaturgia y teatralidad que hemos consignado, remiten más bien a perspectivas contemporáneas de ambos términos, teniendo claro que no será posible entender cómo se han construido y han funcionado las dramaturgias y teatralidades del teatro de Cuenca, en el período descrito, si no es analizando concretamente un conjunto amplio de aspectos como la actuación y el trabajo actoral, las textualidades[[1]](#footnote-1) posibles, los ritmos escénicos, la música, la escenografía, el vestuario, el espacio escénico, entre otros tantos devienen el vehículo material a través del cual las teatralidades y dramaturgias se concretan en la escena. Y este análisis, a su vez, es posible solo si nos enfocamos en un espectáculo u obra concreta. Al mismo tiempo, pretendemos entender que las ejecuciones y materializacione que se consiguen en una o varias puestas en escena van concretando una dramaturgia y una teatralidad global, que identifica a un grupo a un creador, a un colectivo o a un director escénico.

En otras palabras, la teatralidad y la dramaturgia solo pueden ser analizadas en referentes materiales objetivos que se evidencian en una puesta en escena específica, pero a la vez estos elementos materiales de una puesta en escena, analizados en varias de ellas terminan constituyendo una dramaturgia y una teatralidad específicas y propias de un grupo, un director o un colectivo escénico que sobrepasan un espectáculo único.

Así que este cuestionario intentará, por un lado acercarse a las generalidades de las teatralidades y dramaturgias edificadas por los creadores a los cuales se sometará, como las especificidades materiales que las efectivizan, reflejadas en una puesta en escena concreta.

Por fin, es necesario señalar que las partes distintas de este cuestionario, de ninguna manera tienen que ser asumidas como preguntas de una entrevista, sino temáticas generales que en uno u otro caso pueden tener mayor o menor relevancia, inclusive pueden ser omitidas si para un caso concreto no son determinantes en el trabajo de alguno de los creadores a ser investigados. Este cuestionario, amén de tener aportes míos, está estructurado sobre la base de tres cuestionarios que Patrice Pavis incluye en su libro ***El análisis de los espectáculos*** el primero de Anne Ubersfeld, el segundo de André Helbo y el tercero del propio Pavis.

CUESTIONARIO:

Metodológicamente el cuestionario tendrá una primera parte general, sobre el conjunto de opciones dramatúrgicas y de teatralidad que el creador ha desarrollado, y una segunda parte específica sobre una obra concreta de este creador que será analizada como ejemplo y concresión de lo anterior. En ambas, los numerales marcan áreas de indagación a ser abordadas por quien aplique el cuestionario, más que preguntas. Se señalan algunas posibles aristas de cada una de estas áreas que podrán ser apeladas en la conversación.

***Primera Parte***

1. CONVENCIÓN ESCÉNICA - CONTRATO ESPECTACULAR: ¿Cómo suele ser la convención, el contrato espectacular[[2]](#footnote-2) que sus trabajos proponen? ¿Se privilegia alguna dimensión del espectáculo?: algún saber, la presencia / cuerpo del actor/ de la compañía, la emoción / estímulo, no comunicación, no cognitivo, entre otros. ¿Se privilegia una técnica específica? ¿Se trabaja a partir de algún presupuesto estético, sígnico, técnico o conceptual para proponer el contrato espectacular, la convención? ¿Qué participación se espera del espectador, más allá de su presencia?
2. PROYECTO ESPECTACULAR: ¿De qué manera construye sus proyectos espectaculares, de dónde y cómo se inician y se desarrollan? ¿Cuáles son los puntos de origen? ¿Se privilegia algún nivel o función del colectivo a la hora de proponer el proyecto: dirección / director, actuación / actores, dramaturgia / dramaturgo o dramaturgista? ¿Cuánto de colectivo tienen las decisiones que se toman para el proyecto espectacular y por tanto también cómo se canalizan las opciones de poder en el grupo, colectivo o compañía con la cual trabaja? ¿En lo estético: hasta dónde el proyecto espectacular tiene una coherencia, y si esta es prefigurada o surge del proceso de trabajo? ¿Qué zonas de sus proyectos espectaculares aún no están del todo trabajadas o carecen de atención?
3. PREPARACIÓN - FORMACIÓN: ¿Hay una preparación o formación específica para su trabajo? ¿Ha desarrollado alún tipo de preparación actoral en su grupo? ¿Cómo es el entrenamiento? ¿Qué objetivos busca? ¿Hay una preparación para cada obra? ¿Qué importancia tiene para usted la preparación y formación del grupo? ¿Quiénes lo hacen en su colectivo escénico? ¿Con qué frecuencia? ¿Hay algún tipo de relación de la preparación con la puesta en escena? ¿Cómo incide la preparación en la puesta en escena?
4. NARRACIÓN Y RELATO: ¿Qué recursos usa para desarrollar la ficción, el relato en sus obras? ¿Qué referentes le son más importantes: históricos, fantásticos, técnico – actorales, contemporáneos, de coyuntura, antropológicos? ¿Se privilegia en esta ficción la continuidad de las unidades de acción o su fraccionamiento o no es importante este elemento para su trabajo? ¿Qué es más importante a la hora de desarrollar la narración: lo visual, lo físico – corporal, la palabra, la totalidad?
5. ELEMENTOS ESPACIALES Y SONOROS: ¿Qué dinámica desarrollan en sus espectáculos los elementos espaciales – objetuales: espacio (forma, naturaleza mimética o lúdica, abierto, cerrado, cómo es la estética del espacio, el especio en relación con el espectador, función dramatúrgica del espacio, relación del uso del espacio y la ficción) objetos y sus retórica – simbólica si la hubiere, escenografía, vestuarios, música y sonoplastia?
6. ACTOR Y ACTUACIÓN: ¿Bajo qué presupuestos interviene el actor en sus puestas en escena? ¿Cuán determinante es el actor en la puesta en escena suya y cómo se estructura el trabajo en relación con el director? ¿Cuál es y cómo establece la relación entre actor – personaje? ¿Es importante en su proceso el trabajo de personajes y cómo se hace? ¿Cuál es la relación actor – acción – personaje en sus puestas en escena? ¿Cómo incide el trabajo del actor – personaje en la estructura narrativa, es decir hay un nivel de dramaturgia del actor? ¿En sus puestas en escena hay una fusión de actor – director – dramaturgo o son funciones separadas? ¿Cómo relaciona el trabajo del actor con el conflicto general de la obra y los conflictos específicos de cada personaje?
7. ELEMENTOS DE DISEÑO: ¿Cuán determinantes son en sus propuestas escénicas la escenografía, la iluminación, el vestuario, el maquillaje las máscaras, la música, el ruido, el silencio?
8. RITMO: ¿Qué trabajo requiere el ritmo en sus puestas en escena y de qué modo se enfrenta? ¿Se puede graficar el ritmo de una de sus puestas en escena? ¿Cuál es la relación de elementos como la intensidad, la velocidad, la intención, el suspenso[[3]](#footnote-3), la tensión dramática, en sus puestas en escena? ¿Hay alguna relación entre el ritmo de diferentes regímenes significantes: actuación, luz, música, silencio? ¿Cuál es la relación entre diferentes regímenes significantes tales como la actuación, la luz, la música, los diálogos, el vestuario, el color, etc.? ¿Hay un ritmo regular o irregular, contínuo o discontínuo? ¿Qué valor e importancia tiene el ritmo en sus puestas en escena, y qué papel cumple el rítmo respecto a la dramaturgia textual y del montaje general?
9. EL RELATO: ¿Hay una relato[[4]](#footnote-4) en sus puestas en escena? ¿Cuánto la fábula determina lo que se va a relatar en el espectáculo? ¿El relato narrado es el mismo que el del texto de la obra o en el montaje se ha modificado, enriquecido y/o diferenciado? ¿Cómo está organizado el relato: de manera lineal aristotélica, de forma dinamitada, en una perspectiva brechtiana con puntos de giro, tiene flash back o flash forward? ¿Cuánto el actor construye la fábula? ¿Cuánto la construye la puesta en escena?
10. EL TEXTO DRAMÁTICO: ¿Qué lugar ocupa en sus puestas en escena el texto dramático? ¿De qué forma se articulan en sus montajes las relaciones entre texto, imagen, música, vestuario, escenografía, ritmo, etc.?
11. RELACIÓN CON EL ESPECTADOR: ¿Qué función cumple el espectador en sus montajes? ¿En qué institucionalidad teatral, social, artísitica se situan sus puestas en escena: grupo independiente, compañía temporal, universidad, colectivo teatral, Casa de la Cultura, Ministerio? ¿Qué presupuestos son necesarios para apreciar sus obras, por tanto se apela o no a una exigencia previa hacia el espectador? ¿Qué papel cumple el espectador en la generación de sentido de la puesta en escena? ¿Está activamente integrado el espectador al montaje o se requiere de él su tradicional rol? ¿Qué cree que sus montajes le ofrecen al espectador en el contexto de su ciudad, su situación política, social? ¿Busca alguna reacción específica del espectador, la consigue?

***Segunda parte***

Esta segunda parte pretenderá echar luz sobre un espectáculo, obra o puesta en escena específicos del creador escogido. Tiene la misma lógica que la parte anterior.

1. CONVENCIÓN ESCÉNICA - CONTRATO ESPECTACULAR: ¿Qué contrato espectacular propone esta obra? ¿Se privilegia alguna dimensión del espectáculo?: algún saber, la presencia / cuerpo del actor/ de la compañía, la emoción / estímulo, entre otros. ¿Se privilegia una técnica específica? ¿Se trabaja a partir de algún presupuesto estético, sígnico, técnico o conceptual para proponer el contrato espectacular, la convención?
2. PROYECTO ESPECTACULAR: En esta obra está privilegiado algún nivel de la puesta en escena o del colectivo de trabajo: dirección / director, actuación / actores, dramaturgia / dramaturgo o dramaturgista? ¿En lo estético: hasta dónde el proyecto espectacular tiene una coherencia? ¿Qué zonas de la puesta en escena aún no están del todo trabajadas o carecen de atención?
3. NARRACIÓN Y RELATO: ¿Descríba el relato, los elementos narrados en esta puesta en escena? ¿A qué referentes acude el montaje: históricos, fantásticos, técnico – actorales, contemporáneos, de coyuntura, antropológicos? ¿Se privilegia en esta narración la continuidad de las unidades de acción o su fraccionamiento o no es importante este elemento para su trabajo? ¿Qué es más importante en el relato de esta obra: lo visual, lo físico – corporal, la palabra, la totalidad del montaje?
4. ESPACIO Y SONIDO: ¿Alguno de los siguientes aspectos es relavante en esta puesta en escena: espacio (forma, naturaleza mimética o lúdica, abierto, cerrado, cómo es la estética del espacio, el especio en relación con el espectador, función dramatúrgica del espacio, relación del uso del espacio y la ficción) objetos y sus retórica – simbólica si la hubiere, escenografía, vestuarios, música y sonoplastia, máscaras, ruido, silencio, maquillaje? Descríbalas y explíquelas solo si son relevantes en este montaje. ¿Por qué y cómo se han estructurado?
5. ACTUACIÓN Y ACTOR: ¿Cuán determinante es el actor en este espectáculo? ¿Explíquenos la manera cómo trabajo con los actores en esta puesta en escena? ¿Qué relación hay entre actor – personaje? ¿Cuál es la relación actor – acción – personaje en esta obra? ¿La relación entre actor – personaje incide de alguna forma en la estructura narrativa, es decir hay un nivel de dramaturgia del actor? ¿Hay una fusión de actor – director – dramaturgo? ¿Ha establecido alguna relación del actor con el conflicto general de la obra y los conflictos específicos de cada personaje?
6. RITMO: ¿En esta puesta en escena explíquenos la importancia que usted le ha dado a elementos como la intensidad, la velocidad, la intención, el suspenso, la tensión dramática? ¿Existe una relación de ritmo entre diferentes regímenes significantes tales como la actuación, la luz, la música, los diálogos, el vestuario, el color, etc.? ¿Hay un ritmo regular o irregular, contínuo o discontínuo? ¿Cuál es la relación e importancia del ritmo en esta puesta en escena, y qué papel cumple el rítmo respecto a la dramaturgia textual y del montaje general?
7. NARRACIÓN Y RELATO: ¿Hay una fábula en esta obra o un relato concreto? ¿Cuánto la fábula determina lo que se narra? ¿El relato que se expone es el mismo del texto de la obra o en el montaje se ha modificado, enriquecido y/o diferenciado? ¿Cómo está organizada la narración: de manera lineal aristotélica, de forma dinamitada, en una perspectiva brechtiana con puntos de giro, tiene flash back o flash forward? ¿El actor construye el relato o es el mismo del texto dramático? ¿Cuánto lo construye la puesta en escena? ¿Qué lugar ocupa en esta obra el texto dramático? ¿Qué relaciones se establecen entre texto, imagen, música, vestuario, escenografía, ritmo, etc.?

ESPECTADOR: ¿Qué función cumple el espectador en esta puesta en escena? ¿En qué institucionalidad teatral, social, artísitica se sitúa este montaje: grupo independiente, compañía temporal, universidad, colectivo teatral, Casa de la Cultura, Ministerio? ¿Es necesario algún presupuesto previo, algún conocimiento previo para apreciar esta obra, por tanto se apela o no a una exigencia previa hacia el espectador? ¿Qué papel cumple el espectador en la generación de sentido de la puesta en escena? ¿Está activamente integrado el espectador al montaje o se requiere de él su tradicional rol? ¿Hay referencias que el espectador asocie al contexto de su ciudad, su situación política, social? ¿Busca alguna reacción específica del espectador, la consigue?

1. A falta de otro término asumimos el de “textualidad” para referirnos a cualquier obra que se constituye como tal, no a un texto literario escrito. Y para el caso del teatro creemos que hay varias posibles textualidades en él, que pueden ser analizadas por separado (visualidad, kinesia, sonido, etc.) o en su totalidad como “puesta en escena”. [↑](#footnote-ref-1)
2. Por contrato espectacular entendemos el acuerdo, la convención, tácitos que se establece entre el espectador y la puesta en escena, o bien a partir del deseo del espectador sobre lo que quiere encontrar en el montaje o bien a partir de las condiciones que la puesta en escena explicita al espectador y este acepta o no. Toda obra escénica parte de este contrato o convención básica: aceptar que es realidad, en algún nivel, lo que se va a ver, sabiendo todos (espectador y actores) que no es así. [↑](#footnote-ref-2)
3. Al referirnos al suspenso estamos haciendo relación al proceso de suspender, ocultar o suprimir intencionada y voluntariamente, cierto tipo de información relevante para el público con el objeto de incidir sobre la tensión dramática. No nos referimos al estilo dramático del suspenso. [↑](#footnote-ref-3)
4. Al hablar de relato no nos referimos a una historia. Se pueden relatar y fabular sensaciones, emociones, sentimientos. [↑](#footnote-ref-4)