

UNIVERSIDAD POLITÉCNICA SALESIANA.
SEDE QUITO

CARRERA: COMUNICACIÓN SOCIAL

Tesis previa a la obtención del título de: LICENCIADA EN COMUNICACIÓN
SOCIAL

TEMA:

LA COMUNICACIÓN NO VERBAL EN EL MONTAJE ESCÉNICO DEL
GRUPO MALAYERBA

AUTORA:

ANDREA VALERIA GORDÓN VINUEZA

DIRECTORA:

CATALINA ÁLVAREZ

Quito, abril de 2013

**DECLARATORIA DE RESPONSABILIDAD Y AUTORIZACIÓN DE USO
DEL TRABAJO DE GRADO**

Yo, Andrea Valeria Gordón Vinueza, autorizo a la Universidad Politécnica Salesiana la publicación total o parcial de este trabajo de grado y su reproducción sin fines de lucro.

Además declaro que los conceptos desarrollados, análisis realizados y las conclusiones del presente trabajo, son de exclusiva responsabilidad de la autora.

Quito, abril 2013

(f) _____
Andrea Valeria Gordón Vinueza
1722160494

DEDICATORIA

Dios, por haberme colmado de bendiciones en la vida personal, espiritual y académica, por estar conmigo en cada uno de los pasos que doy y metas que he logrado cumplir con mi esfuerzo y dedicación, por fortalecer mi espíritu y carácter cuando más lo necesitaba y por brindarme la oportunidad de conocer a varias personas que contribuyeron en mi desarrollo personal.

Mis padres Alberto y María por darme la vida, por su amor y apoyo incondicional por todas las veces que me recordaron que lo más importante es saber levantarse después de una gran caída. Gracias papás por darme la oportunidad de estudiar esta carrera y apoyarme siempre, esta meta cumplida se la debo a ustedes.

Mi hermana Yadi que a pesar de las adversidades estuvo ahí apoyándome y brindándome su amor en cada momento de mi vida.

Mis pequeños sobrinos Joaquín y Mathías, quienes aportaron valiosamente en mi desarrollo como ser humano, por mostrarme el verdadero significado que encierra una sonrisa y las dulces palabras de aliento que me dieron para terminar este trabajo.

Mi Juanito, quien estuvo incondicionalmente para mí, dándome las fuerzas y ánimos necesarios, por su amor que me entrega día a día y me llena de tanta felicidad.

AGRADECIMIENTO

Un profundo agradecimiento al Grupo de Teatro Malayerba en especial a Charo, Arístides, Daysi, Gerson y Pepito, por permitirme realizar esta investigación en teatro, pero en especial a Javi, Dani, Mily, Tami, Cris y Ramiro, por dejarme ser parte del proceso de montaje escénico de la obra “La toma de la escuela”, y haberme enseñado la esencia primordial del teatro, por hacerme entender que entrar en el escenario es trasladarse a un mundo en donde las luces, vestuario, maquillaje, música y sobre todo unas cajas de madera cobran vida y te llevan a un mundo en donde el arte se convierte en un sistema de comunicación sublime, en el cual se puede brillar tal como ellos lo han hecho y lo seguirán haciendo durante su vida en el teatro.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1.....	4
TEATRO Y COMUNICACIÓN	
1.1 Historia del teatro a través de la comunicación	4
1.1.1 Teatro clásico	9
1.1.1.1 Teatro griego	9
1.1.1.2 Teatro medieval.....	11
1.1.2 Teatro del renacimiento.....	12
1.1.2.1 Teatro isabelino	13
1.1.3 Teatro clásico francés.....	13
1.1.4 Teatro español	14
1.1.4.1 Teatro profano.....	14
1.1.5 Teatro romántico	14
1.1.6 Teatro del siglo xx.....	15
1.1.7 Teatro latinoamericano.....	15
1.1.7.1 Teatro ecuatoriano.....	21
1.2 Comunicación	27
1.2.1 El lenguaje.....	28
1.2.2 Sistemas de comunicación	30
1.2.2.1 Comunicación verbal	30
1.2.2.2 Comunicación no verbal	31
CAPÍTULO 2.....	46
TEATRO	
2.1 Drama y dramaturgia.....	46
2.2 Géneros teatrales	47
2.2.1 Comedia	47
2.2.2 Tragedia.....	47
2.2.3 Drama.....	48
2.2.4 Tragicomedia.....	48
2.2.5 Farsa	48
2.2.6 Melodrama	49

2.2.7 Esperpento.....	49
2.3 Universo teatral	49
2.3.1 Tipos de teatro.....	50
2.4 Espectáculo teatral	52
2.4.1 Espacio teatral	53
2.4.1.1 Escenografía.....	55
2.4.1.2 Estructura y partes del escenario.....	59
2.4.2 Elementos escénicos.....	61
2.4.2.1 Iluminación	61
2.4.2.2 Maquillaje	64
2.4.2.3 Vestuario	66
2.4.2.4 Utilería.....	68
2.4.2.5. Música	69
2.4.3 Lenguaje del color.....	69
2.4.3.1 Grupo de colores	70
CAPÍTULO 3.....	72
GRUPO DE TEATRO MALAYERBA	
3.1 Historia del Grupo de Teatro Malayerba	72
3.2 Fundadores del Malayerba	76
3.2.1 Teatro de grupo	79
3.3 Laboratorio del Grupo de Teatro Malayerba	81
CAPÍTULO 4.....	87
COMUNICACIÓN NO VERBAL EN EL MONTAJE ESCÉNICO DE LA OBRA “LA TOMA DE LA ESCUELA DE MADHUBAI” DE HÉLENE CIXOUS, ADAPTACIÓN ARÍSTIDES VARGAS	
4.1 Puesta en escena.....	87
4.1.1 Etapas de la puesta en escena.....	88
4.2 De la semiótica general a la semiótica teatral	89
4.3 Análisis semiótico de la obra “La Toma de la Escuela”	93
4.3.1 Análisis de la dimensión sintáctica	95
4.3.1.1 Las secuencias.....	96
4.3.1.2 Las funciones	99

4.3.1.3 Código verbal	101
4.3.1.4 Códigos no verbales	104
4.3.2 Análisis de la dimensión semántica	114
4.3.2.1 Espacio escénico y sentido	114
4.3.3 Análisis de la dimensión pragmática.....	117
4.3.3.1 Relación autor-obra.....	117
4.3.3.2 Relación obra-espectador	120
4.3.3.3 Relación de la obra con el espacio y tiempo reales.....	121
CONCLUSIONES.....	127
BIBLIOGRAFÍA.....	130

ÍNDICE DE ANEXOS

ANEXOS	134
Anexo A: Investigaciones y montajes del Grupo de Teatro Malayerba	134
Anexo B: Ficha técnica de la obra “La Toma de la Escuela”	137
Anexo C: Afiche promocional de la obra de teatro “La Toma de la Escuela”	138
Anexo D: Prueba de maquillaje y montaje de luces de la obra “La Toma de la Escuela” /propuesta Gerson Guerra	139
Anexo E: Bocetos del vestuario de los personajes de la obra “La Toma de la Escuela” / Pepe Rosales	141
Anexo F: Diagramación de distribución de cajas y personajes.....	146
Anexo G: Estreno de la obra “La Toma de la Escuela” /dirección Charo Francés	149

RESUMEN

La comunicación está presente en las primeras manifestaciones que el ser humano ha realizado para comunicarse con los demás. El teatro tiene sus raíces en estas manifestaciones de expresión espectacular que se realizaron con la finalidad de representar espacios de la vida cotidiana y de sus dioses.

El teatro es un sistema de comunicación en el que se evidencian signos lingüísticos y no lingüísticos, los cuales se articulan para formar todo el espectáculo teatral.

La presente investigación se centra en el análisis de la comunicación no verbal de la puesta en escena de la obra “La toma de la Escuela” del grupo de Laboratorio Teatral Malayerba.

El primer capítulo aborda al teatro y la comunicación, partiendo de una revisión histórica estableciendo que el teatro es eminentemente sincrónico. Se resalta al teatro latinoamericano, sus influencias y el surgimiento del mismo en el Ecuador. Para analizar al hecho teatral como un sistema de comunicación es importante destacar las derivaciones lingüísticas y no lingüísticas que posee este sistema. Priorizando así a la comunicación no verbal como el eje de estudio de la investigación.

El segundo capítulo aborda la dimensión teatral y los elementos escénicos que posee el montaje escénico de una obra de teatro, especificando la noción del espacio teatral desde sus inicios hasta la actualidad.

El tercer capítulo plantea la historia y quehacer del Grupo Malayerba, destacando las características principales de la construcción colectiva teatral que realiza en los montajes escénicos que ha presentado.

El cuarto capítulo corresponde al análisis comunicativo de los rasgos no lingüísticos que tiene la obra “La Toma de la Escuela”. El análisis presenta una división semiótica basada en la sintáctica, semántica y pragmática del texto espectacular y el texto literario de la obra.

ABSTRACT

Communication is present in the first demonstrations that humans have done to communicate with others. The theater has its roots in these events spectacular expression were performed in order to represent spaces of everyday life and their gods.

The theater is a communication system which demonstrate linguistic and non-linguistic signs, which are linked to form all the theatrical.

This research focuses on the analysis of nonverbal communication in the staging of the play "The School takes" Theatre Laboratory group Malayerba.

The first chapter deals with the theater and communication, based on a historical setting that theater is essentially synchronous. It highlights the Latin American theater, his influences and the emergence of the same in Ecuador. To analyze the theatrical event as a system of communication is important to highlight the linguistic and non-linguistic derivations that have this system. Prioritizing and nonverbal communication as the core of the research study.

The second chapter deals with the theatrical dimension and scenic elements that owns the stage show of a play, specifying the notion of theatrical space from its beginnings to the present.

The third chapter presents the history and work of the Group Malayerba, highlighting the main features of the collective theatrical performing in stage productions he has presented.

The fourth chapter concerns the analysis communicative linguistic traits not have the play "The School Shooting". The division presents a semiotic analysis based on syntactic, semantic and pragmatic performance text and the literary text of the work.

INTRODUCCIÓN

El teatro es un medio de comunicación y expresión que maneja elementos verbales y no verbales que se constituyen dentro de la puesta en escena. En una representación teatral todo se convierte en signo, el espectáculo se sirve tanto de la palabra como de los sistemas de signos no lingüísticos. Los sistemas simbólicos constituyen la base de la interpretación que cada persona realiza acerca del sentido de lo que observa, escucha y siente en el teatro.

De esta manera se establece que la presente investigación fue realizada bajo preferencias personales sobre el teatro y demás mecanismos que se emplean en la puesta en escena, vinculados a la expresión corporal de los actores, los cuales constituyen una parte del análisis de la comunicación no verbal.

El objeto de la investigación tiene como fin estudiar la interpretación de los signos no verbales que influyen en la recepción del público de la puesta en escena de la obra “La Toma de la Escuela” del grupo teatral Malayerba.

Se ha realizado un seguimiento continuo de cada una de las propuestas escénicas que han ejecutado durante el proceso de montaje llevado a cabo desde marzo del 2012 hasta enero del 2013, incluido el estreno de la obra y la temporada de presentaciones que se realizaron hasta marzo del mismo año.

La concepción de la comunicación en el teatro y en especial los signos no lingüísticos presentes en la obra ayuda a comprender que el espectáculo teatral no sólo se basa en la palabra sino que también presenta rasgos no verbales que contribuyen al desarrollo de todo el trabajo en la escena.

Frente a los otros géneros literarios que utilizan sólo la palabra, el teatro utiliza en su expresión signos de varios sistemas semióticos y, por ello, es el género literario que mejor admite el análisis semiológico.

Este arte entendido como hecho semiológico consigue que en el escenario la dimensión ontológica de los objetos sea enriquecida por su dimensión semiótica. Esto permite que el espectador interprete cada uno de los elementos presentes en el escenario y los integre en conjunto para el entendimiento de la obra.

El teatro al ser considerado un medio de comunicación y expresión tiene como finalidad la elaboración y transmisión de un mensaje al público que observa una obra en un lugar específico. Los mensajes que se generan influyen en el espectador por medio del texto dramático que contiene dos aspectos fundamentales: texto literario y el texto espectacular.

El primero está constituido por el diálogo, las acotaciones, el paratexto, es decir, todo, en cuanto tiene valores que se catalogan como literarios, se habla de una lectura de la obra que se pretende presentar. Mientras tanto el texto espectacular constituye la parte teatral, pues representa la teatralidad exclusiva de él como texto dramático y de la representación, es decir es la representación que se da de la obra de teatro.

Se hace hincapié en el análisis de los signos presentes en la puesta en escena, la relación de trabajo que se maneja entre el director y los actores, los elementos que conforman el hecho teatral, pero sobretodo la articulación del lenguaje no lingüístico como una añadidura en la interpretación que el público de hacia el mensaje que se emite.

La aceptación que se genere se puede medir en las reacciones del público, tomando en cuenta la risa, aplausos, llanto al final o durante la presentación de la obra.

Esta investigación fue trabajada en el Laboratorio Teatral Malayerba por la importancia que este grupo tiene para el teatro ecuatoriano. Las obras presentadas por este grupo tienen una carga sentimentalista e ideológica debido a la historia de los fundadores del grupo y la concepción que tienen del teatro. Las temáticas son diversas pero siempre representan un problema social en el cual el espectador puede relacionarse con la historia que es presentada.

En esta línea surge la idea de llevar a escena la obra “La Toma de la Escuela”, es una adaptación de Arístides Vargas de la obra original de Hélene Cixous que cuenta la historia de Phoolan Deve (Sakundeva), una mujer de la India que debió enfrentarse a su cultura y sociedad.

La obra está bajo la dirección de Charo Francés y muestra el momento en que Sakundeva busca imponer las condiciones de su entrega frente a una propuesta del Ministro de la región. Esta mujer está guiada por los consejos de su tía anciana, Pandala, una mujer sabia con el don de ver el futuro con su tercer ojo.

El análisis de esta obra se basa en todos los signos no verbales partiendo de los códigos complementarios al personaje (tono, mímica-gesto, movimiento, maquillaje, traje), los códigos complementarios a la acción (iluminación, música, sonido), códigos complementarios del diálogo (accesorios, decorado) y en especial se toma en referencia la concepción del tiempo que maneja esta obra, ya que tiene saltos de tiempo para ayudar al espectador en la construcción de la historia.

CAPÍTULO 1

TEATRO Y COMUNICACIÓN

1.1 Historia del teatro a través de la comunicación

La historia del teatro y de la comunicación se relaciona entre sí, debido a que el ser humano desde sus inicios buscó mecanismos para mantenerse en contacto con las personas, ya sea de la misma comunidad o de otras.

[...] es el dominio de los sistemas de comunicación utilizados para almacenar, intercambiar y difundir información lo que representa el punto crítico del cambio de la historia de la humanidad, e incluso de la prehistoria. (De Fleur & Ball- Rokeach, 1993, pág. 25)

Siendo así que los términos de comunicar y comunicación surgen por primera vez en la lengua francesa en la segunda mitad del siglo XIV. Estas palabras hacen referencia a la acción de participar en común o poner en relación.

La procedencia de la palabra “comunicación” se debe al término latino “comunicatio” y este a su vez, proviene de otro vocablo latino, “communis que significa común: de communis procede el infinitivo “comunicare”, del cual se deriva nuestro comunicar, que significa “poner en relación, “tener comunicación con otro”, “poner en común”. (Lima, 2003, pág. 20)

Al igual la historia del teatro surge con la evolución del hombre en sociedad, ya que este se ha consolidado como un medio de transmisión de ideas e información desde mucho tiempo atrás. “El teatro es una forma de compartir ideas y analizar acciones, desde un escenario”. (Andrade Varas, 2007, pág. 14)

Los adelantos que el ser humano desde la antigüedad alcanzó, dependieron del dominio de los sistemas de comunicación que emplearon, generando así las primeras manifestaciones artísticas y por ende teatrales.

Los hombres primitivos realizaban avances en su capacidad de intercambio y difusión de la información, haciendo posible la sucesión de formas de homínidos que surgieron para pensar, inventar, acumular y transmitir a los demás las soluciones posibles frente a los problemas que se les presentaban en su diario vivir.

Conjuntamente se puede hablar de los orígenes del teatro con los de la comunicación, presentes en los antiguos ritos de la prehistoria. El ser humano al sentir el deseo de

comunicarse con los demás, empleó varios mecanismos que mostraban rasgos primitivos de manifestaciones artísticas, como es en los ritos de caza, donde el hombre primitivo imitaba a animales.

Esto tiene relación con la era de los signos y las señales, que manejaban las primeras especies de homínidos. Se basaba en los ruidos y movimientos corporales que constituían signos y señales que eran asimilados y por ende comprendidos. Los sonidos eran producidos físicamente, como los gruñidos, chillidos y sobre todo el lenguaje corporal, como el uso de señales con las manos y brazos y en sí el movimiento de todo el cuerpo.

Es así que diferentes ritos prehistóricos mostraban rasgos de la teatralidad, como por ejemplo en algunas de las ceremonias religiosas, en las cuales se mezclaban los movimientos corporales y gestuales, vinculados con la música y la danza, empleando máscaras que caracterizaban dicho ritual. “[...] En la antigüedad los relatos históricos se hacían en la forma de danza y música, pero en realidad estaban más bien destinados a enseñar que a entender.” (Biblioteca Fundamental Ariel, 1976, pág. 5)

La capacidad para comunicarse se iba incrementando, de acuerdo a la necesidad que sentía el hombre primitivo, conduciendo al desarrollo paulatino de una tecnología compleja, basada en mitos, leyendas, explicaciones, lógicas costumbres y pautas de comportamiento que hace posible la civilización.

Las épocas estaban asociadas con el desarrollo de la transmisión, el habla, la escritura, la impresión y la comunicación de los medios de masas tal como se evidencia en la actualidad.

En relación al teatro se destacan las danzas mímicas, realizadas por brujos pertenecientes a cada tribu, las cuales iban acompañadas de música en los conjuros que realizaban para ahuyentar a los malos espíritus. Otras de las expresiones teatrales fueron las danzas de coros en honor a Dionisio, que se basaban en pantomimas y mascaradas.

Las manifestaciones comunicativas primitivas con el pasar del tiempo fueron adquiriendo elementos más complejos ya que se basaban en reglas compartidas de interpretación entre los humanos, pero esto no generaba aún el uso del lenguaje

hablado. “[...] La complejidad de los mensajes que estos primeros seres humanos podían transmitir de forma interpersonal era limitada.” (De Fleur & Ball- Rokeach, 1993, pág. 30)

Posteriormente en la era de las letras de molde se destaca el desarrollo de la impresión como un logro esencial de la humanidad. Es en 1450 que surge la imprenta, la cual contribuyó al desarrollo del teatro, debido a que se otorgó un beneficio en la creación de los autores de las obras teatrales.

Los sistemas de comunicación cambiaron dependiendo de la evolución del ser humano en sociedad y de acuerdo al contexto en el que se desarrollaba. Siendo así que en el siglo XVII surgió el CORANTOS, con contenidos comerciales, que con el tiempo progresarían a ser noticias que informarían al pueblo. La aparición de los Medios de Comunicación Social se va dando gradualmente. Finalmente en el siglo XVI el periódico hizo su aparición formal.

A principios de siglo surge el cine y más tarde la radio en 1897 en base a la cual Marconi su creador logró enviar el primer mensaje eléctrico sin un soporte físico al contrario que el teléfono o gramófono, así patentó la radio y la primera emisora se creó en 1906.

De tal manera la comunicación se fue adaptando al modo de estudio de los pensadores que la analizaban, tal es el caso que en 1694-1774, Francisco Quesnay (Escuela de los fisiócratas) presta atención al conjunto de circuitos del mundo económico.

Pero a finales del siglo XVIII es necesario ver la teoría de Adam Smith (1723-1790), quien hizo la primera formulación científica, la comunicación requiere organizar el trabajo colectivo en el seno de la fábrica y en la estructuración de los espacios económicos. Esta teoría fue fundamental para que en estos lugares de trabajo se pudiese llevar una buena comunicación y no solo discutir al respecto.

Claude Henride Saint-Simon (1760-1825), creador de la Fisiología social, renueva lo social con lo vivo, concibiendo a la sociedad como un sistema orgánico o tejido de redes democráticas.

A medida que avanzaban los estudios sobre la comunicación, los instrumentos de comunicación iban evolucionando y surgiendo para mejorar la acción comunicativa en la sociedad.

En 1793 se inventó el primer sistema de comunicación a distancia, el “Telégrafo Óptico”, de Claude Chappe con fines militares. El desarrollo de los inventos tecnológicos también se vio relacionado con los acontecimientos políticos, económicos, sociales y culturales que se presentaban en determinada época, como es en 1800, en donde se va a registrar la consolidación del sistema capitalista y la consolidación de la modernidad, con el aparecimiento de las máquinas en la vida del ser humano. Posteriormente Herbert Spencer, crea la sociología positivista, plantea a la comunicación como un sistema orgánico.

El siglo XIX se caracterizó por ser el siglo de la invención de sistemas de técnicas de base de la comunicación, ya que esta se convirtió como un factor de integración de sociedades humanas. Al aparecer la sociología como ciencia social, brinda un aporte al desarrollo de las Teorías de la Comunicación. De tal manera que a fines del siglo XIX e inicios del XX aparece la prensa de masas, surgiendo las investigaciones de los efectos sobre la misma.

Desde 1990 la comunicación en EEUU, está vinculada con el proyecto de una construcción social sobre las bases empíricas. La Escuela de Chicago es el centro, la supremacía de esta escuela durará hasta las vísperas de la II Guerra Mundial.

En 1920 surge la Teoría de los efectos mágicos que está representado por Harol Laswell. Se maneja la tesis de que los Mass Medias son la principal fuente de modificación de actitudes, comportamientos, creencias como el principal referente de modos de vida.

En 1925 ya funcionaban seiscientas emisoras de radio en todo el mundo. En los años 40, la teoría matemática de la comunicación cumple una función en la dinámica de transferencia de modelos científicos. La noción de información adquiere su condición de símbolo calculable.

Es en 1941 que Shannon y Weaver desarrollan la teoría matemática de la comunicación, la cual cumple una función de bisagra en la dinámica de transferencia y transposición de modelos científicos propios de las ciencias exactas. Este modelo al

tener una base matemática, funcionaba adecuadamente para ilustrar los procesos de comunicación mecánicos, esto se refiere a las máquinas, pero la aplicación del modelo a la realidad de los humanos y por ende de la sociedad no era tan exacta, provocando nuevos estudios de la comunicación.

A partir de los años 40 un grupo de investigadores norteamericanos identificados como el colegio invisible, se muestran contrarios a la teoría matemática de la comunicación de Shannon, desviándose del modelo lineal de la comunicación, trabajan a partir del modelo circular retroactivo propuesto por Norbert Wiener.

Durante la segunda mitad del siglo XX surge la Escuela Latinoamericana de Comunicación, desde una influencia colonial, española y francesa hacia la búsqueda de una identidad nacional propia. En Latinoamérica la teoría de comunicación viene de la mano del desarrollo del periodismo y posteriormente el influjo y aporte de las teorías de la comunicación social aportados por la Iglesia Católica y en el caso específico por la Teología de la Liberación y por la Escuela de Frankfurt.

A principios del siglo XX a través de la Universidad de La Plata y la Universidad de Río de Janeiro, Argentina y Brasil fueron los primeros países latinoamericanos en fundar escuelas de periodismo. Hacia la década de los 30, todos los países latinoamericanos tenían escuelas de periodismo y en esa misma década comienza el influjo de la escuela estadounidense en la región debido al desarrollo que los teóricos de ese país hacían, especialmente en los influjos de la propaganda con los estudios de Harold Lasswell.

En tanto que en la década de los 60 se consolida la escuela latinoamericana desprendiéndose definitivamente de la estadounidense y cuestionando los modelos de comunicación impuestos en la región y al servicio de grupos de poder económico. La escuela latinoamericana de comunicación en la década de los 80, desarrolla el concepto de comunicación alternativa y comunicación popular, especialmente como aquella que es practicada por los grupos sociales no dominantes.

En Quito en 1959 se fundó y se constituyó la CIESPAL (Centro Internacional de Estudios Superiores de Comunicación para América Latina) uno de los centros más importantes para el desarrollo teórico de la comunicación en la región. La CIESPAL ha trabajado en el campo de la investigación de los procesos de la comunicación en

las comunidades latinoamericanas y centrando su trabajo en los efectos que esta tiene entre los perceptores y cómo los procesos de comunicación pueden contribuir al desarrollo de una comunidad (transformación social).

1.1.1 Teatro clásico

Este presenta la problemática humana y hace hincapié en toda obra que sirve como paradigma de la conducta humana, que se la lleva a cabo en todas las épocas, sin que pierda vigencia alguna.

1.1.1.1 Teatro griego

El teatro propiamente dicho se origina en Grecia, en el siglo IX a. C. Este teatro era al aire libre, asentado sobre una colina, en la pendiente se construían gradas para la audiencia. Este espacio tenía forma de herradura y en el centro se situaba la orquesta.

El teatro griego nace como un acto litúrgico, sus raíces se centran en las fiestas denominadas dionisiacas. Estas festividades se caracterizaban porque hombres y mujeres formaban coros, vestidos con pieles de cabra, con el fin de recordar la época adolescente de Dioniso. A la medida que los festivales de vendimia se generalizaron.



¹Fuente: (Biblioteca Fundamental Ariel, 1976, pág. 5)

Tespsi, poeta y sacerdote, introdujo un personaje que alternaba sus cantos con los del coro. Se da lugar al drama u obra del dios, con el fin de dar un tema de conversación específica del personaje con el coro.

¹ Este es un grabado de actores Griegos preparándose para una representación. Llevaban en las manos las máscaras. El dios Dioniso, en cuyo honor eran las obras, aparecen en el diván.

El teatro griego sufrió una evolución, del ritual al mito, que a través de la mimesis, definida por la Real Academia Española en la estética clásica,

[...] imitación de la naturaleza que como finalidad esencial tiene el arte. Imitación del modo de hablar, gestos y ademanes de una persona; se incorporó la palabra provocando el apareamiento de la tragedia. (Real Academia de la Lengua Española)

El público empezó a tener una participación diferente, debido a que pasó de la participación de los ritos a la observación de la tragedia, que se caracterizaba por tener un componente educativo de transmisión de los valores.

Los griegos realizaban representaciones ligadas a su religión, en las cuales los espectadores y los actores de las mismas se situaban en la orilla de los cerros. Un aspecto fundamental de los actores era que estos usaban zapatos altos con el fin de poder sobresalir y verse desde lejos, además al hablar utilizaban conos que ayudaban a aumentar el volumen de las voces y hacerlas más entendibles. Con relación al vestuario, utilizaban túnicas simples, con el complemento de máscaras que representaban el estado de ánimo del personaje.

El teatro se reducía a un corifeo² que narraba las aventuras de un héroe. Estaba acompañado de un coro que en el transcurso del desarrollo de la interpretación era interrumpido con preguntas y con exclamaciones de júbilo o dolor. El teatro griego propone dos géneros importantes de los cuales se irán desprendiendo los demás: la tragedia y la comedia.

La tragedia proviene del ditirambo³, el cual tenía dos elementos la narrativa y la coral. La primera era proveniente de los fondos heroicos y míticos, que era desarrollada por el cantor principal. Mientras que la segunda era ejecutada por un coro.

Al hablar de los personajes, se destaca que los papeles femeninos eran interpretados por hombres. Todos los actores poseían una máscara para representar la exterioridad

² Del conjunto de jóvenes que danzaban y cantaban hacia el templo de Dioniso, el que mejor danzaba y cantaba era, el que los dirigía.

³ Composición poética que los autores de la antigua Grecia escribían en honor de Dionisos (dios del vino) y en la cual se exaltaba el vino, la música y la sensualidad.

del personaje, conjuntamente con túnicas de colores y con un calzado llamado coturno⁴. La tragedia griega se compone de seis características:

El protagonista es bueno, serio y confiable, y sin vicios. El héroe trágico está condenado inexorablemente al infortunio y a la muerte.
La destrucción del héroe trágico está causada por un error de la fatalidad, o simplemente por designio de los dioses.
El acontecimiento fundamental de la obra debe transcurrir ante los ojos del espectador, quien verá actuar a los personajes.
El coro narra únicamente los hechos de sangre.
La acción de la obra se inicia y concluye en la propia representación.
La tragedia provoca en el espectador piedad y terror al mismo tiempo, para suscitar una catarsis.

Fuente: (Andrade Varas, 2007, pág. 16)

Elaborado por: Andrea Gordón Vinueza

Asimismo la comedia se dio origen en las dionisiacas campestres o fiestas de la vendimia, aquí predominaba el placer, el cual era manifestado con locura y alegría. Este tipo de festividades tenían como eje principal el kosmos, que era un festín animado y bullicioso. Se empleaban chistes y canciones de sobremesa. Después de esto los comensales daban un recorrido por la ciudad en carros de labranza con una canción báquica llamada comedia, o canto del banquete. De tal manera que al primer ciudadano que lo veían le lanzaban irrespetuosos chistes de sus defectos.

El teatro Clásico de Grecia y Roma fue olvidado en el período del Oscurantismo, después de la caída de Roma. Pero las representaciones se mantuvieron, pero en relación a servicios religiosos cristianos.

1.1.1.2 Teatro medieval

Se diferencia del griego en su carácter religioso, ya que fue utilizado como un recurso didáctico para evangelizar. Las temáticas de las representaciones eran siempre religiosas, siendo así que las ceremonias de culto iban acompañadas de

⁴ Calzado de suela de madera o corcho que llegaba hasta la pantorrilla y podía llevarse indistintamente en uno u otro pie; fue un calzado usado principalmente por actores de teatro trágico de la antigua Grecia y Roma, con la suela más o menos gruesa según la categoría y el papel del actor.

representaciones en las que los sacerdotes evocaban los misterios de la Navidad, Resurrección y la Ascensión. Este tipo de dramas estaban redactados en latín, posteriormente se fueron introduciendo algunos elementos como la prosa, el lenguaje vulgar.

El lugar de realización de estas obras fue en los atrios de las iglesias, donde los actores ya no eran los clérigos sino que ya eran partícipes los laicos. Asimismo el texto sufrió un cambio ya que se lo empezó a escribir en francés.

1.1.2 Teatro del renacimiento

El teatro renacentista se caracteriza por la consolidación de espacios específicos para la realización de las representaciones. Es aquí en donde se empieza a construir edificios teatrales en un solo lugar, incorporando la idea de espacios cerrados de corte burgués con techo.



Teatro Olimpo de Vicenza
Fuente: <http://www.skyscrapercity.com>

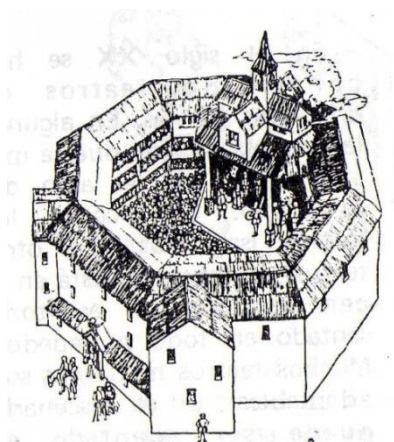
Conjuntamente con la construcción de los espacios teatrales aparece la estructura del drama que tiene: tema, fábula o argumento y trama. Es importante destacar que al surgir el teatro renacentista, aparece la imprenta dando un beneficio en la creación de los autores.

1.1.2.1 Teatro Isabelino

Se lo llama así gracias al nombre que adquiere por el apoyo que la reina Isabel I dio al arte dramático, ya que contribuyó económicamente, dándole un prestigio. Este teatro se lo considera como el teatro de Shakespeare, el cual se desarrolló a partir de las obras de los actores llamados viajeros. Este teatro en sus inicios se lo realizaba al aire libre.

El teatro en Inglaterra fue parte de la formación educativa desde el siglo XVI, es por eso que jóvenes y niños además de ser creadores de obras, participaron en la formación de compañías de teatro, que tenían el espacio de representación en la corte, patios, posadas y banquetes especiales. El teatro isabelino destaca el género dramático.

Se puede destacar al teatro Globe, “[...] fueron representadas por primera vez las obras de Shakespeare, fue un famoso teatro isabelino. No se empleaba utilería en las obras isabelinas.” (Biblioteca Fundamental Ariel, 1976, pág. 7)



Teatro Globe

Fuente: (Biblioteca Fundamental Ariel, 1976, pág. 7)

1.1.3 Teatro clásico francés

Este teatro se caracteriza fundamentalmente por la imitación que se daba de los antiguos clásicos, es decir las obras que estaban escritas en versos alejandrinos. Los temas que se empleaban eran de forma amplia, evitando así el uso de temáticas de la vida cotidiana. Por eso se realiza los asuntos mitológicos o históricos que exaltan varios sentimientos como el temor, piedad y la admiración.

El estilo que se maneja es nítido, en el que se recreó un teatro donde la psicología de los personajes desempeñaba un papel fundamental, sobre todo en los momentos más relevantes.

1.1.4 Teatro español

En el siglo XVII, el teatro en España alcanzó su mayor apreciación, gracias a la obra como a la calidad que se brindaba. El teatro auto sacramental, entendido como “[...] subgénero típicamente español, en el que las obras son religiosas y alegóricas, representadas en las iglesias y que tratan temas morales [...]” (Andrade Varas, 2007, pág. 31), fue el más destacado y el que atrajo a la mayor audiencia posible, ya que esta sociedad era eminentemente creyente y ortodoxo.

1.1.4.1 Teatro profano

Nació conjuntamente con el teatro religioso representado por clérigos y legos, en espacios externos e internos de los templos religiosos. Este tipo de representación tuvo grandes complicaciones, ya que las leyes y las prevenciones gubernativas o eclesiásticas empezaron a censurar estas obras, condenándolas en la Iglesia como actos deshonestos y sacrilegios. Pero es a finales del siglo XVI que el teatro profano empezó a desarrollar sus representaciones teatrales fuera de los recintos eclesiásticos, en los atrios y las calles.

1.1.5 Teatro romántico

Rompe con los estereotipos clásicos, ya que propone creatividad, libertad y principalmente hace énfasis en las emociones, predominando así el idealismo. Emplea la idea de personajes marginados, y utiliza el secreto en todas las tramas. Con relación a las escenas, se establece que estas se realizaban en los cementerios, con la implementación de ambientes sepulcrales, tormentas, entre otros.

La pasión constituye un aspecto fundamental ligado al amor que no puede realizarse, debido a las razones sociales. Este teatro mantiene una carga de melancolía.

1.1.6 Teatro del siglo XX

Este teatro ha sido mutante, debido a que se ha mantenido sujeto a las modas que a la permanencia. El teatro nuevo deja atrás varios componentes como es la agresividad hacia el público.

Históricamente se divide en dos etapas, el antes y el después de Stanislavsky que propone en el teatro el factor de la conciencia. Esto se refiere a que el actor debe actuar conscientemente, al igual que el director, quien debe dirigir de una forma adecuada, y destacar que el teatro es ficción y no realidad.

“En todo proceso hay una síntesis que es la tragicomedia, la cual se anuncia como un género de la modernidad en el siglo XVI con el Renacimiento, y que caracteriza a la Edad Media.” (Andrade Varas, 2007, pág. 43). Asimismo el teatro moderno se fundamenta en la figura primordial del director, que aparece en los años veinte gracias al surgimiento del cine.

1.1.7 Teatro latinoamericano

La historia latinoamericana en relación al teatro es muy difícil de determinar, puesto que sus antecedentes están vinculados con la transculturación. Las sociedades prehispánicas contaban con un sistema de representación simbólico-espectacular para garantizar su existencia.

La presencia del teatro prehispánico propiamente dicho posee datos vanos sobre cómo fueron las manifestaciones espectaculares de los pueblos precolombinos. Ya que las manifestaciones que las personas realizaban eran de carácter serio por lo cual debían ser defendidas, este es el caso de los actos de ritualidad como forma de comunión que eran realizadas en festividades religiosas.

Este teatro en sus inicios tuvo la influencia de aspectos característicos culturales de las civilizaciones de esa época, siendo así que las ceremonias de los sacrificios rituales que se efectuaban entre los mayas, aztecas e incas. Los primeros manejaban representaciones artísticas en las festividades agrícolas, ilustrando historias del Popol Vuh, mientras tanto el azteca desarrolló la mímica orientada a la religión y la burla. Y finalmente el inca servía como un eje principal en las relaciones del estado.

Los rituales orgiásticos y de innovación para las prácticas agrícolas y las representaciones burlescas, acompañadas del desarrollo de la poesía dramática, constituyen ejemplos de las diferentes manifestaciones colectivas que se forjaban como las bases para el teatro precolombino.

Como ya se mencionó anteriormente, estos pueblos tenían gran apego al rito y la ceremonia, por el sentido religioso y místico que se obtenía de estas manifestaciones. Según los cronistas, los aztecas, mayas e incas expresaban en las ceremonias a los dioses, gobernantes y a los héroes legendarios, visiones acerca del mundo y del hombre, en las cuales se mezclaban el mito y la historia característica de cada sociedad, asimismo se reflejaba el mundo real y de los sueños, la cotidianidad y la fantasía.

Todos los actos más comunes de los miembros de la comunidad estaban acompañados de la ritualidad, como es el caso del nacimiento, la adolescencia, la iniciación sexual, la unión de parejas, la muerte y demás actos entendidos como procesos de cambio en los seres humanos estaban llenos de ritualidad especial, en la cual toda la comunidad era partícipe. También la ritualidad se encontraba presente en las actividades grupales, como la preparación de la tierra para la siembra, la recolección de las cosechas, la invocación de la guerra y los sacrificios que se hacían a los dioses.

El baile, la música y la danza que acompañan siempre a las creaciones poéticas líricas, épicas o dramáticas, es una muestra de esa necesidad ancestral de conferirle a la palabra una ritualidad permanente, de acompañar al canto con la bella sonoridad de los instrumentos musicales y la plasticidad de la expresión pantomímica. (Valencia Solanilla, 1998, pág. 25)

Las representaciones rituales precolombinas se llevaban a cabo mediante diálogos que se daban entre varios personajes, estos eran de origen divino y otros seres humanos cotidianos.

“Los orígenes del teatro en América tienen como uno de sus antecedentes a la mexicana Rabinal Achí o El varón de Rabinal, obra patriarcal aborigen y único texto sobreviviente de teatro indígena americano”. (Andrade Varas, 2007, pág. 35).

Este texto es maya y fue descubierto en 1850, es de índole trágico que celebra la guerra y actualiza las ceremonias de los sacrificios de los guerreros, esta narra el

combate de dos guerreros que se enfrenta a muerte en una batalla de carácter ceremonial, su representación tiene importancia en el uso del vestuario, música, danza y la expresión corporal. Los personajes que intervienen son el varón de Rabinal, el varón de los Queché y el jefe Cinco Lluvia, es importante destacar que cada uno de estos simboliza las diferentes formas del poder político y militar.

La cultura Maya estaba cargada de ritos, ceremonias, fiestas, en donde se mezclaba la danza con la música y el canto. Siendo así que de forma continua se representaban piezas de carácter religioso, épico, histórico y burlesco, convirtiéndose en un legado de la memoria colectiva de estos pueblos.

Las obras que eran representadas se caracterizaban por ser didácticas, pero a pesar de esto fueron hostigadas por los españoles en el tiempo de la conquista, ya que se pensaba que estas obras constituían expresiones de idolatría y resistencia al poder de la corona. Contrariamente se realizaban pequeñas obras dramáticas, en relación a las cosechas y la agricultura, como el denominado Festival de los Elotes. Este era un canto a la tierra para pedirle favores.

[...] obra teatral de mayor complejidad e interés dramático es El baile de los gigantes, pieza que aún continúan representando los indios chortis, aunque con ingredientes cristianos en una forma de transculturación evidente, como lo es la asimilación en las figuras de Goliat y David en los dioses del bien y del mal. (Valencia Solanilla, 1998, pág. 29)



El baile de los Gigantes- Guatemala
Fuente: <http://janetwright2guatemala.wordpress.com/>

Esta obra se basa en el Popol Vuh o Libro de Consejos del pueblo maya-quiché. Los personajes que intervienen en esta representación son Hunahpú e Ixbalanqué, los gemelos héroes que luchan contra los gigantes Vucub Caquix, Zipacná y Cabracán y finalmente los Señores Xibalbá, a quien representa un gigante.

El teatro inca poseía dos géneros diferenciados que eran representados por grupos de comediantes denominados Pukiskulla, Llamallama. El primer género es el wanka de carácter histórico, que servía para recordar la vida y las hazañas de los reyes. El segundo género es el aránway, este trata sobre los asuntos cotidianos y ligeros, esto sirvió para preservar la historia de los incas y su identidad cultural.

El drama más importante es el Ollantay, relata una historia amorosa y de guerra, en el cual Ollantay conocido como héroe del Antisuyo y líder de los hombres de la sierra, se enamora de Cusi-Cuillur Estrella, hija del Inca Pachacútic, y pide su mano en matrimonio siéndole negada, esto origina una rebeldía en contra del Inca, posteriormente este regresa a la provincia de Ollantaytambo y es proclamado rey de los Andícolas.

Esta obra ha sido dividida en tres y cinco actos de acuerdo a los criterios de las diferentes versiones, aproximándose a la concepción episódica del teatro quechua la que no es dividida en partes, sino es fraccionada en quince escenas correspondientes al cambio de lugares de la acción, esto se basa en la versión de Pacheco Zegarra.

Fue prohibida después de la rebelión de Tupac Amarú en 1781 provocando duras penas para las personas que asistían a su representación, ya que su mensaje era de aspecto revolucionario. Asimismo se puede mencionar las obras resguardadas en los pueblos quechuas de Perú y Bolivia, como son los dramas de Uska Paukar y Tragedia del fin de Atahualpa.

Entre otros antecedentes se registra la Crónica del Inca Garcilazo, en sus "Comentarios Reales". Aquí menciona la concepción de los Incas en relación a las representaciones teatrales. Con relación al espacio, las representaciones se llevaban a cabo en un espacio abierto, mientras tanto los actores eran caracterizados por las personas que ya había cumplido una acción. El texto se basaba en la oralidad, por el hecho de que la escritura no se encontraba establecida en la sociedad. El teatro inca tenía intenciones épicas y de carácter religioso.

Al hablar de la conquista española, el teatro tuvo una nueva concepción a la que se llevaba a cabo por los pueblos indígenas de América, ya que los europeos que llegaron mediante la conquista no tenían obras teatrales para ser representadas en los pueblos conquistados, ya que estas eran eminentemente religiosas y eran utilizadas en los actos sacramentales. Pero conforme avanzaba el tiempo los frailes que viajaban a América traían sus obras para ser representadas como forma de catequesis.

Siendo así que los sacerdotes españoles empezaron a utilizar el teatro para enseñar a los indígenas la religión y el poder de la corona Española. Los misioneros usaron ampliamente el teatro para propagar la doctrina cristiana a la población indígena.

Se hacían representaciones de episodios de la Biblia acompañadas de música, vestuario, cantos, bailes y pantomimas que contribuían a la comunicación entre todos, debido a que en ese tiempo el castellano no era difundido en su totalidad y a los indígenas les costaba entender el idioma. En la medida que los españoles y principalmente los sacerdotes aprendieran las lenguas nativas se escribieron piezas teatrales en dialectos indígenas.

El teatro se fue construyendo como una herramienta manipuladora, es decir estaba cargado de poder político. Uno de los datos más relevantes sucedió en 1599, en donde los jesuitas utilizaron cadáveres de indígenas para retratar la muerte en la escenificación del juicio final.

Pero es a inicios del siglo XVII en el que el teatro en España creció, algunas obras fueron tríasdas al continente americano desde el exterior como es el caso de las comedias populares de Lope de Vega y los dramas filosóficos y existenciales de Calderón, dando paso al surgimiento del drama en el continente.

Al haberse establecido el virreinato de la Nueva España en México y el del Alto Perú, estas zonas se convirtieron en los centro de actividad de la vida social, de tal manera es que las representaciones teatrales tenían su centro artístico en estas zonas, aunque en algunos pueblos ya se evidenciaban rasgos pequeños de creatividad teatral.

Los antecedentes de los siglos XVI y XVII recogen a dramaturgos hispanoamericanos, como Juan Ruiz de Alarcón y Sor Juana Inés de la Cruz, además de otros autores como José Peón Contreras (1843-1907), Alfredo Chavero (1841-

1906), Alfredo Monterde (1894), José Joaquín Gamboa (1878-1931), Ricardo Parada León (1902-1972) y Carlos Noriega Hope (1896-1934).

Antes de que el Romanticismo llegara al continente, el teatro independiente empezó a usar ideas políticas y de aspecto revolucionario, con la instalación del Romanticismo, se inició el uso de las ideas de libertad y de odio por la tiranía, ya que este exaltaba el amor, la mujer, reflejando en sus obras una pasión exagerada, personajes sombríos, caballerescos, cargado de conflictos de amor.

Consecutivamente gracias al paso de la historia y demás procesos políticos que se vivía en el continente, surgen las ideas nacionalistas y las obras contenían problemáticas de la gente. Esto dio paso al surgimiento del Teatro Moderno (1820), con cambios trascendentales en la composición, tal es el caso de la temática, convirtiéndose en opositor al romanticismo. El teatro realista tenía dramas y comedias y las temáticas estaban vinculadas a la familia, costumbres, historias militares, de emigrantes, entre otras.

La concepción de teatro que se tenía en América Latina, hasta la época de la Independencia, estaba influenciada directamente por el teatro español, debido a la transculturación que sufrió este continente debido a la conquista española. Pero en siglo XX el teatro latinoamericano empezó a separarse de las raíces españolas, y se ocupó de la realidad social, buscando nuevas técnicas de expresión y representación teatral.

El teatro experimental que surgió en América Latina, estuvo a cargo de los estudiantes de las universidades, los cuales conformaron grupos teatrales. Tal es el caso del Teatro del Pueblo fundado en 1932 a cargo de Leonidas Barletta.

En Latinoamérica y sobretodo en Brasil, Saõ Paulo, en el año de 1958 surge el movimiento 'La Oficina', con la intención de producir un nuevo teatro y contraponerse a la producción artística del Teatro Brasileiro de comedia –TBC- considerado un teatro trivial por sus ideas burguesas y asimismo se opone al nacimiento del Teatro de Arena.

Es por eso que se da un intercambio en 1970 encabezado por el teatro de Oficina bajo la influencia de Renato Borghi y José Celoso Martinez, promoviendo así una

experiencia de trueque con el Living Theater y el Grupo Lobos de Argentina para la realización de un trabajo en comunidad.

Estos constituyen algunos de los parámetros que dieron la apertura para el surgimiento del Nuevo Teatro, como el gestor que “[...] articuló intelectuales y artistas de un espacio y tiempo en dirección a un cambio político, económico y social [...]” (Maldonado Toral, 2010, pág. 19)

[...] el trabajo del teatro exige una actividad de investigación y apropiación de las herramientas en la práctica. Risk presenta al Nuevo Teatro como una [...] necesidad de creación de un método que aún asimilando nociones que vienen de fuera, resultará de una praxis propia. (Maldonado Toral, 2010, pág. 20)

Centrándose en el caso de Brasil se destaca que a finales de la década de 1970 los grupos teatrales tienen una característica de cooperativismo en sus producciones más que en la concepción de la propuesta artística.

1.1.7.1 Teatro ecuatoriano

El teatro ecuatoriano ha tenido sus raíces en los estudios folclóricos. Relacionado con los rituales y festividades tradicionales que se llevaban a cabo en fechas específicas, cargadas de un significado muy importante para los miembros de dicha comunidad.

Una de las representaciones teatrales más significativas son las fiestas del reinado de Huaynacapac, la cual se celebraba al concluir la siembra del maíz como una fiesta de fin de año. En esta se llevaba a representación las comedias muy instructivas y morales, conformadas por personas más sabias de la real familia para la instrucción del pueblo, estas comedias estaban acompañadas de diversos juegos. Esto refleja que el teatro anterior a la conquista española se basaba principalmente en pantomimas masivas y juegos comunitarios.

Los estudiosos del teatro indio precolombino reconstruyen la historia teatral del Inca en base a las experiencias y datos que han obtenido los cronistas de estas sociedades.

[...] ciertas fechas festivas [...] Navidad, Copus Christi, San Pedro- las comunidades reproducen paso por paso, juego por juego, rito por rito esas antiquísimas ceremonias, con mucho de escénico: de teatro

primitivo, cuando lo esencial en el teatro aún eran coro y danzas [...]
(Rodríguez Castelo)

Varios cronistas, sobre todo los investigadores del folclor y la antropología cultural indígena como Piedad y Alfredo Costales Samaniego han destacado la fiesta de la Inga Palla (Curipaccha o Guaming) como un ejemplo significativo de representación escénica del teatro ecuatoriano. Esta festividad se celebra el 29 de junio en Licán, provincia de Chimborazo.



Fiesta de la Inga Palla- Tungurahua
Fuente: www.elcomercio.com

Esta conmemora el matrimonio entre el emperador Huayna-Capac con la princesa Cacha- Duchicela, en relación a la conquista del Reino de Quito. Los personajes son el Inca con sus arengas; Palla; Guamingas, además de cuatro personas que cumplen el papel de ujieres (empleados subalternos de algunos tribunales y cuerpos del Estado), que informan de la llegada de la pareja real, finalmente está el Ángel o Loa.

Lo que respecta al escenario se puede mencionar que este es múltiple, debido a que se lo realiza en diferentes espacios, como es la plaza de Licán, el atrio de la iglesia y los caminos comunitarios de Macají a Picán.

Las acciones que engloban a esta representación escénica se fundamentan en cuatro específicamente. La primera es el anuncio que hacen los guamingas a toda la comarca, acerca del matrimonio del Inca con la Palla. El segundo es la entrada al pueblo y conjuntamente la danza. Tercero se caracteriza por la Loa y arengas del ángel y del Inca. Finalmente está la fiesta de la Inga Palla.

Otras manifestaciones que, según Carvalho-Neto, podrían considerarse “teatro” en sentido lato son “Los Aricucos”, “Los Caporales”, “Los Corazas”, “La Mama Negra”, “Sanjuanes” y “Vaca loca” (Rodríguez Castelo)



Fiesta de la Mama Negra
Fuente: www.elcomercio.com

En la etapa de la Colonia en Ecuador el teatro tuvo su apogeo, debido a que las compañías dramáticas del exterior empezaron a recorrer el país, siendo así que la Compañía de cómicos de Profesión fueron los primeros en llegar, dando lugar a la construcción del Teatro Olmedo en 1857.

Posteriormente en el año de 1880 se construye el Teatro Sucre. La característica principal de este teatro fue la estrategia civilizadora y europeizante, dirigido a las élites que buscaban posicionamiento cultural en la sociedad. Siendo así que “Receta para Viajar”, escrita por Francisco Aguirre Guarderas en 1892 se configura como una de las obras más representativa de esa época.

El teatro decimonónico surge en el siglo XIX, tras la independencia del dominio español, el teatro se liga al proyecto de construcción nacional que surgió a partir de la Independencia, y luego el teatro se da en relación con hechos históricos vinculados al mismo proceso.

Algunos de los autores de teatro surgieron en la segunda mitad del siglo XIX, como fue Francisco Aguirre con la obra Receta para viajar, Juan Montalvo, Juan León Mera, etc. Se destaca la idea de Montalvo y Mera, de concebir al teatro como un mecanismo de educación.

Juan León Mera, considerado como uno de los gestores y difusor del teatro en el Ecuador, junto a Juan Montalvo desarrollaron la idea de gestionar mecanismos para que el país se desarrollara y se inmiscuyera en la cultura. Y es así que consideraron al teatro como un factor importante para llevar a cabo este ideal.

Conjuntamente se empieza a vincular otros entes que colaboren con este proyecto, tal es el caso que se realizó contrataciones de compañías extranjeras y se impulsó aunque de forma indirecta la escritura de obras.

El estilo que manejaban los dramaturgos se centraba en el verso, cargados de elementos del extranjero, exponiendo lo exótico y lejano como un símbolo de elitismo e importancia social. Acompañado a esto, se sitúa la tendencia teatral basada en el realismo y romanticismo, sin olvidar las temáticas de índole religiosos y moralistas.

La historia del teatro ecuatoriano se divide en varios periodos que contribuyeron al enriquecimiento del mismo. En el inicio del siglo XX (1900-1930), el arte teatral tenía un sentido orientado al dramaturgo, el autor se concebía con el personaje, ya que su nombre tenía gran importancia. Los directores y los actores eran jóvenes y estudiantes de bellas artes.

En este periodo se pusieron en escena obras de autores nacionales y extranjeros, generando así el teatro intelectual, y se caracterizada por la distinción del elitismo, ya que solo acudían a estas representaciones escénicas las personas más importantes de la ciudad. Aquí se destacan autores como Rosendo Uquillas, Mercedes Gonzáles de Moscoso, Alfredo Baquerizo Moreno.

Surge una concepción del teatro como pedagógica, el cual era utilizado para la difusión de ideologías liberales y socialistas que eran transmitidas en todo el país. Asimismo surgen obras teatrales con contenido social, causando discusión en el país, ya que se encontraban rasgos del indigenismo, uno de los autores más conocidos en Trajano Mera.

Con respecto a las compañías de teatro en el Ecuador se destaca la primera que se denominó Orfeón Quito, la cual estaba integrada por un elenco experimentado en operetas y zarzuelas. Consecutivamente Carlos Reboredo abrió el primer curso de declamación en el Conservatorio Nacional de Música de Quito, que luego se

convirtió en un espacio para la formación teatral. Después de esto nace la Compañía de Variedades con Carlota Jaramillo y Jorge Araujo como los primeros y principales actores y además la Compañía Moncayo- Barahona.

El segundo periodo comprende desde 1930 en adelante, en donde el país toma nuevos lineamientos teatrales. El actor, director y espectáculo en la puesta en escena conforman el eje central de todo el arte escénico. De la misma forma los autores no eran personas de las clases sociales altas, tampoco eran maestros que expresaban postulados pedagógicos, sino eran escritores experimentados, que escribían sometidos a las demandas que la escena requería.

Primero se da a conocer el Teatro Íntimo, el cual quiso eliminar los formalismos académicos y convencionales del teatro. En 1954 se estrenó El niño soñador del autor Eugene O'Neill.

Seguidamente nace el Teatro Independiente en la dirección de Francisco Tobar García en la Sala Benjamín Carrión de la Casa de la Cultura. Este tipo de teatro estuvo dirigido a un público minoritario constituido por la alta burguesía: estudiantes católicos y gente de aristocracia quiteña.

En las décadas de 1950 a 1970, la política tomó un papel fundamental con el arte, se desarrolló un tipo de teatro que necesitaba una militancia del propio actor. Este tipo de teatro se relacionó con los ideales socialistas y procesos revolucionarios, ayudando de manera sustancial a toda la actividad teatral, ya que se incorporó a sectores populares. Aquí se genera el grupo Tzántzicos (1962), el cual se reunía en una casa cercana al Palacio de Gobierno.

El teatro ecuatoriano tiene dos hechos de gran relevancia, el primero es la realización del festival de Teatro Latinoamericano de Quito en 1972, con la presencia de personalidades como Augusto Boal, Enrique Buenaventura, Carlos Giménez y Atahualpa del Cioppo. Mientras tanto el segundo período se destaca un año después con el surgimiento de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador organizada a partir de una fuente influencia del Nuevo Teatro Latinoamericano.

La década de los sesenta y setenta constituye una de las épocas más importantes del arte en el país, ya que gracias a los cambios políticos, sociales y económicos que se vivía en el país y por ende en todo el continente, como es el caso de las revoluciones

sociales, la muerte del Che Guevara y demás sucesos de importancia, provocan un descontento en el arte y se piensa en una organización del teatro y demás actividades artísticas.

Históricamente de habla que en los años 60 nace el nuevo teatro ecuatoriano, acompañado del derrocamiento del presidente Velasco Ibarra y ascenso al poder del vicepresidente Carlos Julio Arosemena y la dictadura militar que le sucedió a día seguido.

El teatro a lo largo de la historia ha tenido diferentes espacios en donde se ha mostrado las representaciones. Primero se daba en salas que eran completamente elitistas y restringían el acceso a todo público, pero en los años 60 se dio un cambio radical y el teatro empezó a ocupar otros espacios y tener otras características. De tal manera que algunos de los actores, llevados por la ideología y demás factores sociales, culturales, políticos y económicos, trasladaron los espectáculos teatrales a las calles, parques, plazas con el fin de establecer un contacto más profundo con las personas de sectores diversos a los de la burguesía.

Consecutivamente se empezó a formar grupos de teatro callejero, en la ciudad de Quito se conforma el grupo Tzántzicos, con un gran recorrido artístico y ganando importancia en el país. Otro de los grupos significativos es Los Huma Cantao, este grupo exaltó al teatro, la poesía, títeres y música, este grupo realizaba sus presentaciones en la Plaza de San Francisco, Santo Domingo y en la Avenida 24 de Mayo. Las temáticas que se abordaban estaban asociadas a lo cotidianidad que se vivía en las calles.

Conforme avanzaba el tiempo, el teatro iba tomando más terreno en las artes en el país, siendo así que en el periodo de 1971 a 1979 se desarrollaron algunos festivales. En 1972 Ilonka Vargas realiza un festival Internacional en la capital, vinculando el teatro ecuatoriano con el latinoamericano, resaltando a grades dramaturgos como Atahualpa del Cioopo, director uruguayo, Augusto Boal, director y dramaturgo brasileño y Enrique Buenaventura de Colombia.

En la década de los 80 surge el teatro experimental, que busca nuevos lenguajes, ya que el actor incorpora técnicas nuevas, como la danza, la pantomima y el circo, generando nuevas formas de significación a la escena.

Es aquí que surge el Grupo de Teatro Malayerba en 1979 bajo la dirección de Arístides Vargas, además el Teatro Estudio de Quito fundado por Víctor Hugo Gallegos. Con esto se enfatiza las producciones independientes, esto significa que los actores pueden unirse a una obra y luego salirse de la misma.

Otras formas de teatro experimental estuvieron a cargo de grupos como El Tinglado, dirigido por María Escudero, El Grupo La Espada de Madera, a cargo de Patricio Estrella, el cual incrustó el teatro negro para generar otro lenguaje y por ende significaciones. Otra forma de teatro es el de títeres, siendo el más significativo La Rana Sabia cargado de una propuesta experimental.

1.2 Comunicación

La comunicación se constituye como un eje fundamental en las relaciones de los sujetos en sociedad y es así se la puede concebir como un mecanismo que nos permite relacionarnos con las personas de nuestro entorno, elaborar un concepto de nosotros mismos y del mundo que nos rodea, aprender contenidos, expresar afectos y sentirnos parte de un entramado social más amplio.

En nuestra vida diaria continuamente nos estamos comunicando con los demás (mediante el lenguaje, los gestos, la mirada, la postura corporal, la forma en que vamos vestidos, el tono de voz, o el silencio, entre otros), y, ciertamente, es imposible que dos personas estén cerca una de la otra sin que se comuniquen nada.

La comunicación al ser considerada como un fenómeno comunicacional implica conocer la forma en que se estructura, produce y recibe los mensajes que son emitidos en un contexto determinado.

El concepto de la comunicación tiene diferentes nociones de acuerdo a los autores y las escuelas de conocimiento que la abordan. Como por ejemplo en la antigüedad se definió al estudio de la comunicación como la búsqueda de todos los medios de persuasión que tenemos a nuestro alcance.

La comunicación no sólo se basa en la acción de la transmisión, sino que tiene un aspecto fundamental en el receptor, en el cual se debe provocar la persuasión, mencionada por el filósofo, para que la gestión o las ideas previamente concebidas

por el emisor que emitió el mensaje se realicen. Esto se relaciona con los estudios y análisis que Aristóteles realizó, ya que este vio las posibilidades de los propósitos que el orador pueda tener, dejando en claro que la función principal de la comunicación es la persuasión, esto se refiere al intento que el orador realiza con el fin de que los demás lleguen a tener el mismo punto de vista.

Como ya se dijo anteriormente la comunicación es definida de acuerdo a la escuela teórica en la que es tratada, “[...] Berelson señala que la comunicación es el acto de transmitir, ideas, emociones y habilidades por medio del uso de símbolos, cuadro, figuras y gráficas.” (Fiske, 1984, pág. 112).

Aquí se hace énfasis en los diversos modos de comunicación que existen y las formas de acción que se emplean para hacerlos viables.

1.2.1 El lenguaje

El nacimiento del lenguaje tiene sus raíces en la prehistoria, en donde el hombre empezó a sentir la necesidad de comunicarse con los demás. Este empezó a emitir los sonidos que escuchaba, principalmente de la naturaleza y los reproducía para darse a entender en comunidad.

El ser humano frente a esto, realizó la actividad de imitación, en la cual comenzó a mover los labios para generar gestos específicos, y posteriormente los convirtió a articulaciones fonéticas. Esto contribuyó a la elaboración de conceptos, debido a que el hombre necesitaba nombrar las cosas para su identificación y relacionó los sonidos con los elementos.

A medida que pasaron los años fue aumentando la información y la necesidad de transmitirla, por lo que se empezó a escribir pictografía, que eran símbolos que representaban objetos.

[...] el aprendizaje empezó a desempeñar un papel más y más significativo en la adquisición de la capacidad de comprender y participar en los sistemas de signos y señales desarrollados por cada familia o grupo. (De Fleur & Ball- Rokeach, 1993, pág. 29)

La era del habla y del lenguaje se enfatiza en el inicio de la sociedad humana como artística, debido a las representaciones de seres humanos y animales que realizaban

en diferentes elementos, como el hueso, piedra, marfil y otros materiales. Se puede destacar las pinturas del hombre de Cro Magnon como los primeros intentos de la sociedad en almacenar información. Así que el lenguaje empezó a tener una diversificación como resultado de la difusión de la gente en nuevas regiones, lo que provocó una innovación en el sistema comunicativo.

Mediante el dominio de los sistemas de símbolos, los individuos podían clasificar, abstraer, analizar, sintetizar y conjeturar. Podían recordar, transmitir, recibir y comprender mensajes de mucha mayor longitud, complejidad y sutilidad de los que era posible con el uso de las primitivas formas de comunicación. (De Fleur & Ball- Rokeach, 1993, pág. 37)

El ser humano se comunica principalmente por medio del lenguaje. A través de determinados órganos que son: los pulmones, garganta, nariz, labios, lengua y dientes. El ser humano creó el sistema de comunicación más completo. (Spunzberg, 1992, pág. 3)

El lenguaje se encuentra constituido por un conjunto de símbolos y de sistemas que nos brindan el uso en mensajes, que se consideran comunes dentro de una comunidad lingüística establecida, entendida como [...] grupo de personas que hablan la misma lengua (también llamada comunidad del lenguaje) (Verderber & Verderber, 2009, pág. 56)

Las palabras se establecen como símbolos que son empleados por la comunidad lingüística, con el fin de representar objetos, ideas e inclusive sentimientos. Para que la palabra sea un símbolo, las personas que conforman dicha comunidad lingüística deben reconocerla como la representación usual de un objeto. Es por eso que se determina que los signos o palabras son usados de forma distinta para cada comunidad del lenguaje.

Es pertinente hacer una distinción en relación a la lengua y el lenguaje, ya que estos dos términos no significan lo mismo. La lengua no es más que una determinada parte del lenguaje, aunque esencial.

Es a la vez un producto de la facultad del lenguaje y un conjunto de convenciones necesarias adoptadas por el cuerpo social [...] el lenguaje es multiforme y heteróclito [...] pertenece además al dominio individual y al dominio social [...] (Saussure, 1998, pág. 24).

El significado y el lenguaje tienen una relación compleja, ya que el significado de las palabras lo designan los hablantes y no las palabras. En este sentido es importante

establecer que las palabras manejan dos niveles de significados, la denotación y la connotación.

La primera se refiere como [...] significado directo, explícito, que una comunidad lingüística le da a una palabra. (Verderber & Verderber, 2009, pág. 58). Mientras que la connotación se basa en [...] sentimientos o evaluaciones que asociamos con una palabra. (Verderber & Verderber, 2009, pág. 58).

Otro elemento muy importante y es que es pertinente tomarlo en consideración es el contexto sintáctico, entendido como [...] posición de una palabra en una oración respecto a las otras palabras que la conforman. (Verderber & Verderber, 2009, pág. 58)

Finalmente, un factor que tiene afectación con el significado y el lenguaje, es que la lengua que una comunidad lingüística usa cambia con el tiempo. Generalmente las lenguas se modifican de diversas maneras, esto implica la inclusión de nuevas palabras, el desuso de algunas, los cambios de significado y el influjo de palabras que se originan gracias a la mezcla de culturas.

1.2.2 Sistemas de comunicación

La comunicación al ser considerada como un elemento importante e innato en la vida de los seres humanos, se establece de diferentes formas de expresión que contribuyen a que la comunicación en sociedad se realice con éxito entre todos.

1.2.2.1 Comunicación verbal

Este tipo de comunicación es empleada a diario por los seres humanos con el fin de transmitir un mensaje a una persona o un grupo específico. Esta se refiere a las palabras que son empleadas en un mensaje, basándose principalmente en un lenguaje. Este sistema comunicativo engloba las formas orales y escritas.

La comunicación oral se la lleva a cabo entre varias personas empleando como medio físico el aire y consiste en el intercambio de la información por medio de la voz.

Se destaca el uso de [...] sílabas que se articulan como impresiones acústicas que son percibidas por el oído. [...] No se puede, pues reducir la lengua al sonido, ni separar el sonido de la articulación bucal [...] Así se establece que [...] el sonido [...] es el instrumento del pensamiento y no existe por sí mismo [...] el sonido, unidad compleja acústico vocal [...] (Saussure, 1998, pág. 24)

Otra forma de comunicación es la escrita, la cual se realiza por medio de un texto que requiere una alfabetización. Con relación a la escritura fonética se puede mencionar a los sumerios que desarrollaron otro tipo de escritura, empezaron haciendo pequeños dibujos de representaciones de ideas y que con el tiempo las fueron estilizando. La característica principal que mantuvo este sistema de comunicación fue que en el año 1700 antes de J.C. cada símbolo representaba un sonido específico, para la representación de las sílabas.

Esta comunicación consiste en la emisión de un texto redactado y enviado a través de libros, periódicos, cuadernos, cartas, etc. El mensaje que se emite en una comunicación escrita tiene la ventaja de llegar a varios receptores. “[...] Lengua y escritura son dos sistemas de signos distintos: la única razón de ser del segundo es la de representar al primero [...]” (Saussure, 1998, pág. 41)

1.2.2.2 Comunicación no verbal

La comunicación no verbal constituye otra forma de comunicación que se da entre los seres humanos con el fin de transmitir un mensaje a una persona o grupo específico. Cuando se analiza un mensaje que ha sido emitido se puede observar que la parte no verbal provoca distintas emociones.

La CNV⁵ se distingue de la comunicación verbal en la medida que es continua, ya que no se puede controlar el comportamiento no verbal en la emisión de un mensaje verbal.

Además es multicanalizada, debido a que [...] captamos el significado de diversos comportamientos no verbales, como la postura, los gestos, los movimientos corporales, la apariencia exterior y las modalidades vocales no lingüísticas [...] (Verderber & Verderber, 2009, pág. 78)

⁵ Comunicación no verbal.

Este tipo de comunicación puede ser intencional o no intencional y de esta forma como receptores al ver un tipo de gesto lo interpretamos y le asignamos un significado.

[...] podemos ejercer un control estricto de los mensajes verbales que enviamos, no ocurre lo mismo con el comportamiento no verbal, pues como éste es continuo a menudo hay conductas que escapan a nuestro control. (Verderber & Verderber, 2009, pág. 79).

Al hablar de los significados en la comunicación no verbal, se puede establecer que estos son ambiguos, ya que los comportamientos que observamos tienen diversos significados.

Y finalmente esta comunicación se establece como la principal portadora de las emociones de los seres humanos, ya que la interpretación de la comunicación verbal se basa muchas veces en los sentimientos y emociones que percibimos, “[...] alrededor de 93 por ciento del significado emocional de los mensajes se comunica de manera no verbal.” (Verderber & Verderber, 2009, pág. 79).

Todos los elementos de la comunicación no verbal se relacionan directo con la comunicación verbal, ya que estos dos tipos se constituyen como entes complementarios, el uno da paso para que el otro se ejecute. Pero cabe recalcar que en ocasiones no es pertinente que estos dos se unan, debido a que en una puesta en escena se corre el riesgo de perder la atención del público.

Debido a que con el movimiento del cuerpo se puede anticipar el diálogo del actor, perdiendo validez visual en la obra. Esto se origina a que en el teatro se debe mantener la expectativa del público, para que se origine un enganche desde el inicio hasta el final de la obra entre el público y los actores.

Es por eso que se plantea varias fuentes de comunicación no verbal, las cuales se componen de diferentes factores para la interpretación de los mensajes, se puede destacar el uso del cuerpo, el uso de la voz, el uso del espacio, la presentación personal y demás elementos que componen cada una.

- **Kinesis**

Ray Birdwhistell, antropólogo americano, le dio nombre de Kinésica a la comunicación silenciosa. Estableciendo que “[...] estudia la manera en que varias partes del cuerpo entero juegan un papel a la hora de comunicar.” (Borg, 2009, pág. 8).

Esto se refiere a la interpretación de los gestos, movimientos del cuerpo, los de las extremidades, manos, cabeza, pies, piernas, expresiones faciales, la conducta de los ojos y también la postura como comunicación.

[...] hay diferentes tipos de conducta no verbal [...] algunas tienen la intención de comunicar, otras son meramente expresivas [...] algunas proporcionan información acerca de las emociones [...] otras dan a conocer rasgos de la personalidad o actitudes. (Knapp, 1982, pág. 17)

La kinesis juega un papel fundamental en el teatro y por ende en las escenas que son realizadas por los actores. El movimiento corporal brinda realce a las acciones que son ejecutadas, ya que visualmente el público observa la conexión existente entre el cuerpo del actor y el entorno en el que se encuentra, es decir en la escenografía y demás elementos que se encuentran presentes en esta.

- **Gestos**

Dentro de la kinesis se encuentran los gestos que son movimientos de las manos, brazos, dedos que se emplean para destacar algo que queremos comunicar, pero la cantidad de gestos que se emplean en una comunicación es individual. [...] No se ha de entender por gesto solamente los movimientos de los miembros, sino el conjunto de la actitud del cuerpo. (Bernhardt, 1994, pág. 52).

Los actores en el teatro deben tener una relación con todas las partes de su cuerpo, es decir que deben asumir el personaje que van a interpretar en la totalidad, para que los gestos que emplee sean entendidos en su totalidad por la audiencia. Esto se consigue con un reconocimiento anterior del personaje en los aspectos, físicos, psíquicos, sociales, culturales, políticos, religiosos, entre otros, y posteriormente con los ensayos de la obra y la relación con los demás personajes. Solo así el actor sabrá que movimientos estarán acordes al papel que va a interpretar.

Es importante recalcar que los gestos que un actor emite en la puesta en escena tienen intencionalidad para que el espectador relacione la palabra con el movimiento corporal. En muchas ocasiones, dependiendo de la obra los gestos pueden mostrar acciones diferentes a lo que se dice, pero todas estas formas no verbales de gestualidad son preconcebidas tanto por el director y actores.

[...] el gesto no debe ser desordenado [...] pues el público sería presa de una violenta corriente que no se podría moderar ni suavizar; y del mismo modo no tardaría en encontrar ridículo a un artista [...] la mesura debe reinar en todas las cosas. (Bernhardt, 1994, pág. 52)

Los gestos de los actores deben seguir un orden y deben estar acorde a las escenas de la obra. La gestualidad en el teatro debe ser aprendida y perfeccionada. Es por eso que los actores trabajan, sobre estimulan la emotividad y deben tener la capacidad de variar los estados psíquicos, para que los gestos no se vean artificialmente.

Ekman y Friesen desarrollaron una clasificación pertinente de los comportamientos no verbales en relación a los gestos.

Los primeros se llaman emblemas, “[...] actos no verbales que admiten una trasposición oral directa o una definición de diccionario que consiste, en general, en una o dos palabras o en una frase.” (Knapp, 1982, pág. 17). Es decir son gestos que en ocasiones funcionan por sí solos y que tienen la capacidad de reemplazar a las palabras.

“Los emblemas tienen significados automáticos que son aceptados por todas las personas pertenecientes a una cultura en particular [...]” (Verderber & Verderber, 2009, pág. 80).



Emblema- Comunicación no verbal.

Fuente: <http://www.taringa.net/posts/apuntes-y-monografias/10125140/Comunicacion-no-verbal.htm>

Los ilustradores se entienden como los gestos que amplían el mensaje verbal, estos actos no verbales están unidos directamente con el habla con la finalidad de ilustrar los que se dice de forma verbal.

“Pueden ser movimientos que actúen o enfatizen una palabra o una frase, esbocen una vía de pensamiento, señalen objetos presentes, describan una relación espacial o el ritmo de un acontecimiento [...]” (Knapp, 1982, pág. 20)



Ilustrador- Comunicación no verbal.

Fuente: http://es.wikipedia.org/wiki/Comunicaci%C3%B3n_no_verbal

Las muestras de afecto se refieren a las expresiones faciales que expresan los estados afectivos de una persona, “[...] si bien es la cara la fuente primaria del afecto, también el cuerpo puede ser leído como juicios globales sobre afectos [...]” (Knapp, 1982, pág. 21).

Es importante mencionar que las muestras de afecto pueden repetir, aumentar, contradecir y no guardan relación con la parte verbal. Este tipo no intenta comunicar pero muchas veces son intencionales.



Muestras de afecto- Comunicación no verbal.

Fuente: <http://www.google.com.ec/>

Al hablar de los reguladores nos referimos a las muestras de comunicación no verbal, que indican a las demás personas que continúe, repita, se apresure, etc. Los reguladores que se usan comúnmente son los movimientos de cabeza y el comportamiento visual, esto son involuntarios, pero al ser observadores de estos somos muy conscientes de los mismos.



Reguladores- Comunicación no verbal.
Fuente: <http://enbuscadeantares.com/>

Los adaptadores son “[...] gestos que se hacen como respuesta a una necesidad física.” (Verderber & Verderber, 2009, pág. 80).

Muchos investigadores plantean que estas manifestaciones no verbales se desarrollan en la niñez, con el fin de una forma de adaptación para satisfacer necesidades específicas. Tal es el caso de Ekman y Friesen que han planteado tres tipos de adaptadores.

El primero se refiere a los autoadaptadores, que conforman la manipulación del cuerpo, como por ejemplo cogerse, pellizcarse, apretarse a sí mismo.



Autoadaptadores- Comunicación no verbal.
Fuente: http://enbuscadeantares.com

Otro tipo son los heteroadaptadores, los cuales se aprenden con las primeras experiencias de las relaciones que son de carácter interpersonal. “[...] dar a otro y tomar de otro, atacar o proteger, establecer proximidad o alejamiento [...]” (Knapp, 1982, pág. 23).



Heteroadaptadores- Comunicación no verbal.
Fuente: <http://www.google.com.ec/>

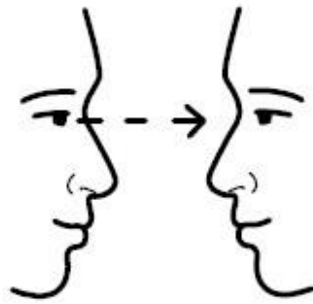
Finalmente tenemos los adaptadores dirigidos a objetos, que tiene que ver con la manipulación que se hace con objetos y que en ocasiones tiene relación con el cumplimiento de alguna tarea específica.

- **Contacto visual**

Esto se refiere a “[...] la forma en que miramos y cuánto tiempo miramos a otras personas cuando nos comunicamos.” (Verderber & Verderber, 2009, pág. 80). Es importante el contacto visual ya que a través de este se puede expresar emociones.

Los que no pueden mantener un contacto visual de forma constante con una audiencia o una sola persona, son concebidos como personas difíciles y en muchas ocasiones como falsas.

El contacto visual en el teatro es muy importante, ya que se pretende establecer una relación entre los actores y los espectadores. Muchas escenas tienen diálogos, en los cuales los actores se dirigen al público manteniendo la mirada sobre ellos, mientras expresan verbalmente el texto para posteriormente retomar el contacto visual entre los demás actores que se encuentran en escena.



Contacto visual- Comunicación no verbal.
Fuente: <http://manierey.blogspot.com/2012/07/contacto-visual.html>

- **Expresión Facial**

Esta se refiere a la disposición de los músculos que se gesticulan en el rostro con el fin de comunicar estados de ánimo o reacciones a mensajes. Las expresiones faciales pueden reflejar seis emociones humanas básicas que son la tristeza, felicidad, sorpresa, temor, disgusto e ira. Estas expresiones se constituyen como universales entre las culturas.



Expresiones faciales- Comunicación no verbal.
Fuente: <http://www.micoach.es/coach/La-expresion-facial.html>

- **Características físicas**

Se refieren a las señales de carácter no verbal que no tiene que ver con el movimiento, ya que estas hacen énfasis en la parte física y la forma del cuerpo, es

decir todos los elementos que lo constituyen como es el peso, altura, cabello, tonalidad de la piel, entre otros.

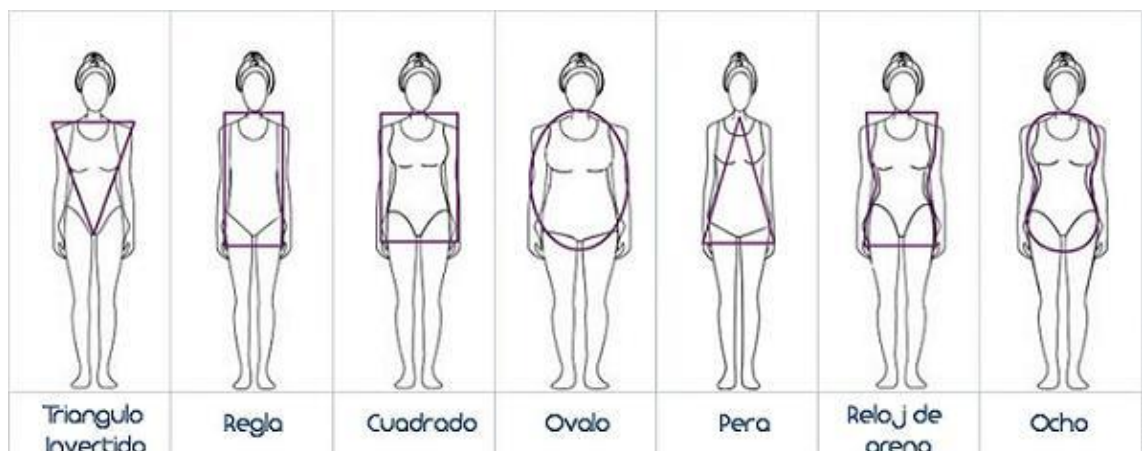
Las cualidades físicas que en cualquier otro arte o en cualquier otra profesión pueden ser consideradas secundarias, accesorias, irrelevantes, en el actor adquieren un valor de primer orden; lo que constituye un argumento más sobre las dificultades del oficio. (Bernhardt, 1994, pág. 28)

El espectador cuando mira teatro comercial exige en gran medida las porciones del cuerpo tanto de los actores como de las actrices que salen en escena. Pero principalmente existe una mayor exigencia hacia la actriz, ya que la compostura física, el encanto y la seducción característica de una mujer no pueden ser reemplazadas.

[...] la belleza absoluta no es necesaria. Una artista puede tener un rostro vago y resultar en el escenario perfectamente seductora si es proporcionada, es decir, si tiene la cabeza pequeña, el cuello largo, el talle corto y piernas y brazos largos. (Bernhardt, 1994, pág. 30)

Siendo así que lo que tiene más relevancia e importancia para el artista destinado al escenario es estar bien proporcionado, y es aquí que evidencia que la expresión del rostro se modifica bajo la presión de los sentimientos que van a ser expresados.

Al hablar de teatro y de la contextura física de los actores se puede considerar estéticamente hablando a un hombre feo aceptable para una obra de teatro, debido a que su rostro es mucho más modificable que el de una mujer gracias al artificio de las barbas, bigotes y pelucas que se emplean.



Características físicas- Comunicación no verbal.

Fuente: <http://imagentips.blogspot.com/2011/10/tipos-de-cuerpos.html>

- **Paralenguaje**

“Es la parte vocal pero no verbal de un mensaje hablado. Tiene que ver con el espectro de señales vocales no verbales establecidas alrededor del comportamiento común del habla.” (Andrade Varas, 2007, pág. 82).

Este factor es de gran importancia en el teatro ya que “[...] la voz es el instrumento más necesario del artista dramático. Es lo que fija la atención del público, es lo que liga al artista y al auditorio.” (Bernhardt, 1994, pág. 33)

La voz es un elemento importante en las obras teatrales, mediante esta el actor provoca la atención del espectador y así enriquecer la comunicación verbal, basada en los textos hablados. En los actores y actrices esta se modifica cada tres o cuatro años cambiando el timbre. Es por eso que esta constituye un enganche para cautivar el interés del público.

“La voz no es más que un instrumento del que el artista ha de aprender a servirse con tanta agilidad y seguridad como de sus miembros.” (Bernhardt, 1994, pág. 37). Existen seis características vocales pertenecientes al paralenguaje que determinan rasgos fundamentales en la comunicación no verbal.

- **Tono**

“Entendido como el nivel bajo o alto que se le da a la voz humana. La gente eleva o reduce el tono y cambia el volumen para destacar ideas, indicar preguntas y mostrar nerviosismo.” (Verderber & Verderber, 2009, pág. 82). Los actores y actrices deben manejar correctamente su voz para que el diálogo que están emitiendo sea entendido por los espectadores, gracias a los matices no verbales.

- **Volumen**

Se basa en el nivel de intensidad o suavidad del tono de la voz que el ser humano emplee. Es por eso que se puede determinar que existen diferentes volúmenes de voz. Y estos varían de acuerdo a la situación en la que se encuentren las personas.

Los actores emplean variaciones de volúmenes en la voz de acuerdo a las situaciones de las escenas en las que se encuentre. Este factor se relaciona mucho con los estados anímicos de los personajes, ya que si el personaje se encuentra enojado su volumen de voz subirá, mientras tanto si este mismo actor se encuentra triste o temeroso bajará el nivel del volumen.

Pero es importante destacar que en algunos tipos de teatros en donde no se hace el uso de micrófonos, los personajes deberán subir el volumen de la voz, ya que la proyección de la voz debe ser escuchada desde el escenario hacia la platea.

- **Velocidad**

Consiste en la rapidez con la que una persona habla y emite un mensaje comunicativo. Esto depende de la situación en la que se enfrentan y tiene relación con los estados de ánimo.

En este punto tanto actrices como actores deben tener un control de la voz. En algunas ocasiones los diálogos en las obras teatrales necesitan que los actores aumenten la velocidad cuando hablan, mientras en otros diálogos se necesita de lentitud en el habla.

La emisión del sonido depende del grado de abertura de la boca y el modo de respirar de las personas. Al emitir un diálogo, se debe medir el aliento que se tiene para hacerlo, es decir se debe almacenar aire para la cantidad de versos que se puedan decir con una sola respiración.

- **Calidad**

Hace referencia al sonido de la voz que tienen las personas, ya que cada una de las voces humanas maneja tonos distintos. “[...] Algunas voces son ásperas, roncadas, chillonas, mientras que otras son guturales o nasales.” (Verderber & Verderber, 2009, pág. 82)

Existe una variedad de voces que presentan los actores y se constituyen como hermosas o feas. Se determina que una voz para que sea verdaderamente completa

debe ser nasal. Hay voces quebradas que tienen un encanto particular, pero a su vez existen otras que son desagradables al oído.

Cabe recalcar que la pronunciación es una de las cualidades primordiales en el teatro. Al hablar de la pronunciación se puede destacar que existen algunas limitaciones físicas para que esta sea ejecutada a la perfección por los actores y actrices.

[...] una mandíbula un poco ancha da vuelo a las palabras; un paladar profundo da más sonoridad que un paladar liso; unos dientes apretados unos contra otros impiden los silbidos, mientras que, por el contrario, los dientes separados los favorecen. (Bernhardt, 1994, pág. 41)

El artista debe encontrar mecanismos para corregir estos defectos y así conseguir una buena pronunciación de los diálogos.

- **Entonación**

Es la variedad que se emplea en el manejo de la voz, es decir la melodía o inflexión de la misma.

[...] Para saber servirse de la voz es preciso tener oído musical [...] este oído musical coordina los sonidos naturales que producen las cuerdas bucales; los guía, los somete a una regla, los mantiene sanos y puros. (Bernhardt, 1994, pág. 38)

Para que puedan ser apreciados en escena por parte del público, en algunas ocasiones los actores utilizan la voz de forma melódica, para realzar un diálogo en específico, y que no debe ser confundido con los otros.

- **Pausas Vocalizadas**

También son conocidas como segregaciones vocales, son sonidos extraños o palabras que interrumpen un mensaje oral.

Las pausas vocalizadas más comunes son “este”, “bueno”, “eh”, “bien”, mientras que entre los interruptores más socorridos se encuentran “de alguna manera” y “como que”. (Verderber & Verderber, 2009, pág. 83)

En las obras de teatro se utilizan para mostrar inseguridad o miedo de los personajes sobre escena en el momento en el que emiten el diálogo, se evidencia en las situaciones de tensión.

- **Proxémica**

Es el estudio del uso y percepción que se tiene del espacio social y por ende personal, relacionado con la disposición de los artefactos que se emplean para decorar un espacio determinado.

La proxémica también hace referencia al estudio de la orientación espacial personal referido al contexto de la distancia conversacional de acuerdo a varios factores como el sexo, status, roles y sobre todo la orientación cultural.

- **Espacio personal**

Es la distancia que se mantiene en la interacción con otras personas. “La necesidad que tenemos de contar con un espacio personal se basa en nuestra naturaleza biológica territorial, que ve el espacio como un mecanismo de protección.” (Verderber & Verderber, 2009, pág. 83).

La cantidad de espacio que se origina depende especialmente de la cultura a la que pertenece una persona, ya que es esta la que determina si es apropiada o no. Un ejemplo claro de esto es en la cultura de Estados Unidos, ya que aquí se maneja cuatro tipos de distancia.

La primera entendida como la distancia íntima, que tiene 18 pulgadas y es utilizada para las conversaciones privadas entre amigos que son muy íntimos. La segunda es la distancia personal que varía entre un metro y 45 centímetros, en la cual se da una conversación informal.

La tercera es la distancia social que oscila entre uno a cuatro metros y se la usa para las conversaciones impersonales de negocios, como es el caso de una entrevista de trabajo. Y finalmente hay la distancia pública, la cual va más allá de los cuatro metros.

- **Espacio físico**

Este tipo de espacio es la parte del ambiente físico en la cual se evidencia un tipo de control. El espacio en teatro constituye un factor fundamental, ya que este se relaciona directamente con las acciones de los actores en la puesta en escena.

“Nuestra naturaleza territorial no sólo nos lleva a mantener una distancia personal, sino también a reclamar parte del espacio físico que ocupamos.” (Verderber & Verderber, 2009, pág. 84).

- **Artefactos**

Se refieren a la “[...] manipulación de objetos con personas interactuantes que pueden actuar como estímulos no verbales.” (Knapp, 1982, pág. 25). Estos artefactos se basan en la ropa, y otros accesorios que se emplean para la belleza. Todos estos envían mensajes y pueden mostrar algunos rasgos de las personas que los emplean.

En el teatro la utilización de los artefactos dependen de la concepción que el director que tiene sobre la obra y sobre todo la significación que les otorga a los mismos para que sean usados por parte de los actores y actrices.

Aquí se puede mencionar el vestuario como un elemento fundamental de la proxémica teatral, ya que este tiene el fin de comunicar las características esenciales del personaje y algunos rasgos peculiares de la obra, época de la misma entre otros factores.

- **Factores del entorno**

Se constituyen como los elementos que de cualquier forma interfieren en la relación humana pero que actúan de forma indirecta. Esto se refiere a los factores del entorno que se basan en muebles, estilos arquitectónicos, decorado de los interiores, condiciones de luz, colores, entre otros elementos.

“Las variaciones en la disposición, los materiales, las formas o superficies de los objetos en el entorno interactuante pueden ejercer una gran influencia en el resultado de una relación interpersonal.” (Knapp, 1982, pág. 26)

Los factores del entorno se determinan de acuerdo al montaje que se ha propuesto en el montaje por parte del equipo teatral y por ende se encuentran relacionados con las acciones, diálogos y características más fundamentales de la historia teatral.

CAPÍTULO 2

TEATRO

Esta matriz aborda toda la dimensión del teatro, y en especial el espectáculo teatral, relacionado directamente con los elementos escénicos (iluminación, maquillaje, utilería y música). Aquí se especifica la noción del espacio teatral, desde sus inicios hasta la forma común que se maneja en la actualidad.

La palabra teatro proviene del griego theatron, que significa lugar donde se mira, y de la palabra drama que quiere decir acción. Este es considerado como un género literario, realizado en prosa o en verso, con el fin de ser representado. Sus orígenes se remontan a los ritos prehistóricos, en donde ya se percibían las primeras manifestaciones dramáticas y comunicativas entre seres humanos.

El teatro es un acto de carácter social, que tiene como finalidad un proceso entre el autor, espectador y los artistas. Esta disciplina se relaciona con la vida cotidiana, entendiéndola así como una forma innata de la expresión humana con una conexión de la realidad, que se presenta como un medio de comunicación universal.

“Hacer teatro es lograr que lo imposible e improbable pueda hacerse realidad por medio de la ficción teatral.” (Andrade, 2007: 11). Ya que a través del teatro, como espectadores podemos vivir cada una de las vidas que se nos presentan en la puesta en escena, haciendo una relación de las mismas con el entorno social.

Es importante definir el término de teatralidad como “[...] todo aquello que es “teatral” (espacial, visual, expresivo), esto es, todo lo que vemos y escuchamos, y que además quiere decir algo.” (Andrade, 2007: 15).

2.1 Drama y dramaturgia

Son términos de gran importancia para el teatro y son usados para hablar generalidades del mismo. El primero designa a una obra teatral en base a un sentido más amplio, es decir se refiere específicamente al texto escrito.

[...] Se relaciona con el término griego drâo, que significa “actúo”, “acciono”, e indica la composición literaria en la cual el autor no cuenta las vicisitudes o peripecias de sus personajes, sino que pone a los personajes directamente en conflicto, enfrentándose. [...] (Cantuarias L., 2003)

Mientras tanto la dramaturgia “[...] es el arte de “escribir” obras de teatro, es decir, la técnica que se utiliza para lograr un texto dramático. [...]” (Andrade Varas, 2007, pág. 45)

2.2 Géneros teatrales

Al hablar de teatro es pertinente mencionar las diferentes formas en las que se puede concebir el texto teatral, las cuales se han usado desde tiempos muy remotos en cada una de las representaciones.

2.2.1 Comedia

La comedia se constituye como una rama del género dramático, ya que cada uno de sus personajes se enfrenta a dificultades de la vida. Tiene el fin de divertir al espectador a través de un argumento, que se lo concibe desde el inicio hasta el final. Existen diferentes tipos de comedia, pero todas estas tienen un fin humorístico.

Principalmente se basan en que los personajes están fuera de contexto, existe una irreverencia, las situaciones son de carácter injusto debido a que se da un abuso de los personajes, y en ocasiones la base del humor es la crueldad. Se destaca que la mayoría de las escenas y situaciones son de carácter humorístico o festivo.

2.2.2 Tragedia

La tragedia se origina en Grecia por medio de las obras de Tepsis y Frínico. Esta se basa en una historia en donde los personajes se enfrentan a conflictos que son provocados por pasiones humanas y que tiene un final fatal. Se maneja la concepción de un mundo en donde los seres humanos se constituyen como marionetas del

destino. Desde la antigüedad se entendía a la tragedia como una intervención de los dioses y de la voluntad de los hombres entendidos como héroes.

Las tragedias tienen su fin en la muerte o la destrucción física, moral y económica del personaje principal. Asimismo se puede destacar que en algunas tragedias el personaje principal se muestra como un héroe que desafía las adversidades con la fuerza de las virtudes y así se gana la admiración del espectador.

2.2.3 Drama

Este género se caracteriza por presentar una obra con un final trágico. Los temas que se manejan son cómicos o trágicos, en donde los personajes se muestran con sus debilidades humanas, tienen matices psicológicos y con un tipo de equilibrio respecto a su propio conflicto.

Se destaca que en el drama el autor desarrolla la representación de los hechos, debido a que estos no son relatados, haciendo énfasis en la implementación de los diálogos.

2.2.4 Tragicomedia

Nace con el drama renacentista, basado en el mundo del dolor, pero con un matiz de la risa. Este género muestra la trayectoria de un héroe tragicómico con el objetivo de perseguir, atravesando un sin número de obstáculos, como una prueba para superarlos. Esto quiere decir que se mezclan elementos trágicos y cómicos, además del sarcasmo y la parodia.

2.2.5 Farsa

Surge como una síntesis de la tragicomedia, es un extracto cómico en donde los personajes atraviesan enredos y engaños. La trama de este género se basa en las situaciones en donde los personajes se comportan de manera extravagante y extraña y se caracteriza por mostrar hechos exagerados de la realidad.

Los temas y personajes que se emplean en la farsa son fantásticos, pero en la puesta en escena son creíbles y verosímiles, mostrando temáticas de situaciones de tipo social.

2.2.6 Melodrama

Es un género del romanticismo del siglo XIX, tiene un carácter dulzón, meloso y exagerado. Se caracteriza por enfatizar aspectos sentimentales. Se resaltan los pasajes sentimentales mediante la incorporación de la música de carácter instrumental, generando así un espectáculo en el que el texto hablado se relaciona directamente con la música.

2.2.7 Esperpento

Es un género literario que tiene como función deformar la realidad, recargando los rasgos grotescos. Se desarrolla de forma subjetiva un lenguaje coloquial y desgarrado.

Surge en el siglo XX como síntesis del melodrama y de la farsa. Se constituye como un género nuevo que se usa para referirse a una conjunción de géneros en una misma obra. Se establece que el esperpento mayor es la muerte.

2.3 Universo teatral

Esto hace referencia a la forma en que cada persona puede expresar ideales, emociones, sentimientos en una obra de teatro. El teatro se adapta a cada una de las condiciones de una sociedad determinada. Por tal razón se debe destacar que este universo tiene diversas manifestaciones, las cuales se ven reflejadas en los tipos de teatro existentes.

2.3.1 Tipos de teatro

Existen diversos tipos de teatro que se los realiza de acuerdo a una cultura específica o al interés que se pretende transmitir en las obras. Se puede hablar del teatro comercial, entendido como aquellos que obtienen entradas en dinero, para pagar a las personas que son partícipes en las obras. Las obras que se presentan no pueden ser nuevas, ya que se convertiría en un teatro experimental o teatros de ensayos.

El teatro chino presenta dos formas: el moderno y tradicional. El primero se basa en el estilo del drama moderno. Se emplea un diálogo basado en el teatro occidental.

Mientras tanto el segundo se constituye como el más popular por ser el estilo más antiguo de teatralidad china. Este incluye palabras, canto, baile, mímica y acrobacia. En este tipo de teatro se emplea muy poca escenografía, es decir que el actor tienen la capacidad de sugerir a los espectadores dónde se encuentra mediante su actuación. Desplazarse en un círculo significa que el actor se ha movido de un lugar a otro. El maquillaje en el teatro chino tradicional tiene mucha complejidad.

[...] las líneas pintadas en torno a los ojos, nariz y boca tienen significados especiales. [...] los colores, y las combinaciones de colores, en el maquillaje, todos tienen significados especiales [...] todo blanco es signo de traición; negro, honestidad; rojo, lealtad y valentía. Los colores del vestido siguen el rango social. (Biblioteca Fundamental Ariel, 1976, págs. 41,42)

TIPO	DESCRIPCIÓN
Teatro alternativo	No es de tipo comercial, se maneja el arte por el arte.
Teatro autobiográfico	Relato retrospectivo que alguien hace de su propia experiencia.
Teatro burgués	Producido para un público poco conocedor.
Teatro circular	Donde los espectadores están sentados como en un circo.
Teatro de agitación	Utilizado para sensibilizar a un público frente a una situación política o social.

Teatro de la calle	Se representa en lugares exteriores.
Teatro de cámara	Que limita sus temáticas a sus propios medios.
Teatro de masa	Dirigido a un gran número de espectadores.
Teatro de objetos	Se basa en instalaciones, marionetas, entre otros elementos.
Teatro de tesis	Donde las obras presentan una teoría filosófica.
Teatro didáctico	Este tipo de teatro se lo emplea para educar.
Teatro invisible	Donde el público ignora que forma parte de la obra misma.
Teatro laboratorio	Donde los actores experimentan sobre la escena.
Teatro minimalista	Donde se reduce al mínimo escenografía, movimientos, texto, etc.
Teatro popular	Destinado a las clases populares.
Teatro mecánico	Donde los actores son sustituidos por máquinas o marionetas.
Teatro musical	Donde la historia se cuenta por medio de una partitura de música.
Teatro narración	Donde se suma la importancia de la presencia de un narrador.
Teatro político	Pone de manifiesto el comportamiento de los políticos operantes sobre las masas.
Pantomima	Es una herencia del teatro de pantomima clásico. Este se caracteriza por ser una representación física que emplea el gesto, con códigos estrictos para el movimiento, sin el uso de palabras.
Teatro de sombras	Es originario de China e India, este emplea muñecos en lugar de actores,

	pero el público jamás observa a los muñecos, sino sus sombras que son proyectadas sobre una pantalla ubicada frente al espectador.
Teatro negro	Utiliza los efectos visuales que logran una ilusión de objetos animados. Este teatro tiene manipulación de objetos, expuestos a la luz negra, por parte de títeres, los cuales están completamente vestidos de negro. La compañía más famosa en este tipo de teatro es el Teatro Negro de Praga.

Fuente: (Andrade, 2007: 16)
Elaborado por: Andrea Gordón Vinuesa

2.4 Espectáculo teatral

El teatro desde su concepción inicial se ha basado como espectáculo teatral, que es presentado y representado en un tiempo y lugar específico.

“Espectáculo, por definición, es todo aquello que se ofrece a la mirada del público y se aplica a la parte “visible” de la obra, y desde luego a todas las artes escénicas.” (Andrade Varas, 2007, pág. 61).

Una obra de teatro tiene la finalidad de llamar la atención del espectador gracias a la configuración de imágenes visuales, acústicas y otros elementos que la constituyen. Es pertinente mencionar que toda obra de teatro surge de un texto dramático que a al final se va a convertir en una puesta en escena espectacular. Es por eso que toda puesta en escena que se realice tiene una conexión entre actores, el público y la escenografía, todo esto se encuentra relacionado directamente con los demás recursos que se empleen.

El espectáculo teatral para que se produzca, presenta seis elementos fundamentales: escenografía, iluminación, maquillaje y vestuario, utilería y finalmente la música.

2.4.1 Espacio teatral

El espacio teatral constituye un elemento importante en la puesta en escena de una obra. Es por eso que espacio y teatro son conceptos complementarios. La definición de teatro, “[...] como la unidad dialéctica entre el escenario y la platea en un espacio de convenciones mutuas.” (Herrero Beatón, 2006)

Históricamente el espacio ha cambiado de acuerdo a las condiciones sociales, en tiempos remotos se usaba un espacio en el que todos eran partícipes, esto fue cambiando en la medida en que se destinó un espacio para el público y otro para los actores.

Sus antecedentes se centran en los juegos y fiestas primitivas, se empleaba un espacio total en donde todos cumplían una participación, pero conforme pasaba el tiempo las cosas cambiaron, hasta que se destinó un espacio para el público y otro para los actores. En los rituales religiosos se notó más este tipo de división ya que el sacerdote se aleja del coro para poder impartir las enseñanzas de las historias de carácter divino.

El teatro griego fue el que dio la apertura para el surgimiento de los vestuarios y elementos escenográficos teatrales. El anfiteatro cobra mayor importancia.

[...formado por gradas, con un espacio circular en el centro para las evoluciones del coro (orquesta), en medio del cual aparecía un altar (timele); en el fondo se encontraba la skene o escenografía, y en la parte anterior lo que hoy llamamos el escenario (proskenion o logeion), estrecha plataforma en que se situaban los actores.] (Andrade Varas, 2007, pág. 19)



Anfiteatro romano de El Jem (Túnez)
Fuente: <http://archaeology-archive.com>

Por otra parte en la Edad Media sobresalió el teatro popular, el cual estaba dirigido a los campesinos que mostraban escenificaciones en diversos lugares, como puentes, plazas, mercados, entre otro. Además del teatro religioso que era presentado dentro y fuera de la iglesia.

El espacio teatral se conformaba por carros especiales de cuatro ruedas, pero con la peculiaridad de tener dos pisos, que eran ocupados por los actores, en la planta baja estos se cambiaban mientras que en la parte alta se realizaban las actuaciones.

En la era Renacentista sufrió algunos cambios que contribuyeron a una nueva perspectiva del teatro y el espacio en donde se lo ejecuta.

[...] influencia en la organización de las acciones o dramaturgia y en la arquitectura [...] Introdujeron el concepto de perspectiva, la caja cúbica como escenario y la maquinaria con poleas, sogas, ruedas y contrapesos para bajar y subir telones, bambalinas, nubes, seres mitológicos y patas. (Herrero Beatón, 2006)

Se genera el espacio libre entre la escena y la platea con el fin de crear una distancia entre el público y el escenario y por ende el decorado del mismo. En el siglo XVI nace la construcción de los teatros, originando así la escenografía, arquitectura, carpintería y el maquinismo de la puesta en escena.

En los siglos XVII y XIX y con el teatro denominado a la italiana, se realizan estructuras innovadoras, como por ejemplo el escenario se mecaniza, y esto se ve entrelazado con la era de oro de la ingeniería escénica, ya que la iluminación eléctrica brinda nuevas perspectivas en la puesta en escena de las obras de teatro.

Mientras tanto en el siglo XX se evidencian más transformaciones teatrales, como es el caso de “[...] el alemán Max Reinhart que utilizará el escenario giratorio, el horizonte circular y la luz eléctrica con proyectores. Él propondrá utilizar varios escenarios [...]” (Herrero Beatón, 2006)

En la actualidad se da una reinención del decorado teatral, se excluyen varios elementos y se hace énfasis en el color y las texturas.

[...] se excluyen los adornos o complementos ornamentales o son estos limitados a su expresión más sencilla y abstracta, utilizando líneas rectas y curvas en equilibrio armónico [...] el color y las texturas o cualidades de superficie suplen a los motivos ornamentales [...] (Bont, 1981, pág. 10)

2.4.1.1 Escenografía

La escenografía es un elemento muy importante en la realización de las obras teatrales, la cual identifica todos los elementos que conforman el espacio en donde se va a llevar a cabo la representación. Es decir es el fondo en el cual se enmarca el lugar donde se realizará una acción que contará una historia al público. “[...] Es el arte de componer y resolver por la pintura u otros medios el decorado de una pieza teatral.” (Bont, 1981, pág. 12)

“La escenografía es el arte de la organización del espacio y del escenario teatral, y surge de la colaboración del director y el escenógrafo principalmente.” (Andrade Varas, 2007, pág. 62)

Los orígenes de la escenografía se remontan al teatro de la Antigua Grecia, en donde los griegos buscaron varias alternativas que facilitara el cambio de una escenografía a otra.

Tal es el caso del Periacto inventado por Sófocles, y que fue utilizado por primera vez en la presentación de su obra Edipo Rey, en el cual el periacto de la derecha mostraba la ciudad mientras que el del otro lado la campiña.

Este era un instrumento prismático de revolución, que tenía un paisaje diferente pintado en cada una de sus tres caras. Este instrumento se encontraba a cada lado del escenario y al girarlo se cambiaba la decoración.

El cambio de escenografía fue cambiando de acuerdo a las necesidades de los actores para cada escena. Se emplea la acción de desplegar un telón de fondo para el cambio de las mismas, actualmente se usa paneles y paredes.

La escenografía que se pretende construir debe estar prevista mediante un diseño y un boceto, ya que esta debe estar relacionada con las acciones de los personajes. Existen diferentes tipos de escenografía que se los emplea de acuerdo al criterio del director.

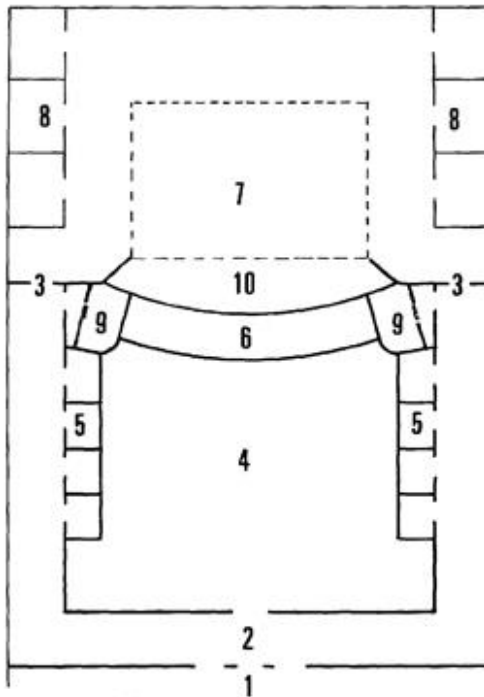
TIPO	DESCRIPCIÓN
Realista	Pretende conseguir el mayor grado de autenticidad. Es por eso que se emplean paneles pintados, ligeros con la finalidad de moverlos fácilmente, almacenarlos y rehusarlos.
Abstracta	Montaje que no se centra en ningún lugar ni tiempo específico. Este tipo de escenografía resalta el texto, el vestuario y la iluminación. Usualmente tiene escaleras, cortinas, paneles, rampas, plataformas, entre otros.
Surgente	También conocido como teatro no japonés. La representación se ejecuta en un escenario donde se distribuye el público, es decir que los actores ingresan a escena por medio de pasillos.
Funcional	Responde directamente a las necesidades de los intérpretes y se la utiliza con mejor precisión en los circos.

Fuente: (Andrade Varas, Elementos de Teatro, 2007)

Elaborado por: Andrea Gordón

- **Teatro a la italiana**

Este es un tipo de espacio escénico muy común, ya que la escena es un lugar elevado con relación al espacio en donde se encuentra el público. Este se encuentra cerrado a la derecha e izquierda y por la parte posterior del mismo, con el fin de que los espectadores sólo tengan un plano de visualización. Gracias a esta disposición del espacio se observa una separación entre el público y los actores.



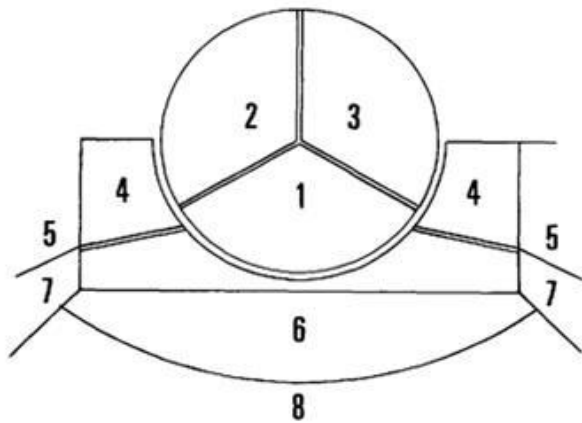
1. Vestíbulo
2. Distribuidor
3. Entrada al escenario
4. Platea
5. Palcos
6. Foso para la orquesta
7. Escenario
8. Camerinos o almacenes
9. Palcos del proscenio
10. Proscenio

Teatro a la Italiana
Fuente: (Comunale Rizzo)



Teatro a la Italiana
Fuente: <http://gentedeteatro.es/escenari.htm>

Existe una variación de este tipo, algunos tipos de escenarios a la italiana tienen una adaptación de una plataforma giratoria que permite hacer cambios de la decoración.

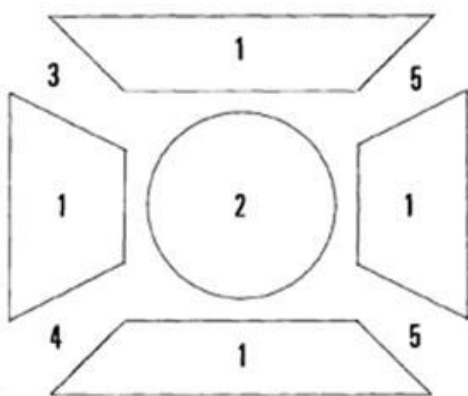


Teatro a la Italiana (giratorio)
Fuente: (Comunale Rizzo)

1. Zona visible para el público.
2. y 3. Zonas invisibles para el público, lugar donde se preparan las escenas siguientes.
4. Plataformas laterales sin inclinación para situar elementos escenográficos.
5. Laterales que enmarcan la escena.
6. Proscenio
7. Entradas para los actores o para elementos escenográficos.
8. Platea.

- **Teatro circular**

Otro espacio específico utilizado en el teatro es el circular, en donde los actores se desplazan en el centro y el público se encuentra alrededor de los mismos. Este espacio tiene relación con los circos romanos, ya que los espectáculos se los llevaban a cabo en el centro. El público se ubica en gradas que se elevan a la medida que se alejan del centro donde se realiza la obra.



1. Graderías para el público.
2. Escenario.
3. Entrada de actores.
4. Entrada de material escenográfico.
5. Entra del público.
6. Proscenio
7. Entradas para los actores o para elementos escenográficos.
8. Platea.

Espacio circular
Fuente: (Comunale Rizzo)

Existen diferentes espacios en donde se puede presentar una obra de teatro, tal es el caso de las aulas de clases, en este lugar se puede seleccionar el espacio escénico que se va a ocupar de acuerdo a la obra que se llevará a cabo.

También se utiliza como espacios escénicos a las plazas, iglesias, parques. Estos espacios son libres y el director es el que determina la distribución de los actores, elementos teatrales y por ende a los espectadores.

2.4.1.2 Estructura y partes del escenario

La estructura de un escenario teatral es rectangular, pero sus proporciones varían de acuerdo al espacio en donde se encuentre. “[...] Los escenarios de cafés-teatro o mini-teatros son de proporciones mínimas por la cualidad intimista de sus representaciones y el reducido número de actuantes [...]” (Bont, 1981, pág. 12)

Es importante mencionar que la construcción de un escenario consta de dos cuerpos. El primero es visible y en él se monta la escena, y el segundo es invisible, va desde la sala, en este están colgados los telones, rompimientos, bambalinas y otros elementos.

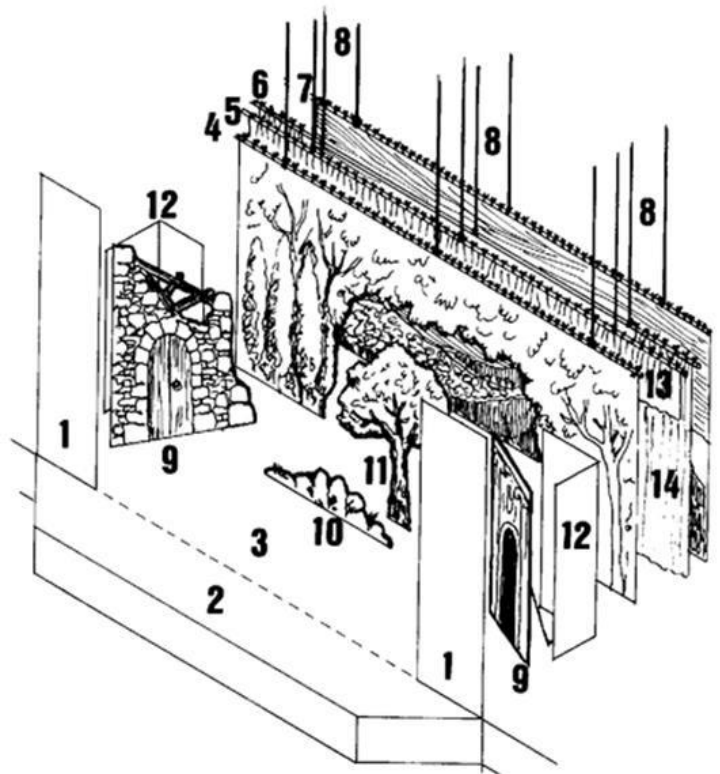
En los espacios escenográficos se puede destacar varios elementos que componen en conjunto todo el espacio y que se encuentra a disposición de los actores, directores, y espectadores.

ELEMENTO	DESCRIPCIÓN
Embocadura	Es la abertura del escenario, que separa a los espectadores y actores.
Manto	Es la tela o papel pintado que está situado en la parte superior de la embocadura. Sirve para dar altura.
Laterales	Son piezas de tela o papel que se ubican a cada lado de la embocadura. Estas piezas son móviles y proporcionan mayor o menor anchura al espacio escénico.
Telón de Boca	Es una pieza de tela o papel pintado situado detrás del manto. Tiene la finalidad de esconder lo que hay dentro del escenario.

Telar	Es la estructura superior del escenario, está provisto de poleas y cuerdas que permiten bajar y subir las telas.
Cortinas Laterales	Son piezas de tela que están ubicadas a ambos lados del escenario a una distancia igual a la abertura de la embocadura.
Bambalinas	Son piezas de tela o papel, ya sean lisas o arrugadas, que evitan que el público pueda ver lo que hay entre estas y el telar.
Barras	Son barras de madera que están colgadas del telar a través de cuerdas pasadas por poleas.
Forillo	Piezas tipo biombo que evitan que el público pueda ver lo que hay fuera de la escena. Cubren espacios abiertos (puertas y ventanas).
Ciclorama	Es un fondo semicilíndrico de color neutro o blanco sobre el cual se proyecta la luz.
Escotillones	Son aberturas practicadas en el suelo del escenario y que se pueden abrir o cerrar a voluntad. Hay una a cada lado del escenario

Fuente: (Comunale Rizzo)
Elaborado por: Andrea Gordón

1. Laterales
2. Proscenio
3. Escena
4. Barra con un telón colgado
5. Barra que sostiene una bambalina
6. Barra que sostiene las cortinas laterales
7. Barra con un telón de fondo colgado
8. Cuerdas que mueven las barras
9. Visuales
10. Firme de rocas
11. Aplique
12. Forillo
13. Bambalina
14. Cortina Lateral



Partes del escenario
Fuente: (Comunale Rizzo)

2.4.2 Elementos escénicos

2.4.2.1 Iluminación

La iluminación es un elemento fundamental en el teatro que brinda color, forma y sentido a la representación. Este término también es conocido como luminotecnia, se entiende como “[...] la ciencia que estudia las distintas formas de producción de luz, así como su control y aplicación, es decir, es el arte de la iluminación con luz artificial para fines específicos.” (León, 2007, pág. 3)

La iluminación teatral es una técnica que maneja en conjunto varios dispositivos que se instalan con el fin de producir efectos luminosos, ya sean prácticos o decorativos. Esta es artificial y controlada desde un tablero de mandos.

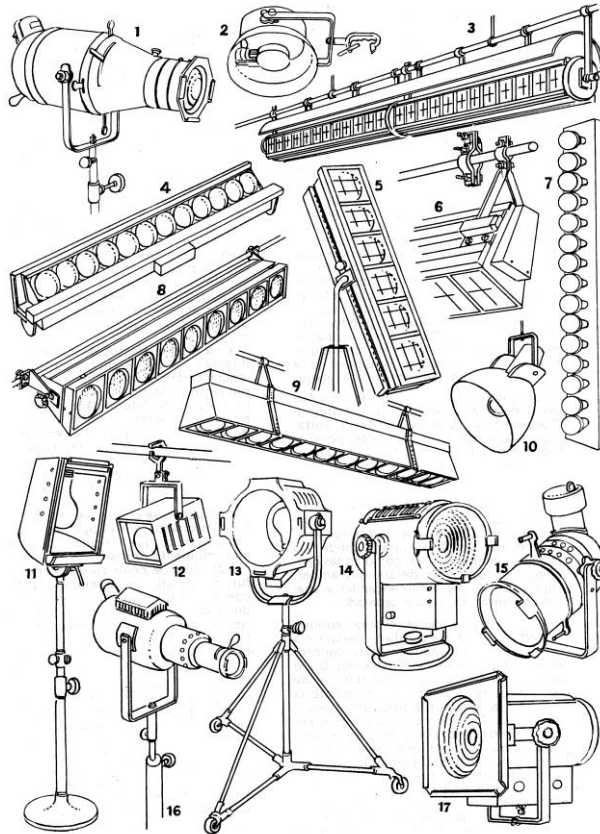
“[...] jugar con las luces ayuda a representar cambios de espacio y de tiempo [...] lograr cambios escenográficos a los que podemos llamar camuflaje.” (Andrade Varas, 2007, pág. 64)

El teatro emplea a la luz como comunicación no verbal, ya que puede crear sombras, difundir en el espacio la armonía de sus vibraciones, y de esta manera “[...] lo muestra como un lenguaje a partir del cual se marcan escenas, presencias, ritmos y sensaciones.” (García Vicente)

La técnica de iluminación en el teatro depende de la obra, de la estética y el mensaje que se quiere transmitir al espectador, el juego de luces en escena se relaciona con los personajes y las acciones que se realicen.

El objetivo que tiene la iluminación en la escena, es iluminar al actor y los artefactos. Pero sobretodo ofrece la imagen del escenario con una composición de luz que pueda cambiar la percepción del espacio y del tiempo. Es por eso que con la luz se puede crear espacios con la finalidad de desarrollar varias historias por medio de atmósferas para cada espacio determinado.

Por la luz se puede producir una impresión de espacio, transformar una superficie lisa en tridimensional, alterar la perspectiva por una estudiada sucesión de valores de tono y avanzar y retroceder un plano. (Bont, 1981, pág. 92)



Algunos elementos del equipo lumínico. 1.— Lokolite. 2.— Sun-spot. 3 al 9.— Diferentes tipos de diabras, multiluces y multicolor. 10.— Scoop elipsoidal. 11.— Olivette. 12.— Baby-spot. 13.— Rifle. 14.— Spotlight con lente Fresnel. 15.— Spotlight elipsoidal con cuatro obturadores para dar forma al rayo de luz. 16.— Lokolite. 17.— Spotlight difusor.

Fuente: (Bont, 1981, pág. 96)

La iluminación en escena se la ha empleado desde tiempos remotos, como es el caso de la Edad Media, aquí se consideraba a la luz como un factor de carácter divino. Los primeros registros del uso de la iluminación en escena se basaban en guiar la mirada del espectador hacia un elemento determinado, a través de la luz.

Mientras tanto en el siglo XIX la luz sufrió una transformación y se convirtió en un elemento integrado en lo cotidiano. Es en 1638 que se comenzó a iluminar de una forma diferente la escena, equilibrando las direcciones de la luz para así poder crear luces, sombras y volúmenes.



Gordón Andrea, (2013) Montaje escénico “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

Estos dos elementos se relacionan entre sí ya que muestran la estética del personaje. Es por eso que se deben concebir en base a la propuesta y el estilo de la obra, la dimensión de la sala, el tipo de escenografía que se va a emplear, pero sobre todo en el papel del personaje en relación con la fisonomía del mismo.

2.4.2.2 Maquillaje

El maquillaje es la acción de decorar la piel, de corregir las distorsiones que se producen por la iluminación o de caracterizar un determinado personaje. Se constituye como máscara con la finalidad de disfrazar el rostro del personaje.

Este es utilizado, corrientemente, para acomodar el color de la piel a las variaciones que la luz artificial produce y también como corrector de la forma de la cara, para rectificar imperfecciones, crear un nuevo aspecto y moderar los efectos del color de un traje. (Bont, 1981, pág. 89)

La caracterización de los personajes teatrales se realiza a través del maquillaje para transformar el aspecto exterior de los personajes alterando sus facciones con toda la apariencia de realidad.

[...] tanto el maquillaje como la máscara desempeñan un papel importante en el teatro grecolatino en la antigüedad y en el teatro chino y japonés actualmente [...] en el teatro renacentista el maquillaje se usaba para caracterizaciones especiales- ángeles, demonio, aparecidos- [...] (Cervera, 2006, pág. 16)

Siendo así que el maquillaje construye los personajes teatrales, permitiendo a un actor representar diferentes papeles. “[...] los caracteres femeninos, tanto en Oriente como en Occidente, fueron por largo tiempo interpretados por hombres.” (Andrade Varas, 2007, pág. 67)

El maquillaje debe tener relación con los colores del vestido o el color dominante que esté presente, es por eso que todo maquillaje que se emplee en teatro se debe fundamentar en una base o fondo que modifique el color natural de la piel de los actores.



Maquillaje Teatral
Fuente: (Velástegui, 2009)

El maquillaje teatral se basa en los colores convencionales según las características que se le asigna al personaje. Es decir cada color representa un rasgo o acción.

Color	Característica
Amarillento	Soberbia
Colorado	Gula
Blanco azafranado	Timidez
Blanco pálido	Envidia
Blanco rosado	Prudencia
Colorado suave	Simpleza
Colorado	Insensatez
Pálido	Desvergüenza
Color claro	Modestia

Moreno	Valentía
Descolorido	Cobardía
Cetrino	Avaricia
Rojo o muy pálido	Ira
Pálido	Mansedumbre
Sonrosado	Jovialidad
Blanco	Pusilanimidad
Blanco pecoso	Injurias
Blanco	Piedad
Blanco con mucosas rojas	Lujuria
Descolorido	Pena
Blanco amarillento	Fatiga

Fuente: (Cervera, 2006, pág. 18)

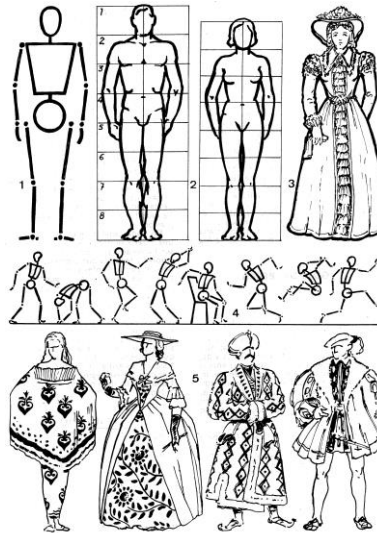
Elaborado por: Andrea Gordón

2.4.2.3 Vestuario

El vestuario es un factor primordial en la puesta en escena de una obra de teatro ya que este es la piel del actor y se constituye según las características principales del personaje.

El vestuario teatral ha tenido una evolución con el paso del tiempo, tal es el caso que en el teatro griego este tenía un valor ritual, ya que además de la implementación de máscaras los actores usaban largas túnicas sacerdotales, además de los trajes jónicos. Mientras tanto en la comedia antigua los trajes eran grotescos. En la comedia nueva se usaba trajes vinculados a la vestimenta cotidiana, pero se hacía una distinción en base a los colores de los mismos.

Antiguamente el vestuario era un mero elemento caracterizado para vestir al actor con la mayor veracidad posible, de acuerdo con la condición social de cada personaje, o con una situación determinada. En la actualidad, el vestuario multiplica sus funciones y se integra al conjunto escénico [...] (Andrade Varas, 2007, pág. 67)



1.— Equilibrio lineal. 2 y 3.— Figuras de varón y hembra y división de su altura en cabezas. 3.— Diseño de la figura vestida. 4.— Estudio de movimientos. 5.— Figurines diversos. (Véase página en color #19 63).

Fuente: (Bont, 1981, pág. 80)

Actualmente el vestuario se compone de algunos principios:

PRINCIPIOS	
1	El vestuario guarda relación con la función social del personaje. Pero, para no caer en el tópico y en el estereotipo, el figurinista ha de estudiar la obra y el personaje en ella.
2	El vestuario está en relación estrecha con el carácter del personaje. En consecuencia el corte y el color han de estar orientados a la aportación de matices que completen la definición psicológica del personaje que el autor a menudo realiza mediante actitudes y pormenores.
3	El simbolismo de los colores varía según los lugares y las épocas. En esto el teatro coincide con las modas de la vida. De todas formas el blanco, el negro, los colores chillones o los grises tienen significados precisos.
4	Los figurines están al servicio del teatro y no de una exposición de moda contemporánea o retrospectiva. Su valor no es histórico, sino dramático.
5	La tendencia desmitificadora actual, derivada en gran parte del teatro épico, permite juegos tales como presentarse actores con sus vestidos de calle-o con mallas negras-y, cara al público, tocarse con atuendos o complementos que caractericen a sus respectivos personajes en distintas situaciones.

Fuente: (Cervera, 2006, pág. 7)

Elaborado por: Andrea Gordón

Cada vestuario se compone de un traje que se entiende como un signo de distinción o elemento de ubicación. Por eso el traje teatral es un reproductor e índice de varios factores como socioeconómicos, históricos, psicológicos, antropológicos, entre otros, con los cuales se identifica el personaje.

El vestuario puede estar conformado por trajes, vestidos, vestimentas, elementos aislados, figuraciones concretas o abstractas al ser observadas mediante gestos, símbolos, accesorios.

Es pertinente hacer una distinción entre traje, vestido y vestimenta. El primero se refiere a un tipo de uniforme que viste el actor. El segundo es usado para las actrices, mientras que el último es un disfraz.



Peñañiel Raúl, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

2.4.2.4 Utilería

Este término se refiere a la utilización de utensilios que se emplean en el desarrollo en la puesta en escena, excluyendo a los actores con su vestuario y la escenografía. Es por eso que esta sirve como apoyo a los actores en la realización de las acciones.

La utilería debe estar diseñada en función de acciones específicas, de los personajes, estilo de la obra y demás requerimientos técnicos. Existen dos tipos fundamentales de utilería, la primera es la utilería fija y de adorno, que se constituye de muebles, alfombras, cuadros, cortinas, entre otros. Es importante que estos elementos sean contruidos específicamente para teatro, ya que deben ser livianos, evitando que estos se vean como falsos.

El otro tipo, es la utilería de mano que está constituida por objetos que maneja el actor, como son cigarrillos, periódicos, comida, maletas, lámparas, armas, joyas, etc.

2.4.2.5. Música

Este elemento en el teatro es muy importante y puede cumplir algunas funciones específicas. Como por ejemplo se utiliza como apoyo de la acción dramática, como un enlace entre las secuencias de movimiento, en ocasiones puede sustituir un personaje o un parlamento.

Es importante destacar que en la actualidad existe música original para teatro y que están compuestas específicamente para obras determinadas.

En el campo de la música moderna existe el leitmotif, que sirve de referencia para contar una historia (como si se tratara de un personaje) por medio de “temas” que componen una “frase musical”, la cual apoya las acciones de la escena teatral. (Andrade Varas, 2007, pág. 71)

Se destaca dos tipos de música: la primera es la que forma parte de la acción, bajo la forma de canto o danza, y la segunda es la música incidental, que hace hincapié en la acción y proporciona los fondos musicales.

Los fondos musicales pueden darse para llenar puntos muertos en el desarrollo de la acción, con lo cual se puede insinuar transición en el tiempo o cambio de orientación en la acción. La música aporta así un valor significativo al conjunto. (Cervera, 2006, pág. 13)

2.4.3 Lenguaje del color

Los colores son el elemento más importante en el teatro, ya que juega un elemento visual de conexión entre el público y la escena que es representada por los actores, conjuntamente con las acciones y los diálogos.

Los colores generan sensaciones, sentimientos y emociones, “[...] un determinado color, por sí solo o con otros y dominándolos puede crear, sugerir o reforzar la cualidad anímica de una escena [...]” (Bont, 1981, pág. 32)

Existen determinados grupos de colores que emiten una información de comunicación no verbal y que contribuyen en el desarrollo de la obra. Los colores

que sean emitidos van a tener la labor de comunicar al público, adentrándole en el acto que será realizado posteriormente. Como por ejemplo el color en la luces del escenario, cautivan al espectador y lo predisponen hacia las escenas venideras.

2.4.3.1 Grupo de colores

Los colores tienen significados de acuerdo a como estos se agrupan y las sensaciones que estos provoquen en el espectador. Es así que el grupo de colores cálidos-rojos, naranjas y amarillos producen un efecto estimulante de alegría y vitalidad. Mientras tanto el grupo de los colores fríos comprende a los azules, violetas y azules-verdes, creando una impresión silenciosa, reposada, refrescante.

Color	Referencia
Rojo	Es el primer color del espectro, está asociado con el fuego, vigor, actividad, poder y la excitación. Por su violencia debe ser usado moderadamente.
Naranja	Es un color vital, en él se combinan la alegría del sol que aporta el amarillo y la calidez y el vigor del rojo. Cuando es utilizado puro puede ser irritante.
Amarrillo	Es el color de la luz, el del sol; representa fuerza y voluntad. Además es el color de la ira, la cobardía y la envidia.
Verde	Es un color quieto y equilibrado por su composición entre el azul y el amarillo. Cuando contiene mucho azul es frío, y cálido se tiene excesivo amarillo. Es el color de la esperanza y la primavera; expresa humedad, vegetación y frescura.
Azul	Es el más frío de los colores y el más austero. Es el color del cielo y del infinito, del descanso y recogimiento, de la confianza y el océano. El predominio del azul en un esquema

	produce un efecto triste y monótono que se contrarresta por el empleo de algunos acentos.
Violeta	Es el color de la tristeza, del misterio y del misticismo. Es el color más silencioso y profundo.
Neutros o grises	Se producen por mezcla de complementarios, acentúan la influencia o predominio del que intervenga en su mezcla. Los grises neutralizan y rebajan los colores puros y se combinan muy bien con los matices de muchos colores.

Fuente: (Bont, 1981, pág. 33)
Elaborado por: Andrea Gordón

CAPÍTULO 3

GRUPO DE TEATRO MALAYERBA

3.1 Historia del Grupo de Teatro Malayerba

El Grupo de Teatro Malayerba nació en Quito en el año de 1979, gracias al encuentro de tres actores: María del Rosario Francés, española, Susana Pautaso y Arístides Vargas, ambos de nacionalidad argentina. Estos coincidían en las prácticas teatrales y antes del inicio del Malayerba trabajaron juntos en un grupo llamado Mojiganaga.

[...] “Mojiganga”, grupo teatral cuya creación es el resultado de las inquietudes comunes y de la colaboración de los integrantes de dos grupos ya existentes con anterioridad: el programa “Cantafábulas” (Silvia Henao y Carlos Theus) y el grupo “Arlequín” (Arístides Vargas) (Sánchez, De la historia del teatro ecuatoriano, 2000, pág. 3)

Al unir los dos grupos teatrales y sus concepciones de la representación artística se crea el grupo Mojiganga como precursor del Malayerba, por parte de Silvia Henao, Arístides Vargas y Carlos J. Theus, y es en 1977 que se monta la obra “El rey Desnudo” y “De cómo el Sr. Mockinpot logró liberarse de sus padecimientos”.

Posterior a esto, en 1978 estos actores realizan investigaciones sobre textos de Darío Fo, integrándose a este trabajo Susana Pautaso, Charo Francés y el actor Bolívar Flores, inclusive tuvieron la colaboración de los músicos Jaime Guevara, Roberto Quintana y Raúl Lara, y Carlos Michela quién realizó el diseño del afiche de la obra “El Milagro de los Inocentes”.

De esta forma empieza los primeros indicios del Malayerba, la enseñanza de teatro entre los tres actores fue compartida, es por eso que Charo Francés habla de la cultura de la información mestiza y es por eso que se basaron principalmente en la concepción de la creación colectiva como eje de partida para la formación inicial del Malayerba.

El nombre Malayerba hace referencia a la concepción del nombre por parte de los fundadores y a todas las circunstancias por las cuales tuvieron que pasar para que este grupo se fuera consolidando como tal.

Pues la historia cuenta que en una ocasión en el país de los sueños, un grupo de teatro llamado Mojiganga [...], o lo que quedaba de él, realizó una función en una escuelita en los confines de este país y al terminar fue tanta la indignación que los echaron de ese lugar a pedradas y a gritos de mala hierba. (Sánchez, De la Historia del teatro Ecuatoriano, 2000, pág. 3)

Se tomaron los postulados de Enrique Buenaventura, y es en base a este estudio que surgió el primer trabajo de los tres actores como Malayerba. La primera presentación con este nombre fue en la ciudad de Ambato con dos fragmentos del “Misterio Buffo” de Darío Fo: “El loco y la Muerte” y “El nacimiento del Juglar” con la interpretación de Charo Francés y Arístides Vargas.

Después se llevó a cabo el de la obra “Robinson Crusoe”, en junio de 1981 realizado en el Teatro Prometeo y posteriormente se dieron varias representaciones teatrales significativas para el grupo. Es así que desde el inicio el Malayerba incorporó en su elenco de actores a varios personajes con diversidad en antecedentes y nacionalidades, dedicados a la exploración de la diversidad cultural y la complejidad histórica del Ecuador.

Las prácticas teatrales que utiliza el Malayerba se basan en el exilio al que fueron sujetos sus fundadores, creando así la necesidad de sobrevivencia en un territorio desconocido y forjar sentimientos de pertenencia. Es por eso que la temática dramática se relaciona con la memoria individual y colectiva, el desarraigo, la marginalidad, la inmigración, el exilio y la violencia política.

En este ambiente de confusión a lo desconocido los tres fundadores empezaron a encontrar directrices en común, tal es el caso que realizaron un primer ejercicio para entender en la práctica cada una de sus trayectorias teatrales. Estos seminarios consistieron en poner en común los conocimientos de teatro y por ende el trabajo del actor, es decir un espacio de conocimiento del otro y reconocimiento de sí mismo.

La nueva concepción del teatro relacionada con el surgimiento de grupos, originó la creación de oficinas que se encontraban abiertas al público, en un inicio estas estuvieron destinadas al enfoque comunitario, con el fin de aproximar al teatro a una función social, las oficinas se establecieron para comunidades excluidas y sindicatos de trabajadores.

De tal modo lo que el grupo Malayerba quería era establecer relaciones con la comunidad y sobre todo que las personas reconocieran la nueva realidad que vivían por el desconocimiento de habitar en un país completamente distinto al de su origen.

Arístides y Susana compartían la idea de que el teatro era una herramienta para cambios sociales y políticos, es por eso que se generó las primeras prácticas de seminarios en barrios y comunidades de Quito, se debe destacar que las actividades fueron substituidas por el interés de la formación del actor. Todo esto contribuye a la creación e interés de una cultura de investigación de la técnica del actor.

Esta concepción de priorización del grupo hacia el actor tiene sus antecedentes en la década de 1980.

[...] la realidad colocaba al artista y al ser humano delante de la crisis del pensamiento de izquierda en el continente. Hombres y mujeres de teatro se encontraban en un proceso de redemocratización de las sociedades que salían de las dictaduras. Al mismo tiempo, el contexto socio-económico no había mudado en relación a las desigualdades por las cuales habían luchado. (Maldonado Toral, 2010, pág. 26)

Siendo así que en los años de 1980 un diálogo innovador nace entre los creadores de teatro, originando un movimiento llamado El Tercer Teatro, este consiste en el intercambio originado por el grupo Odin Theater con su sede en Dinamarca bajo la dirección de Eugenio Barba. En América Latina se destacó en forma de varios encuentros organizados por el Grupo Yuyaskani en el Perú.

La experiencia que se obtuvo de estas prácticas trajo para América Latina influencia acerca de las investigaciones sobre el arte del actor y las técnicas corporales que este emplea. Las nuevas investigaciones provocaron que el actor incorpore varios elementos como la danza y las tradiciones orientales, generando así cuestionamientos en el momento de presentar principios corporales como valores intrínsecos y no determinantes de una estética ya establecida. Todo esto contribuyó a que el actor posea una autonomía en la creación y la aportación que el mismo de a la obra.

El Malayerba continuó dando sus talleres orientados a las comunidades en base a la formación del actor, ampliando la experiencia artística de Charo, Arístides y Susana de actores a profesores y directores.

[...] los talleres tenían una duración de un mes [...] dábamos clases de cuerpo e interpretación. Sólo éramos actores, no sabíamos lo que significaba esta pretensión nuestra de transmitir técnicas que ni nosotros teníamos la experiencia necesaria para transmitir las. (Francés, 2009)

Los primeros seminarios que se dieron con dirección a la formación actoral estuvieron limitados según los espacios que eran conseguidos por el grupo. Tal es el caso de un espacio concedido por la Fundación de Quito. Pero es en 1988 que la práctica de los seminarios se consolida con la creación del Laboratorio Teatral Laboratorio Malayerba, comprometido al entrenamiento de generaciones jóvenes de actores ecuatorianos y a la investigación continua de teorías y prácticas de teatro experimental. Las clases eran dictadas según la disponibilidad del espacio. El entrenamiento del actor era diario, compartido y realizado en colectivo.

A partir del 1995 el Malayerba participa en tres festivales internacionales por año, a partir del año 2000, el Grupo organiza su agenda anual, visitando así Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, El Salvador, España, Estados Unidos, Francia, Nicaragua, Portugal y Venezuela.

Además se puede destacar los intercambios que Arístides y Charo realizaron como directores con el Grupo Justo Rufino Garay de Nicaragua, realizando dos montajes: La casa de Rigoberta mira al sur (2000), y Danzon Park (2003). En 1997 la dramaturgia de Arístides Vargas pasó a ser publicada (ANEXO C).

Gracias a las investigaciones individuales de los actores, sus prácticas pedagógicas y la afluencia de las experiencias internacionales, impulsó a que el Grupo sienta la necesidad de adquirir un espacio propio y que sirviera como el espacio de enseñanza, de tal manera que el Grupo consiguió un lugar propio y estable, llamado La Casa Malayerba.

Esta casa está ubicada en el Centro de Quito y fue adquirida en el año de 1995, gracias al dinero obtenido en una turne por Francia. A pesar de que esta casa necesitaba ser restaurada y adecuada no acabó con los ideales de cada uno de los integrantes, y su remodelación fue fruto del trabajo de todos, los integrantes del grupo, practicantes, alumnos y voluntario.

Pero es en 1999 que gracias a la ayuda brindada por la Fundación HIVOS37 (Instituto Humanista de Cooperación para el desarrollo), el Grupo Malayerba abrió

sus puertas con una sala de teatro, salas de ensayos y clases, oficinas y cafetería. La adquisición de la Casa permitió una mejor organización y mayor acogida a las personas interesadas en la formación actoral y teatral.

En el año 2001 el Malayerba lanzó su primera revista teatral llamada Hoja del Teatro, entendida como un foro para la teorización, crítica y la diseminación de las prácticas teatrales ecuatorianas.

3.2 Fundadores del Malayerba

La historia del Malayerba y todo su quehacer teatral se ha vinculado directo con la historia de cada uno de sus fundadores, lo cuales han contribuido de manera excepcional al teatro y sobre todo a la formación del actor y la consolidación de un teatro trabajado en colectivo, respetando las individualidades y sobreviviendo en las adversidades.

María del Rosario Francés, conocida como Charo, llegó a Quito en el año de 1978, su interés se radicó en conocer la producción cultural y estar en contacto con el movimiento teatral. Gracias a este interés que compartían los otros actores exiliados, se pudo fundar el Grupo Malayerba.

Recordando su encuentro con Arístides, Charo me dijo: “Entré en el teatro por un corredor. Estaba oscuro. Y escuché un piano que llegó al fondo de mi alma. En el escenario estaba un actor maravilloso y decidí que yo quería trabajar con él. (Maldonado Toral, 2010, pág. 12)

Consecuentemente Charo quería trabajar con el Grupo Mojiganga, así que se acercó a su director, Carlos Theus, recibiendo una actitud indiferente, a pesar de esta ella fue llamada la semana siguiente, “[...] Cuando entré en el camerino, el actor maravilloso estaba amarrando sus zapatos y, hasta que yo salí, ni me miró.” (Francés, 2009)

El día de la entrevista Charo se encontró con un actor, director y profesor llamado Jorge Mateus, profesor de la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador. Esta actriz conocía a este profesor en el Laboratorio de Teatro William Layton en España. Es así que este profesor destacó todas las virtudes de Charo y es así que llegó a formar parte del Grupo Mojiganga, en el cual participaban Susana y Arístides.

Charo Francés explica que: “Con el Sr. Layton, aprendí que actuar era una cuestión, primordialmente, humana y que era yo que estaba para el teatro y no el teatro para mí.” (Maldonado Toral, 2010, pág. 15)

El teatro es un lugar de comunión entre actores y espectadores, ya que se espera que un actor,

[...] mire su ombligo y conecte el propio con el resto [...] que aprenda que el escenario no es un espacio a su servicio [...] Cuando yo entienda el escenario como un lugar para el otro, en ese momento, el escenario me dará el regalo de cubrir mis necesidades. (Francés, 2009)

Charo a lo largo de su trayectoria teatral logró entender que en la formación del actor debe estar presente una postura ética, ya que la propia comprensión de una obra de teatro pasa por el entendimiento de otra forma de pensamiento diferente a la nuestra. Es por eso que se establece que el actor necesita tener un ejercicio de reconocimiento del mundo en el que vive, para que así se pueda sacar a la luz las experiencias sensoriales más relevantes y así crear otro mundo. “La formación del actor está fundamentada en mirar, ver, oír, degustar, conocer [...] no imitar la realidad sino crear una diferente. (Francés, 2009)

Susana Pautasso es otra actriz fundadora del Malayerba, ella trabajó con el Teatro Libre-LTL, que fue dirigido por María Escudero (1926-2005). Susana junto con el grupo LTL fueron expulsados de la Facultad, debido a ideas consideradas como subversivas. Es por eso que en 1975 este grupo desapareció en Argentina y sus integrantes fueron exiliados, y es en este período en el que Susana y María llegan a Ecuador.

El exilio del Libre Teatro Libre diseminó tanto su técnica y poética de teatro como su postura ética delante del arte y de la vida. María Escudero influenció a los artistas latinoamericanos provocando una profunda reflexión sobre la función del teatro en la sociedad y su relación con la cualidad poética. (Maldonado Toral, 2010, pág. 16)

El teatro que promovía María Escudero tenía relación con el Nuevo Teatro, denominado como una tendencia de inicios de los años sesenta, ligada a los movimientos populares y la convicción de una revolución del campo socialista para promover cambios de base en la organización de las sociedades.

Siendo así que el movimiento teatral en Latinoamérica se fortifica gracias a la internacionalización de las expresiones culturales en occidente, gracias a las raíces de las metrópolis europeas, tal es el caso del Festival de Teatro de las Naciones de París y Festival Internacional de Nancy, este último fue fundado por un grupo de estudiantes universitarios. Al igual sucedió en nuestro continente, ya que fueron organizados festivales en México, conocidos como el Manizales.

En Latinoamérica se puede encontrar varias instituciones que han apoyado de manera permanente a este arte, como es la Casa de las Américas en Cuba, creada en 1959, y que realiza actividades de carácter no gubernamental, con el fin de desarrollar y extender las relaciones socioculturales con los pueblos pertenecientes a América Latina, el Caribe y el resto del mundo. Además se puede mencionar el Centro Latinoamericano de Creación e Investigación Teatral- CELCIT creado en 1975. Estas organizaciones han contribuido de manera especial en las actividades teatrales como un apoyo a los actores para así conseguir un intercambio de actividades creativas y reflexivas sobre el arte.

Las dictaduras en Latinoamérica constituyen un eje primordial, ya que mientras estas duraban todos los eventos artísticos originaron una brecha de comunicación entre los artistas que estaban exiliados o perseguidos, este es el caso de los fundadores del Teatro del Grupo Malayerba. Siendo así que los festivales de teatro se constituían como un espacio de ejercicio de libertad de opinión, sin riesgo ni temor de que los actores sean apresados o asesinados.

Así se configuran como ambientes propicios de problemas sociales, políticos y culturales de los países, una necesidad vital para quienes, en ese momento, vivían sobre la represión y con sus derechos violados. Estos eventos, delante de la escala autoritaria de los gobiernos militares “[...] se muestran como espacios para sobrevivir.” (Maldonado Toral, 2010, pág. 18)

Arístides Vargas, fundador y director del Malayerba, tuvo sus inicios en el teatro desde que era un adolescente en el grupo de Libre Teatro Libre dirigido por María Escudero. Este actor fue criado por un grupo represivo denominado Alianza Anticomunista Argentina- Triple A, este fue un grupo parapolicial de extrema derecha de la Argentina, que cometió asesinatos contra guerrilleros y políticos de

izquierda durante la década de 1970. Es por esta razón que Arístides abandona su país de origen y se radica en el Ecuador en el año de 1976.

Este actor vivió en sus inicios en el Ecuador una situación desagradable, ya que este tiempo pasó escondido, no tenía pasaporte y la movilización en el país era muy limitada. Los aprendizajes que pudo obtener fueron gracias a los encuentros con el movimiento artístico universitario y político del Nuevo Teatro que se llevaban a cabo en todo el continente.

En realidad, mi contacto con el teatro se da a través del encuentro con ciertos maestros latinoamericanos. Con gente de Colombia como Enrique Buenaventura y especialmente con Santiago García; con Atahualpa Del Cioppo (Uruguay), con María Escudero. Ellos en verdad son lo que me forman y me conforman [...] (Vargas, 2009)

3.2.1 Teatro de grupo

El teatro de los grupos es tan diferente por estar ancorado en la experiencia particular de los creadores, de formación, vivencia, proyecto estético o ideológico “[...] esta diversidad que encontramos la riqueza de la experimentación técnica y de la expresión teatral alimentada por un diálogo de intercambio entre grupos de teatro [...]” (Maldonado Toral, 2010, pág. 21)

En esta línea es en donde se inserta el teatro del Grupo Malayerba como una forma de expresión artística basada en la concepción de comunidad y de diálogo basada en las vivencias de cada uno de sus integrantes, en el Malayerba se destaca las creaciones de Arístides, ya que sus obras están basadas en relatos de exilio y de la dictadura argentina.

Es importante hacer énfasis en la idea de la creación colectiva que se ha desarrollado en cada uno de los grupos teatrales en América Latina. Este es un método que necesitaba el trabajo de creatividad por parte de todos los integrantes del grupo. Risk resume el método de creación colectiva de los años 60 y 70 en América Latina en cuatro etapas fundamentales:

ETAPAS

1	La investigación
2	La elaboración del texto con su respectivo análisis crítico y trabajo de improvisación, llamado generalmente el “corazón” de la creación colectiva.
3	El montaje
4	La presentación que reúne la síntesis directa del espectáculo y la relación de éste con el público.

Fuente: (Risk, 1997, pág. 720)
Elaborado por: Andrea Gordón Vinueza

Es por eso que la creación colectiva se entiende como una de las formas de la creación presente en 1980 en el continente. Destacando así que el grupo de teatro es un espacio de individualidades que se unen gracias a una semejanza en común.

La creación colectiva crece dentro de esta diversidad y se presenta como una concepción que permite a partir de su principio democratizador, cuestionar las funciones tradicionalmente establecidas dentro de la creación teatral y alimentar la investigación práctica sobre los procedimientos creativos en el teatro. (Maldonado Toral, 2010, pág. 23)

El grupo de teatro Malayerba posee dos directrices fundamentales. La primera se refiere a la actriz María Escudero como el origen de Arístides y Susana, además de la idea de un teatro comprometido de forma social, que trabaja con la creación colectiva y con mayor arraigo en la expresividad del cuerpo y por ende la concepción del mismo en su totalidad y en el espacio, una corriente de teatro popular con relación directa al movimiento intelectual y universitario del nuevo teatro.

Mientras tanto la segunda directriz se centra en Charo y la aproximación al sistema Stanislavskiano vía Layton. Este sistema sirve para abrir la creatividad de los artistas. Según Stanislavski, este sistema es una organización de carácter complejo en el proceso de trabajo de toda la naturaleza artística que tiene el actor.

[...] una técnica que intentara dominar las leyes naturales de la creatividad humana, con la habilidad para influir en ella y controlarla [...] proponía estudiar este sistema orgánico y no sus propios descubrimientos personales [...] (Risk, 1997, pág. 725)

Como todo ser social, el actor pertenece a una cultura que va influir en su temperamento, a pesar de que este se encuentra en relación consigo mismo, es decir

con su cuerpo, voz, pensamientos, emociones, motivaciones y deseos de respuestas que se dan dentro de un grupo como diferentes entre ellos. Pero existe una predisposición social que es compartida grupalmente.

Es en estos fundamentos en los que Charo tuvo una preocupación por la formación del actor y la búsqueda de un artista que sea capaz de reconocer la realidad de la cual es parte, pero no con el fin de imitarla sino con la capacidad para crear una nueva e innovadora.

Los tres actores y fundadores del Malayerba comprenden al teatro como un lugar especial en donde se consigue hacer una reflexión sobre la condición humana en relación con las circunstancias sociales, políticas, económicas, culturales, entre otras. Al entender al teatro como un instrumento de comunión, se establece que la formación del actor es una manera de aprender a estar al servicio del escenario.

Finalmente, buscan el principio democratizador que la creación colectiva propone como un ejercicio de libertad en el colectivo. La misma libertad, que los fundadores del Grupo ejercieron en sus países y por la cual fueron obligados a exiliarse durante las dictaduras. (Maldonado Toral, 2010, pág. 24)

3.3 Laboratorio del Grupo de Teatro Malayerba

Toda la formación actoral que el Malayerba ha proyectado y enseñado se ha basado en la construcción artística y sobre todo humana de cada uno de los integrantes. Lo que se espera es que el actor se constituya como el núcleo central de la creación en completa vinculación del artista y el ser humano.

El grupo de teatro Malayerba sale de los cánones de las compañías tradicionales artísticas, en la cual prima el individualismo y la motivación comercial. El Malayerba va más allá y se centra en la concepción única de la formación actoral, basado en procesos creativos de investigación.

Como ya se mencionó anteriormente el teatro de Grupo al cual pertenece el Malayerba, tiene una tendencia de proyectos artísticos a largo plazo y necesita una estabilidad del elenco para así poder investigar el arte del actor. Todo esto se engloba en que la prioridad del teatro de grupo es la noción de colectivo. Ya que este plantea un proyecto artístico que busca una aproximación al arte y la

vida.

Siendo así que los procedimientos y creaciones reflejan un eje de la ética del colectivo bajo la construcción de las diversas formas, métodos y propuestas que los grupos de teatro contemporáneos recrean para seguir una continuidad al proyecto artístico que se está construyendo.

La creación del Teatro del Grupo, nace de la relación de los artistas, ya que ni el texto escrito ni mucho menos la dirección aparecen como un plano a seguir, esto significa que la escritura escénica es posterior.

Cada una de estas expresiones, “creación colectiva” y “proceso colaborativo”, entrega un valor singular a las formas de creación que han sido experimentadas en el teatro contemporáneo en América Latina y revela ciertas particularidades dentro de una historia común. (Maldonado Toral, 2010, pág. 32)

Por lo tanto el Malayerba conserva la idea de la creación colectiva como una forma de la apropiación de la expresión misma, todo esto se ve conjugado gracias a la experiencia artística que cada uno de los fundadores del grupo ha tenido y sobre todo gracias a la historia misma.

Lo que se pretende enfatizar es la noción de actor-creador, ya que el actor debe significar una extensión de su función reflexiva, ya que este participa de la construcción del discurso espectacular como artista y ser humano. Para el Teatro de Grupo lo que predomina es la comunicación entre cada uno de sus integrantes, no con el fin de llegar a consensos sino con la necesidad de encontrar en los acuerdos tensos y precarios puntos neutros con los cuales se plantea la dinámica de la creación.

Presentando así una investigación a cerca de las formas de expresión, el contenido de la representación y la técnica y la formación del actor. Los fundadores encontraron en la investigación de la técnica del actor un espacio para dialogar.

Una de las obras más representativas y significativas para los Malayerbas, es “La Fanesca”, esta obra se relaciona con el plato de comida, el cual refleja la pluralidad de las culturas y por ende la complejidad social de las mismas que habitan en el país.

Es así que se hace hincapié en la elaboración de la fanesca, en la cual se debe dejar que cada uno de los ingredientes hierva por varias horas hasta que cada uno de los granos se incorpore con el cuidado de que estos no pierdan su sabor, es decir su personalidad e individualidad. Es por eso que la contradicción que esta sopa tiene está presente en el montaje del Malayerba y construida en relación desde la vida de los actores que pasaron momentos de exilio.

Esta obra narra la historia de un grupo de ambulantes que trabajan arduamente en el mercado. En base a estos personajes el Grupo hace un reconocimiento de hechos históricos y actuales del país, configurando una nueva mirada. Asimismo se cuenta la historia de la ciudad de los choferes, un paraíso para los conductores de transporte interurbano, en donde se refugian y ocultan después de haber sido responsables por las muertes de pasajeros en accidentes de tránsito. Se destaca que la ciudad imaginaria de los choferes también es el sueño de los vendedores ambulantes.

Con relación a las prácticas teatrales y la concepción de la obra con relación al plato tradicional de la Fanesca, el Malayerba hace uso de los recursos sonoros que parecen venir de antiguos rituales y la alegría de las fiestas populares y es aquí en donde se demuestra la variedad de elementos puestos en escena, provocando así un acto de reflexión en el público y un conocimiento sobre los fundadores del Grupo.

Uno de los integrantes que conforma el grupo es Gerson Guerra, actor, director y profesor, se integra al Malayerba gracias al Laboratorio Teatral permanente en el año de 1991, es uno de los integrantes más antiguos. Gerson realiza una investigación sobre la expresividad a partir de las técnicas corporales, esta investigación se basa en la experiencia que adquirió en el Malayerba y en la Escuela de Pantomima de José Vacas y Mónica Caba.

Su inicio en el Grupo se identificó con personajes que no tenían texto y progresivamente se aproximó a la palabra. La parte artística y corporal de Gerson también se vieron influenciadas por el karate, yoga y danza contemporánea. Asimismo este actor creó un grupo de estudios, el colectivo se diluyó y el proyecto se transformó en su primer monólogo. En 1997 Gerson asumió la dirección de la

obra *El agitado paseo del Señor Lucas*. También trabaja con el diseño de luz y montaje de las obra del Grupo.

Actualmente desarrolla una investigación sobre la concepción como el pensamiento afecta el movimiento y también guía el cuerpo fisiológico desde el cerebro. Ya que a través de la comprensión del funcionamiento fisiológico el actor puede crear un mapa de él mismo. Como profesor del Laboratorio, imparte clases de entrenamiento físico e improvisación, está encargado del primer nivel que se denomina cero, por ser el de iniciación.

Siguiendo la línea que plantea el Grupo, encontramos a Cristina Marchán, ella ingresó en el grupo como practicante en el año 2003, tuvo gran interés sobre el dominio del ritmo y las cualidades de movimiento para la improvisación como una herramienta de construcción del personaje y consecuentemente realiza entrenamientos de karate.

Esta actriz y profesora se encarga de la disciplina de improvisación en el Laboratorio Malayerba, estructurando así el proyecto *Tírenle tierra* (2005). Tuvo gran interés sobre el teatro de calle y experimentar la creación colectiva, llamando la atención de otras actrices como Daysi Sánchez, Manuela Romoleroux y Paulina Tapia. Su trabajo se centró en la temática de la violencia sufrida por mujeres en las relaciones conyugales y domésticas.

Otro de los integrantes del grupo es Santiago Villacís, es actor, director y profesor, ingresó al Grupo en 1995. Al igual que los otros integrantes, este actor vivió experiencias que se obtenían en la construcción del Malayerba y por ende del espacio en donde se trabajaba el Laboratorio. Siendo así que él destaca que el trabajo era fuerte pero todos trabajaban en colectivo.

El trabajo físico era muy fuerte. Había un entrenamiento común. Delante de la precaria situación del grupo, la actitud era más como guerrillera. En vez de sistematizar algo, teníamos que sobrevivir. (Villacís, 2009)

Imparte las clases de interpretación, semiótica, análisis de los textos y en especial a cerca del montaje, ya sea en el Laboratorio o fuera del mismo. se encuentra inmerso en una investigación que busca experimentar el mundo de las emociones ligadas al reconocimiento del pensamiento y la palabra como una matriz de la creatividad.

Ha realizado tres montajes de textos de Samuel Beckett, dirigió algunas obras en conjunto con otros integrantes del Malayerba como es “Acto sin palabras” con Gerson Guerra, “No Yo” con Daysi Sánchez, y “La última cinta de Krapp” con José Rosales. Todos estos montajes fueron presentados conjuntamente en el 2007.

Actor, escenógrafo y vestuarista es José Rosales, integrante del Malayerba. Fue exiliado de Chile, es en 1973 en el que pierde su trabajo y fue perseguido, entrando en la clandestinidad donde realizó algunas actividades. Estaba a cargo de la edición, impresión y distribución del periódico, además fue coordinador de la instancia logística del partido Movimiento de Izquierda Revolucionaria, MIR.

Al llegar a Ecuador se incorporó al Malayerba como vestuarista y escenógrafo. Se familiarizó en seguida con el grupo y constituye uno de los integrantes antiguos del grupo. Pepe considera que el teatro es un oficio con una estrategia primordial de testigo del mismo.

Mi oficio en esta tierra, me llevó a trasegar testimonio, encontrar artesanos, maestros y costureras, ser amigo/cliente de rancias casas o de mercados de pulgas secretos. Ando barrios enteros de allá para acá, para con ellos, acabar de vestir sueños, apariencias que luego serán elementos o signo en el ritual laico y efímero que dura, mientras no caiga el telón. (Maldonado Toral, 2010, pág. 59)

Con respecto a la carrera actoral de Pepe, empezó cuando tenía 60 años, en 1995 cuando estrenó en el montaje de Pluma y la tempestad. Cuando el grupo de teatro hizo su celebración de los 30 años de existencia del mismo, hicieron un homenaje a Pepe Rosales. El evento presentó una instalación plástica denominada “Rosales”, la cual tenía los diseños, artefactos y vestuarios creados por el artista durante más de 30 años de trabajo en el teatro ecuatoriano.

Otras de las actrices pertenecientes al grupo es Daysi Sánchez, en 1999 formó parte del grupo y fue editora general y coordinadora administrativa de la Revista Hoja de Teatro. Ella ha mantenido un interés en el teatro de calle y las expresiones de las tradiciones populares. Esta actriz ha tomado papeles importantes en diferentes montajes como es “El deseo más canalla” (2002), “La muchacha de los libros usados” (2003), en esta obra interpretó el personaje principal. La forma de concebir el teatro y por ende al actor, ella considera que la comprensión de la realidad es un paso fundamental para el ejercicio teatral.

También se puede citar a dos actores importantes para el Malayerba, Manuela Romoleroux y Joselino Suintaxi. Estos dos personajes tienen interés fundamental en los cuestionamientos sobre la relación del actor y su mundo emocional.

Manuela, junto con Cristina forman parte de la nueva generación de actores formados en la Casa Malayerba. Para esta actriz el teatro se convierte en un lugar donde sus inseguridades existen, a pesar de haber tenido dificultades en el trabajo corporal, al creer que no podía hacerlo, pero gracias a la formación que recibió en el Laboratorio se dio cuenta que lo podía conseguir.

A partir de esto comprendió que el mundo emocional se presenta como eje de mayor interés, ya que las emociones son el detonante de las acciones a realizar. Ella no se rige en una técnica específica, sino que su quehacer actoral se basa en la observación, el mirar y escuchar y por ende aprender de cada uno de los integrantes del grupo.

Mientras tanto para Joselino Suintaxi el riesgo es fundamental y este se vio presente en la decisión de entrar en el mundo del teatro ya que para su familia el teatro es un acto subversivo, pero a pesar de la adversidad cursó la Escuela de Teatro de la Universidad Central del Ecuador entrando posteriormente al Laboratorio Malayerba en 1998. Creó su propio grupo de teatro llamado Huella De-Mente junto a Marco Vinicio Romero, compañero de la facultad.

Este grupo ha realizado dos montajes, uno de los cuales ganó el premio de la Municipalidad de Quito, como mejor espectáculo estrenado en la ciudad en el año 2006, este montaje se llamó “A la sombra del padre”.

A partir del entendimiento de los integrantes del grupo se puede percibir que la formación del actor es primordial y se relaciona con la técnica de cada uno de los actores del Grupo Malayerba y su vida en particular. Ya que el actor del Malayerba no intenta imitar una realidad ya existente sino crear, ensayar la misma y a la final llevarla a la sensibilidad consciente. El actor se centra en un cuestionamiento sobre sí mismo, dirigiendo su mirada hacia lo desconocido.

Y es a través de las investigaciones y creaciones que buscan ensayar la libertad en el colectivo, respetando las individualidades y aceptando la técnica de todos. El teatro forma parte de la vida de los actores, es decir es una extensión de la misma, es aquí donde se reconocen como seres humanos.

CAPÍTULO 4

COMUNICACIÓN NO VERBAL EN EL MONTAJE ESCÉNICO DE LA OBRA “LA TOMA DE LA ESCUELA DE MADHUBAI” DE HÉLENE CIXOUS, ADAPTACIÓN ARÍSTIDES VARGAS.

4.1 Puesta en escena

Este término surge aproximadamente en la segunda mitad del siglo XIX, y se lo usó en 1820 con el fin de explicar la forma en la que se organiza una escena. De tal manera que cada montaje se basa en una orientación determinada por circunstancias internas y externas de cada una de las partes que conforma la obra teatral. Y ha sido analizada desde Aristóteles “[...] como un proceso de mimesis respecto de la realidad extrateatral y por tanto en tensión con el proceso artificioso de la representación.” (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 175)

El texto sabe “lo que se dice”; el espectáculo, “lo que no se dice”, lo que se puede leer entre líneas, y para esto, hay que considerar el hecho de que el espectador sólo valora lo que puede ver, es decir, conoce lo que la puesta en escena propone. (Andrade Varas, 2007, pág. 79)

La puesta en escena para el teatro constituye un eje fundamental, ya que el director tiene la tarea de llevar a la escena un texto dramático convertido en una representación teatral. Siendo así que en el montaje de puesta en escena intervienen varias personas, llamados creativos o personas teatrales, como es el dramaturgo, director, actores, diseñadores (escenógrafo, fotógrafo, vestuarista, utileros, maquillista, músico, etc.), asistentes y público.

PERSONAS TEATRALES	FUNCIÓN
Dramaturgo	Es la persona que interviene indirectamente, ya que escribe para ser representado.
Director	Tiene la responsabilidad de conciliar el trabajo de todos y cada uno de quienes intervienen en la puesta en escena.
Asistente de dirección	Es el ayudante del director; resuelve los contratiempos que pudieran surgir. En ausencia del director asume la responsabilidad el montaje.

Productor	Se responsabiliza de la organización general, tanto artística como administrativa.
Actores	Son quienes tienen la responsabilidad del éxito de la obra.
Creativos	Son los diseñadores que aportan ideas para la consolidación del trabajo final.
Público	Grupo de personas que asiste a un espectáculo.

Fuente: (Andrade Varas, 2007, pág. 80)

Elaborado por: Andrea Gordón

4.1.1 Etapas de la puesta en escena

Para la puesta en escena de una obra de teatro existen diferentes etapas que se emplean y que varían de acuerdo a la posición del director, pero se puede mencionar reglas ya establecidas y por ende elementales.

La primera etapa es la visualización, entendida como el producto de la primera lectura, basándose en los rasgos iniciales que se abstraen del texto, inclusive en el mismo título. La segunda etapa es el análisis del texto, esta parte de una discusión en conjunto a cerca de la visualización que todos han tenido de la obra, y posteriormente se pretende encontrar las razones intuitivas y electivas, aplicando así el socio análisis y psicoanálisis.

La tercera etapa comprende la caracterización de los personajes, estos son asignados en base a las limitaciones que cada uno de los actores podría tener. Finalmente la cuarta etapa es la producción general, aquí cada uno de los integrantes realiza un esquema de trabajo, acompañado de un calendario, con las pautas a realizarse antes, durante y después de la obra.

Se destaca que el proceso de montaje es el tiempo que se necesita para la preparación de una obra, en relación a un calendario de actividades ya establecidas por el grupo teatral. Este proceso se lo cumple en reuniones preliminares, en el análisis de la obra, el trabajo de mesa y los distintos periodos de ensayos que se ejecutan. Asimismo cada ensayo se cumple con una finalidad distinta y cumple tres partes fundamentales.

La primera se entiende como el calentamiento físico, es aquí en donde el director propone diversos ejercicios de respiración, movimiento y conocimiento de su cuerpo dirigidos a los actores. La segunda es la preparación actoral, en la cual el director propone diversos ejercicios en base a la propuesta de montaje. Cabe mencionar que el montaje de la obra “La Toma de la Escuela” por parte del Laboratorio teatral Malayerba, tuvo varias propuestas en el montaje, a cargo de Santiago Villacís, Gerson Guerra, Arístides Vargas y Charo Francés, las cuales se fueron modificando de acuerdo a las necesidades que la obra demandaba y la concepción de los actores de la misma.

Finalmente se encuentra el trabajo en torno al montaje o puesta en escena, esta se refiere a los trazos escénicos, movimientos, fijación de las acciones, interacción en escena y memorización. Esta es la parte en donde se complementan todas las técnicas y ejercicios que se plantearon anteriormente y que se ajustan estéticamente a la concepción de la obra por parte de todo el equipo teatral.

El proceso de montaje de la obra “La Toma de la Escuela”, inicia con la finalización del proceso de formación del Laboratorio Malayerba, en el cual los actores y actrices realizan el montaje de una obra de teatro en la que se ponen en juego los elementos adquiridos durante la formación y que así permitan la creación de una nueva propuesta escénica. El proceso de puesta en escena de “La toma de la escuela” inició en marzo de 2012 hasta el 30 de enero del 2013.

4.2 De la semiótica general a la semiótica teatral

La semiótica teatral es la fuente esencial para analizar el proceso de montaje de una determinada obra de teatro. Esta semiología del teatro se inició en los países centroeuropeos, Polonia y Checoslovaquia alrededor de 1930.

Se presenta como la síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas: el formalismo del Círculo de Moscú, el estructuralismo lingüístico del Círculo de Praga y de la fenomenología alemana; más tarde irá incorporando otros métodos y orientaciones culturales como la estética de la recepción, las teorías de la comunicación [...] (Bobes Naves, 2004, pág. 497)

Para entender la semiótica del teatro es necesario entender la semiología en general, como el estudio de los signos de todos los signos frente a la lingüística y es de aquí donde se puede establecer a la semiótica dramática como el estudio de los signos del teatro. Esto se identifica en el texto mediante los signos verbales (lingüísticos) y en la representación (signos verbales y no verbales).

Para Zich el lenguaje verbal no es el único sistema de signos utilizados en la obra dramática, ni necesariamente el más destacado; en la representación intervienen varios sistemas de signos [...] (Bobes Naves, 2004, pág. 498)

A partir de esto se determina que en una obra teatral se debe tener en cuenta todas las manifestaciones de signos que se evidencian y no separarlas ni exaltarlas las unas de las otras, ya que cada una se complementa en la puesta en escena. Esto se debe a que el teatro es representación, en la cual el actor es un hombre que habla y se mueve en el escenario, pero la esencia de este actor consiste en que represente a alguien y que por ende signifique un personaje.

Cuando se habla de la semiótica teatral es difícil definir el objeto de estudio de la misma, en primer instancia se considera que el objeto es el hecho teatral, entendido como un conjunto de todos los elementos que intervienen en el teatro y este se compone de texto y representación.

Siendo así que la obra dramática es un texto literario que tiene el fin de ser representado, ya que por el hecho de estar escrito puede ser leído y a la vez ser representado. Es por eso que en la semiótica de la escena se distingue el texto literario y el texto espectacular. El primero está integrado por el diálogo, las acotaciones, el paratexto⁶, en otras palabras se refiere a todo el conjunto de valores literarios, pero este se caracteriza principalmente por los diálogos de la obra. Pero dentro de esto se puede citar a las didascalias⁷, entendidas como signos no verbales de la escena.

Mientras tanto el texto espectacular lo conforma todas las indicaciones que permiten la puesta en escena, estas están vinculadas en las acotaciones que se dan y en las

⁶ Designa al conjunto de los enunciados que acompañan al texto principal de una obra, como pueden ser el título, subtítulos, prefacio, índice, etc.

⁷ La palabra se usó para designar el registro oficial de una representación dramática, donde constaba el nombre del festival en el que la obra se representaba. Actualmente, la palabra se utiliza para denominar las acotaciones de una obra de teatro o las instrucciones dadas por el autor o por el director a los intérpretes.

didascalias del diálogo, y en este sentido se considera que el diálogo también es un hecho espectacular en cuanto se lo realiza sobre la escena.

Con esto se determina que el teatro se radica “[...] como un género literario cuyo fin es su representación ante unos espectadores en un escenario, durante un tiempo y en un espacio concreto.” (Gutiérrez Flores, 1989, pág. 78)

Como resultado se determina que el proceso dramático frente a los otros géneros literarios tiene dos lecturas dobles. La primera es texto literario-lectura; y la segunda es texto espectacular-representación.

En toda la configuración de la obra se determina que el autor es responsable del texto dramático en su totalidad, ya sea de la forma literario como de la espectacular, pero el autor no es responsable de las lecturas que se hagan de su texto literario ni de las representaciones que se hagan del texto espectacular.

Pero en este proceso el lector es responsable de la lectura de todo el texto, basado en la historia, personajes, representación virtual. Asimismo el director es responsable de la puesta en escena que es su propia lectura del texto espectacular, y que ya puesto en escena el público tiene la capacidad y libertad de hacer lecturas diversas de la representación.

Al hablar de texto y representación se sitúa que el teatro es acción y muchas veces es la acción de la palabra sobre el espacio escénico, que tiene un momento en que el teatro por definición se ejecuta cuando el actor y el espectador se encuentran.

De manera que el acto de la representación (performance=actuación) es el objeto a estudiar. Sin embargo ocurre que este acto es efímero, fugaz. E incluso irrepetible, pues, en el fondo cada “función” de teatro es una interpretación (también en el doble sentido: del actor y epistemológica, y en ambos de significación) (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995)

Esto se entiendo como un problema del texto-representación ya que la obra debe ser analizada en su totalidad una sola vez, es por eso que algunos tratadistas han optado por filmar la representación para obtener un objeto duradero para estudiar. O en otras ocasiones centrarse en el texto como una escritura en la que se encuentra inscrito el espacio, gracias al mismo tiempo y por ende a las acotaciones escénicas.

Para hacer un análisis de un espectáculo teatral, es importante entender que este posee una estructura múltiple de signos que se los identifica en diferentes aspectos, y que deben ser analizados desde una perspectiva semiótica, debido a que este se conforma como una acción comunicativa que es presentada a un determinado público.

Antes de empezar el análisis semiótico y por ende comunicativo del teatro es pertinente señalar que en el transcurso de la historia se han practicado diversas formas de expresiones artísticas, entendidas como teatros.

[...] el juego, el ritual, la fiesta, el cine, el protocolo, etc., son y no son fenómenos teatrales. Ambas constataciones nos obligan a definir el teatro desde el punto de vista histórico y sincrónico sucesivamente. (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 159)

Lo que el teatro posee es un sin número de códigos, ya sean del tiempo, de lo visual, del espacio, sonido, gesto entre otros. Pero todos estos tienen la particularidad de combinarse los unos con los otros y que son evidenciados en la puesta en escena. Siendo así que para la reflexión teatral sobre la puesta en escena es necesario realizar una descripción del hecho teatral.

Meyerhold, para quien el teatro viene definido por sus cuatro fundamentos: autor, director, actor y espectador. A partir de ahí es posible establecer un nivel elemental (Línea continua) y sus variantes (líneas discontinuas) (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 163)

Este es el esquema tradicional que se emplea en el teatro, pero a veces en el teatro independiente contemporáneo se trabaja colectivamente, y esto es lo que sucede en los procesos de montaje por parte del Grupo Malayerba. Tal es el caso de la obra del Laboratorio teatral “La toma de la escuela”, en la que las acotaciones escénicas son dadas por cada uno de los profesores del grupo en los montajes anteriores a la puesta en escena final.

En este aspecto se puede destacar a Bogatyrev que distingue para el teatro el signo del objeto y el signo de signo. Esto se ve relacionado directamente con la denotación y la connotación⁸ que se le otorgue al signo que se está usando. Ya que en varias

⁸ Denotación es el significado básico de una palabra tal como aparece en el diccionario, es un significado universal, mientras tanto la connotación es el carácter subjetivo al objeto, los valores significativos asociados a un término pueden expresar sentimientos y emociones.

ocasiones en la escena funcionan los signos en su dimensión denotativa como ocurre en la vida fuera del teatro, pero en otras ocasiones lo que predomina es la parte connotativa.

Aquí se podría hacer relación de la escena 13, cuando se plantea la idea de violación de Sakundeva, en donde las dos actrices manejan una secuencia de movimientos corporales en relación con la música que se presenta en escena, pero no se muestra los signos de violación ni agresión entre las dos. Solo se hace énfasis en las emociones y movimientos que realizan.

Asimismo los signos teatrales tienen la función de determinar un espacio como espacio dramático para los espectadores y les provoca una expectativa frente a lo que va a suceder en escena.

El escenario semiotiza a los objetos que están en él, añadiendo a su ser una capacidad de significar y convirtiéndolos así en signos de objeto [...] en ocasiones, les confiere un valor connotativo por relación al conjunto escenografía que los transforma en signos de signo [...] Veitruski llegará a afirmar que todo lo que está en el escenario, y por el hecho de estar allí, es signo y debe leerse como tal. (Bobes Naves, 2004, pág. 489)

Todo hecho teatral que se presenta en la puesta en escena llega al espectador gracias a dos canales diferentes, que son el visual y el acústico.

Todo está ahí aunque con funcionalidad diversa, el autor sugiriendo, desde el texto, la representación ideal; el personaje sustentando el quehacer del actor o de la actriz; la acotación previendo ese concreto efecto lumínico o musical, etc. (Gutiérrez Flores, 1989, pág. 84)

4.3 Análisis semiótico de la obra “La Toma de la Escuela”

En el análisis de la obra es pertinente basarse en el modelo de signo propuesto por Charles Morris, el cual plantea que todos los signos tienen tres tipos de relación, ya sea con otros signos, con objetos no sýgnicos y con los usuarios de los signos. Esto quiere decir que se origina una articulación de todas las variaciones de los signos que se presentan en escena.

La significación de un objeto o acción estética viene dada por la consideración del proceso semiótico en su conjunto [...] toda codificación o articulación de los elementos sintácticos y semánticos tal como frecuentemente se opera sólo es factible mediante la congelación del

nivel pragmático. (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 177)

Como ya se dijo anteriormente que la semiología dramática se ocupa directamente del análisis del teatro como un proceso de comunicación. Y es por eso que en el presente análisis se tomará en cuenta la propuesta establecida por Ch. Morris, en la cual se distinguen tres partes fundamentales de estudio de los objetos culturales, como es la Sintáctica, Semántica y la Pragmática.

Siendo así que la sintáctica se ocupa principalmente de las relaciones internas de la obra, es decir que es el análisis de la relación existente entre los distintos símbolos o signos del lenguaje. La semántica analiza las relaciones de la obra con sus denotata (significado y sentido), eso se refiere a la relación existente entre los signos y sus significados. Mientras tanto la pragmática se centra en las relaciones de la obra con los sujetos del proceso (autor, lectores) y además con los sistemas de signos envolventes que son el contexto social, cultural e histórico.

Otra propuesta para el análisis de los sistemas sígnicos presentes en la obra “La Toma de la Escuela” es planteada por T. Kowzan, el cual destaca trece sistemas de signos en la representación, que se clasifican en algunos criterios: en el texto pronunciado, la expresión corporal, las apariencias externas del actor, aspectos del espacio escénico, aspectos auditivos, signos en el tiempo y signos en el espacio.

Todos estos aspectos Kowzan los dividen en cinco matrices fundamentales: en el texto oral, en la expresión corporal, en la apariencia externa al actor, en el espacio escénico y en los efectos sonoros no articulados.

Teniendo en cuenta el carácter acústico o visual de los códigos, y su necesidad de apoyarse en el actor por su manifestación, determina cuatro órdenes de códigos: 1. °) de signos auditivos que llegan al espectador a través del actor; 2. °) de signos visuales que igualmente se manifiestan a través del actor; 3. °) de signos visuales que se perciben fuera del actor; 4. °) de signos auditivos ajenos al actor. (Gutiérrez Flores, 1989, pág. 84)

1 palabra 2 tono	Texto pronunciado	Actor	Signos auditivos	Tiempo	Signos auditivos (actor)
3 mímica 4 gesto 5 movimiento	Expresión corporal		Signos visuales	Espacio y tiempo	Signos visuales (actor)
6 maquillaje 7 peinado 8 traje	Apariencias exteriores del actor			Espacio	
9 accesorios 10 decorado 11 iluminación	Aspecto del espacio escénico	Fuera del actor	Signos auditivos	Espacio y tiempo	Signos visuales (fuera del actor)
12 música 13 sonido	Efectos sonoros no articulados			Tiempo	Signos auditivos (fuera del actor)

(Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 172)

4.3.1 Análisis de la dimensión sintáctica

“La Toma de la Escuela” es una adaptación de Arístides Vargas de la obra original de Hélene Cixous escrita en 1983, basada en la vida de Phoolan Devi (1963-2001), quien fue conocida como La Reina de los Bandidos por ser una bandolera y política socialista. Esta mujer nace en agosto de 1963 en la India, perteneciendo a la clase más baja de este país.

A los 11 años fue obligada a contraer matrimonio con un hombre de 20 años, quien abusó sexualmente de ella de forma repetitiva es por eso que abandona a su marido y decide regresar a la casa de su familia, pero esta la rechaza y la denuncian por robo, siendo detenida y violada por los policías en prisión.

Después de salir de la cárcel, se dedica a robar hasta que es capturada por una cuadrilla de ladrones de caminos, posterior a esto se casa con Vikram. La primera misión que realiza es un asalto a la aldea de su antiguo marido, asesinándolo y exhibiendo su cadáver a todos los aldeanos. La labor principal de esta cuadrilla era asaltar aldeas pobladas por miembros de castas superiores y secuestrar terratenientes para pedir dinero por su liberación.

Devi se entrega a la policía en febrero de 1983 y es liberada en 1994, mientras tanto en 1996 regresa a Uttar Pradesh y se presenta a las elecciones como diputada por el Partido Samajwadi, socialista, por el municipio de Mirzapur. En 1998 fue nominada

para el Premio Nobel de la Paz y el 25 de julio de 2001 es asesinada a tiros a la entrada de su residencia en Nueva Delhi.

La representación teatral retrata el momento en que Sakundeva, que es el nombre dado por Cixous a Phoolan Devi en la obra, negocia su entrega a la justicia frente a una propuesta del Ministro. Sakundeva buscará imponer sus condiciones al negociar el precio de su cabeza, aconsejada por su tía Pandala, una mujer con gran sabiduría y con el don de mirar el futuro.

En este punto de análisis se toma en cuenta las relaciones de las unidades que articulan todo el relato. “Todo texto literario consta de una serie de partes articuladas que adquieren su pleno sentido, no aisladamente, sino cuando se ponen en interrelación las unas con las otras.” (Romera Castillo, 1995, pág. 119). Y por lo tanto se toma en cuenta tres aspectos característicos: las secuencias, funciones y acciones, las cuales se encuentran presentes en todo discurso narrativo.

4.3.1.1 Las secuencias

Es importante destacar que todo relato tiene secuencias que determinan la estructura general de toda la narración cargada de acciones y acontecimientos marcadas dentro de un espacio y tiempo determinadas, las cuales generan otras matrices como son las funciones.

Aquí es importante determinar dos tipos de secuencias que se encuentran presentes en la obra, la primera hace referencia a las secuencias elementales⁹ que se dieron en la vida real de Phoolan Devi. Se observa principalmente los acontecimientos de su niñez los cuales desencadenan el actuar de esta mujer. La primera es cuando ella fue niña sufrió diversos tipos de humillaciones y agresiones por parte de su familia, en especial de su padre Devidin, quien pensaba que era maldito por tener muchas hijas mujeres.

⁹ Constan de una tríada de funciones: una inicial, primera, que abre las posibilidades de un proceso; otra media segunda que realiza la virtualidad en forma de conducta o de acontecimiento en acto; y otra tercera, final, que encierra el proceso en forma de resultado alcanzado ya sea positivo o negativo.

Devi creció en una familia de escasos recursos, lo cual limitaba muchas necesidades, a pesar de que todos los miembros de la misma estaban a cargo de su tío, quien poseía mucho dinero, al morir este todo pasó a manos de su primo Mayadin, y toda la familia quedó bajo su mandato. Devi, al ser sólo una niña lo enfrentó y le exigió una compensación para su padre, pero su primo la agredió físicamente, y la obligó a que contrajera matrimonio a los 11 años con un hombre llamado Putti Lal.

Ella al vivir con su marido sufrió varias violaciones y decidió abandonarlo y regresar de nuevo a su casa, en donde fue rechazada, acusada de robo y enviada a prisión en donde nuevamente fue violada por parte de los policías, estos fueron los hechos que acrecentaron el odio de Devi hacia su sociedad y sobre todo a los hombres.

La segunda secuencia elemental comprende su adhesión a los grupos de bandolerismos y las actividades que esta realizaba, como es el robo y los crímenes que se cometieron. La tercera secuencia corresponde a su entrega a las autoridades y su vida en prisión. Y la cuarta secuencia es su quehacer en la vida política hasta su fallecimiento.

Mientras tanto en la puesta en escena de “La Toma de la Escuela” se maneja las secuencias complejas por medio de un encadenamiento por enlace¹⁰, ya que en la representación se muestra la negociación que se tiene entre Sakundeva y el Ministro.

Secuencia 1		Secuencia 2
Ayuda por realizar	Vs	Fechoría por cometer
Proceso de ayuda	Vs	Fechoría
Ayuda ejecutada	Vs	Fechoría cometida= Hecho por retribuir

Elaborado por: Andrea Gordón

Pero para que el espectador entienda esta situación las escenas anteriores a esta muestra la visita del Ministro a la casa de Pandala en busca de Sakundeva, luego la escena en donde Sakundeva entra a la casa de su tía para pensar y prepararse para la negociación que va a tener.

¹⁰ Se da cuando un mismo acontecimiento es considerado desde la óptica de dos personajes. Lo que para un actante es ayuda, para el otro es daño.

Es así que en las situaciones en las que Pandala y el Ministro hablan se menciona sucesos que ocurrieron antes como es la matanza de los treinta hombres por parte de Sakundeva y finalmente se retoma la negociación con las condiciones que ella pide para su entrega.

Aquí se observa que en el relato existe una disyunción actancial, ya que el actante principal, Sakundeva, tiene dos comportamientos distintos en dos espacios específicos, fuera y dentro de la casa de Pandala: el uno hace referencia a la rebeldía y el odio ante una serie de acontecimientos que marcaron su vida desde niña como son la violaciones y el maltrato físico, lo que le condujo a saltar parámetros que no son permitidos para las mujeres en su sociedad; y el segundo de reivindicación frente a sus actos de bandolerismo, con el fin de cambiar de vida.

Secuencia 1	Secuencia 2
Rebelión de Sakundeva frente a un sistema opresor, lleno de injusticia y humillación hacia las mujeres.	Enfrentamiento entre dos clases sociales, con el fin de hacer cumplir la justicia por parte del Estado de dicho país.
Infancia de Sakundeva, problemas con su familia, en prisión y su adhesión a un grupo de bandoleros.	Negociación en la casa de Pandala entre el Ministro y Sakundeva en donde ella plantea sus peticiones para que se entregue a la justicia.

Elaborado por: Andrea Gordón

Desde el punto de vista temporal ambas secuencias se presentan como el conjunto de toda la vida de Sakundeva, evidenciada en la obra teatral, fraccionado en dos períodos temporales establecidos: la infancia y la vida adulta. Lo que compete al espacio se maneja en el mismo territorio que es el país de la India, a pesar de que cada uno de sus hechos bandoleros los cometió en varias regiones del mismo país.

Es así que las acciones expuestas en el discurso narrativo presente son determinantes en las secuencias que se han establecido. En la primera secuencia se caracteriza la acción de un actante individual (Sakundeva) frente a las adversidades de la sociedad y de su familia en base a humillaciones, injusticia y violaciones, dentro de un sistema impuesto por unos actantes colectivos, su familia, la sociedad hindú, la policía y bandoleros. La oposición entre ambos es manifiesta:

Actante individual (Sakundeva)	Versus	Actante colectivo (familia, sociedad hindú, policías, bandoleros.
-----------------------------------	--------	---

Elaborado por: Andrea Gordón

En la segunda secuencia existe también un enfrentamiento, es decir una disyunción entre dos actantes, Sakundeva y el Ministro, representantes simbólicos de dos estratos sociales.

Sakundeva (Clase social muy baja llamada Mallah en la India)	Versus	El Ministro (Clase social alta, representada en el poder del Estado)
--	--------	--

Elaborado por: Andrea Gordón

Se determina que ambas secuencias se estructuran sobre dos actantes, cada una de las secuencias puede ser vista desde dos perspectivas diferentes: la primera comprende la de la protagonista (Sakundeva) y la de sus oponentes (familia, policías, sociedad hindú y el Ministro). Todo esto determina que estas secuencias presentes en la obra teatral no son elementales, sino que, son secuencias complejas por medio del encadenamiento por enlace.

4.3.1.2 Las funciones

Todo relato tiene secuencias, las cuales se desencadenan en funciones y nos ayudan en la construcción de todo el discurso narrativo. Vladimir Propp establece que una función es, “[...] la acción de un personaje definida desde el punto de vista de su significación en el desarrollo de la intriga” (Romera Castillo, 1995, pág. 126)

En todo relato todo tiene sentido, todo significa algo, todo es notable, porque, como sostiene Roland Barthes, la función es, evidente, desde el punto de vista lingüístico, una unidad de contenido: es “lo que quiere decir” un enunciado lo que lo constituye en unidad formal y no la forma en que está dicho. (Romera Castillo, 1995, pág. 128)

Las funciones que se llevan a cabo en el relato tienen relación directa con las secuencias que ya se han establecido. En base a la primera secuencia que es la rebelión de Sakundeva frente a un sistema opresor, lleno de injusticia y humillación hacia las mujeres. Desde esta óptica del individuo rebelde (Sakundeva), se maneja

tres funciones núcleos¹¹: el deseo de liberación, sin tener un medio factible para poder cumplirlo. Es así que dentro de esta secuencia compleja, desde la perspectiva de la familia de Sakundeva, en especial de su primo, existe una secuencia de imposición de un matrimonio arreglado a los 11 años de edad con un hombre mayor que ella.

Asimismo se emplea las funciones secundarias o catálisis¹², que comprenden la discusión que a diario Sakundeva en su niñez tenía con su primo, para que reconociera económicamente a su padre y así estos pudieran salir de su mandato opresor, también se destaca la discusión interna que Sakundeva tenía entre ella misma para elegir si debía entregarse a la justicia o mantener una vida oculta llena de bandolerismo.

Al hablar de las funciones integradoras se destaca las informaciones¹³, las cuales están presentes en las secuencias del discurso narrativo, en las que se describe a una niña de 11 años que es obligada a casarse, pero por su actitud de rebeldía huye de su marido en busca de refugio en su hogar, el cual le es negado.

Los sentimientos de odio e ira incrementan cuando es enviada a prisión y sufre humillaciones y constantes violaciones por parte de los policías. Convirtiéndose así en una mujer dura, con el afán de hacer justicia robando a las personas más pudientes y dando el dinero a los más necesitados.

Ella desafía todos los parámetros que una mujer en su sociedad debe cumplir, rompe los límites y decide ser independiente. También se muestra datos explícitos sobre el marco geográfico, La India y posteriormente en el interior de la casa de su Tía Pandala.

En base a los indicios¹⁴, se remite a una realidad exterior al relato, siendo así que el indicio más significativo es el conflicto social de las mujeres en la India, ya que ellas no tienen derechos y son manejadas por los hombres de acuerdo a su conveniencia,

¹¹ Abren, mantienen o cierran una alternativa consecuente para la consecución de la historia, y corresponden a los nudos del relato o fragmento de relato.

¹² Tienen una naturaleza completadora, sirven para llenar el espacio narrativo que separa las funciones nudo y tienen una funcionalidad débil, pero nunca nula.

¹³ Sirven para situar en el espacio y en el tiempo, son datos puros auténticamente significantes, proporcionan un conocimiento ya elaborado y tienen un valor significativo y concreto en el plano de la historia.

¹⁴ Remiten a un carácter, a un sentimiento, a una filosofía; tienen significados implícitos e implican una actividad de desiframiento.

produciendo un rechazo por parte de Sakundeva hacia su padre, quien la maltrataba constantemente, además de la injusticia que se llevaba a cabo dentro de la cárcel, en donde los policías cometían las mayores injusticias con los presos y en especial con las mujeres ya que abusaban sexualmente de ellas.

Lo que respecta a la segunda secuencia, del enfrentamiento entre dos clases sociales, con el fin de hacer cumplir la justicia por parte del Estado de dicho país, se puede establecer que existe una doble tríada de funciones núcleos: El deseo de Sakundeva de cambiar de vida y de brindarle un mejor futuro a sus hermanas y su tía Pandala.

Mientras que para el Ministro, las funciones núcleos, son convertir a Sakundeva en un símbolo político, para que le beneficie en su campaña y así este pueda obtener prestigio frente a las personas de clases bajas.

Las informaciones se basan en que se da una negociación en la casa de Pandala entre el Ministro y Sakundeva y se discute de las condiciones que ella establece para su entrega, que el precio de su cabeza suba de precio y que el dinero sea repartido para Pandala y sus hermanas, que su entrega sea voluntaria y que ningún policía la arreste, y que se construya una escuela en las afueras del pueblo, en la cual las niñas puedan inscribirse, que el ministro inscriba a las hermanas de Sakundeva en la escuela y que su hermano el menor trabaje como chofer para el ministro.

Y finalmente los indicios son muy importantes y se basan en el poder dominante de una cultura en donde prevalece el valor del más rico y se deja a un lado la concepción de justicia para las clases más vulnerables, en especial a las mujeres, quienes se ven excluidas de muchos beneficios como es el caso de la educación.

4.3.1.3 Código Verbal

Al centrarse en el análisis del texto dramático, se hace hincapié en las implicaciones lingüísticas que se presentan en el mismo, pero gracias a las funciones del teatro se puede descomponer y analizar los diferentes códigos teatrales.

De tal manera es necesario establecer el concepto de escena, como un intervalo máximo de tiempo, en el que no se hace ningún cambio en el decorado y en la

configuración de personajes. Y por ende para que este concepto de escena sea aplicable es pertinente determinar el concepto de personaje.

S. Marcus, [...] hacia 1970 consideraba que el pronunciar al menos una réplica, un soplo, era ya condición suficiente y necesaria para reconocer el estatuto de personaje. Pero la movilidad característica del signo teatral (Honzl, 1971) posibilita el que un personaje pueda ser realizado por diversos significantes [...] (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 180)

- **Escenas- situaciones dramáticas**

Como ya se mencionó con anterioridad, la obra consta de 15 escenas, las cuales se pueden dividir en tres momentos cruciales para sintetizar la obra, y que comprenden los saltos de tiempo que realiza Arístides Vargas en la adaptación:

Primer momento.- Reencuentro de Sakundeva y Pandala, es aquí en donde Sakundeva acude a la casa de su tía para pensar sobre la decisión de entregarse a la justicia y empezar un cambio de vida, a pesar de todas las adversidades que ella tuvo que pasar desde su infancia, e inclusive cuando se convirtió en la Reina de los Bandidos. Sakundeva confía mucho en Pandala y en la sabiduría que ella tiene, para calmar la ira de Sakundeva frente al ministro.

Siendo así que los diálogos que se sintetizan en este momento se relacionan con la duda que Sakundeva tiene para reunirse con el ministro y que son expuestos a Pandala, además de los recuerdos que ella tiene de su infancia, de su padre y de la violación a la cual se vio expuesta.

Segundo Momento.- Aquí se establece la negociación entre Sakundeva y el Ministro, las condiciones que ella propone para su entrega, la construcción de la escuela para las niñas, el empleo como chofer para su hermano menor y el dinero por el cual se venderá su cabeza y será utilizado por su tía para que sus hermanas tengan una vida más digna y no como la que ella tuvo que pasar. Es aquí donde se muestra la petición de Sakundeva de realizar una fiesta, ya que es en este acontecimiento en el que ella se entregará a la justicia por cuenta propia.

Esto se considera el clímax de toda la obra ya que la adaptación corresponde a esta parte sustentándose en todos los diálogos que se mantiene entre los tres personajes,

Pandala, Sakundeva y el Ministro. Existe mucha tensión en estas escenas, ya que el ministro se rehúsa a cumplir varias de las peticiones de Sakundeva.

Tercer momento.- Comprende la matanza de los treinta hombres en manos de Sakundeva, representado por una pantomima en la obra, aquí se muestra cómo policías y el gobierno de la India distorsionan la información acerca de Sakundeva haciéndola ver como un peligro constante para la región, descartando que a la final ella robaba a los pudientes que hacían daño a las gentes más vulnerable de la zona.

- **Funcionalidad de los personajes**

La consolidación de los personajes sobre escena es importante ya que ellos no salen del escenario debido a que cada uno no solo cumple su papel sino que también se encargan de mover las cajas, que constituyen el eje primordial de toda obra, es así que cuando uno de los actores no sale en escena forma parte del espectáculo teatral en completa vinculación con el movimientos de las cajas de madera en todo el escenario.

Las cajas que se utilizan en la puesta en escena son ocho y son de madera y estas se encuentran predisuestas en todo el escenario, y son movidas por cada uno de los actores para montar cada una de las escenas. Esto hace que el espectador se encuentre siempre con expectativa de lo que sucederá con los personajes, atribuyéndoles así a las cajas el papel de un actor más que provoca inestabilidad, seguridad para los personajes de la obra en las situaciones diversas en las cuales se encuentran.

- **Funciones del espacio y tiempo**

La obra presenta saltos de tiempo que muestran al espectador la consolidación de toda la historia de Sakundeva, los sucesos que pasaron antes de que ella se refugie en la casa de su tía Pandala y tuviera el encuentro con el Ministro para negociar su entrega, además existe una proyección hacia las cosas que van a suceder como es la representación de la fiesta y sobre todo la imagen de la construcción de la escuelita.

Esto ayuda a que el espectador entienda los hechos que sucedieron antes de la entrega de Sakundeva y haga una relación con los monólogos que ella emite acerca de su infancia y los percances que tuvo que pasar al convertirse en la reina de los bandidos.

4.3.1.4 Códigos no verbales

Aquí se va a emplear los parámetros propuesto por Kowzan, en base a la comunicación no verbal que se hace presente en toda la puesta en escena por parte del Laboratorio teatral Malayerba.

- **Códigos complementarios de los personajes**

- ❖ **Tono**

La dicción provoca que el actor realice varios efectos variados en la emisión de los diálogos y que muchas veces esta pueda ser inesperada. En el tono se articulan varios elementos como la entonación, ritmo, velocidad e intensidad con las cuales se produzca un diálogo. El tono de la obra se basa según las situaciones que se viven en cada escena y sobretodo la historia global que se representa y que por ende contribuye al enriquecimiento de los diálogos y de la escena en general.

Pandala en el transcurso de toda la obra usa tonos de desconfianza, intriga, enojo, furia cuando habla con el secretario, pero por otro lado cuando habla con Sakundeva habla con respeto, amor, cariño, emoción. Los monólogos que realiza este personaje se conciben bajo los tonos de esperanza, cariño y desconfianza.

El ministro cuando está en escena con Pandala utiliza tonos de perspicacia, preocupación, desesperación, sarcasmo; mientras tanto, cuando está con Sakundeva utiliza en sus tonos la ironía, desconfianza, crueldad, astucia, desánimo. Los monólogos del ministro usan tonos sublimes y sensibles, picardía.

Sakundeva habla con resentimiento, dolor, furia, enojo, desprecio, alegría y tristeza, cuando interviene en sus monólogos. Pero cuando está en escena con Pandala los

tonos cambia y se basan en confianza, cariño, emoción, preocupación. Y finalmente cuando está en presencia del ministro, ella habla con desprecio, ironía, enojo.

Las demás cualidades del paralenguaje están referidas a los diálogos que se enuncian en el texto literario, y que por ende se encuentran en relación directa con lo que sucede en escena, con las acciones que los personajes realizan y sobre todo el estado de ánimo que cada una de las escenas provoca.

- **Mímica- Gesto**



Segovia Memo (2013) Presentación “La Toma de la Escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

Es importante destacar que la mímica del rostro es el sistema de signos kinésicos que se encuentran en relación directa con la expresión verbal, ya que algunos de los signos que son vistos en escena son impuestos por la articulación que el actor realice, y resulta difícil hacer una diferenciación entre la mímica espontánea y la voluntaria, es decir entre los signos naturales y artificiales.

En la puesta en escena la mímica del rostro se complementa con la palabra y la convierte en expresiva, pero en varias ocasiones sucede que se atenúen los signos de la palabra o los contradigan. Siendo así que los signos musculares del rostro contienen un valor expresivo que en varias ocasiones se reemplaza a la palabra, esto sucede en las escenas en donde el movimiento y la mímica ocupan un espacio primordial.

Los gestos de los personajes se encuentran influenciados por los diálogos, para que los actores realicen los gestos, estos deben conocer bien a su personaje y por ende la historia total de toda la obra.

Los gestos y la mímica están en relación con la negociación y sobre todo con la entrega de Sakundeva al ministro, se maneja una atmosfera de tensión e intriga por parte de todos los personajes. Como por ejemplo cuando Sakundeva sale a escena y cuenta el relato de su niñez frente al público, los demás actores golpean con sus manos las cajas provocando más tensión al diálogo que se está escuchando. Asimismo cuando Sakundeva se desliza por frente de las cajas y varias manos salen entre las hendiduras y la golpean.

Aquí se puede destacar la escena en donde se muestra la versión oficial de la matanza de treinta hombres en manos de Sakundeva. Esta escena se caracteriza por ser una pantomima, ya que no tiene ningún diálogo. La representación se basa en una película de karate, en la cual aparece Sakundeva que asesina.

Es importante destacar que los movimientos y los gestos no se encuentran insertados en el texto literario sino que queda como construcción actoral.

- **Movimiento**

El movimiento escénico del actor es muy importante en cada una de las escenas, y este trata de los sucesivos lugares ocupados con relación a los demás actores, accesorios, elementos del decorado, además de los movimientos colectivos.

Esta obra de teatro tiene mucha inferencia de movimiento corporal en las escenas por parte de todos los actores. Se debe precisar que toda la obra tiene mucho movimiento, debido a que los actores mueven las cajas de madera durante todo el tiempo.

Tal es el caso del inicio de la primera en donde se muestra el movimiento de una tela en la parte posterior del escenario, la cual es movida por dos actores, mientras tanto en la parte de adelante se sitúan cuatro actrices, las cuales realizan movimientos corporales.



Gordón Andrea (2013) Montaje escénico “La Toma de la Escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

En la segunda escena se inicia con movimientos corporales de juegos entre las Pandalas y Sakundevas, asimismo se ve el movimiento de cajas voladoras. Aquí también se puede citar la escena de la matanza de los treinta hombres ya que esta se ve acompañada de mímica, gestos y movimiento.

Otra de las consideraciones de movimiento es la escena de la violación, en donde se muestra una variación de movimientos corporales bruscos y fuertes por parte de las Sakundevas, estos son los movimientos más fuertes que se evidencian en toda la obra. Además los ministros escenifican movimientos de dualidad circular entre los dos antes de un diálogo que realizan.

- **Maquillaje- peinado**

El maquillaje se considera como un signo de gran importancia, ya que este forma signos de carácter más duradero en relación a la mímica que crea signos móviles de acuerdo a los movimientos de los músculos.

El maquillaje que se usa para todos los actores, se basa en color café para ojos, cejas y barba. Para la Pandala se enfatiza un color morado en los labios y diseños abstractos en un lado de la cara, se juega con el color blanco, mientras que Sakundeva lleva un color rojo fuerte en los labios, acompañado de un delineado rojo en la parte inferior de los ojos. Y el ministro tiene delineado los ojos y se acentúan cejas y barba con color café.

Lo que tiene que ver con el peinado todas las actrices tienen el cabello recogido. Lo que se enfatiza en las Pandalas es que sobre su cabello se dispone de una tela que les cubre gran parte de la cabeza y el cabello de color beige. El maquillaje de estas actrices es más pronunciado y debe destacarse rasgos de una mujer anciana.



Segovia Memo (2013) Presentación “La Toma de la Escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

Sakundeva en las primeras escenas tiene sobre su cabeza una tela que le cubre totalmente el cabello y por ende el rostro, mostrando solo los ojos, esta tela es café oscura con destellos claros. Para las siguientes escenas salen con el cabello recogido en trenzas.

- **Traje**

El traje es complementario al decorado de la escena y por ende juega un papel importante con la utilización de los colores de los mismos. ANEXO E.

El traje señala el sexo, la edad, la clase social o jerarquía particular [...] puede señalar toda suerte de matrices, como la situación personal del personaje, sus gustos, ciertos rasgos de su carácter [...] (Fernández Aquino, 2003, pág. 17)

Los trajes de los actores y las actrices fueron elaborados durante el proceso de montaje de la obra de teatro en el Laboratorio teatral Malayerba. Se realizaron varios bocetos, y se utilizó una técnica peculiar para la concepción de las telas que llevaría cada uno de los trajes con variaciones de color. La técnica fue hecha con papa y con

pintura, consiguiendo formas y texturas de acuerdo a la concepción de los actores sobre sus personajes.

El vestuario de Pandala es un vestido largo de color beige con varias telas superpuestas, una tela atraviesa uno de los hombros y se une con las demás telas. El vestuario se complementa con una tela provista en la cabeza, sujeta con una peineta.

Sakundeva tiene dos vestuarios, el primero consta de un pantalón ancho en la parte de las rodillas con una capa cerrada, esta capa tiene trozos de tela pequeña en toda ella, el color de todo el atuendo es café oscuro y se juega con todas las tonalidades del mismo.

Además tiene una tela que se ubica en la cabeza, con el fin de cubrirse todo el rostro, menos los ojos. Este es usado en la primera escena como signo de camuflaje. El otro vestuario de Sakundeva es de color rojo, se constituye por un pantalón largo con un vestido manga corta largo con una caída en triángulos en la parte inferior. Este es usado en la mitad de la segunda escena.



Segovia Memo (2013) Presentación “La Toma de la Escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

El Ministro tiene un traje formal que consta de una chaqueta reversible y larga hasta las pantorrillas, con un pantalón y una camisa blanca. Como en la obra se evidencia dos actores que representan al ministro, los colores de los vestuarios varían. Uno de los ministros tiene la chaqueta verde opaca por un lado y café por el otro, asimismo el pantalón y los zapatos son de color café. Mientras tanto el otro

ministro tiene la chaqueta azul opaca de un lado y del otro es de color negro, con un pantalón y zapatos del mismo color.

- **Códigos complementarios de la acción**

- ❖ **Iluminación**

La iluminación tiene relación directa con la significación de los colores y con la sensación que estos provocan en el espectador. Los colores de luces que se han empleado tienen relación con la escena y con el tiempo de cada una de estas. Se ha empleado el color rojo con el fin de provocar tensión en escena y formar un ambiente caliente y fuerte, el rojo constituye un el color primordial ya que este se lo evidencia en las escenas más representativas de toda la obra, como es el caso de la violación y cuando las Pandalas y Sakundevras se encuentran en escena.

Este rojo se ve acompañado del rosa y el ámbar que se ubican dentro de los colores cálidos, con el fin de suavizar la tensión de las acciones de los actores y el conflicto que se presenta. Con el fin de crear un ambiente más frío en la escena se usa el color azul, este es empleado en los inicios de cada escena como introducción de los acontecimientos que van a suceder, provocando una estabilidad y frescura ante los ojos del actor, para luego intensificar el color de las escenas de acuerdo a cada uno de los conflictos. Cada uno de los colores de las luces se mezcla entre sí, acompañadas de luces blancas, consideras como calles, ya que estas luces se sitúan en las esquinas del escenario y en los laterales del mismo.

- **Música**

La música empleada en toda la puesta en escena se basa en una construcción por parte de todo el cuerpo teatral. La primera canción que se usa en escena, se caracteriza porque tiene sonido de lluvia y truenos, esta se considera la introducción de toda la obra.

La segunda escena está acompañada de una pista musical llena de sonidos bajos los cuales se van intensificando en el transcurso de la canción, esta pista marca la escena del reencuentro entre Pandala y Sakundeva. En la escena de matanza de los treinta

hombres la canción que se emplea es de persecución y las acciones que realizan los personajes, van de acuerdo al ritmo de la misma.

Otra pista musical que interviene en la escena de la violación se caracteriza porque tiene sonidos de latidos de corazón los cuales se van intensificando a medida que la canción aumenta. En la última escena se repite la primera canción de la lluvia, esto tiene inferencia con el monólogo final de Pandala.

- **Sonido**

Los sonidos se encuentran presentes durante toda la obra de teatro cuando los actores mueven las cajas para colocarlas para las diferentes escenas. En el prólogo se escucha un sonido peculiar originado por las Pandalas y Sakundevras, el sonido es producido por la boca en forma de entonación de una canción.

En la segunda escena una Sakundeva silba a Pandala y empiezan un juego entre las cuatro actrices produciendo sonidos de risas, en otra de las escenas se enfatiza el sonido de golpes sobre las cajas y en el momento del baño las actrices hacen escuchar el movimiento del agua, mientras bañan a Sakundeva. Las Sakundevras producen muchos sonidos cuando juegan con unas cajas simulando que son carros, posterior a esta acción ellas rompen muñecos de papel, dejando escuchar el sonido al desgarrarse.

En la pantomima que representa la matanza de los treinta hombres, los actores realizan algunos sonidos, que llaman la atención de espectador, ya que esta escena solo tiene mímica, gestos, movimientos corporales, pero con ausencia de diálogos.

En la escena de la negociación las Pandalas hacen escuchar el arroz en los recipientes de madera, y este sonido se intensifica en la medida que la discusión aumenta entre todos los personajes. Y finalmente en la última escena se escucha el susurro que hacen las Sakundevras detrás de las Pandalas mientras ellas hablan.

- **Códigos complementarios del diálogo**

- ❖ **Accesorios**

Los accesorios se entienden como un sistema autónomo de signos y a estos se los evidencian en la obra de teatro son 8 cajas de madera. Los demás accesorios complementarios son una tela sail, una soga que manipulan la Pandalas con cintas de colores: rosado, amarillo, verde, azul y rojo. En la segunda escena se utilizan pétalos de rosas.

Además se evidencia un pozo hecho con cajas de madera, agua y un espejo; en esta misma construcción escénica se ven cuatro cajas de madera que son manipuladas por tres actores, haciendo la ilusión de cajas voladoras.



Segovia Memo (2013) Presentación “La Toma de la Escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

Las Sakundevs utilizan una tela roja y una de ellas realiza un movimiento de desplazamiento con este accesorio. Detrás de las cajas se sitúa una silla con ruedas en las patas (no está visible para el público), para que Sakundeva se mueve detrás de estas de una forma pausada.

En otra de las escenas Sakundeva juega con una caja de madera simulando que es un carro arrastrándolo por todo el escenario, cada una de las cajas tiene muñecos de papel.

En la escena de la matanza de los treinta hombres se utiliza una tela blanca, los actores llevan gorros de policías, y las Sakundevras unos lápices con los cuales simulan asesinar a los policías.

En la escena de la negociación las Pandalas tienen unos recipientes de madera llenos de arroz, este accesorio es manipulado en toda la escena. Al finalizar la obra las Pandalas tienen una vasija de madera con harina para amasar mientras que las Sakundevras tienen tizas para dibujar sobre las cajas que se encuentran en la parte de atrás del escenario.



Segovia Memo (2013) Presentación “La Toma de la Escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

- **Decorado**

En el decorado de la obra “La Toma de la Escuela”, sucede en un mismo ambiente escenográfico, pero con la característica que las ocho cajas que están predisuestas en escena se las mueve, todo esto se ha complementado con el uso de la tela blanca que es empleada en la escena del informe de la matanza de los treinta hombres por parte de Sakundeva, y con la tela sail que sale en la introducción de la obra y después de la negociación. Todo esto se ve en relación con los trajes de cada uno de los personajes que varía entre los colores rojos, verde, café, beige y negro.

- **Tiempo**

Dentro de todas las categorías que plantea Kowzan es pertinente aumentar una categoría más como es el tiempo, ya que este constituye un eje primordial en la obra

“La Toma de la Escuela”, establecida desde la visión de Aristides Vargas. Esta tiene varios saltos de tiempo que varían del pasado al presente, como es el caso de la primera escena que es el presente, la segunda es el pasado, ya que es aquí en donde se reencuentran Sakundeva y Pandala y se destaca la idea de la información que se emitió en la radio para que Sakundeva se entregara al Ministro.

Las escenas tres, cinco, seis, siete, nueve, doce, catorce y quince son el presente y se relacionan con la primera como continuación de la misma. Mientras tanto las escenas dos, cuatro, ocho, diez, trece y dieciséis son el pasado. Toda la obra sufre un salto de tiempo para que el espectador entienda lo que pasó en la vida de Sakundeva antes de la reunión de negociación entre ella y el Ministro en la casa de Pandala.

4.3.2 Análisis de la dimensión semántica

4.3.2.1 Espacio escénico y sentido

El espacio escénico que se ocupa en la obra es muy significativo, pero no está delimitado explícitamente debido a que el decorado se basa en las ocho cajas de madera, las cuales se distribuyen por todo el escenario según la escena que se esté representando. Es así que este se lo puede relacionar directamente con la casa de Pandala, ya que es aquí en donde se realizan la mayoría de las escenas que se encuentran en tiempo presente, pero no se determina en qué lugar específico de la casa se los realiza.

Todo esto tiene una significación de desolación en la casa de Pandala un ambiente oscuro, por el hecho de estar apartada de la ciudad, un lugar en donde Sakundeva se puede refugiar y es seguro mientras espera al ministro.

En la escena de la negociación la posición de las cajas cumple un papel fundamental ya que estas forman un círculo provocando en escena la tensión entre todos los personajes. Esto se asemeja a un encierro, en el cual el Ministro y Sakundeva están en el centro y las Pandalas por afuera, como signo de cuidado y protección hacia Sakundeva. ANEXO F

La utilización de la tela blanca en la escena de la matanza de los treinta hombres significa la similitud de los movimientos que las dos Sakundevas realizan para

agredir a los policías, cuando la tela gira se muestra cada una de las facetas de Sakundeva en combate.

- **El significante de los personajes**

El personaje es el alma de la obra de teatro, ya que en base a este gira una historia, la cual se relaciona con varias situaciones y otros personajes. Es por eso que es necesario destacar la definición semiológica establecida por Hamon (1977).

Según Hamon el personaje en el interior de la obra es una especie de morfema doblemente articulado, manifestándose por un significante discontinuo (conjunto de marcas determinadas por las opciones estéticas del autor: monólogo, autobiografía, relato en 3.ª persona, etc.), que remiten a un significado discontinuo (el “sentido” o el “valor” del personaje. (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 193)

Esto determina que cada uno de los personajes se identifica a través de las frases emitidas por él o sobre él, con rasgos característicos, en la cual el espectador es el encargado de hacer una reconstrucción del mismo para identificarlo en escena.

En base a esto y las aportaciones de Hamon, los personajes serán abordados según ejes semánticos como son: sexo, origen, ideología, económica, recepción, mandato, acción única. Y gracias a esto se puede determinar al personaje como una unidad semántica de relaciones y que de una u otra manera se relacionan con los aspectos no verbales y la presencia del mismo en escena.

Se debe recalcar que la obra es una historia de la vida real en la India y que fue recolectada y convertida a una obra teatral por Hélene Cixous.

- **Sakundeva (Phoolan Devi)**

Es una mujer perteneciente a la clase más baja de la India, quien enfrentó desde niña muchas complicaciones sociales, económicas y sobretodo afectivas, ya que fue denigrada desde su infancia. Fue vendida a su tío cuando aún no tenía once años, Sakundeva sufre una violación. Con el transcurso del tiempo se convierte en la líder de un grupo de bandoleros a través del cual busca vengarse. Después de llegar a casa

de Pandala decide entregarse a la justicia y negociar su cabeza. Tiene la ilusión de que construyan una escuela para las niñas y así ellas sean integradas a la sociedad de una forma decente y no pasen las peripecias que ella sufrió.

Sakundeva es buscada por el Ministro y es acogida en la casa de Pandala quien la considera una reina. En la adaptación de la obra de Arístides Vargas se emplean dos actrices para este personaje, esto enriquece el accionar de Sakundeva porque se maneja la idea de un espejo en donde se muestra pensamientos del subconsciente manejando dos planos diferentes.

Sakundeva al igual que los demás personajes no sale de escena y cuando no interviene en esta directamente realiza juegos con las cajas otorgándoles movimientos como parte del espectáculo teatral.

- **Pandala**

Pandala es tía de Sakundeva y vive en una casa alejada de la ciudad, se caracteriza por ser una mujer con gran sabiduría y con el don de ver el futuro con su tercer ojo. Durante un tiempo convivió con Sakundeva dándose cuenta del dolor que reflejaba en sus ojos por todos los problemas que vivió en su infancia con su familia y posteriormente con su marido y los hombres que abusaron sexualmente de ella.

Esta mujer basa sus emociones en los síntomas que su cuerpo produce. Pandala es una actriz que se mantiene en escena todo el tiempo, no solo cumple su papel como personaje sino que también forma parte del espectáculo pero de forma innata, ya que ella se convierte como guardiana de su sobrina y está pendiente de cada una de las cosas que le suceden.

- **El Ministro**

Es un hombre miembro del estado de Madhubai, con la personalidad fuerte para tomar decisiones pero a la vez con sentimientos reprimidos, muchos secretos guarda en su corazón que en momentos le lleva a un desequilibrio emocional por recuerdos de su padre.

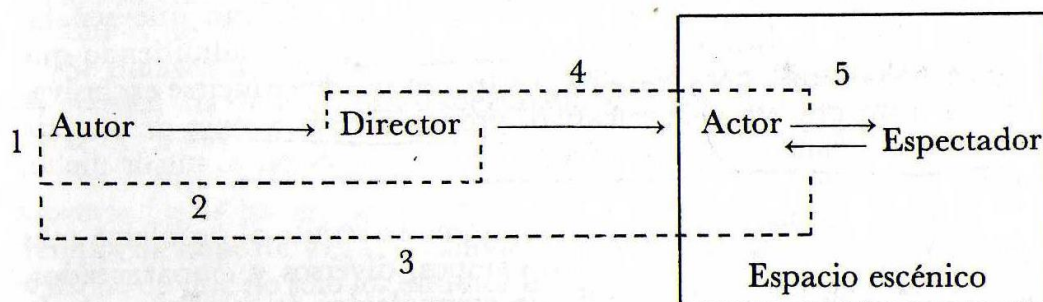
Está encargado de la negociación con Sakundeva para que esta se entregue a la justicia. El ministro se muestra con dos caras ya que desde un inicio se manifiesta como secretario y no como ministro, esto lo hace como una estrategia política.

4.3.3 Análisis de la dimensión Pragmática

En este punto se hace énfasis en las relaciones que se obtiene entre el autor con la obra y por ende de la obra con el espectador, priorizando los ejes de Emisor-Mensaje y Mensajes-Receptor.

[...] el producto artístico, funciona como molde (dimensiones sintáctica y semántica) de las intenciones del autor (al producirse la obra, y probablemente antes, las intenciones dejan de ser subjetivas, inaprensibles) y de las interpretaciones del usuario (que como tal interpreta dentro de los límites de la obra) (Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 196)

Esta dimensión comprende el análisis de todos los parámetros y entes que intervienen en la representación teatral. Siendo así que Meyerhold considera que el teatro tiene cuatro fundamentos específicos: autor, director, actor y espectador y en base a esto se puede realizar conexiones elementales y variaciones de la misma.



(Talens, Romera Castillo, Tordera, & Hernández Esteva, 1995, pág. 163)

4.3.3.1 Relación Autor-obra

La dimensión pragmática de la obra “La toma de la escuela” contiene el análisis de la autora Hélène Cixous y su concepción de la realidad y sobre todo la importancia que tiene el abordar el tema del feminismo en esta obra basado en una realidad de la India.

Hélène Cixous nació el 5 de junio de 1937 en Oran hija de madre alemana judía asquenazí y padre algerí judío sefardí. Ha realizado varios estudios y es en 1959 que obtuvo un doctorado en letras. Se la considera como feminista francesa, profesora universitaria, escritora, poeta, dramaturga, filósofa, crítica literaria y especialista en retórica.

Se encuentra asociada con el posmodernismo y con la teoría feminista y es por eso que ha realizado varias publicaciones de ensayos sobre Joyce, Poe y Hoffman y ha desarrollado una obra narrativa que gira en torno a los temas de los orígenes y de la identidad femenina.

Para el hombre -y por ende para el escritor- la mujer ha sido fundamentalmente una forma que se convierte en deseable en función de su acomodo al catálogo concreto de imágenes que el imaginario social ha producido en las diferentes épocas. (Sirvente, pág. 1)

La temática que se aborda en esta obra de Cixous y en la adaptación de Arístides Vargas es la violación y la venganza, basado en un dilema, al cual se enfrenta una mujer que ha sufrido mucho desde su niñez.

Siendo así que en la adaptación se maneja la duplicidad de los personajes y saltos de tiempo divididos en 15 escenas, las cuales reflejan la negociación entre el Ministro y Sakundeva y los que sucedieron antes de que Sakundeva tomara esta decisión, es decir la matanza de treinta hombres y la violación.

La ambientación de toda la obra se basa en el uso de ocho cajas predispuesta a ser movidas de acuerdo a la necesidad de cada una de las escenas por parte de los actores, esto se complementa con el juego de las luces que se realiza para enfatizar las mismas y por ende a los actores. Asimismo se emplea una tela sail para complementar la ambientación, esta es usada como parte del espectáculo visual en la primera escena, mientras tanto en la escena número 8 se utiliza una tela blanca que es girada por dos actrices para mostrar dos momentos distintos de acciones.

La ambientación que se maneja en la obra no es de forma explícita, debido a que en escena no se representa lugares específicos que muestren al espectador donde se realiza cada una de las escenas, ya que solo se usa las cajas para formar el ambiente, esto también se complementa con la música que se emplea para cada escena, figurando espacios de tensión y de calma. Otro de los aspectos que contribuye a la

ambientación es el vestuario, la predisposición de los colores y las telas se configuran con las luces, la música y las cajas que están presentes en el escenario.

Los vestuarios de los actores y actrices tienen relación directa con la vestimenta propia de la India, en el caso de las mujeres con el Sari que es un vestido tradicional y consta de un largo lienzo de seda ligero que se usa como vestido, este tiene algunas variaciones tanto para Pandala como para Sakundeva. Además Sakundeva lleva un traje de camuflaje que lo usa antes de llegar a la casa de su tía Pandala. Mientras tanto el traje del Ministro se maneja con una chaqueta y un pantalón, no se relaciona directamente con el traje tradicional conocido como Dhoti.

El poder de cada uno de los personajes que se presenta en escena es muy importante, ya que aproximan al espectador a entender la función que cada uno cumple. El Ministro, a pesar de hacerse pasar como secretario muestra la audacia y el poder que le concede el Estado para tener una negociación con Sakundeva la Reina de los Bandidos y por ende llevarla a la cárcel. El Ministro no pierde su autoridad en la escena, sobretodo mediante la negociación, ya que muestra las trabas fundamentales que el Estado tiene para poder cumplir las peticiones de Sakundeva.

Mientras tanto Sakundeva se muestra en varias facetas como heroína, anti-heroína y víctima, debido a todos los problemas que enfrentó desde que fue niña. Se muestra heroína cuando ella se considera como una justiciera que roba dinero a los pudientes de la región, y entregándoles el dinero a los más necesitados, su papel de anti-heroína se cumple porque ella de una u otra manera mata a personas y las roba a pesar de los motivos que ella tenga.

En base a esto se configura todo el poder que ella tiene en toda la obra ya que es ella quien decide entregarse al Ministro y negociar su entrada a la cárcel. Ella es la que maneja toda la negociación, porque plantea varios requisitos para que esto pueda realizarse a pesar de las dificultades que el Ministro le da. Este personaje muestra algunas debilidades sobre todo cuando habla con Pandala y le menciona que siente miedo de entregarse y no volver a ver a su tía. Aunque en ocasiones se muestra muy fuerte y con mucho dolor cuando recuerda las adversidades que sufrió desde que fue niña, las constantes violaciones y el abuso del poder por parte del estado y de las personas con las que convivió.

[...] Desde la posición de poder que le proporciona su nueva situación, vuelve a Behmai para ejecutar su venganza y asesina a treinta hombres. A partir de entonces se convierte en una leyenda viva de la que se hacen eco los medios de comunicación de medio mundo. Acosada por la policía y el ejército, decide entregarse a la justicia. (Moreu & Vilanou, pág. 71)

Finalmente Pandala se muestra como una mujer tranquila, llena de sabiduría y su poder en escena se basa principalmente en esto, y además se puede destacar que es en la casa de ella en donde se lleva a cabo en la negociación y es ella que sabe que es prudente que el Ministro se quede en la casa a pesar de que Sakundeva en un inicio le sacó del lugar.

4.3.3.2 Relación Obra-Espectador

En este punto de análisis se menciona las características principales de los intermediarios que fueron partícipes en el montaje escénico de la obra “La toma de la escuela” y la importancia que la misma tiene para los espectadores y el valor que se funda para el Laboratorio Teatral Malayerba.

Esta obra presentada en el Teatro Malayerba es una Adaptación hecha por Arístides Vargas, el cual ve una nueva significación para que la obra de Ciux sea llevada a escena, en el proceso de adaptación no se altera la historia, ni se cambia los personajes, lo que se modifica es la secuencia de los actos y la concepción que se tiene sobre los personajes, ya que en la obra original se plantea el esquema de un hombre, dos mujeres, pero en la adaptación se duplica interviniendo en escena dos hombres para el personaje del Ministro, dos mujeres para el personaje de Pandala y dos mujeres para el personaje de Sakundeva.

Lo que se pretende con esta duplicidad de personajes es que el espectador entienda y asimile a cada uno de los personajes es como un reflejo de ellos mismos, es decir el subconsciente que actúa en diferentes facetas de la vida. Y con respecto a las escenas en la adaptación se ocuparon varios saltos de tiempo para que el espectador conozca los sucesos que pasaron antes de la entrega de Sakundeva.

La obra planteada por Cixuos es un drama completamente ya que muestra un final trágico, mientras tanto en la adaptación se maneja la comedia en algunos de los diálogos, pero en especial en la pantomima que se ejecuta en la escena del parte

policial en donde se ejemplifica los disturbios que Sakundeva cometió cuando mató a treinta hombres.

El trabajo de dirección fue hecho en conjunto, y todos los montajes que se realizaron fueron en base a propuestas hechas en colectivo no solo por profesores del teatro Malayerba sino también por los actores de la propia obra. Aquí se puede ver la matriz principal de este grupo de teatro, en la cual la creación colectiva prima.

Y por ende esta obra se encuentra relacionada con todas las obras que el Malayerba ha presentado desde sus inicios, obras cargadas de arraigos sociales, en donde se deja ver la humanidad del personaje y de las situaciones económicas, políticas, sociales y culturales a las que este se enfrenta.

La reacción e interpretación del público frente a la obra fue diversa y cubrió las expectativas de los actores y actrices de la misma. Los espectadores se llenaron de alegría y sentimentalismo en algunas escenas, como por ejemplo cuando Sakundeva cuenta toda su infancia y los problemas de violación y maltrato que sufrió, durante estos momentos varias personas de la sala mostraron llanto. Al igual que en la escena final en donde Pandala recuerda a Sakundeva y esta se le acerca por la parte posterior a susurrarle al oído.

Además en la escena de la pantomima de la muerte de los treinta hombres por manos de Sakundeva se escucharon varias risas y comentarios acerca de los movimientos y de la expresión corporal que realizaban los actores.

4.3.3.3 Relación de la obra con el espacio y tiempo reales

La obra muestra uno de los problemas más importantes que muchos de los países atraviesan, que es la falta de educación, la discriminación de la mujer y todas las demás adversidades que se derivan de esta, como es el irrespeto, el abuso sexual y moral de la persona. Todo esto es lo que la directora quiere mostrar a los espectadores, un problema de otro país pero que se repite en todos los rincones del mundo y que cada vez sigue creciendo, el abuso sexual a niñas por parte de sus familiares o demás personas externas a su entorno.

Esta obra deja ver sin duda el discurso feminista, basándose en la idea de que la mujer debe mirar más allá de la confrontación y de la venganza y abrir un espacio para el verdadero deseo de superación y estabilidad emocional, en este caso para Sakundeva, ya que ella quiere dejar de estar huyendo y quiere cumplir el sueño de tener una escuela para las niñas de la región.

Todo esto se basa en la problemática de discriminación que las mujeres sufren, no solo en la India sino en todo el mundo y por esto es que el espectador se relaciona directamente con la historia, sobre todo las mujeres quienes asumen este papel de la protagonista, que muestra por un lado la debilidad de la mujer y el carácter de la decisión que se tiene frente a las adversidades por las cuales se atraviesa. El hecho de hacer respetar los derechos de las personas en especial de las mujeres constituye el meollo de toda la temática.

Sakundeva no pretende olvidar, no quiere perdonar, lo que quiere es dar una oportunidad a su yo, no como reina de los bandidos, sino “como la diosa de la Desconfianza”. Sakundeva, como Segismundo, desconfía. Cixous le hace decir: “Ahora desconfío de aquellos que hacen pagar el haber nacido”. (Moreu & Vilanou, pág. 72)

Aquí lo que se vive es un proceso simbólico de muerte y de renacimiento, debido a que la obra relata el instante en el que Sakundeva decide entregarse al Ministro y por ende el dilema que ella siente al no saber qué camino es el que debe seguir, si mantenerse en una vida de bandolerismo o entregarse y cambiar de vida.

La parte fundamental que tiene la obra es el papel que cumple la protagonista en todo este conflicto ya que ella pasa del papel de víctima a romper todos los esquemas de su cultura y de la condición social de mujer, y se establece bajo un parámetro de delincuente y que es vista por parte de la población de la clase más baja como un ente de revelación frente al sistema y la opresión de los hombres de la época, convirtiéndose así en la Reina de los Bandidos, pero que a la final ella se da cuenta del papel que está cumpliendo y las complicaciones que esto conlleva, tomando la decisión de entregarse, pero manteniendo indudablemente su firmeza frente a una negociación, y sobre todo haciendo respetar su decisión sin dejarse oprimir nuevamente por el poder y las condiciones sociales de esa época y de la sociedad.

- **Análisis de las épocas**

Es importante destacar el contexto en el que se vive cada una de las épocas en las que la obra “La Toma de la Escuela” se desarrolla, es por eso que se precisa la época en la cual Phoolan Devi vivió, la época en la que fue escrita la obra por parte de Hélène Cixous y por ende la época en la que es presentada en el Teatro Malayerba.

Phoolan Devi nace en 1963 en la India, perteneciendo a una de las clases más bajas del país llamada Mallah. Nació en el contexto de una sociedad muy estricta ya que en la sociedad india, una mujer no podía ni tenía el derecho de desafiar a un hombre a pesar de la gravedad que este haya cometido en su contra. Pero Devi era una mujer con carácter, ya que no tenía miedo y era impetuosa y provocativa. En esta sociedad hindú la reputación de la mujer es muy importante y por eso se debe cuidar pero Phoolan Devi con diez años de edad tenía una reputación promiscua, ya que solía bañarse desnuda en el río.

Asimismo las mujeres en esta sociedad tenían que hacer lo que la familia decidiera, tal es el caso que los matrimonios eran arreglados entre las familias sin consentimiento de los novios, aunque en algunas ocasiones existía la aprobación por parte de los que iban a contraer nupcias. Pero este no fue el caso de Devi, ya que ella a los once años fue entregada como esposa a un hombre que tenía 20 años más que ella. Otra de las atrocidades que sufrían las mujeres cuando no cumplían con las reglas de la sociedad era que las bandas de los bandoleros las secuestraban o les cortaban la nariz como un castigo tradicional.

La vida de esta mujer se basa en tradiciones culturales y sociales en donde las mujeres no tienen derecho a decidir sobre su vida y por ende el hombre va a estar sobre ella pisoteándola y haciendo cumplir las leyes de castigo si estas cometieran una falta en contra de los parámetros ya establecidos por ese país. Es en este contexto en el que la vida de Phoolan Devi se desarrolla y ella decide revelarse, evadir los planteamientos tradicionales y hacer respetar sus derechos, fundando así un odio por los hombres que la humillaron e irrespetaron desde que fue pequeña, empezando por su familia.

En lo que respecta a la época en la que se escribió la obra “La toma de la Escuela de Madhubai” escrita por Cixous se llevó a cabo el diciembre de 1983, antes de que ella

realizara un viaje a la India. Esta obra lleva un planteamiento similar al primer texto teatral elaborado por esta escritora, llamado *Le Portrait de Dora* (París, 1976)

La época en la que se lleva la representación de esta obra por parte del Laboratorio Teatral Malayerba es en el año 2013, a pesar que la concepción del proceso del montaje escénico se realizó desde marzo del 2012. Los contextos de la vida de Devi y la del Ecuador son muy distintos ya que se habla de una diferenciación de 40 años aproximadamente y las realidades sociales y culturales son distintas. Pero el problema de la deshumanización de la mujer se ha dado en todos los ámbitos de la vida del ser humano, muchas veces se han ocultado y no ha sido mostrado en su totalidad.

Claro ejemplo de esto es Malala Yusafzi, quien es una estudiante, activista y bloguera paskistaní, que denunció las irregularidades de la educación en su país hacia las mujeres. Malala nace el 12 de julio de 1997 en Pakistán, habla pastún e inglés, y se la conoce por su labor activista a favor de los derechos civiles, pero en especial de los derechos de las mujeres en el valle del río Swat, donde el régimen talibán ha prohibido la asistencia a la escuela de las niñas.

Es por eso que a su corta edad de 13 años, escribió un blog para la BBC, con el pseudónimo de Gul Makai, en este espacio ella explicaba su vida bajo el régimen del Tehrik e Taliban Pakistan y sus intentos de recuperar el control del valle tras que la ocupación militar les obligara a salir a las zonas rurales. Siendo así que los talibanes obligaron el cierre de las escuelas privadas prohibiendo la educación de las niñas entre 2003 y 2009.

A pesar de su labor activista, el 9 de octubre de 2012 en Mingora, sufrió un atentado por parte de un miliciano del TTP¹⁵, quien disparó varias veces impactándole el cráneo y el cuello, además dos estudiantes fueron también heridas junto a Malala mientras se dirigían a su casa en un autobús escolar. Ella fue trasladada en helicóptero a un hospital militar. En los alrededores del colegio donde estudian las jóvenes atacadas cientos de personas salieron a la calle a protestar por el hecho.

Este ha sido un hecho que conmocionó a todo el mundo y que refleja la injusticia social y la discriminación que la mujer sigue viviendo a pesar del tiempo

¹⁵ Tehrik e Taliban Pakistan

transcurrido, problemas que son ocultos por los gobiernos pero que a la final se muestran a la luz gracias a personas como Malala que desafían los parámetros de su cultura y del sistema para expresarse y dar a conocer que muchos gobiernos se dejan llevar por intereses económicos, sociales y políticos, irrespetando los derechos de las personas y sobre todo de las mujeres.

Las escuelas privadas en turbulento Pakistán noroccidental distrito de Swat ha ordenado que se cierre en un edicto prohibiendo talibanes educación de las niñas. Los militantes que tratan de imponer su interpretación austera de la sharia han destruido cerca de 150 escuelas en el último año. (BBC News, 2009)

La historia de esta niña se puede relacionar directamente con la de Sakundeva quien luchó contra la injusticia del país en el que vivía, revelándose contra un sistema opresor y saltando los parámetros ya establecidos socialmente para las mujeres, quienes debían estar a expensas del hombre y no tenían participación alguna en la sociedad.

Pero existen otros indicios en la historia que nos muestran el accionar de varios personajes que se han considerado como héroes y que han luchado contra la injusticia social. Como por ejemplo Juana de Arco, fue una heroína francesa, que a los 13 años, escuchó un mensaje que le ordenaba liberar a Francia del dominio inglés, por eso organizó un pequeño ejército para combatir la opresión que sufría la nación, a pesar de que fue entregada por los ingleses y sometida a un proceso, acusada de herejía y condenada en la hoguera. Asimismo se puede mencionar a los caballeros del Lejano Oeste, pertenecientes a Estados Unidos, quienes luchaban por la justicia y defendían al débil y al oprimido.

Otro ejemplo de héroe es Robin Hood, quien luchaba por la justicia, se constituye como un arquetipo héroe y forajido del folclore inglés medieval. Este hombre vivía fuera de la ley y se escondía en el bosque de Sherwood y de Barnsdale, cerca de la ciudad de Nottingham. Tenía una gran habilidad con el arco y se caracterizaba por defender a los pobres y oprimidos, siendo así que luchaba contra el sheriff y el príncipe Juan sin Tierra, que utilizaba la fuerza pública para acaparar de forma ilícita las riquezas de las personas de escasos recursos. Este personaje es el que tiene similitud con Phoolan Devi, Sakundeva, en la representación teatral, ya que ella robaba a los terratenientes y daba el dinero a las personas más vulnerables de la zona.

Es por eso que los pobres vieron en Devi un signo de redención frente a toda la injusticia que se vive en este país. “Aquí ocurren una serie de cosas terribles, y cuando yo actuaba en contra del orden establecido, brotaba ese intento de deificarme, causado, sobre todo, por la desesperación de las castas más bajas.” (Mazarrasa, 2001)

Es así que en varios pueblos que los bandoleros asaltaron, Devi se subía a los techos de las casas con megáfonos y daba órdenes a los más ricos para que sacaran sus joyas y rupias a la calle, y es así que tomaba gran parte del botín y repartía con los más necesitados de la aldea.

Lo que se construyó simbólicamente era una mujer que ayudaba a los más desvalidos pero que se caracterizaba por tener un deseo de venganza. “Pero sobre todo le granjeó una reputación de vengadora, de Durga, entre las mujeres más débiles. «En la India, si eres pobre y te violan, vas a la policía y en la comisaría te violan de nuevo», decía.” (Mazarrasa, 2001)

CONCLUSIONES

El teatro se constituye como una herramienta importante de comunicación en la cual intervienen rasgos verbales y no verbales en el montaje escénico de una obra determinada, los cuales se relacionan entre sí para formar todo el espectáculo teatral, con la capacidad de persuadir, informar y entretener al espectador. Es por eso que todo lo que se ve en el escenario se debe a una construcción de significados que tanto el director como el resto del grupo teatral quieren transmitir al espectador.

Al asistir a una obra de teatro no se presta mayor atención a los signos no verbales presentes en la puesta en escena sino que se hace énfasis a la historia y los diálogos emitidos por cada uno de los personajes y se deja a un lado la verdadera importancia que tiene la comunicación no verbal en toda la construcción escénica, ya que esta en muchas ocasiones prevalece frente a la comunicación verbal.

Toda la construcción de la comunicación dramática se la precisa en diferentes ámbitos de análisis que ayudan a entender cada uno de los sistemas comunicativos, basándose principalmente en la sintáctica, la cual maneja la diegética y la mimémica en relación directa con los códigos verbales y no verbales; la semántica que se centra en los aspectos del significado y sentido de los signos lingüísticos y no lingüísticos y la pragmática que hace hincapié en el contexto y la influencia que este tiene sobre la interpretación del significado.

Estos han sido los parámetros que se han empleado en la presente investigación para el análisis pertinente de la comunicación no verbal en el montaje escénico de la obra “La toma de la Escuela” por parte del grupo del Laboratorio teatral Malayerba. La cual presenta escenas basadas en pantomimas, las cuales se relacionan directamente con la Kinésica, y están acompañadas de varios elementos escénicos que contribuyen al espectáculo teatral como es la música, el vestuario y la iluminación que tienen una significación específica y una forma de relacionarse entre sí.

El significado, que el director y demás cuerpo teatral quiere dar a los elementos no verbales que ocupa en la puesta en escena, depende de lo que quiere transmitir y provocar en el espectador, ya sea que este los entienda en su totalidad o no, pero

están presentes en la obra para que el espectador sea el propio constructor del discurso teatral de acuerdo a como se ordena cada uno de los elementos dramáticos.

La comunicación dramática no solo se basa en la puesta en escena de la obra de teatro, sino que conlleva a situaciones anteriores a esta, como es la selección de la obra y el teatro al que el espectador va a asistir basado en un contexto determinado y el gusto que se tenga sobre el tipo de teatro que se esté realizando.

Se plantea un diálogo primario entre los espectadores y el público, el cual se origina con cualquier disposición del escenario y los signos verbales y no verbales que estén en él cuando se levanta el telón, o se observe la intervención de una persona externa a la obra teatral que presente o explique algunos parámetros para el entendimiento de la misma, ya que el público tiene una actitud de expectativa ante los objetos, música, luces y demás elementos del espectáculo teatral que se le presenten.

La comunicación no verbal y por ende la significación teatral se basa en un proceso semiótico que se inicia con la interpretación de los objetos y es el espectador el que da sentido a los actores en todas sus dimensiones no verbales, es decir en la presencia, actitud corporal, distancia que escoge entre los demás personajes y objetos en el escenario y sobre todo en su apariencia, basada en el maquillaje, peinado y vestuario.

Se debe entender que todo lo que se presenta sobre escena debe ser interpretado a pesar que el espectador no se encuentre familiarizado con los códigos que observa, creando expectativas que a la final serán cumplidas o no.

La diversidad presente en los espectadores, influye en su manera de interpretar lo que ocurre en la puesta en escena, es decir que cada uno tiene la capacidad de manejar distintas connotaciones a la obra que se le fue presentada. Y es así que la aceptación de la obra representada se puede medir en las reacciones del público, tomando en cuenta la risa, aplausos, ya sean al final o los comentarios que estos hagan del montaje.

El proceso de todo el montaje escénico de “La toma de la escuela” se basa en una construcción de creación colectiva por parte del grupo Malayerba, ya que a pesar de que exista un director, hubo la intervención de varias personas del grupo teatral que ayudaron en el montaje, pero sobre todo que refleje la parte humana y el espectador

se relacione con la misma. Desde esta propuesta de colectividad el trabajo que realiza el actor constituye una práctica que busca diversificar las técnicas y procedimientos para la creación sin basarse en las individualidades cómo se maneja en los otros tipos de teatros comerciales.

Dentro del análisis semiológico que se realiza se determina que existen códigos que demuestran la existencia de una cultura arraiga con problemas sociales, como es el caso de la discriminación de la mujer y las prohibiciones que esta tiene para desarrollarse en sociedad, y esto es lo que el grupo Malayerba trata de escenificar, al mostrarse como un teatro que maneja temáticas de la conjetura social, como una forma de protesta frente a los problemas que se viven a diario, no solo en la obra “La Toma de la Escuela”, sino también en las demás producciones teatrales que se han llevado a cabo.

BIBLIOGRAFÍA

- Andrade Varas, A. (2007). *Elementos de Teatro*. México: Trillas.
- Bernhardt, S. (1994). *El arte del teatro*. Barcelona: Parsifal Ediciones.
- Biblioteca Fundamental Ariel. (1976). *Teatro*. Guayaquil, Quito, Bogotá: Ariel Cia. Ltda.
- Bobes Naves, M. d. (2004). Teatro y Semiología. *Arbor*(CLXXVII).
- Bont, D. (1981). *Escenotécnicas en teatro, cine y televisión*. Barcelona: L.E.D.A.
- Borg, J. (2009). *Lenguaje Corporal. 7 secretos de la comunicación no verbal*. Madrid: Pearson Education.
- Cervera, J. (2006). *Teoría y Técnica teatral*. (B. v. Universal, Ed.) Del Cardo.
- De Fleur, M., & Ball- Rokeach, S. (1993). *Teorías de la Comunicación de Masas*. Barcelona: Paidos Comunicación.
- Fernández Aquino, O. (2003). Análisis de la obra dramática. *Ensayo. Coleccion Catálogos Litorales 4*. España: Editorial Globo Isla Canarias.
- Fiske, J. (1984). *Introducción al estudio de la comunicación*. España: Paidos.
- Gutiérrez Flores, F. (1989). Aspectos del análisis semiótico teatral. *Castilla: Estudios de Literatura*, 75-92.
- Herrero Beatón, R. (2006). *Teatro en Miami.com*. Recuperado el 19 de 11 de 2012, de Teoría teatral: <http://teatromundial.com/>
- Knapp, M. L. (1982). *La comunicacion no verbal. El cuerpo y el entorno*. España: Paidós Comunicación.
- León, A. J. (2007). Winter, Hawai: Atlantic International University Honolulu.
- Lima, B. (2003). *Lenguaje y Cultura*. Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana- Facultad de Ciencias Administrativas y Económicas.

Maldonado Toral, C. (2010). El Grupo de Teatro Malayerba y la Poética de la diferencia: un ejercicio de libertad en el colectivo.

Moreu, A. C., & Vilanou, C. (Edits.). (s.f.). *L'altre, un referent de la pedagogia estètica*. Seminari Iduna.

Risk, B. (1997). *El nuevo Teatro en Latinoamerica*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Saussure, F. d. (1998). *Curso de lingüística general*. Madrid: Alianza .

Spunzberg, A. (1992). *Lengua y Literatura*. Madrid: Thema Equipo Editorial.

Talens, J., Romera Castillo, J., Tordera, A., & Hernández Esteva, V. (1995). *Elementos para una semiótica del texto artístico* . Madrid: Ediciones Cátedra S.A.

Valencia Solanilla, C. (1998). Teatro precolombino: el ritual y la ceremonia. *REvista de Ciencias Humanas*.

Verderber, R. F., & Verderber, K. S. (2009). *¡Comunícate!* México: CENGAGE LEARNING.

Bazán, H. (s.f.). Obtenido de Inauguración de la exposición “*Teatro, vestuario y escenografía*”: <http://www.elsonido13.com/detalle-art.asp?id=826&img=img/titulo-cine.jpg&color=D1C4B6&bd=arteycultura>

Cantuarias L., P. (04 de 2003). *Dramaturgia: Personajes, Acciones, Tiempo y Montaje*. Recuperado el 19 de 11 de 2012, de http://aprendeenlinea.udea.edu.co/lms/ova/file.php/18/modulo1-Aspectos_imprescindibles_dramaturgia/Dramaturgia.pdf

Comunale Rizzo, N. (s.f.). *Resumen de escenografía básica*. Recuperado el 07 de 11 de 2012, de <http://www.nicolacomunale.com/teoria.escenica/resumen1jaume.html>

García Vicente, T. (s.f.). *Red Teatral*. Recuperado el 13 de 11 de 2012, de <http://www.redteatral.net/noticias-iluminaci-n-teatral-296>

Mazarrasa, L. (29 de 07 de 2001). *Phoolan Devi: Adios a una vida de película*. Obtenido de http://www.indiga.org/other/bio_phoolan.php

Ráez Luna, M. (s.f.). Obtenido de http://www.oocities.org/m_raez/

Real Academia de la Lengua Española. (s.f.). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Obtenido de <http://lema.rae.es/drae/>

Rodríguez Castelo, H. (s.f.). *Hernán Rodríguez Castelo*. Recuperado el 26 de 12 de 2012, de http://www.hernanrodriguezcastelo.com/literatura_precolombina.htm

Sirvente, Á. (s.f.). *El cuerpo femenino en la obra literaria de Hélène Cixous*. Recuperado el 07 de Febrero de 2013, de <http://www.ub.edu/cdona/Bellesa/SIRVENT.pdf>

Velástegui, P. (21 de Noviembre de 2009). *Arte para todos*. Obtenido de Maquillaje Teatral: <http://elarteeparatodos.blogspot.com/2009/11/maquillaje-teatral.html>

Sánchez, D. (2000). De la Historia del teatro Ecuatoriano. *Hoja de Teatro*(4), 8.

Sánchez, D. (Junio de 2000). De la historia del teatro ecuatoriano. *Hoja de Teatro*(3), 8.

Francés, M. d. (04 de 2009). Entrevista concedida a Maldonado como parte de la investigación sobre el proceso de creación del Grupo Malayerba. (C. Maldonado, Entrevistador) Quito, Ecuador.

Vargas, A. (04 de 2009). Entrevista concedida a Maldonado como parte de la investigación sobre el proceso de creación del Grupo Malayerba. (C. Maldonado, Entrevistador) Quito, Ecuador.

Villacís, S. (03 de 2009). Entrevista concedida a Maldonado como parte de la investigación sobre el proceso de creación del Grupo Malayerba. (C. Maldonado, Entrevistador)

BBC News. (19 de enero de 2009). Diario de una colegiala paquistaní. *BBC Mundo*.

Cixous, H. (01 de Febrero de 2013). *La Toma de la Escuela* . (C. Francés, Dirección, J. Arcentales, D. Barrágan, C. Figueroa, T. Naranjo, M. Ribadeneira, & R. Urbina, Intérpretes) Teatro Malayerba, Quito, Pichincha, Ecuador.

ANEXOS

ANEXO A: Investigaciones y montajes del Grupo de Teatro Malayerba

AÑO	MONTA JE	AUTOR	DIRECCIÒN	INVESTIGACIÒN
1981	Robinson Crusoe	Está basada en los últimos días de soledad de Robinson Crusoe de Jérôme Savary y en “Robinson Crusoe de Daniel Defoe.	Charo Francés	Creación Colectiva.
1982	Mujeres	Darío Fó y Franca Rame	Arístides Vargas	Estudios de Constantin Stanislavski sobre creación de personaje.
1983	Dídola, pídola Pon	Adaptación del cuento homónimo de Maurice Sendak.	Susana Pautasso	Obra infantil, búsqueda del lenguaje visual a partir de un taller dirigido hacia la construcción de la escenografía de la obra.
1984	La Fanesca	María Escudero	Charo Francés y Arístides Vargas	Uso de la máscara de la Commedia dell’ Arte
1986	El Señor Puntilla y su criado Matti	Bertold Brecht	Charo Francés y Arístides Vargas	Técnicas de extrañamiento.
1988	Doña Rosita la soltera	Federico García Lorca	María Escudero	Investigación sobre la acción física de Constantin Stanislavski.
1989	Galería de sombras imaginarias	Basada en “Ubu Rey” de Alfred Jarry, “El retablillo de Don Cristóbal” de	Arístides Vargas	Expresividad del cuerpo en busca de una corporeidad grotesca y exagerada.

		Federico García Lorca y “Fausto” de Joham Goethe		Primera incursión de Arístides como dramaturgo.
1990	Añicos	Huilo Ruales	Arístides Vargas	Primer monólogo interpretado por Susana Pautasso - proceso de creación basado en la colaboración entre actriz, director y autor.
1991	Francisco de Cariamanga	Basada en Woyzeck de Georg Buchner	Arístides Vargas	Segunda incursión de Arístides como dramaturgo.
1992	Jardín de Pulpos	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Trabajo del actor como matriz dramaturgica y escénica.
1993	Luces de Bohemia	Ramón de Valle Inclán	Wilson Pico	Ámbito de la danza.
1995	Pluma y la tempestad	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Movimiento basado en el espacio aéreo.
1997	El agitado paseo del Señor Lucas	Fabián Patiño	Arístides Vargas	Proyecto del actor Gerson Guerra – corporeidad basada en la dinámica del dentro y fuera.
1999	Nuestra Señora de las Nubes	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Radicalización de la función del actor como elemento que da norte a la acción escénica en el espacio vacío.
2000	El deseo más canalla	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Movimiento y fiscalidad en andamios.
2003	La muchacha de los libros usados	Arístides Vargas	Arístides Vargas	Creación de partituras a partir de matrices Fotográficas.

2004	De cómo moría y resucitaba Lázaro o el Lazarillo	Arístides Vargas	Arístides Vargas	El juego y el placer. Tiempo de creación: un Mes.
2005	Tírenle Tierra	Paulina Tapia, Daysi Sánchez, Manuela Romoleroux y Cristina Marchán	Charo Francés	Improvisación con uso de máscara de la Commedia dell'Arte para teatro de calle.
2007	Bicicleta Leroux -notas sobre la intimidad de los héroes	Arístides Vargas	Arístides Vargas	El viaje en el mundo contemporáneo como matriz, inspirado en "La Ilíada" y "La Odisea" de Homero
2009	De un suave color blanco	Gerson Guerra, Cristina Marchán, Manuela Romoleroux, Daysi Sánchez, Joselino Suntaxi, Santiago Villacís, Coco Maldonado, Martín Vaamonde y Arístides Vargas	Arístides Vargas	Dilatación de la función del actor hacia el campo de la dramaturgia y dirección.

Fuente: Biblioteca del Grupo de Teatro Malayerba

ANEXO B: Ficha técnica de la obra “La toma de la escuela”

Autor:	Hélène Cixous
Adaptación:	Arístides Vargas
Dirección:	Charo Francés
Vestuario:	Pepe Rosales
Actuación:	Daniela Barragán, Cristina Figueroa, Tamiana Naranjo, Milagros Ribadeneira, Ramiro Urbina, Javier Arcentales.
Asistencia de dirección:	Arístides Vargas, Santiago Villacís, Gerson Guerra
Diseño gráfico y fotografía:	Lorenzo Idrovo, Jorge Cárdenas
Diseño de Iluminación:	Gerson Guerra
Técnicos de iluminación:	Erick Cepeda y Johana Jara
Producción:	Laboratorio Teatral Malayerba

Fuente: Biblioteca del Grupo Malayerba

ANEXO C: Afiche promocional de la obra de teatro “La toma de la escuela”

El Laboratorio Teatral Malayerba
Presenta:

LATOMA DE LA ESCUELA

Coke Rpa

malayerba
GRUPO DE TEATRO

Lugar: Casa Malayerba (Sodiro 345 y Av. 6 de Diciembre, Junto a la Iglesia del Belén)
Fecha: Del 1 de febrero al 3 de marzo de 2013 (jueves a sábado 20h00, domingo 18h30)
Costo: General \$8 estudiantes \$6, 3ra edad y personas con discapacidad \$4 (jueves 2x1)

Basada en la obra de Hélène Cixous
Adaptación: Aristides Vargas, Dirección: Charo Francés, Vestuario: Pepe Rosales
Actuación: Daniela Barragán, Cristina Figueroa, Tamiana Naranjo, Milagros Ribadeneira, Ramiro Urbina, Javier Arcentales
Asistencia de Dirección: Aristides Vargas, Santiago Villacís, Gerson Guerra

Fuente: Laboratorio del Grupo Malayerba
Diseño: Lorenzo Idrovo- Jorge Cárdenas

ANEXO D: Prueba de Maquillaje y Montaje de luces de la obra “La toma de la escuela” /Propuesta Gerson Guerra



Gordón Andrea, (2013) Montaje escénico “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Montaje escénico “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Montaje escénico “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Montaje escénico “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.

ANEXO E: Bocetos del vestuario de los personajes de la obra la “La toma de la escuela” / Pepe Rosales



Vestuario del Ministro



Vestuario del Ministro



Vestuario Pandala

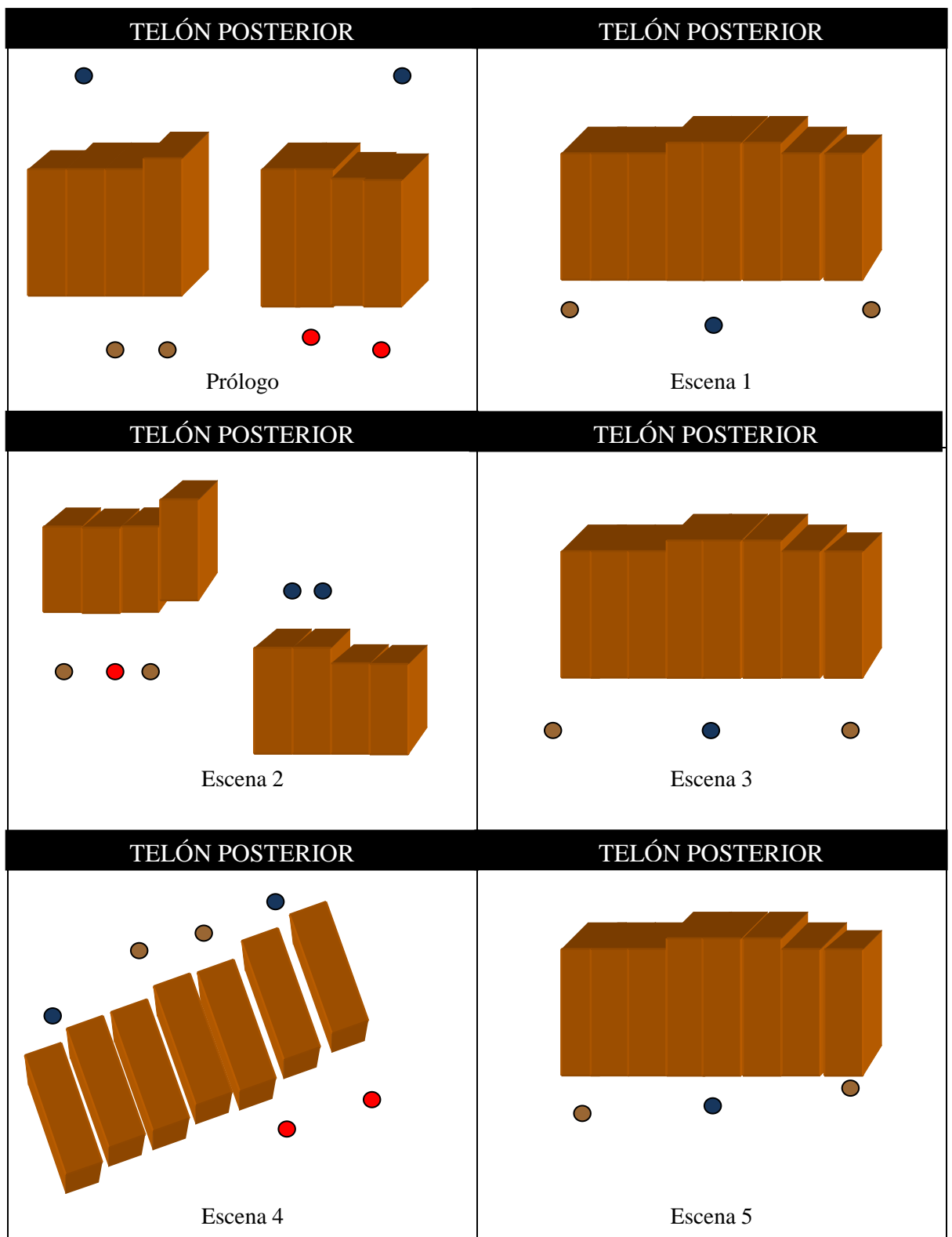


Vestuario Sakundeva

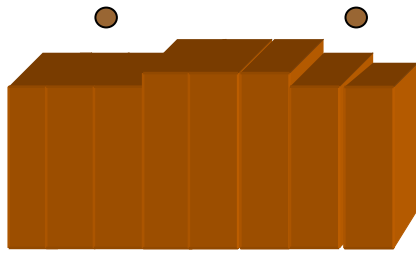


Vestuario Sakundeva

ANEXO F: Diagramación de distribución de cajas y personajes.

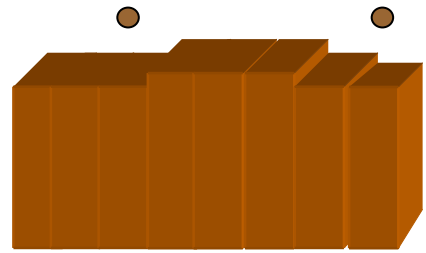


TELÓN POSTERIOR



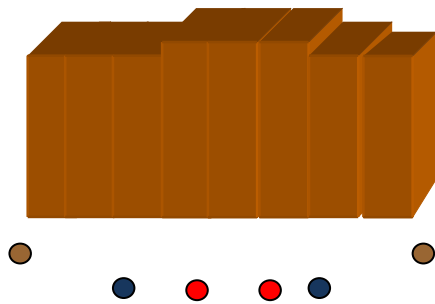
Escena 6

TELÓN POSTERIOR



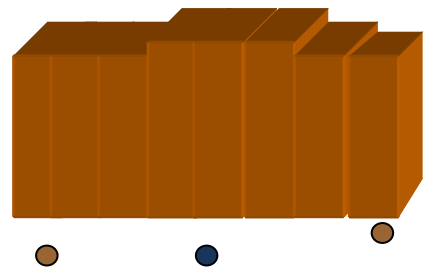
Escena 7

TELÓN POSTERIOR



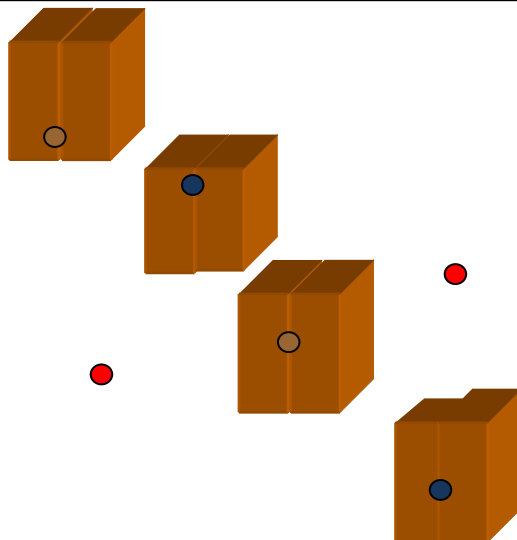
Escena 8

TELÓN POSTERIOR



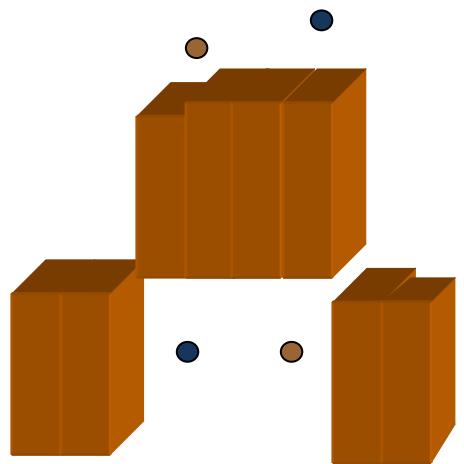
Escena 9

TELÓN POSTERIOR

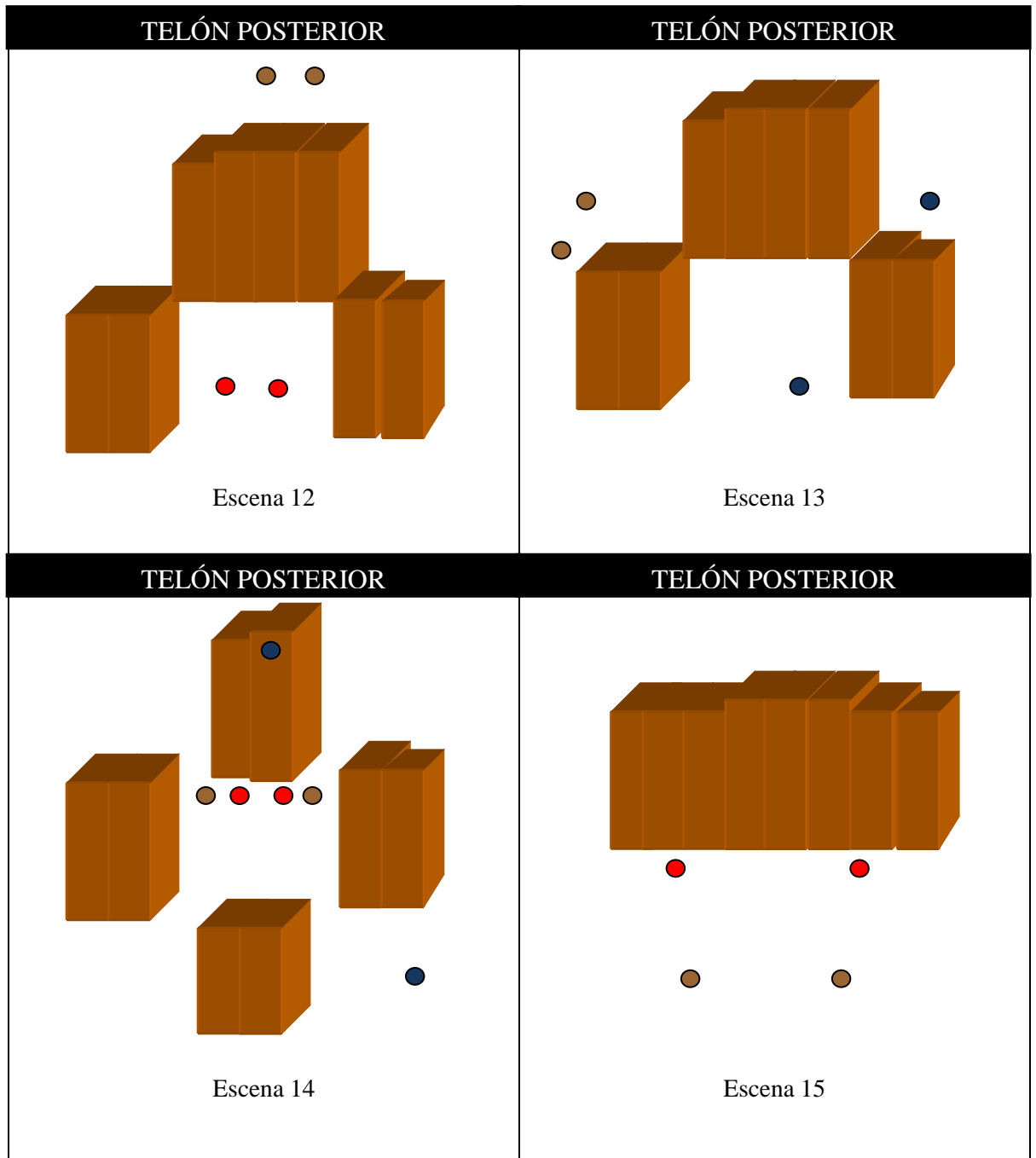


Escena 10

TELÓN POSTERIOR



Escena 11



Elaborado por: Andrea Gordón

●	Pandala
●	El Ministro
●	Sakundeva

ANEXO G: Estreno de la “La toma de la escuela” /Dirección Charo Francés



Gordón Andrea, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.



Gordón Andrea, (2013) Estreno “La toma de la escuela” [Fotografía], Teatro Malayerba, Quito-Ecuador.