

Universidad Politécnica del Estado de Tlaxcala
 BIBLIOTECA GENERAL
 1364
 Recibido el 96-09-26
 Valor \$ 200
 No Clasificación 1996 U79 MA 395



< ENSEÑANZA >
 < HISTORIA >
 < SOCIO DRAMA >
 < ENSEÑANZA SECUNDARIA >
 < COLEGIO NACIONAL TECNICO OSILAR BRUN REYES >
 < INSTITUTO TECNICO SUPERIOR BAÑOS >
 < BAÑOS >

373

Historia -
 Colegio Nacional Técnico
 Tlaxcala

373-012

 370

373 X 487

UNIVERSIDAD TECNICA PARTICULAR DE LOJA

UNIVERSIDAD ABIERTA

FACULTAD DE CIENCIAS DE LA EDUCACION

ENSAYO DE ENSEÑANZA DE LA HISTORIA MEDIANTE LA
SOCIODRAMATIZACION DEL CUENTO HISTORICO EN EL PRIMER
CURSO DE CICLO BASICO DEL INSTITUTO TECNICO SUPERIOR BAÑOS
Y COLEGIO NACIONAL TECNICO OSCAR EFREN REYES DE LA CIUDAD
DE BAÑOS, PROVINCIA DE TUNGURAHUA, DURANTE EL SEGUNDO
TRIMESTRE DEL AÑO LECTIVO 1995 - 1996.

TESIS PREVIA A LA OBTENCION

DE LA LICENCIATURA

EN CIENCIAS DE LA EDUCACION

ESPECIALIDAD CIENCIAS SOCIALES

DIRECTOR: Lic. Luis S. Rodríguez P.

AUTORES: Yolanda Elizabeth Urquiza Alvarez

Luis Eduardo Barrionuevo Carrillo

León Tobías Patricio Altamirano

CENTRO ASOCIADO AMBATO

LOJA - ECUADOR

1996



Esta versión digital, ha sido acreditada bajo la licencia Creative Commons 4.0, CC BY-NY-SA: Reconocimiento-No comercial-Compartir igual; la cual permite copiar, distribuir y comunicar públicamente la obra, mientras se reconozca la autoría original, no se utilice con fines comerciales y se permiten obras derivadas, siempre que mantenga la misma licencia al ser divulgada. <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.es>

2017

CERTIFICACION

Lic. Luis S. Rodríguez P.

DIRECTOR DE TESIS,

CERTIFICA:

Que el presente trabajo de investigación ha sido dirigido observando las disposiciones reglamentarias de la UNIVERSIDAD TECNICA PARTICULAR DE LOJA, MODALIDAD ABIERTA, a través de la Facultad de Ciencias de la Educación y las normas que la Metodología de la Investigación sugiere; por lo tanto:

AUTORIZO: Su presentación ante los organismos pertinentes para la sustentación de la misma.

Loja, ... de de 199..



Lic. Luis S. Rodríguez P.,

DIRECTOR DE TESIS

Los conceptos, ideas y opiniones
de este trabajo de investigación,
son de exclusiva responsabilidad
de sus autores.

Luis E. Barrionuevo C.

Yolanda E. Urquiza A.

Patricio Altamirano

A handwritten signature in black ink, appearing to read "Yolanda Urquiza", written over a horizontal line.A handwritten signature in black ink, appearing to read "Patricio Altamirano", written over a horizontal line.

AGRADECIMIENTO

Valor inagotable y sincero en el ser humano constituye la gratitud. Por ello, queremos expresar nuestro agradecimiento a la Universidad Técnica Particular de Loja, Modalidad Abierta, porque ella, a través de sus dignos profesores, supo brindarnos el conocimiento amplio y necesario que nos ha permitido cumplir con nuestro objetivo, adquirir el título universitario, mérito que sabremos honrarlo y defenderlo con verdadera responsabilidad y ética, virtudes consustancializadas en nosotros durante el lapso de estudios.

Especial agradecimiento merece el señor licenciado Luis Rodríguez, quien en un derroche de verdadero profesionalismo docente, supo brindarnos el asesoramiento científico y técnico para que el presente trabajo investigativo haya llegado a una feliz culminación. Hacemos extensivo este agradecimiento para el personal administrativo de nuestra Universidad.

No podía faltar nuestro sentimiento de gratitud al Instituto Técnico Superior Baños y Colegio Nacionalo Técnico Oscar Efrén Reyes, Area de Sociales, por las facilidades prestadas durante todo el proceso de investigación que conlleva el presente trabajo.

DEDICATORIA

Con nuestra eterna gratitud,
dedicamos este trabajo
a cada uno de nuestros
padres, esposa e hijos,
quienes nos motivaron
con su afecto y cariño
para cristalizar nuestra meta.

Luis Eduardo,

Yolanda Elizabeth

Patricio

C O N T E N I D O

INTRODUCCION

1. EL CUENTO HISTORICO
2. LA DRAMATIZACION
3. EL TRABAJO LITERARIO PARA LA ELABORACION DEL CUENTO HISTORICO
4. TALLER TEATRAL
5. LA VIDEOGRABACION
6. ANALISIS COMPARATIVO DEL APRENDIZAJE ENTRE EL GRUPO EXPERIMENTAL Y EL GRUPO DE CONTROL

CONCLUSIONES

RECOMENDACIONES

ANEXOS

INTRODUCCION

Emprender esta tarea la supimos dura desde el principio. Sabíamos, así, que nos enfrentaríamos a difíciles escollos en el trayecto, pero lo hemos sabido asumir. Es que cuando se trata de acometer un nuevo proyecto, con propuestas innovadoras en nuestro medio son innumerables los obstáculos que hay que vencerlos.

En primer término, conscientes de que la enseñanza aprendizaje ya no puede seguir siendo tratada como un "depósito bancario", para utilizar una expresión de Paulo Freire, y de que el alumno ya no soporta ser tratado como un "objeto" del proceso, frente a las alternativas conocidas, tuvimos que decidirnos por una, que nos pareció la más idónea: la teatralización del cuento histórico.

Este método encierra todo un proceso en el cual el Maestro y los alumnos se confunden como sujetos activos del proceso enseñanza-aprendizaje, y no de una manera lineal, horizontal, sino vertical y profunda. Se inicia participativamente (profesor y alumnos) con la selección del tema de clase, luego continúa con la elaboración del cuento y su debida libretación; avanza con la formación del grupo teatral, la repartición de papeles y personajes a ser

representados, los ensayos, conjuntamente con el montaje del escenario y la filmación en video.

El proceso tiene su culminación en dos momentos:

PRIMERO.- La proyección del video ante los alumnos del curso, luego la discusión o debate para sacar conclusiones.

SEGUNDO.- Es la evaluación mediante un cuestionario, lo que dará como resultado poder establecer la bondad o no de este método.

En fin, este trabajo, sin pretender ser perfecto, ni la última palabra en pedagogía, aspira a convertirse en motivador de nuevas inquietudes.

A más de los resultados cuantitativos hasta aquí consignados sobre el rendimiento de los alumnos en los cursos en los que aplicamos nuestro modelo, debemos resaltar los resultados cualitativos del mismo que han incidido positivamente en el aprendizaje de los alumnos.

En primer lugar el cambio de actitud de los estudiantes hacia la asignatura. Por ejemplo, sabemos, por intermedio de los profesores del área, que los alumnos han pedido que la

dramatización se aplique también a las materias de Geografía y de Cívica ya que prefieren que las clases se desarrollen con la ayuda de material didáctico audiovisual, preferentemente grabados con la intervención de los compañeros de clase.

En segundo término el cambio de actitud de los profesores del área. A partir de la aplicación de nuestro modelo, quienes han solicitado la formación de un taller de teatro permanente para ser aplicado en el próximo período lectivo, porque la técnica de la sociodramatización que proponemos con el presente trabajo nos permite apreciar una significativa diferencia positiva en relación con la técnica tradicional.

En tercer lugar, hay también un cambio de actitud para las autoridades tanto de los Colegios involucrados, cuanto de otros establecimientos y de los supervisores de nuestra zona, todos quienes han manifestado su deseo de que se continúe y amplíe con la aplicación de nuestro modelo.

CAPÍTULO II

I. EL CUENTO HISTÓRICO

1.1.1. DEFINICIONES DEL CUENTO HISTORICO.



La tarea de definir es en sí misma compleja, aún tratándose de conceptos ya definidos por varios autores. Pero esto se complica cuando no hay antecedentes. En consecuencia, habrá que hacer una labor de buzo, para encontrar ideas que nos permitan dilucidar este problema.

No hay, hasta el presente momento un subgénero literario denominado "cuento histórico". Por lo mismo, tampoco existen definiciones al respecto. De manera que siendo un campo aún inexplorado, se hace obligatorio buscar en varias fuentes los elementos teóricos que nos permitan arribar con certeza al seguro puerto de una definición lógicamente elaborada.

Del cuento se dice que "la narración corta de sucesos reales o ficticios, hecha de manera amena, con finalidad de entretener al lector".(1)

La historia, en cambio, debe verse desde dos ángulos: el literario, es decir estético, y el histórico, es decir científico.

Desde el punto de vista literario, varios tratadistas aceptan la existencia de "La Prosa Histó-

rica", como género secundario. Presenta marcados caracteres didácticos, por su fondo ceñido a la enseñanza de la verdad de lo acontecido en el pasado. Hay dos ciclos para el desarrollo de la prosa histórica: la clásica y moderna.

La clásica comprende la producción histórica de la antigüedad grecolatina y la de épocas posteriores hasta la Revolución Francesa. En casi todo ese lapso -por el poco desarrollo de la crítica histórica-, se sigue el modelo invariable de los historiadores griegos y romanos, que daban libre intervención a la fantasía, destacando el factor estético en la obra histórica. Era un tipo de historia fantástica o pintoresca, cuyo elemento peculiar consistía en las "descripciones, los retratos y las arengas".

La historia moderna comprende especialmente, la producción histórica posterior al siglo XVIII. El notable desarrollo del espíritu crítico, el avance filosófico, el progreso de las ciencias y entre éstas las llamadas ciencias auxiliares de la historia, determinaron un radical cambio en el concepto clásico de la historia, que no ha de ser obra de arte, sino científica.

La historia científica tiene su cuna en Alemania y recibió poderosos impulsos con los sistemas filosóficos de Hegel y Krause, en el primer tercio del siglo pasado y por el aparecimiento del materialismo histórico, elaboración teórica de Marx y Engels, en la segunda mitad del siglo anterior.

Algunos autores, como André Maurois, niegan al género histórico su calidad literaria, pues dice, la historia siendo ciencia, debe ser tratada como tal, lejos de la preocupación estética, que de estar presente, le quitaría su rigor científico.

La palabra historia designa, por una parte, el transcurso de los acontecimientos y por otra, la reflexión sobre ese transcurso. "Se dice que la ciencia concretiza la realidad; es decir, que la multitud al principio totalmente indeterminada, de lo pasado se articula mediante la ciencia. La ciencia ofrece la posibilidad de saber aproximadamente algo sobre la forma de lo pasado".(2)

La moderna filosofía de la historia sostiene que lo que sabemos de la historia lo debemos al juego

(2) HUIZINGA: Cultura histórica y modernidad. Ediciones Carlos Lohlé, Buenos Aires

combinado de recuerdos, tradición, mito y ciencia, pero únicamente la ciencia nos proporciona el conocimiento moderno de la historia.

Por fin, el conocimiento de la historia como pasado (sea éste remoto o reciente), es elemento importante para fijar la identificación de los pueblos. Por algo se afirma que "pueblo sin pasado, o que no conoce su pasado, es pueblo incompleto y sin identidad".

Después de todo lo manifestado, qué es el cuento histórico?. La respuesta es obvia. Se trata de un relato breve, en prosa, acerca del transcurso de los acontecimientos que influyen sobre el desarrollo y transformación de la sociedad humana.

1.2. DELIMITACION DEL CUENTO HISTORICO EN EL PROCESO DE ENSEÑANZA.

El fenómeno pedagógico es uno de los más dinámicos en el ámbito de las ciencias sociales. No puede ser de otra manera, pues se trata de la formación integral del niño y del joven; es decir, de forjar hoy el basamento del porvenir.

Que es hora de mejorar métodos y sistemas educa-

tivos, es una verdad incontrovertible. La solución es global e involucra al Estado, al sector docente, a los padres de familia, en fin a toda la sociedad. Hasta hoy esta verdad no es discutida, pero no ha pasado de ser aceptada en el papel, pero nada se ha hecho en la práctica. Mientras tanto nuestra educación continúa rezagada en el concierto internacional. Por ejemplo; el Estado en lugar de invertir en educación, prefiere incrementar el presupuesto para el pago de la deuda externa, olvidando dotar a escuelas y colegios de los modernos materiales didácticos audiovisuales y electrónicos.

Frente a esta realidad, los maestros debemos buscar alternativas que tiendan a mejorar nuestro nivel de enseñanza. Creemos que una de estas alternativas es la dramatización del cuento histórico.

El cuento histórico se ha de utilizar en el proceso de la enseñanza como material indispensable para lograr una sustancial mejora cualitativa, a la par que se logre integrar a los estudiantes en un compromiso de analizar los hechos para una mejor comprensión de los mismos y, sobre todo, para explicarnos con mayor claridad el posterior desarrollo del acontecer histórico.

El cuento histórico debe ser entendido y manejado como basamento testimonial, alrededor del cual se puede desarrollar una actitud crítica de los estudiantes en la comprensión del hecho histórico.

Sabemos que en la actualidad, en países más adelantados se está utilizando con magníficos resultados, la enseñanza mediante videos. Esto facilita tanto la comprensión como la memorización, puntos de partida para lograr la actitud crítica que se reclama.

Además de lo anterior, el cuento histórico convierte a la historia en un proceso objetivo de enseñanza, a través de imágenes, escenas y mensajes verbales, haciendo que el aprendizaje sea audiovisual, con los consiguientes beneficios pedagógicos.

En conclusión, el cuento histórico debe ser manejado también como fuente de información histórica para los estudiantes, mediante el material redactado en estilo ameno y asequible a la comprensión estudiantil.

1.3. OBJETIVOS QUE DEBE CUMPLIR EL CUENTO HISTORICO EN EL PROCESO ENSEÑANZA-APRENDIZAJE

Toda propuesta, es todo programa a llevarse a la práctica, debe responder a objetivos. Si éstos, o sin su cumplimiento, ninguna planificación se justifica, ningún trabajo tendría razón de ser.

El cuento histórico, en nuestro planteamiento, debe cumplir objetivos didácticos para que el proceso enseñanza-aprendizaje rinda los frutos apetecidos.

En el caso presente, el método del cuento histórico tiende a despertar, en los estudiantes, el interés por el estudio y la investigación de la historia. Una de las debilidades de nuestro sistema educativo es precisamente, que los jóvenes van perdiendo el interés en el estudio, por una serie de razones que oportunamente trataremos.

En segundo lugar, el cuento histórico se orientará a promover la intervención activa de los estudiantes en la comprensión y crítica de los hechos históricos narrados. No basta con transmitir conocimientos, hay que despertar en el alumno la capacidad crítica, para que deje de ser el objeto básico de la educación

y se transforme en el sujeto protagónico de la misma.

El tercer objetivo que se plantea es el de servir como valioso auxiliar didáctico en la enseñanza de la historia. Debemos recordar que la planificación del presente trabajo contempla la dramatización y video-grabación del cuento histórico, con participación activa y directa de los estudiantes, de manera que, el cuento vendrá a cumplir el papel de material didáctico de primer orden en el proceso indicado.

Crear hábitos de estudio y de lectura en los estudiantes, es otro importante objetivo. El cuento histórico debidamente estructurado y dramatizado, servirá de vehículo a través del cual el estudiante deberá introducirse en el estudio y lectura, para poder ejercer la función crítica que este método obliga.

Por fin se trata de despertar simpatía e interés de los estudiantes por el cultivo y la práctica de la literatura y las artes escénicas. Esto se relaciona con el tema motivo de la presente investigación, por dos razones: la primera es que los estudiantes van a experimentar una modalidad de estudio nueva para ellos, en la que se involucran no solamente como actores y espectadores, sino como autores y críticos de

la representación escénica del cuento histórico. La segunda es la que hace falta en nuestra educación actual, desarrollar capacidades en la expresión escrita, como medio de comunicación interindividual y social. Finalmente, el teatro es una de las expresiones más vivas y dinámicas de la cultura de un pueblo. Samuel Beckett decía que la cultura de un pueblo debe medirse por el número de grupos teatrales que tenga. Naturalmente que esta afirmación en un tanto extrema y dictada por la pasión que el dramaturgo irlandés sentía por el teatro; pero contiene una dosis de verdad; en el teatro se refleja con mayor nitidés las particularidades de la cultura material y espiritual de los pueblos.

1.4. EL ESTILO EN EL CUENTO HISTORICO.

Estilo, -dice Gayol Fernández-, es la manera inconfundible y propia que tiene cada escritor con personalidad de expresar su pensamiento por medio del lenguaje. Pero aparte del estilo personal, se reconoce la existencia de un estilo para cada género literario. En este sentido, el estilo tiene que ver con la forma de expresar un mensaje.

Relacionado con el estilo en el cuanto histórico,

deberá ser:

- Narración breve alrededor de un tema histórico determinado, por ejemplo:

La captura de Atahualpa en Cajamarca. Dentro de la brevedad se incluye, no sólo la extensión del relato, sino también los límites del tema. Se debe enfocar de manera directa, mediante la utilización del diálogo y descripciones ágiles y pintorescas.

- El estilo de expresión deberá ser sencillo, sin la utilización de palabras rebuscadas ni de giros altisonantes. Con esto se logrará ganar en claridad y sobre todo en comprensión.

Ejemplo: En lugar de decir: vosotros sois los ínclitos titanes que habréis de defender la soberana heredad; debe decirse: ustedes son los héroes defensores de la soberanía de la patria.

- Se debe conseguir una proporcional combinación del elemento imaginativo con la realidad de los hechos históricos narrados. Esto no significa ni mucho menos distorciona la

realidad histórica, peor inventar hechos ni personajes. Debemos entender por elemento imaginativo, la capacidad de "vestir" el relato con las necesarias galas que lo transforma en un mensaje atractivo y emocionante.



Ejemplo: Inventar o crear diálogos entre los personajes históricos (Huaynacápac con Ati Pillahuazo), que sirvan para aclarar mejor los hechos históricos y al mismo tiempo le den variedad y atractivo al relato.

- El estilo debe estar acorde con la intencionalidad didáctica, esto es orientado a enseñar a los estudiantes. Pero no debe perderse de vista la aleccionadora perspectiva de que educar no es solamente enseñar, en el más puro sentido de la palabra, sino formar personalidades fuertes y seguras para desempeñarse en la vida individual y social, como hombre libre, crítico, altruista y responsable con el futuro del País y de la humanidad y sus más nobles causas.

Ejemplo: El destacar y exaltar a figuras históricas que por sus valores morales, patrióticos o intelectuales deben ser ejemplos a seguir por parte de la juventud.

- La condición sintética en el estilo significa, que el cuento proyecta sobriamente un cuadro de vida, desarrollando la trama en rápidos rasgos, con pocos personajes y comunicando por lo general una sola idea o impresión.

Ejemplo: Destacar los métodos de conquista que aplicaban los Incas para someter a los pueblos bajo su dominación.

Por la brevedad y concisión, el cuento se adapta mejor al ritmo vertiginoso de la época actual. Además por su peculiar tendencia imaginativa ofrece ancho campo a la actividad poética. Finalmente, por su esencial condición sintética, se presta extraordinariamente a las pinturas energéticas, a los rápidos rasgos y al mayor embellecimiento de las formas de expresión. Se dirá que ésto no tiene que ver con la historia y su enseñanza, pero debe recordarse que se va a utilizar el cuento histórico en el proceso enseñanza-

aprendizaje, y que para cumplir con los objetivos planteados, se debe rodear al cuento como auxiliar didáctico de su mejor presentación.

CONTENTS

2. THE HISTORY OF THE RESEARCH

2.1. QUE ES LA DRAMATIZACION

Hablar de dramatización es hablar de teatro, en el sentido más general del concepto. Por esto, creemos necesario iniciar con la pregunta: Qué es el Teatro?. No podemos responder a esta pregunta con una definición contundente, sin pecar de ilusos. Se han dado sobre teatro, en todos los tiempos y por tratadistas famosos decenas de conceptos valiosos.

El teatro es un género literario, -dice Ricardo Descalzi-, cuyas primeras manifestaciones llegan desde Egipto y pasan a través de los años a Grecia, donde toma estructura. Y el mismo autor se pregunta. "Es sólo la representación simple de un problema o es un espectáculo; es la confrontación de situaciones en un momento determinado o una proyección del espíritu popular; la recordación de hechos, la simple inventiva, la expresión de un conflicto o la observación somera por un público de un hecho vivo?". Y el mismo Descalzi se responde: "Muchas cosas, todas a la vez y cada una valedera en forma individual".

Su concepto es complejo, lleno de múltiples manifestaciones. Se dice que pudo haberse iniciado en el folklore (existe un teatro como proyección del hecho

folklórico), pero indudablemente se liberó de las amarras que le ligaban a este movimiento popular y se independizó para constituirse en un género a parte, donde el movimiento, el diálogo y la inventiva, tuvieron un panorama amplio de expresión.

Ampliando la definición, la palabra drama (que se expresa a través del teatro), etimológicamente significa "acción", y constituye el nombre universal y genérico con que se designa al género literario destinado a la representación escénica. En este sentido amplio, drama se refiere a toda obra de teatro y por extensión, en la actualidad se puede aplicar a la representación teatralizada para la televisión y el cine.

Es la acción, el efecto de dramatizar. Esto es dar acción a un drama. Este es una composición literaria en la que se representa una acción de la vida individual o colectiva, con el diálogo, la mímica y otras acciones de los artistas que representan a los personajes que en ella intervienen, y sin que el autor del drama aparezca.

"La expresión dramática -dice Beckett- ha sido calidad emotiva inherente a todos los pueblos, cual-

quiera sea la etapa de su desarrollo cultural". Esta expresión dramática se confunde con aspectos del folklore, como advertimos en la introducción, manteniendo su deseo expositivo ritual, en la danza, la música, la simulación recordativa de un hecho pasado o la leyenda. El acopio escénico, la forma de desarrollo, pese en ocasiones a la ausencia de diálogo, los personajes individualizados o en masa apretada, estructuran el hecho dramático, dándole el contexto primero de un progreso teatral innegable, de hondas raíces ancestrales, en el "juego de divertimento o de recordación, sentando así las bases de la trayectoria escénica, como el primer paso a su desenvolvimiento".

2.2. ELEMENTOS CONSTITUTIVOS DEL DRAMA.

En teatro se denomina drama a un género (teatral) intermedio entre la comedia y la tragedia. Es una representación que evita los extremos de una y otra. Por ejemplo, evita la extrema comicidad de la comedia, y también la extrema tristeza y amargura de la tragedia. El drama mas bien debe equilibrar entre estos dos extremos y representar lo más fielmente a la vida.

El drama se caracteriza por la presencia de los

elementos o caracteres siguientes:

- La variedad de su contenido, con modalidades diversas para presentar una síntesis de la vida en su total integridad, con permanente mezcla de lo elevado y lo vulgar, lo patético y lo risueño. Es decir que presenta una gama riquísima de situaciones, reflejando, en su amplia complejidad la realidad existencial, pero siempre manteniendo ese equilibrio que le caracteriza al drama.

- La acción del dram, por su posición intermedia entre lo trágico y lo cómico, admite singulares variaciones o incidentes, sin la truculencia de la tragedia ni la hilaridad de la comedia. Esta característica viene a complementar a la anterior. Además, lo manifestado en la introducción de este numeral, aclara debidamente la afirmación de que el drama es un género teatral intermedio entre la tragedia y la comedia.

- Destaca preferentemente el elemento serio y conmovedor, en un conflicto interno, que no alcanza, desde luego, el grado extraordinario de patetismo trágico, cuya única solución es la catástrofe. Y aunque tengamos que redundar, la

finalidad del drama es la reproducción, lo más fielmente posible de la vida. En consecuencia evita los extremos a que se llega a representar en la tragedia.

- Lo cómico también aparece en el drama, prudentemente subordinado al elemento serio fundamental, sin llegar a los extremos regocijados de la comedia. Esto es claro, dentro de la línea que venimos sosteniendo. Así como se evita lo extremo de la tragedia, también el drama evita lo extremo de lo cómico, pero no lo soslaya, puesto que la vida presenta situaciones de tragedia y de comedia también.

- El desenlace armónico es condición esencial del drama y lo que mejor contribuye a diferenciarlo de la tragedia. Esa armonía del desenlace consiste en que la solución, feliz o desgraciada, que "termine el conflicto pasional o intensa colisión del drama signifique un restablecimiento normal y hasta moral del orden perturbado, conforme a los antecedentes de la propia acción".(3)
Lo cual no ocurre ni en la tragedia ni en la

(3) GAYOL FERNANDEZ, Manuel: Los géneros dramáticos. Edit. Mediterráneo, Madrid, 1970

comedia. En la primera no se restablece ese orden moral, vital, sino que se lo trastoca, generalmente con la muerte violenta. En la segunda, lo festivo se impone, evitando también ese restablecimiento del orden normal.

- El lenguaje y el estilo del drama presentan riquísima variedad de tonos y matices, desde el más elevado al más sencillo, sin llegar a la excesiva familiaridad. Puede libremente usarse el verso o la prosa, aunque, en la actualidad el drama versificado ya no se usa, debido a que el gusto actual ha hecho triunfar el lenguaje más natural y verosímil de la prosa en todas las manifestaciones dramáticas. Y como se trata de representar la realidad existencial, en el drama se utiliza un lenguaje que represente también las formas de expresión oral de la gente en la cotidianidad de su existencia.

2.3. EL MONTAJE DEL DRAMA

"El montaje -dice Bertold Brecht-, es como el armaje de un rompecabezas. Pieza por pieza se debe armar, hasta constituir el todo armónico que es la pieza teatral". En consecuencia, es la operación más

importante en la dramatización de una obra, que se inicia con la elección del texto u obra y concluye con la presentación final. Será necesario cuidar hasta los mínimos detalles de ambiente, escenografía, actores, vestuario, ensayos, etc., para que el producto final sea excelente.

El montaje del drama, cuando éste es de larga duración, de muchos personajes, divididos en una serie de cuadros, escenas y actos es sumamente complejo. En el caso del presente trabajo no vamos a entrar en esas complejidades, antes bien, la dramatización del cuento histórico será de corta duración y, según el caso, se desarrollará en un solo cuadro dramático.

A continuación exponemos los pasos por los que debe atravesar el montaje del drama, aclarando que lo exponemos en forma escueta, en razón de que en el Capítulo IV tratamos este tema en forma pormenorizada.

- Elección del texto, esto es de la obra que se va a representar. En el caso de nuestro trabajo se refiere al tema histórico (cuento histórico elaborado), que va a escenificarse.

- Diseño de ropaje, que debe ser realizado tomando

en cuenta la época en que se desarrollan los hechos, las costumbres y otros aspectos culturales, entre éstos el folklóre local, regional o nacional.

- Los ensayos con el personal que debe representar a los personajes del drama. Este aspecto desarrollaremos con más detenimiento en el capítulo cuarto.
- Presentación final de la dramatización del tema del cuento seleccionado.

2.4. EL PERSONAJE Y SU CARACTERIZACION

El escritor y dramaturgo dublinés Samuel Beckett (Premio Nobel 1969), decía que el personaje debe ser caracterizado lo más fielmente posible en su apariencia externa, física y en su autenticidad interna, psíquica. Si esto no se logra, no habrá caracterización, sino una mala imitación. Y a lo dicho por Beckett, se puede añadir el criterio de Sergio Arrau, quien complementa, al afirmar que el actor debe compenetrarse de tal manera con su personaje, que llegue a pensar y sentir como él y no como una simple interpretación, sino como una vivencia real. Solo

así, la caracterización dejará de ser una imitación (buena o mala) y pasará a ser una representación.

La caracterización del personaje, en consecuencia, debe ser realizada tomando en cuenta la época a la que pertenece, el vestuario, el lenguaje y sobre todo, el mundo a veces alucinante de los conflictos espirituales a los que está sometido en el drama. Interpretar las emociones y reacciones, poniendo en la acción el sello de la personalidad del personaje y dejando de lado el carácter propio del intérprete.

2.5. LA FORMACION DEL INTERPRETE

2.5.1. Expresión Corporal

Si se quiere lograr una óptima representación teatral, necesariamente debe lograrse una formación integral del intérprete, decía el gran director teatral Fabio Pachioni, (de grata recordación en el Ecuador de los años sesenta). Si esto no se logra, los demás elementos de drama se pierden. Así, puede haber una excelente escenografía, un inigualable vestuario, que todo esto se perderá, si el intérprete no

logra transmitir adecuadamente el mensaje dramático.

Los directores teatrales han asimilado el aforismo de que "lo que las palabras no pueden transmitir al público, lo consiguen gestos y movimientos corporales" adecuada y oportunamente realizados en el escenario.

Esto es verdad, y Henry Bergson lo explica con claridad cuando dice: "En todo actor el gesto rivaliza con la palabra. Celoso de la palabra el gesto corre detrás del pensamiento y procura él también, servir de intérprete".(4)

La mímica (gestos y movimientos), constituye un riquísimo instrumento de comunicación y como el teatro o la dramatización es comunicación por excelencia, debe tenerse en cuenta la expresión corporal.

El valor del aspecto físico y de la actividad corporal es pues, manifiesto. Los

(4) BERGSON, Henri: La risa, Edit. Grijalbo, México, 1982

espectadores aprecian el significado de la expresión facial del actor, el modo como se sitúa o se desplaza, el gesto de la cabeza o de los brazos, los hombros y las manos, la ligera contracción de un hombro o el movimiento expresivo de una mano son, a veces, más reveladores que un centenar de palabras.

Los gestos -complementos de las palabras y en contadas ocasiones sustitutos de ellas-, son los movimientos "a propósito", realizados por alguna parte del cuerpo, ya sea la cabeza, los hombros, los brazos o las manos, para reforzar o demostrar lo que se dice. Si la palabra ha de ser dicha con naturalidad y espontaneidad, el gesto debe ser espontáneo necesariamente para que surta el efecto esperado.

El gesto debe estar animado sobre todo por el mundo afectivo del actor, debidamente compenetrado en su personaje. No olvidemos, con Bergson, que el gesto puede llegar a donde la palabra no llega, y puede expresar con fidelidad estados de ánimo que la palabra a veces no puede reflejar. El ademán

nace siempre de un impulso interior, representa la respuesta natural a este deseo de movimiento, y supone una ayuda que refuerza las ideas que se pretende comunicar.

Por otra parte los gestos, además de su utilidad para reforzar y clarificar las ideas, son muy valiosos también en cuanto ayudan a mantener la atención del público.

De manera que la expresión corporal es un factor muy importante en la comunidad teatral, y por lo mismo es necesario preparar al actor hasta conseguir que éste maneje con soltura, espontaneidad y oportunidad este "lenguaje corporal" para conseguir hacer de la representación dramática un efectivo vehículo de interacción actores-público.

2.5.2. La Educación de la Voz.

El mensaje teatral es un acto de comunicación. Como tal, tiene una determinada intencionalidad. Ahora bien, un drama representado tiende a cumplir una de las

finalidades de todo acto comunicativo: informar, entretener, emocionar, enseñar. Como vimos en el numeral anterior, el mensaje en teatro, se transmite por medio oral y por gestos y movimientos corporales. De estos últimos ya tratamos. Ahora vamos a ver sobre la voz, que es el medio por el cual transmitimos nuestros mensajes verbales.

Aún cuando tengamos ideas claras y precisas en lo que se quiere decir, la comunicación verbal no se inicia hasta que el emisor dispónese a hablar ante el auditorio, el mismo que se presta a escucharlo y que asume ante él una actitud más o menos expectante.

En la fase de la comunicación verbal está envuelto un aspecto físico y por tanto material, constituido por la voz que se ha de emitir, lo cual explica la importancia de una buena dicción.

A su vez la voz depende en gran medida de que el emisor pueda respirar bien, lo

cual ayudará no sólo a atenuar o suprimir su tensión nerviosa, sino que le permitirá además, disciplinar su voz, de tal suerte que pueda variarla de intensidad, expresión y entonación, al mismo tiempo que graduar los ritmos y pausas, que son indispensables en la comunicación oral.

Una buena voz, además de proyectar una imagen favorable del artista, contribuye a que éste pueda presentar su intervención en forma más interesante y significativa.

No existe propiamente un mecanismo específico productor de la voz. La lengua, las cuerdas vocales, por ejemplo, aunque contribuyan a la formación de la voz, tienen otras funciones principales. Por eso se afirma que el mismo hecho de que hablar sea únicamente una función secundaria de estos órganos, "realza la importancia de un programa para la educación de la voz, pues si cuando nacemos sabemos respirar, en cambio tenemos que aprender a hablar".(7)

(7) DE LA TORRIENTE, G, F.: Dirección teatral y formación del artista, Edit. Playor, Madrid, 1990

Cada persona tiene una emisora sonora muy compleja, que vamos a explicar muy sucintamente, por no venir al caso el tratar con más detenimiento. Esta emisora humana está constituida esencialmente por:

- a) Los pulmones que actúan a modo de fuentes;
- b) La glotis, que es propiamente un vibrador; y,
- c) la cavidad bucal y las fosas nasales, que son en realidad unos resonadores-amplificadores.

Articular bien es pronunciar distintamente todas las consonantes. Por definición, las vocales son los sonidos producidos por la vibración de las cuerdas vocales, amplificados por los resonadores de la faringe, la boca y la nariz y no modificados de manera apreciable por los órganos de la articulación.

La lengua, los labios, los dientes, el maxilar, el paladar y el velo palatino, actúan como agentes capaces de modificar el

sonido producido por el mecanismo de la voz. La calidad del tono se puede lograr cuando a través del movimiento conjunto de dichos órganos, se varía el tamaño y la forma de la cavidad bucal.

Debe tenerse en cuenta que la lengua es el órgano que contribuye de manera más conspicua a la claridad de los sonidos de las palabras, porque, aunque la boca tenga la apertura necesaria, los sonidos producidos no pueden modularse si la lengua permanece inactiva o se mueve con torpeza. La diferencia de los sonidos vocálicos depende, en gran parte, de la posición que ocupa la lengua.

También los labios son importantes para una pronunciación clara. Si se dejan excesivamente relajados, el resultado es una serie de murmullos confusos, especialmente en la pronunciación de los sonidos p, b, m, f, que exigen una enérgica acción labial.

Una correcta articulación, permite hacerse comprender claramente, incluso

cuando se hable en voz baja, proporcionando la debida comprensión de lo que se dice, lo cual a su vez contribuye a mantener y desarrollar el interés del público.

2.5.3. **El movimiento y el espacio como el instrumento de expresión de situaciones y emociones.**

Algo adelantamos sobre el movimiento al hablar de la expresión corporal. Ahora vamos a profundizar este aspecto. En la representación escénica, el movimiento adquiere una enorme significación. Es a través del movimiento que los actores pueden transmitir a los espectadores mensajes expresivos de emociones que, con sólo palabras sería muy limitado hacerlo. Por ejemplo, los movimientos de dolor al recibir una herida, o la significación de arrepentimiento, mediante un brusco movimiento corporal, son sentimientos que difícilmente se los podría graficar mediante la palabra.

Cuando en teatro se hable de espacio, se refiere tanto al espacio físico como al

temporal. En artes dramáticas se emplean los dos elementos como recursos expresivos. Veamos. Si se trata de representar una infinita, inmensa soledad, se utiliza un enorme espacio físico, vacío y en medio de todo, el personaje, rodeado de un ambiente desolador.

Los espacios de tiempo son manejados ya sea dentro de un mismo cuadro o escena, y para separar una escena de otra, un acto de otro. Cuando el factor tiempo se emplea dentro de una misma escena, se lo hace con el fin de conseguir un efecto emotivo de curiosidad e intriga; como cuando un personaje interrumpe de pronto su discurso, casi en el momento en que va a descubrir una trama misteriosa o cuando va a descubrir un complot. Son esos largos segundos de espacio temporal, en que el personaje guarda silencio, los que conseguirán el efecto perturbador y emotivo en los espectadores.

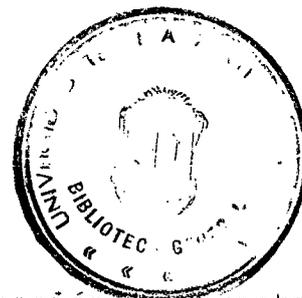
Resumiendo, espacio, tiempo y movimiento, son auxiliares importantes a la hora de desarrollar el drama y de transmitir

el mensaje estético al público. Estos tres factores deben estar de tal forma sincronizados, que evite se produzcan desfases en la representación. Así, los movimientos deben realizarse de acuerdo al espacio disponible y en unidades de tiempo determinadas. No hacerlo significaría dejar una apariencia de total desorganización.

CAPITULO III

3. EL TRABAJO INTERIOR PARA LA RECONSTRUCCION

DEL CUERPO INSUBORDINADO



3.1. SELECCION DEL TEMA

Seleccionar el tema para la elaboración del cuento histórico representa una labor muy importante en el proceso que planteamos. No se trata solamente de señalar los items constantes en el programa oficial de la asignatura, sino de que los estudiantes comprendan la importancia del mismo.

La selección del tema que ha de ser redactado en forma de cuento se realiza tomando en cuenta dos vertientes: Los programas oficiales en los cuales constan los temas que han de constituir las diferentes unidades didácticas; y, la activa participación de los alumnos, el profesor del curso y nosotros como parte de esta investigación, mediante reuniones de trabajo en las que se debatirá libremente y en un plano de igualdad y compañerismo, para llegar al escogitamiento del tema respectivo.

La participación de los alumnos en la selección del tema debe ser activa y crítica. Esto significa que los estudiantes deberán emitir sus opiniones respecto de la validez del tema para la teatralización, posibilidades de que el tema se preste, no tan solo para la estructuración del cuento histórico, sino sobre

todo, a la respectiva libretación; es decir al desarrollo de los diálogos y la acción que los personajes habrán de ejecutar. Esta operación es significativa e importante, porque a través de ella se involucra en el proceso a los alumnos, se los hace intervenir y, con seguridad se conseguirá despertar interés, se sentirán motivados para intervenciones posteriores.

3.2. REVISION DE LA BIBLIOGRAFIA SOBRE EL TEMA SELECCIONADO

Para la elaboración del cuento histórico, es indispensable realizar una consulta e investigación bibliográfica seria y concienzuda. No se trata, simplemente de adaptar los contenidos de un determinado texto de historia. Se trata de reunir la mayor cantidad de testimonios, datos, descripciones, biografías, estudios, que sobre el tema seleccionado existan.

El tema seleccionado es "LA CONQUISTA INCASICA DEL REINO DE QUITO". Para proceder a la elaboración del cuento histórico, hemos procedido a la consulta bibliográfica de las siguientes obras:

~ Historia del Ecuador, de Federico González Suárez

- Historia del Ecuador de Pedro Fermín Cevallos.
- Breve historia general del Ecuador, de Oscar Efrén Reyes.
- Historia del Reino de Quito, del Padre Juan de Velasco.
- El imperio socialista de los Incas, de Louis Bandin.
- Historia del Ecuador de Francisco Huerta Rendón.
- El Reino de Quito, de Luciano Andrade Marín.
- Atahualpa, de Benjamín Carrión.
- El Reino de Quito, de Jorge Carrera Andrade.
- El cuento de la Patria, de Benjamín Carrión.
- La nación quiteña, perfil biográfico de una cultura, de Pío Jaramillo Alvarado.
- Atahualpa, creador de la nacionalidad quiteña, de Pío Jaramillo Alvarado.

- La región del imperio de los Incas, de Jacinto Jijón y Caamaño.
- Historia del Ecuador, de Enrique Ayala Mora.

De las obras mencionadas, mediante una revisión colectiva, vamos fijando las características de forma y fondo del tema seleccionado, luego de lo cual procedemos a la elaboración del texto del cuento histórico.

3.3. REDACCION DEL TEMA EN FORMA DE CUENTO HISTORICO.

"LA CONQUISTA INCASICA DEL REINO DE QUITO", tema que desarrollaremos en forma de cuento histórico va a ser redactado en un estilo ameno y descriptivo. Iniciaremos relatando los inicios de la conquista al mando de Túpac-Yupanqui; la formación de su poderoso ejército y la resistencia que hubo de vencer. Después viene la muerte del Inca y la sucesión en el trono por parte de su hijo Huayna-Cápac. Este Inca, recibe noticias sobre las rebeliones de los pueblos del norte. Se apresta, entonces a marchar al mando de un poderoso ejército a la reconquista del Reino de Quito. En esta parte se narrará la resistencia al mando del último Shiry y de sus generales. Por fin se relata la

pacificación final impuesta por el Inca en tierras del Reino de Quito.

Túpac-Yupanqui fue el Inca conquistador, que amplió enormemente el imperio, hasta convertirlo en "Tahuantinsuyo", es decir en un País que abarcará las Cuatro partes del mundo".

Cierto es que Pachacútec había sido el Inca organizador, el que inició el engrandecimiento; pero Túpac-Yupanqui, llevó sus conquistas hasta los cuatro confines de la tierra suramericana. Por el sur conquistó y sometió a los bravos Mapuches, más allá el Bío Bío y penetró en los dominios de los Pampas, conquistando hasta Tucumán. Había oído, Túpac-Yupanqui, que hacia las tierras del norte, se ubicaban ricos y enormes reinos que conquistar.

Y partió del Cuzco, la sagrada ciudad de Inti, al mando de más de docientos mil guerreros. Tomó como su general al tío paterno Cápac Yupanqui, héroe de mil batallas y hombre fiel y de gran experiencia bélica. Hubieron de vencer muchas resistencia. Recordaba, cómo sometieron a los huancas, los bonboón, los yango y los pueblos del Apurimac. Fue hasta aquí, una campaña de triunfos fulgurantes.

De pronto, Cápac Yupanqui, en vez de seguir hacia el norte, se sintió tentado a desviarse hacia el oriente. Se contaba leyendas fabulosas sobre la riqueza y poderío de los pueblos situados hacia el Antisuyo. Las tropas cuzqueñas estaban acostumbradas a pelear en la región de la serranía y en combates francos, hombre a hombre, cara a cara. Pero resulta que las tierras del Antisuyo no se prestaban a la táctica guerrera de los Incas. El clima cálido, lo intrincado de la selva y una táctica de guerrillas y emboscadas que les presentaron los bravos bracamoros, significó un terrible desastre para los cuzqueños.

Recuerda Cápac Yupanqui cómo los bracamoros aparecían de improviso, desde los altos árboles de la maleza tupida y a veces como fantasmas de la nada, para acribillar a las tropas cuzqueñas que mortíferas flechas envenenadas con curaré, con cerbatanas invisibles. Los guerreros bracamoros llegaron a infundir miedo en los quechuas. Eran hombres fornidos y altos; sus rostros pintados, les daban un aspecto feroz.

La campaña en el Antisuyo fue un fracaso. Miles de soldados quedaron muertos, sembrados en la jungla para servir de pasto de fieras y alimañas.

Hasta ahora, oh gran señor -dice compungido Cápac- no hallo palabras para pedirte disculpas de ese mi gran error.

El Inca Túpac Yupanquí, le escucha y en sus ojos se dibujan los recuerdos de aquellos tiempos juveniles aún, en que se lanzaba con audacia a la conquista del mundo. Por su memoria pasan los recuerdos de verdes praderas, de campos sembrados de mellocos, ocas, quinua y la planta sagrada de maíz, de cuya masa los dioses habían formado al hombre. Están lejanos esos tiempos. Y no tienen retorno. Fueron más de 20 mil soldados cuzqueños muertos por los indómitos bracamoros. Hubieron de huir apresuradamente.

Entonces fue que se decidió por la conquista de los pueblos y reinos ubicados más allá, hacia el norte, el Chinchasuyo poblado de leyendas fabulosas. Era un pesadísimo reto para el Inca y sus hombres. No se conocía los peligros que habrían de acecharlos, ni cuan poderosos eran esos pueblos, pero había que acometer. Acaso Túpac-Yupanquí, el descendiente y heredero del valeroso Pachacuti Yupanquí, el llamado Viracocha Inca, no tenía el mismo valor para acometer la conquista de naciones indómitas?.

Primero fueron los irreductibles cañaris, a quienes no pudiendo reducirles militarmente, tuvo que, empleando la diplomacia hacer un pacto de alianza. Solamente así se pudo continuar la marcha hacia el norte.

Uno de los viejos generales que le acompañaron en la conquista le recuerda al Inca las batallas que hubieron de sostener con los bravos puruháes y los panzaleos, antes de poder llegar a Quito, la capital de los Shiris, grandes señores del norte.

El Inca mueve la cabeza lentamente, como espantando malos recuerdos, como queriendo detener el tiempo y retrocederlo a la dorada época de sus triunfos épicos.

Pero sabe que el tiempo es inexorable y que para él, está cercano el momento supremo de reintegrarse a su padre Inti. Sabe que sus conquistas son frágiles; que los pueblos del norte ni bien él se vino al Cuzco, se han levantado en franca rebeldía. Y como sentencia final anuncia: "Y no he podido concluir la conquista. Continuar la guerra contra los rebeldes es la principal herencia que le dejo a mi hijo Huayna-Cápac."

Cuando al final la llamada del Inti se impone, el Inca comprende que es el instante de los instantes. Más allá le espera el reino de la luz eterna, de la infinita llamarada en la que se consumen los siglos y las eternidades aletean como mariposas con temor de quemarse sus alas.

EL REY HA MUERTO, VIVA EL REY

En las calles y plazas del Cuzco, la gente camina silenciosa y cabizbaja. Han transcurrido los veintinueve soles en los que el pueblo debía expresar de viva voz su dolor por la muerte del Inca. Las guarmis, doncellas y casadas, habían agotado sus lamentaciones por el Gran Señor. Desde las altas serranías hasta los valles del Callao y Cajamarca, en los encañonados de los grandes ríos y los estuarios del Rímag, en las altas mesetas del Titicaca y las heladas punas cercanas a Tucumán, se oían las lamentaciones de las guarmis, que como canciones funerarias iban rememorando las virtudes y los grandes hechos del Inca muerto.

Después de las colectivas lamentaciones se habían impuesto como era costumbre, tres lunas de silencio y meditación. Ahora era un silencio de tumba. Los

hombres que labraban la tierra, los pastores de alpacas y llamas, los orfebres y los pescadores, los chasquis y los guerreros, los sacerdotes y los orejones, todos guardaban un sagrado silencio. Y hasta parecía que la naturaleza se solidarizaba con el colectivo dolor. Los vientos recios de los páramos que antes silbaban furiosos, habían acallado sus ímpetus.

En una amplia sala del palacio real, cuatro doncellas y tres orejones, vestidos de luto, yacen silenciosos y tristes. Ellos habían sido los servidores más cercanos al monarca. Supieron de sus virtudes y de sus grandezas y sus pequeñeces que fueron poquísimas y sus defectos. Supieron amarle y temerle. Sobre todo amarle, porque Túpac-Yupanquí supo hacerse amar por sus vasallos.

Un sacerdote y agorero sale para ir a comunicar a otros las noticias, entre los orejones y la ñustas recorre un ligero sentimiento de malestar. Uno de los orejones, rompiendo el silencio dice: Algunas reservas guardamos los nobles sobre el príncipe Huayna Cápac. No olvidamos que él nació en Tumipamba, ciudad del Chinchasuyo, que más tiene que ver con Quito que con el Cuzco.

Otros orejones hacen señales de aprobación y uno de ellos agrega: Los nobles de sangre real hemos querido siempre, que sea un príncipe nacido en el Cuzco quien nos gobierne.

Pero los nobles y los ñustas, los soldados y los sacerdotes, los ayllus todos, saben que no se puede oponer contra la última voluntad del Inca Túpac-Yupanqui, el hijo de Inti, el dios que irradia luz y calor vivificadores para todos los hombres de la tierra. Y para reafirmar ese acatamiento, recuerdan que Huayna-Cápac vivió 16 años en el Cuzco y se educó en esta ciudad del sol y además cumple con la tradición de ser hijo del Inca en Chimpo Rontoshca, Colla de sangre real indiscutible.

Todos estos antecedentes hacen que nobles y ñustas se decidan a acatar la autoridad del nuevo Inca que muy pronto va ser ungido. Y como se producen los grandes cambios en la Cordillera de los Andes, cuando de improviso cesa la lluvia y sale el sol para dorar los campos, así ha desaparecido el dolor de los rostros y nueva alegría ilumina las pupilas de sus ojos negros como el capulí maduro. Así es la tradición de este pueblo. Desde hace tres siglos y medio, en que aparecieron desde las altas breñas del Titicaca, para

conquistar estas tierras que habían sido asiento de la grandeza de los ayumaráes, cada vez que moría un Inca guardaban lastimero luto; pero en cuanto se iba a coronar el próximo rey, cambiaban su tristeza por desbordante alegría. Era que según la creencia ancestral, a la muerte del sol del ocaso, le sucede el sol del alba. Algo parecido a la antigua costumbre francesa de gritar: El rey ha muerto, viva el rey!.

Después de un razonable silencio, uno de los orejones exclama: En fin, es hora de ir al gran salón imperial, para asistir a la coronación del nuevo Inca y señor nuestro y de todo el Tahuantinsuyo, el gran Huayna-Cápac.

Cuando Huayna-Cápac es coronado, apenas es un jovencito, casi un adolescente. Los primeros años de su reinado los pasa en el Cuzco y las riendas del gobierno son ejercidas por un Consejo de Regencia, formado por los más sabios orejones de la casta real. Cuando llega a los veinte años de edad, Huayna-Cápac asume el poder directamente.

Hay rumores alarmantes, pero Huayna-Cápac no se deja intimidar por ellos. El se forjó con espíritu guerrero en las largas campañas en que acompañó a su

padre Túpac-Yupanquí. Por eso, espera tener noticias concretas y no simples rumores, para tomar alguna decisión.

Un día el se hallaba sentado en su trono, investido con el llauto imperial cubriéndole la parte superior de su cuerpo, y escuchando peticiones y quejas de sus vasallos, un guardia de palacio entró en el gran salón y le comunicó que un chasquí venido del norte traía noticias importantes.

El Inca hace la señal de que puede pasar el chasquí mensajero. Este entra en el recinto real, sudoroso y jadeante. Saluda al Inca, inclinando la frente y arrodillándose. Queda en silencio, esperando la augusta orden para poder hablar.

- Puedes ponerte de pie, chasquí -dice Huayna-Cápac-, dime, de dónde vienes y que noticias me traes?

- Señor, le contesta, traigo graves noticias del Chinchasuyu. Nuevamente los cañaris, los puruháes, pantzaleos, caranquis, en fin todos esos pueblos se han levantado en formidable rebelión.

Huayna Cápac queda un instante pensativo. Una

obscura nube de preocupación cruza sus pupilas. Pero es un imperceptible segundo. Es hombre de carácter férreo, sabe dominar sus emociones y en los momentos difíciles suele erguirse como sólida roca desafiando las tempestades. Mira a su alrededor y ordena. Que sólo se queden mis generales y el chasqui. El resto salgan inmediatamente!.

Cuando han cumplido su orden, pide al mensajero que informe, con detalle la situación imperante en el norte del Tahuantinsuyo.

El chasqui relata que la situación es dura. El general Chalco Maita, dejado como gobernador por Túpac Yupanqui en Quito ha tenido que parapetarse en la ciudad. El resto de los territorios está en manos de los rebeldes.

- Quiénes son los caudillos de esa rebelión?, pregunta el Inca.

- Son cinco régulos y caciques los que se han levantado: Ati Pillaguazo de Píllaro, Mulaló y Muliambato, dicen que tienen 15 mil bravos bajo su mando; Jacho Tuconango de Tacunga, que tiene 10 mil hombres; el régulo Pochicna de Mocha y

Ambato, dicen que tienen 20 mil guerreros; Mainalca, régulo de Jatun Sigchus, con 15 mil soldados. Pero me dijeron que te diga, oh gran señor, que lo que más preocupa es el alzamiento del gran Nazacota Puento, cacique de Alangasí, quien ha iniciado su rebelión con apenas 5 mil bravos y hoy tiene sobre los 40 mil guerreros a su mando. Dicen que se le han ido uniendo los otavalos, caranquis y más tribus del norte de Quito.

El chasqui calla por un momento, primero por respeto sagrado hacia el Inca, y segundo, para tomar resuello, pues que se encuentra agitado aún por la carrera que ha tenido que realizar para cumplir con su misión.

El Inca se encuentra curioso, más que preocupado, y pregunta:

- Hay algo más, chasqui que debas comunicarme?

- Sí señor, responde. Chalco Maita manda decirte que vayas en su auxilio lo más pronto, porque de lo contrario, Quito caerá en manos de los rebeldes. Dice que las fortalezas de Ingapirca, Paquinshapa y Tambo Blanco, aún resisten a los rebeldes. Que si

estas fortalezas caen, se generalizará el levantamiento y la conquista se hará más difícil. Por esto, señor, Chalco Maita pide tu pronta ayuda y protección.

Al Inca le han parecido claras y concretas las informaciones dadas por el chasqui. De manera que le despide, sin antes ordenar que se le de de comer y de beber abundante chicha para que calme su hambre y su sed.

Ya hemos oído lo que teníamos que oír; ahora toca decidir lo que tengamos que decidir. Pero antes, quiero oír de mis generales sus consejos. Les queda mirando, como pidiéndoles una rápida respuesta. Los generales saben que su parecer puede o no ser tomado en cuenta por el monarca, pues, en última instancia es la voluntad del rey la que se hace. Pero también saben que tienen que hablar, ante la orden dada por Huayna-Cápac.

Señor -dice el primer general-, esos pueblos son rebeldes. Tu padre tuvo que guerrear duro

con ellos y después de vencerlos en el campo de batalla, hubo que trasladarlos como mitimáes chuquipata, azancoto, salasaca...

El Inca con un gesto de fastidio interrumpe a su general y mirando al otro le dice: y tú, mi general del Collasuyo, qué puedes aconsejarme, tú que tienes experiencia en la lucha contra los indómitos, mapuches y araucanos.

El otro general habla pausadamente. Señor, tu padre, el venerable Túpac-Yupanqui, a quien llamábamos "el resplandeciente glorioso", aplicó sabias medidas con el fin de pacificar a los pueblos conquistados.

El Inca, al parecer no estaba satisfecho con las respuestas de sus generales y haciendo un nuevo gesto de insatisfacción, interrumpe también a este oficial.

Lo sé, dice, mano dura con los irreductibles y buen trato con los que aceptan voluntariamente nuestra autoridad. Pero hay algo más que debe hacerse; hay que formalizar alianzas con los nobles más importantes de las diferentes tri-

bus... y eso es lo que voy a hacer en cuanto llegue a Quito.

El Inca llama a un mensajero de palacio y ordena ir al Intihuatana a llamar al sumo sacerdote del Inti. Igualmente ordena que se llame al agorero real. En estos momentos necesita saber los mensajes de los dioses, para saber si su campaña en el Chinchasuyu será propicia.

Al igual que su padre, Huayna-Cápac organiza un enorme ejército. Son más de 200 mil guerreros, y tras de ellos avanzan los constructores de caminos, de tambos y pucaráes; los técnicos en agricultura, y naturalmente los sacerdotes.

Los chasquis se mueven vertiginosamente llevando y trayendo mensajes. En los pueblos por donde va a pasar el Inca hay gran movimiento mezclado con curiosidad y temor. Cuando llega a Tumipamba, el pueblo lo recibe con muestras de simpatía y cariño. Al fin y al cabo, acaso Huayna-Cápac no es hijo de esta tierra?. Los nobles cuzqueños miran con un poco de recelo estas muestras de simpatía que los pobladores le dan al Inca y que éste recíproca a las gentes del

lugar.

Hasta ahora no han habido enfrentamientos bélicos. Parecería que se trata de la visita del amado monarca a sus pueblos. Pero cuando tratan de penetrar a las tierras del Puruhá las cosas cambian. Pequeños grupos rebeldes atacan con sorpresa y desaparecen como fantasmas. Uno que otro es tomado prisionero. Sometidos a interrogatorio, se sabe por ellos que más al norte hay un ejército poderoso comandado por los cinco régulos, que responden a la autoridad del Shiri Cacha Duchicela.

El tiempo transcurre. Los días acumulan los meses y los años. Las operaciones militares han llegado a ciertos límites. Alrededor del último Shiri, el aguerrido Cacha Duchicela, están los cinco régulos. Es una reunión triste. Se rememoran hechos. Se traen recuerdos. Pasan como tropel de llamas desbocadas.

Los régulos han venido del sur y del norte. Son cinco como un puño. El reino de los shiris confió en ellos la defensa de la integridad territorial, de la libertad, de la soberanía.

Pero las fuerzas cuzqueñas son demasiado poderosas.

Uno a uno los régulos dan cuenta al Shiri de la situación. El Atí Pillahuazo relata cómo su sólida defensa fue desarticulada. Pero mejor escuchémosle:

- Shiri, bien has dicho que nos vienen tiempos difíciles. Yo levanté en mi territorio una sólida defensa. Junto a Jacho Tucanango y Pocnicna pudimos junta más de 30 mil guerreros. A estos se sumaron 20 mil runas venidos del sur, entre cañarís y puruháes. Del norte nos llegaron 20 mil más. Cerca de 100 mil valientes teníamos para hacer frente al Inca Huayna-Cápac que tenía bajo su mando más de 200 mil hombres. Nosotros habíamos dispuesto la defensa de manera escalonada, como las terrazas de cultivo en tierras laderasas. Treinta mil soldados pusimos en el Tiocajas, en el paso de Surcu; en el Socavón, cerca de Jambatug pusimos 20 mil runas, de los más aguerridos. El resto nos concentramos entre Pillaro y Tacunga, listos a marchar al lugar donde nos necesitaran.

El régulo Pocnicna interviene: Yo comandaba

las tropas que defendían el paso Surcu, en Tiocajas. Mis hombres se hallaban dispuestos al combate, y créeme, oh Shiri! si los cuzqueños llegaban por ahí, los habríamos derrotado. El paso es estrecho y desde las laderas de ambos lados, teníamos grandes rocas con las que aplastar a los invasores. Pero los incas no asomaron.

Yo estuve acampando en el Socavón, cerca de Jambatug, informa Jacho Tuconango. Solo por este lugar se puede cruzar al norte. No hay otro paso. Con sólo cinco mil hombres se podía detener a todo el ejército cuzqueño. Pero tampoco asomaron por ahí.

Caca Duchicela, perplejo, pregunta. Qué ocurrió entonces, que los invasores aparecieron por detrás de nuestras tropas?.

Ati Collahuazo, apesadumbrado informa. Algo inesperado pasó. El Inca, en lugar de avanzar hacia el norte por el Nudo de Tiocajas, se había dirigido por la cuenca del Chambo, para luego tomar por el valle del Patate y caernos por detrás de Píllaro.

El resto de la historia fue trágica para los quiteños. Derrota tras derrota, al fin el Inca entró en la capital, pero la resistencia no concluiría. Nazacota Puento. El gran Nazacota líder de los caranquis, otavalos, cayambis y más nacionalidades informa:

- Yo luché contra el Inca por largos 16 años. Durante ese tiempo mis indómitos guerreros se mantuvieron combatiendo sin descanso. Yo soy testigo del heroísmo del general Pintag y sus 40 mil caranquis, que prefirieron morir antes que rendirse. Ahí mismo, a orilla de Cochatambo, fueron degollados toditos, sus cuerpos decapitados lanzados al lago maldito. Desde entonces lo llamamos Yaguarcocha, porque quedó rojo intenso, teñido por la sangre de esos 40 mil mártires de la resistencia quiteña.

El Shiri queda pensativo, hay un momento de silencio. Afuera el viento paramero silva su yaraví. Todos los reunidos contienen el aliento. Saben que lo que diga el Shiri marcará la historia del reino.

Habla al fin. Dispuesto estoy a dar la

última batalla contra el invasor. Este me ha mandado a decir, con un mensajero, que si acepto su autoridad, permitirá que yo conserve mi dignidad de príncipe. Cómo que un Shiri, que quiera decir señor de señores pudiera rebajarse reconociendo vasallaje a otro señor. Mi destino está hechado. He de morir defendiendo mi reino.

El Inca Huayna-Cápac, sentado en su trono espera. Se nota un poco de ansiedad en su rostro. Custodiados por guerreros cuzqueños los cinco régulos quiteños entran en el gran salón. Se paran frente al Inca sin hacerle ninguna reverencia. Silencio. Una gran tensión se siente en el ambiente. Uno de los generales incas, en tono amenazante se dirige a los prisioneros: Arrodíllense, inclinen su frente ante el señor del Tahuantinsuyo!. Los cinco régulos no se mueven ni hacen gesto alguno. Varios soldados y oficiales incásicos, enarbolan sus armas, se dirigen hacia los prisioneros.

Suena la voz de Huayna-Cápac, dominando el ambiente. Alto! Que nadie haga daño a estos valientes señores. Ellos son mis invitados, no mis prisioneros.

Ordena que se traigan cinco tianas reales donde deberán tomar asiento los régulos. Estos quedan perplejos ante las atenciones que reciben. Es distinto a como Túpac-Yupanquí trataba a sus prisioneros de guerra.

Con voz grave y pausada, que demuestra el cuidado que pone en sus expresiones, el Inca habla. Señores, les dije, repito que ustedes son mis invitados. Verdad que me combatieron bravamente; pero también reconozco que fueron leales en la lucha. Ustedes han dado ejemplo de cómo debe defenderse a los pueblos. Pero yo no vengo como opresor, ni como extranjero. Yo nací en Tumipamba y amo a estas tierras y a estos pueblos. Es más. Pienso establecer la capital del Tahuantinsuyu aquí en Quito, y ustedes serán parte de mi gobierno. Nada les será quitado. Autoridad, poder, tierras que han sido suyas, las conservarán intactas. Voy a tomar como esposa a una ñusta quiteña. Quiero fundar mi familia en esta hermosa ciudad donde se siente estar más cerca de mi padre Inti.

Estas palabras reciben signos de aprobación

por parte de los cinco régulos. Nazacota es el primero en hablar: Es verdad que nos revelamos contra el poder del Cuzco; pero lo hicimos debido a los abusos de tu orejón Chalco Maíta, que tu padre dejó de gobernador.

Y Ati agrega: pero si tú nos ofreces respetar nuestras costumbres, nuestros dioses y nuestra autoridad, creo que podremos colaborar con tu gobierno.

Y los otros cuatro régulos aprueban lo dicho por el régulo de Píllaro.

Y así fue como, valiéndose unas veces de la fuerza y otras de la diplomacia, Huayna-Cápac logró la pacificación de los pueblos del Chinchansuyu. Posteriormente el Inca, muy profílico y mujeriego procreó varios hijos, entre ellos Atahualpa, en la princesa Paccha y Rumiñahui con una hija del Ati Pillaguazo.

3.4. ESTUDIO Y COMPRENSION DEL TEXTO

Es indispensable que los alumnos, bajo la guía del profesor realice una lectura atenta del texto del

cuento histórico tendiente a conseguir la comprensión del texto. Para esto, será necesario en primer término, tener a disposición un diccionario con el fin de que los estudiantes se aclaren sobre palabras que no entiendan o que comprendan a medias.

En igual forma, las palabras quichuas utilizadas, serán explicadas a los estudiantes para que no tengan dificultades en comprender el cuento leído.

No se pasará a realizar el análisis del cuento en mención ni a formular conclusiones, porque esta labor corresponde a otro capítulo.

El objetivo de esta lectura comprensiva del texto del cuento histórico es el de motivar a los alumnos para los pasos siguientes que daremos en el desarrollo de este método. Por ejemplo, se va a despertar curiosidad sobre cómo va a hacerse la representación dramática del cuento histórico leído. Además, se abrirá un debate entre los estudiantes, en el cual emitirán sus criterios, tanto sobre la forma de relatar los hechos históricos, de describir los personajes, como de los sucesos en sí mismos.

3.5. ADAPTACION DEL CUENTO HISTORICO PARA LA DRAMATIZACION (Libretación).

La adaptación del cuento histórico "LA CONQUISTA INCASICA DEL REINO DE QUITO", para ser representado en forma de drama, significa convertir el discurso literario narrativo, en un discurso dialogado en el cual los personajes, a través del diálogo y la acción transmitirán a los espectadores (alumnos del curso) sus ideas, sentimientos, emociones y mas pasiones que les caracteriza.

Por esto es que manifestamos que libretar el texto del cuento, significa adaptar el estilo narrativo-descriptivo del cuento, al estilo de diálogo y acción que caracteriza al drama. Como en el capítulo anterior ya hemos explicado lo que es la dramatización, procedemos directamente a libretar el cuento anteriormente mencionado.

ACTO I

Cuadro Primero

En una cama yace enfermo Túpac Yupanqui. Se halla rodeado de ñusta y nobles de su corte.

NOBLE 1. Oh señor del Tahuantinsuyo, hijo predilecto de Inti, no nos dejarás sin tu presencia!

TUPAC-YUPANQUI: Son lejanos los tiempos de la gloria y la conquista. Yo partí del Cuzco, ciudad sagrada de mi padre Inti con 200 mil bravos soldados al mando de mi tío el general Cápac-Yupanqui y avancé hacia el norte sin que nadie pudiera detenerme. Así sometí a los pueblos de los humacas, los bombón, los yango y los de toda la zona del Apurímac. (Hace una pausa, que es aprovechada por otro personaje)

CAPAC-YUPANQUI: Y si no hubiera sido por mi error haríamos seguido victoriosos.

TUPAC-YUPANQUI: Cierto. Se te ocurrió conquistar el reino de los bracamoros. pero estos bravos guerreros, conocedores de la selva, nos derrotaron.

CAPAC-YUPANQUI: Más de 20 mil muertos nos costó mi error, por el que Oh inca, ya te pedí perdón!.

TUPAC YUPANQUI: Lo más doloroso fue lo humillante de nuestra derrota. Por primera vez nuestros bravos tuvieron que huir de esa espantosa carnicería.

NOBLE 2: Señor, nadie olvidará los duros combates que hubimos de enfrentar contra los paltas, los cajas y ayabacas. A veces nos sentíamos vencidos; pero tu valor nos inspiraba y continuábamos la lucha hasta triunfar.

TUPAC-YUPANQUI: Después chocamos con los irreductibles cañaris con quienes hubimos de pactar, después de cruentos combates, para poder seguir al norte. No olvidaremos la grandeza guerrera de los puruháes y los pantzaleos.

CAPAC-YUPANQUI: Al fin llegamos a Quito, la sagrada ciudad del Gran Shiri, la que se encuentra más cerca de nuestro dios Inti.

TUPAC-YUPANQUI: Y ni aún así logramos la sumisión de estos pueblos. Recuerdo que cuando creía pacificado el inmenso territorio del Tahuantinsuyo regresé a mi amado Cuzco, y de inmediato los pueblos del Chinchasuyu se revela-

ron contra mi autoridad.

CAPAC-YUPANQUI: Y tuviste que volver Oh gran señor! y sostener una guerra de años.

TUPAC-YUPANQUI: Y no he podido concluir la reconquista. Continuar la guerra contra los rebeldes es la principal herencia que le dejo a mi hijo Huayna-Cápac.

Cuadro Segundo

Cuatro doncellas y tres orejones (nobles), vestidos con ropas de color morado, en señal de luto, yacen silenciosos y tristes, en un salón del palacio.

Entra un sacerdote.

SACERDOTE: Vengo del Consejo Real con la orden de comunicar al pueblo que ya deben cesar las lamentaciones y el luto por la muerte de nuestro Gran Señor, el Inca Túpac-Yupanqui. Id y decid a todos que el reinado del Inca Huayna-Cápac ha

comenzado.

OREJON UNO: Algunas reservas guardamos los nobles sobre Huayna Cápac. No olvidemos que él nació en Tumipamba, ciudad del Chinchasuyu.

OREJON DOS: Y los nobles de sangre real hemos querido siempre que sea un príncipe nacido en el Cuzco quien nos gobierne.

OREJON TRES: Pero en fin... tendremos que acatar la última voluntad del gran Túpac. "El Resplandeciente Glorioso".

DONCELLA UNO: Sin embargo no debemos olvidar que Huayna-Cápac ha vivido por 16 años en el Cuzco y ha sido educado según nuestras costumbres.

SACERDOTE: Además no olviden que Huayna-Cápac es hijo legítimo de Túpac-Yupanqui y la coya (princesa de sangre real) Chimpo Rontosca y por lo tanto es el heredero al trono.

Luego de esta conversación, se hace un momento de silencio.

SACERDOTE: En fin dejémonos de argumentos ociosos. Es hora de ir al gran salón imperial para asistir a la coronación del nuevo rey del Tahuantinsuyu, el Inca Huayna-Cápac.

Salen todos.

ACTO II

Cuadro Primero

En el gran salón imperial, Huayna-Cápac, sentado en su trono está rodeado de dos generales, el sacerdote y dos orejones. A los lados del trono montan guardia dos soldados armados de lanzas y flechas.

Entra un servidor de palacio, realiza el saludo al Inca.

SERVIDOR: Señor, un chasqui acaba de llegar y dice traer importante mensaje que comunicarte.

EL INCA: (Con gesto imponente) Hazlo pasar.

Entra el chasqui, sudoroso y agitado. Hace el saludo al Inca y espera, doblado una rodilla a que el rey le de la orden de hablar.

EL INCA: Puedes ponerte de pie, chasqui. Qué noticia me traes? De dónde vienes?

CHASQUI: Señor, traigo graves noticias del Chinchasuyu. Nuevamente los cañaris, los puruháes, pantzaleos, quitus, caranquis, se han levantado en rebelión contra tu solar autoridad.

EL INCA: Mirando hacia todos lados. Que sólo se queden mis dos generales y el chasqui. El resto que salgan de aquí.

El resto de personajes salen presurosos, cumpliendo la orden real.

EL INCA: Dime, chasqui todo lo que sepas sobre lo que ocurre en el Chinchasuyu

CHASQUI: El general Chalco Maita, a quien tu augusto

padre le dejó de gobernador de Quito, ha tenido que refugiarse en la ciudad pues que todos los campos y aldeas están en manos de los rebeldes.

EL INCA: (Mientras los dos generales escuchan atentos) Y quiénes son los caudillos de la rebelión?

CHASQUI: Cinco régulos y caciques son los que se han levantado en armas y dicen que actúan bajo la autoridad del Shiri Cacha Duchicela.

EL INCA: Quiénes son esos régulos y caciques? Con cuántos guerreros cuentan?

CHASQUI: Ati Pillaguazo, régulo de Pillaro, Mulaló y Muliambato y dicen que comanda 15 mil bravos; el régulo Jacho Tuconango de Tacunga, que tiene 10 mil hombres; el régulo Pochicna de Mocha y Jambatug que tiene 2 mil guerreros; Maynalca, régulo de Jatun Sigchos, con 15 mil soldados. Pero lo que más preocupa es el alzamiento del gran Nazacota Puento, cacique de Alangasi, quien ha iniciado su rebelión con 5 mil hombres y se le han ido

uniendo otros pueblos, como los caranquis, y dicen que ya cuenta con 40 mil guerreros bajo su mando.

EL INCA: Hay algo más, chasqui, que debas comunicarme?

CHASQUI: Chalco Maita manda decirte, oh Gran Señor!, que vengas en su auxilio lo más pronto, porque de lo contrario Quito caerá en manos de los rebeldes. Dice que las fortalezas de Ingapirca, Paquínshapa y Tambo Blanco aún resisten a las tropas rebeldes. Que si estos pucarás caen, se generalizará el levantamiento y la reconquista se hará más difícil. Por esto, oh señor! Chalco Maita pide tu protección y ayuda inmediatas.

EL INCA: Ya hemos oído lo que teníamos que oír; ahora toca decidir lo que tengamos que decidir. Retírate, chasqui, y que las guarmis te den comida y chicha para que calmes tu hambre y tu sed. (El chasqui, luego de hacer las reverencias al Inca, sale.)

El soberano le sigue con la vista. Una vez

que ha salido se dirige a sus generales) Ya han oído sobre la situación en el Chinchasuyu; que aconsejan mis generales?

GENERAL UNO: Señor, esos pueblos son rebeldes. Tu padre tuvo que guerrear duro con ellos y después de vencerlos en los campos de batalla, a varios pueblos hubo que trasladarlos como mitimáes a las mesetas del Antisuyu y a su vez llevar de estas regiones mitimáes, chuquipatas, azancotos, salasacas...

EL INCA: (Hace un gesto interrumpiendo al general, y mirando al otro general): Y tú, mi general del Collasuyu, qué puedes aconsejarme?. Tú tienes experiencia en la lucha contra los indímitos mapuches.

GENERAL DOS: Señor, tu padre el venerable Túpac-Yapanquí, a quien llamábamos "El Resplandeciente Glorioso", aplicó sabias medidas con el fin de pacificar a los pueblos conquistados.

EL INCA: (Haciendo un gesto con las dos manos) Lo

sé, lo sé. Mano dura con los irreductibles y buen trato a los que acepten voluntariamente nuestra autoridad. Pero hay algo más que debe hacerse; formalizar alianzas con los nobles más importantes de las diferentes nacionalidades y tribus. (Quedan un momento pensativo). Y eso es lo que voy a hacer en cuanto llegue a Quito... Mensajero! (entra corriendo el mensajero y luego de las genuflexiones de rigor queda parado con la mirada al suelo, en señal de respeto) Oyeme bien, mensajero. Te vas yendo al intihuantana y le dices al Sumo Sacerdote que venga, que quiero su consejo. Después irás donde el agorero y le darás igual mensaje.

MENSAJERO: Hace una reverencia y sale corriendo.

Cuadro Segundo

Cinco caudillos militares del reino Quito-Puruhá se hallan reunidos alrededor del último Shiri, el aguerrido Cacha Duchicela. Los caudillos son: Ati Pillaguazo, régulo de Pillaro, Jacho Sigchos, Pochicna, régulo de Mocha y Jambatug, y Nazacota Puento Cacique de Alangasí y Cayambi.

CACHA DUCHICELA: Dura es nuestra situación. Muchos sacrificios debemos sobrellevar parpresor. Pero, dínos, mi querido Ati, qué noticias nos traes del centro de nuestro reino?

ATI PILLAGUAZO: Shiri, bien has dicho que nos vienen tiempos difíciles. Yo levanté en mis territorios una sólida defensa. Junto con Jacho Tuconango y con Pocnicha pudimos juntar más de 30 mil bravos guerreros. A estos se sumaron 20 mil runas venidos del sur, de las tierras de Cañar y Puruhá. Del norte nos llegaron 20 mil más, de manera que cerca de 100 mil combatientes teníamos para hacer frente al inca Huayna-Cápac que venía del Cuzco al mando de 200 mil soldados.

CACHA DUCHICELO: Y que pasó, entonces?

ATI PILLAHUAZO: Los tres generales habíamos dispuesto la defensa de manera

escalonada, como las terrazas de cultivo en tierras de ladera. Pusimos 30 mil hombres en Tiocajas, en el paso de Surcus; luego pusimos 20 mil de los más fuertes runas en el Socavón, cerca de Jambatug; el resto concentramos entre Pillaro y Tacunga, listos a marchar al lugar donde fuere necesario reforzar las tropas.

POCNICNA: Yo comandaba las tropas que defendían el paso de Surcu, en Tiocajas. Mis hombres se hallaban dispuestos al combate. Créeme, señor, si Huaynacápac llegaba por ahí, le habríamos derrotado. El paso es estrecho y desde las laderas de ambos lados teníamos almacenadas grandes rocas para aplastar a los invasores. Pero los incas no asomaron.

JACHO TUCONANGO: Yo estuve acampado en el Socavón, cerca de Jambatug. Sólo por ahí se puede cruzar hacia el norte. No hay otro paso. Con sólo 5 mil hombres podía detener a todo el

ejército cuzqueño. Pero tampoco apareció.

CACHA DUCHICELA: Díganme, entonces qué ocurrió, que los incas aparecieron detrás de nuestras tropas?

ATI PILLAGUAZO: Algo inesperado, señor. El inca, en lugar de avanzar hacia el norte por el nudo de Tiocajas, se dirigió por la parte oriental, siguiendo la cuenca del Chambo, para luego coger por el valle del Patate y caernos por detrás de Píllaro.

CACHA DUCHICELA: Y entonces?

JACHO TUCONANGO: De nada valieron nuestras defensas. Tuvimos que replegarnos a marchas forzadas. Pero ya era tarde. El resto ya lo sabes. oh infortunado Shiri!

NAZACOTA PUENTO: Yo luché contra el Inca por largos 16 años. Mis indómitos guerreros

se mantuvieron durante ese tiempo combatiendo sin miedo y sin descanso. Yo fui testigo del heroísmo del general Pintag y sus 40 mil caranquis, que prefirieron morir antes que rendirse. Ahí mismo, a orillas de Cochatambo, fueron degollados toditos, y sus cuerpos decapitados lanzados al lago maldito. Desde entonces lo llamamos Yaguarcocha, porque quedó rojo intenso, teñido por la sangre de esos 40 mil héroes y mártires de la resistencia quiteña.

CACHA DUCHICELA: Dispuesto estoy a dar la última batalla contra el invasor. Con un mensajero ha mandado decirme que si me rindo y acepto su autoridad, permitirá que yo conserve mi dignidad de príncipe. Cómo que un SHIRI, que quiere decir señor de señores pudiera rebajarse reconociendo a otro señor!

(Los cinco régulos mueven la cabeza en señal de

abatimiento).

CACHA DUCHICELA: Sí, Ya sé que mis tropas están disminuidas y cansadas. Sé también que han llegado refuerzos desde el Cuzco. Ciertamente parece que el destino está hechado. Pero yo he de morir defendiendo mi reino.

Cuadro Tercero

En Quito, el Inca Huayna-Cápac ha instalado su corte. Todas las batallas han sido ganadas por él. Está rodeado de su séquito de cortezanos, generales, ñustas. Custodiados por soldados incásicos entran los régulos Ati Pillaguazo, Jacho Tuconango, Mainalca, Pochicna y Nazacota Puento.

Los cinco se paran frente al Inca, sin hacerle ninguna reverencia. Hay momentos de tensión.

GENERAL INCASICO: (En todo amenazante) Arrodíllense, inclinen su frente ante el señor del Tahuantinsuyu!

(Los cinco no se mueven ni hacen gesto alguno).

(Amenazantes, algunos guerreros cuzqueños se dirigen hacia los cinco régulos).

HUAYNA-CAPAC: Alto! Que nadie haga daño a estos cinco valientes señores. Ellos son mis invitados, no mis prisioneros.

(Los cuzqueños se retiran)

HUAYNA-CAPAC: Que traigan cinco tianas reales, donde se sentarán los cinco régulos.

(Son traídas las cinco tianas, en las que toman asiento los régulos)

HUAYNA-CAPAC: (Dirigiéndose a los régulos). Señores. Repito que ustedes son mis invitados. Verdad que me combatieron fieramente; pero también debo reconocer que fueron leales en la lucha. Han dado ejemplo de cómo se debe defender los pueblos de uno. Pero yo no vengo como opresor, ni soy extranjero. Yo nací en Tumipamba. Amo estas tierras y estos pueblos. Es

más, pienso establecer la capital de mi imperio aquí en Quito y ustedes serán parte de mi gobierno. Nada les será quitado. Autoridad, poder, tierras, costumbres, dioses, serán respetados. Voy a tomar como esposa a una ñusta quiteña. Quiero fundar mi familia en esta hermosa ciudad, donde siento estar más cerca de mi padre Inti.

LOS CINCO REGULOS: Conversan en voz baja entre ellos.

NAZACOTA PUENTO: Nos revelamos contra el poder del Cuzco, por los abusos de tu orejón Chalco Maita, cometidos contra nuestro pueblo. Luego tú viniste del sur, contra nosotros, con más de 200 mil guerreros. Qué querías que hagamos?

ATI PILLAGUAZO: Pero si tú nos ofreces respetar nuestra libertad, nuestras costumbres, nuestros dioses y nuestra autoridad sobre nuestros respectivos dominios, creo que consideraremos colaborar con tu

gobierno.

(Los otros cuatro régulos, en coro: Verdad es lo que dice Ati).

UNA VOZ: (Mientras se produce un alejamiento de esta última escena).

Y así fue como se completó la pacificación del Reino de Quito, al que los incas le denominaron el Chinchasuyu. Posteriormente Huayna-Cápac, muy prolífico y mujeriego procreó varios hijos, entre ellos Atahualpa, con la princesa Paccha, y Rumiñahui, con una hija de Ati Pillaguazo. Ambos estar an llamados a jugar papeles protagónicos en los años por venir.

FIN

COMPTON 17

1. THE ABOVE RESEARCH

4.1. TRABAJO DE TALLER TEATRAL CON LOS ESTUDIANTES DE LOS PARALELOS "A" DE LOS COLEGIOS SELECCIONADOS



Para iniciar el trabajo de taller teatral es necesario contar previamente con el grupo humano con el que se va a trabajar. Uno de los requisitos es el de que los estudiantes acepten voluntaria y entusiastamente su participación. Para lograr esto, comenzamos con una charla motivacional, destacando la importancia de la actividad teatral en la formación de la personalidad, en la adquisición de conocimientos y en lograr prestigio social y cultural.

Una vez conseguido motivar a los alumnos, procedemos a seleccionar el grupo propiamente dicho. Debemos reconocer que lo ideal sería que por turnos, intervengan todos los alumnos del curso en la interpretación de personajes, en los distintos dramas preparados; pero así mismo debemos precisar que no todos los estudiantes sienten interés y vocación por la actuación dramática. Además es cuestión de capacidad y destrezas.

Tomando en cuenta los antecedentes anotados, procedemos a realizar una selección del personal que habrá de conformar el grupo teatral. Esta selección,

correctamente hecha garantizará una óptima representación del drama y una buena interpretación de los personajes.

El grupo de trabajo teatral se conforma con hombres y mujeres, en razón de que hay personajes masculinos y femeninos en los diferentes dramas preparados, de acuerdo a los temas constantes en el programa de Historia del primer curso de ciclo básico.

Una vez constituido el grupo se iniciará el trabajo de taller propiamente dicho, para lo cual se cuenta con la asesoría de un instructor teatral. Bajo de la supervisión de éste, anotamos los siguientes aspectos que habrán de ser tomados en cuenta.

La motivación inicialmente hecha para todos los alumnos del curso debe ser reforzada para lo conformantes del grupo teatral seleccionado. Este refuerzo debe conseguirse mediante charlas debidamente preparadas; pero la mejor motivación se logrará mediante la presentación de un grupo teatral para los estudiantes, de preferencia será un grupo de prestigio de nuestro medio, como el Teatro de la Universidad Técnica de Ambato.

Es indispensable para la obtención de resultados positivos que los integrantes del grupo adquieran plena conciencia de lo que significa la acción teatral, para lo cual, el conocido dramaturgo Sergio Arrau, recomienda que en una breve exposición acerca del teatro y su significación social, se traten aspectos como:

- a.- El teatro: arte social y colectivo por excelencia.
- b.- Reflejo de la sociedad y a la vez incentivador sobre ella.
- c.- Extensión y expresión cultural.
- d.- "El teatro comprometido" teatro y política.
Considerar que no existe teatro apolítico, que todos tienen una posición de crítica o una posición de aceptación de su realidad.

Conseguido lo anterior, no debe olvidarse vencer los prejuicios existentes en nuestro medio social contra una labor de tipo artístico. En especial el elemento masculino tiende a ser reticente. Considera prejuiciosamente la actitud teatral como poca apropiada para el varón, como que perdiera prestigio de virilidad interviniendo en un conjunto artístico, rehuendo su participación, aunque les interese. Si no se logra

romper este prejuicio, no se conseguirá una participación voluntaria y entusiasta de los estudiantes. En caso contrario la participación estudiantil será forzada por la obligatoriedad y en consecuencia la actuación carecerá de la emocionada entrega para sacar adelante la dramatización histórica.

En las reuniones que el instructor mantenga con el grupo seleccionado, a parte de la buena impresión que deberá producir, se debe recoger las ideas de todos, formularlas de la manera más adecuada, jerarquizarlas y sintetizarlas; nunca imponer su punto de vista personal, salvo en materia estrictamente técnico-teatral que tenga reglas o normas específicas.

Por fin debe señalarse un trabajo concreto con tareas a cumplirse y metas a alcanzar.

4.2. ENSAYOS PREVIOS A LA PRESENTACION DRAMATICA.

La formación y funcionamiento de un grupo teatral, debe iniciar en su etapa previa al montaje colectivo, con sesiones de preparación, de ejercitación. Para lograrlo, se debe conducir al grupo a la acción física.

Hay que dar a entender la necesidad de un preca-

lentamiento antes de realizar cualquier ejercitación teatral. Se puede hacer la comparación con el motor de un vehículo, que si está frío y se le acelera bruscamente, no funciona bien, o cuando se efectúa el cambio de jugador en un partido de fútbol, el que va a ingresar hace ejercicios y carreras antes de entrar a jugar; igual ocurre en el teatro. Y no solamente en los instantes previos a una función, sino antes de cada ensayo dramático debe prepararse el organismo para entrar en acción.

Debe hacerse entender al grupo de jóvenes seleccionados para conformar el elenco teatral, que el trabajo de precalentamiento es necesario, no solo como un ejercicio en sí, sino para conseguir el debido aflojamiento muscular, indispensable para lograr una eficiente expresión corporal en el ensayo de la representación del cuento histórico o en el montaje y representación final para la videograbación.

La técnica de dirección teatral recomienda la realización de los siguientes ejercicios:

1. Ejercicios de rotaciones:

a.- Estando de pies, brazos abiertos, pies

ligeramente separados, rotar las manos hasta las muñecas; cinco veces hacia adelante y cinco veces hacia atrás.

b.- Rotar los brazos hasta el codo; cinco veces hacia adelante y cinco veces hacia atrás.

c.- Rotar los brazos hasta el hombro; cinco veces hacia adelante y cinco veces hacia atrás.

d.- Dejando los brazos caídos, rotar los hombros; cinco veces hacia adelante y cinco veces hacia atrás.

e.- Inclinar el tronco hasta la cintura, ampliamente; tres veces hacia la derecha y tres veces hacia la izquierda.

f.- Rotar la cabeza lentamente, como dejándola caer ampliamente; tres veces hacia la derecha y tres veces hacia la izquierda.

g.- Rotar la cintura ampliamente; tres veces a la derecha y tres veces a la izquierda.

- h.- Sosteniéndose sólo con la pierna izquierda, rotar la pierna derecha hasta la cintura, cuidando de no perder el equilibrio; cinco veces.

- i.- Sosteniéndose siempre en la pierna izquierda, rotar la pierna derecha hasta la rodilla; tres veces hacia la izquierda y tres veces hacia la derecha.

- j.- Siempre apoyándose en la pierna izquierda, rotar solamente el pie, tres rotaciones para la izquierda y tres a la derecha.

- k.- Cambiar de pierna y realizar los ejercicios en los literales h), i), j).

- l.- Apoyado en ambos pies, ligeramente separados, estirarse lo más posible hacia arriba y enseguida soltar el cuerpo hasta la cintura; realizarlo tres veces.

- m.- Saltar en un sitio procurando soltar los músculos.

2.- DINAMICA:

- a.- Caminar en círculo, primero normalmente.
- b.- Caminar como si estuviera sin zapatos a la orilla del mar sobre arena húmeda, en la que hay de cuando en cuando charcos de agua.
- c.- Caminar sin zapatos sobre arena seca y fina.
- d.- Caminar sin zapatos sobre lodo hondo y espeso.
- e.- Caminar sin zapatos por la calle, en verano con el asfalto muy caliente.
- f.- Caminar con zapatos sobre el hielo resbaladizo.
- g.- Caminar sin zapatos sobre el pasto que oculta de vez en cuando traidoras espinitas.
- h.- Caminar con zapatos por rocas, salvando las distintas entre unas y otras.
- i.- Volver a caminar en círculo soltando los

brazos y las caderas.

3. RESPIRACION COMPLETA.

a.- Se inhala llevando primero el aire a la parte inferior de los pulmones.

b.- Enseguida se llena la región media.

c.- Y por último se llena la región alta.

4. CAMINAR.

a.- Caminar de prisa, se dirigen a su colegio y están atrasados; de pronto el reloj marca la hora de entrada y falta todavía una cuadra para llegar.

b.- Caminar tranquilamente, salen de su colegio satisfechos, el tiempo es agradable y se ha cumplido una buena jornada.

Esta ejercitación debe hacerse habitual al comienzo de cada una de las sesiones. Se pedirá que, de ser posible, se ejecute diariamente.

Al comienzo el instructor puede marcar un ritmo dado, pero en las demás sesiones, cada uno de los participantes las efectuará según su propio ritmo, tratando de alcanzar la mayor soltura posible. Pueden motivarse con música de fondo, así se relaja y se entretiene.

5. RESPIRACION REVITALIZADORA.

- a.- De pié y con el cuerpo erguido, inhalar una respiración completa y retenerla.
- b.- Extender los brazos hacia adelante algo flojos, sólo con la fuerza necesaria para mantenerlos en esa posición.
- c.- Acercar lentamente las manos a los hombros contrayendo gradualmente los músculos de los brazos, de manera que cuando los puños lleguen a los hombros haya una fuerte tensión.
- d.- Conservando los músculos rígidos, volver lentamente los puños a la posición anterior y manteniendo el estado de tensión, atraí-

ganse rápidamente, repitiendo este movimiento varias veces.

e.- Exhalar vigorosamente por la boca.

f.- Practicar la respiración purificadora, la eficacia de este ejercicio depende principalmente de la rapidez en tirar los puños, de la tensión de los músculos y sobre todo de que la inhalación sea completa.

Se llama respiración vitalizadora de los nervios, pues su práctica produce una gran tranquilidad, especialmente cuando la persona está nerviosa, como es el caso de una presentación. Por tanto es muy eficaz para el actor sobre todo cuando se trata de jóvenes sin experiencia teatral, que son fácil presa del "trac" o miedo a la actuación, antes de entrar en escena.

6. EJERCICIO DEL PUNTO DE PARTIDA FISICA.

RELAJACION.- A pesar de que con el precalentamiento se logra una soltura muscular que si se llega a la exageración, conduce a la relaja-

ción por cansancio, vamos a indicar algunos ejercicios que ayudan a evitar tensiones, las mismas que impiden que las personas puedan expresarse libremente.

a.- Tendidos en el suelo de espaldas; tensar todo el cuerpo y luego soltarse.

b.- Tendidos o de pie, tensar y relajar por partes, por ejemplo las piernas, los brazos, o cada uno de los miembros por separado. (Se obliga a tensar, lo que parece contradictorio, pues muchas veces la persona no sabe bien lo que es estar tensa. Al hacerlo conscientemente, tiene más posibilidades de controlar y dominar tensiones.

c.- Tendidos en el suelo; imaginar que van cruzando un túnel larguísimo y que sienten todos sus miembros pesados, muy pesados.

d.- Siempre tendidos en el suelo; suponer que se despiertan y se encuentran encerrados en una caja que los oprima por todos lados, el asunto se trata de salir con todas sus fuerzas, cuando ya no se puede más se suel-

tan.

Sería absurdo pretender que se hiciera de una vez todos los ejercicios. Se los indica en conjunto, pero deben ser dosificados para otras sesiones. El instructor va probando, en cada caso, hasta que punto se ha conseguido la relajación moviendo o levantando a uno, una pierna; a otro, un brazo; a otro, la cabeza. (El cuello es una parte muy difícil de relajar).

7. EJERCICIOS DEL PUNTO DE PARTIDA ORAL.

RESPIRACION:

a.- Tendido en el suelo, pedir que coloquen una mano en el estómago y luego inspiren y exhale, notando como sube esa parte del cuerpo. Se inspira por la nariz, se retiene el aire un momento y luego se exhala lentamente por la boca.

b.- Estando de pie con las piernas ligeramente separadas; hacer una expiración profunda para que salga todo el aire de los pulmones; enseguida de inspirar lentamente, mientras

se hecha atrás el tronco y la cabeza, levantando los brazos; después se expira, por la boca, mientras se inclina el cuerpo hacia adelante, con los brazos en dirección al suelo. Se repite el ejercicio unas tres veces.

c.- En la misma posición anterior, se bota todo el aire por la boca hasta que lleguen los brazos a la situación inicial. También repetirlo tres veces.

8. EJERCICIOS DEL PUNTO DE PARTIDA MENTAL.

CONCENTRACION:

a.- Tendidos en el suelo; pedir que se escuchen a sí mismos, es decir, los sonidos que emiten el propio organismo, la respiración, los latidos del corazón.

Después, pedir que se escuchen los sonidos que hay dentro de la sala en que se encuentran; si no hay ruidos, el instructor ayudará caminando, golpeando o raspando suavemente algún objeto.

En tercer lugar, que escuchen los sonidos que hay fuera de la sala, en la calle. Posteriormente, que vuelvan a escucharse a sí mismos, de manera que vayan ubicando su concentración auditiva en distintos lugares.

- b. Sentados en el suelo; mirar a la persona que se tiene más cerca. Enseguida, sin mover la cabeza, sino los ojos solamente, fijar la atención en una mancha en la pared o en un cuadro; luego volver a mirar a la persona que tiene en frente, pero sólo sus cejas o su nariz; volver a mirar un punto detrás de la persona y así sucesivamente.

Aunque se puede ejercitar la concentración a través de cualesquiera de los sentidos, incluso sin ellos (solo mentalmente), como en el teatro se utilizan en especial vista y oído, son estos sentidos los que deben recibir una mayor atención y dedicación a la concentración ejercida a través de ellos.

9. EJERCICIOS DEL DESCUBRIMIENTO DE SI Y DEL MUNDO.

Tendidos en el suelo, de espaldas, relajados, tratando de alejar cualquier pensamiento que

distraiga, hacerse la idea que repentinamente se comenzará a vivir, es decir comenzar a sentirse a sí mismos; que pueden oír, respirar, palpar, abrir los ojos y tener la sensación de descubrir la luz, los colores, las formas; descubrir sus manos, su cuerpo, como algo extraño nunca antes visto. Descubrir luego el ambiente que los rodea, con curiosidad quizás hasta con un poco de temor, sentir que funcionan los músculos, que es capaz de incorporarse, de sostenerse; descubrir a otros seres; por comparación con el propio cuerpo, deducir que se trata de la persona que se tiene al frente. Además resulta muy entretenido para los participantes.

EJERCICIOS PARA EL ACTOR-DIRECTOR.- Uno de los participantes, que hace de actor, realiza una acción simple, por ejemplo: caminar, tomar una silla y sentarse; luego levantarse e irse. El instructor indica a otro participante o actor, que trate de imitar la acción llevada a cabo por el director. (Cabe hacer la acotación de que se trata de un director tipo tiránico que exige que lo imiten, convirtiendo a los actores en reflejo de él). Realizada la acción por el actor, se pregunta a los demás si estuvo igual o no, y

cuáles fueron los errores cometidos. Se pide que salga otra persona a realizar la misma acción; consultar acerca de la fidelidad de la imitación; luego, comentando el hecho de que el director debe recordar perfectamente la acción que le exigía imitar, se vuelve a hacer salir al director para que repita con fidelidad su acción. Críticas.

Después se pide a otro que, haciendo de director, efectúe otra acción simple; la cual será imitada, igualmente, por dos o tres actores. Por último se pide a otro integrante que realice la acción del primer director y a otro la acción del segundo.

Se destacará la importancia de la observación, concentración y memoria, aspectos involucrados en este ejercicio y de importancia básica para el actor.

EJERCICIOS DE LAS TRES COSAS QUE CAMBIAN.- Dos personas se colocan frente a frente y a cierta distancia, se pide a la una que observe a la otra atentamente, grabándose su actitud y vestuario; luego gira quedando de espaldas a la persona

observada y se pide a esta que cambie tres aspectos de su actitud, por ejemplo, quitarse un anillo; enseguida la persona observadora vuelve a mirar a su observada y trata de descubrir los cambios que se han producido. Después intercambian su rol.

EJERCICIO DEL COMERCIANTE Y LOS MONOS.- El instructor relata que un comerciante en ropas, lleva una gran bolsa de ellas, viaja a pie a través de la selva.

Llega a un claro, sintiéndose cansado se tiende a dormir, varios monos que lo están observando se acercan con curiosidad a la bolsa, la abren, sacan las ropas y se las ponen; el comerciante despierta y al ver la situación, exige a los monos, por medio de gestos, que le devuelvan las ropas. Los monos hacen los mismos gestos, aquel se enfurece, ruega, se desespera, llora, los monos hacen igual cosa, al comerciante se le ocurre una idea para recuperar las prendas: se saca la ropa y la va tirando en la bolsa, los monos lo imitan de manera que la bolsa de nuevo está llena. El comerciante aprovecha esta situación con rapidez y huye.

Después del relato se efectúa la acción: el instructor divide a los integrantes en equipos, designando al comerciante y a los monos.

10. IMPOSTACION DE LA VOZ.

En lenguaje teatral, **Impostar** significa **emitir correctamente la voz**. Esto es esencial para un actor ya que con ello logra una buena dramatización. La técnica teatral sugiere realizar los siguientes ejercicios:

a.- RESPIRACION.

La respiración alta que hasta es impuesta por la educación que consiste en sacar el pecho y hundir el estómago, no es la más aconsejable. Es conveniente ensayar y crearse el hábito de la respiración completa:

1. Se inhala llenando primero la parte inferior de los pulmones;
2. Enseguida se llena la región media; y
3. Por último, se realiza una combinación de las dos anteriores y la alta, es decir llenando y elevando el pecho.

La respiración completa es saludable, permite una mejor proyección de la voz, siendo la más útil para el teatro.

EJERCICIO DE RESPIRACION:

Realizar unas tres respiraciones completas, controladas y finalizar con una respiración purificada, que consiste en:

- Inhalar una respiración completa.
- Retener el aire por unos cuantos segundos.
- Poner los labios en actitud de silbar y exhalar con vigor un poco de aire, retener un instante el restante aire almacenado y exhalarlo en cortas proporciones hasta que se expire completamente.

b.- MODULACION.

Es la modificación del tono de voz, suavizándola, bajándola, moderándola.

Es esencial saber modificar el tono de voz. Para lograr una clara modulación es

importante conocer la idea para poder adecuar el tono a las palabras (darle énfasis a las palabras, manteniendo el



c.- DICCION.

Se entiende por dicción, la pronunciación. (Articular sonidos para hablar).

El actor requiere de una buena dicción, es decir, una clara y audible pronunciación. El instructor indicará algunos ejercicios de vocalización para la lengua, mandíbula, labios y combinados, corrigiendo cualquier mala pronunciación, como el ignorar consonantes. Estos ejercicios son excelentes para que fluya potencia y seguridad a la voz, combinados con lectura a primera vista y preparada.

EJERCICIO DE VOCALIZACION.

Indicaremos algunos que son adecuados para la flexibilidad de labios, lengua y mandíbula.

Conviene que el instructor lleve copias escritas, o escriba en una pizarra los siguientes u otros trabalenguas y los haga leer varias veces, obligando a exagerar la pronunciación, especialmente, especialmente en aquellos que tienen problemas de pronunciación.

1. PARA LABIOS:

a) Compré pocas copas
y como pocas copas compré
pocas copas pagué.

b) Manuel Micho por capricho
Mecha la cerne de macho
y ayer le decía un borracho
mucho macho macha Micho.

2. PARA LA LENGUA:

a) Tras tres tragos
y otros tres
tras los tres tragos,
trago y trago
son estragos.

b) Estando Curro con un corro
con Esquerra y con Chichorro
dice: amigos yo me escurro;
y en un carro va a Socorro
y hacia el carro corre el curro.

3. PARA LA MANDIBULA:

Juan Crima le dio grima
al quemarse ayer con crema
si la comes por encima
y tiene razón Zulema,
mucho crema come Crima.

4. COMBINADOS.

a) Lalo es leal a Lola
pero Lola le relega al olvido.

b) Retumba el trueno con trágica
y tétrica repercusión
repitiendo su eco con
resonancia prolongada.

Previamente a estos trabalenguas, deben
hacerse ejercicios de tensión, relajación de

la mandíbula; mover los labios como para reír y besar repetidas veces; pronunciar fuertemente la R, la S, la D; soltar la mandíbula con la sílaba MA.

Estos ejercicios de vocalización pueden repetirse en cada sesión. Muy positivo es que aprendan uno de estos trabalenguas y lo practique exagerando la pronunciación.

EJERCICIO DE VOCALIZACION SIN VOZ.

Se colocan dos personas a cierta distancia y luego se les pide que hablen solamente sin voz, sin que vibren las cuerdas bucales, pero de manera que se puedan entender bien la una a la otra. Para conseguirlo se hace necesario exagerar la vocalización, moviendo mucho los músculos de la boca.

EJERCICIO DE RELEVO-CUENTO.

A uno de los integrantes se le pide empiece a relatar cualquier historia imaginaria que se le vaya ocurriendo; a indicación del instructor, otro continúa la histo-

ria, inventando los incidentes a su gusto, pero siguiendo la línea argumental del compañero que la inició; luego sigue otro y otro, hasta finalizar la historia o cuento. Por más que no sea necesariamente lógico, debe conservar la hilación.

El instructor indica al azar a quien debe continuarla, lo que obliga a todos a mantener la atención concentrada en cada relator.

EJERCICIO DEL PRO Y CONTRA.

Se designa a alumnos por parejas, señalando a uno como atacante y a la otra como defensora de un determinado tema, distinto para cada pareja. El tema deberá ser expuesto por cada uno en el tiempo mínimo de un minuto y máximo de tres. A todos se les asigna tema y sólo a los primeros se les permite pensarlo durante un par de minutos.

TEMAS A SUGERIR: Religión, importancia del teatro, sexo, democracia, machismo, drogas o

cualquier otro que se considere apropiado. Podría darse a escoger el tema, pero más interesante resulta con pie forzado. El tener que atacar algo con lo que se está de acuerdo o defender algo que se rechaza, da la posibilidad de ver el otro punto de vista y por ende ampliar la visión que se tiene sobre algo.

El ejercicio no tiene como objetivo exteriorizar dotes de orador o de tinterillo, sino de expresar un punto de vista, aunque no se lo comparta, más adelante, cuando el grupo monte espectáculos, a más de uno le tocará hacer de villano y tendrá que ser convincente, por más que no esté de acuerdo con lo que se persona expresa.

DECLAMACION.

El arte de la declamación siempre ha sido uno de los más difíciles. Para lograr una declamación buena, debemos tener conocimiento de actuación y dominio de la recitación (referir en voz alta) y lo hará con esa misma musicalidad y ritmo con que el poeta expresa la belleza por medio del verso.

4.3. METODOS Y TECNICAS USADOS.

Los métodos utilizados en el trabajo de taller teatral, en general y en la formación de los actores estudiantes, en particular, se articulan dentro del contexto de lo dramático y de lo histórico.

Dentro del contexto histórico, se aplican varios métodos; desde el método inductivo-deductivo, descriptivo y el dialéctico. Los tres métodos usados se explican, porque se trata de aplicar el cuento histórico debidamente dramatizado, en el proceso de enseñanza aprendizaje.

El inductivo-deductivo se aplica para ir estudiando los casos particulares y luego sacar una conclusión que sea generalizada, para casos que tengan cierta identidad. Así por ejemplo, del análisis de una serie de acontecimientos de la conquista incásica del Reino de Quito, se llega a la conclusión que la conquista fue posible debido a la mejor organización social y militar de los Incas sobre los Quitus.

El método descriptivo es indispensable en

este trabajo, porque se trata, precisamente de describir personajes, hechos, acontecimientos, lugares, situaciones, para una mejor comprensión del tema estudiado.

El método dialéctico también es infaltable, porque tratándose del acontecer histórico, como fenómeno social, se lo debe acometer con una visión de cambio, de transformación en el tiempo y en la historia de nuestros pueblos indígenas.

Las técnicas se refieren ya al quehacer teatral propiamente dicho. Así tenemos:

- La técnica de menor a mayor, o de más fácil a más difícil. Esta es una técnica especialmente útil durante un período de preparación. Constituye un elemento integrador donde los participantes alrededor de un tema simple y general, expresan sensaciones, sentimientos y emociones en conjunto. La exigencia básica para su efectividad es que se haga con sinceridad. El juego dramático es generalmente mudo, adquiriendo, de esta manera, primacía de valor todo lo que se relaciona con expresión oral.

4.4. DESCRIPCION DEL TRABAJO DRAMATICO.

Dentro de este tipo de trabajo, se debe iniciar con una etapa preparatoria. Esta consiste en el estudio previo que debe hacerse del cuento histórico y su respectivo libreto, para desentrañar sus significados, saber cómo enfocarla y "verla" imaginariamente en el escenario, antes de empezar a ensayarla. Metodizando esta etapa, comprendería lo siguiente:

a.- ANALISIS GENERAL DE LA OBRA.

En esta parte se clarifica:

1.- Su contenido.- En base al argumento que se desarrolla a través de los personajes y de la determinación de distintas situaciones dramáticas, bajo la dirección del profesor, se identificará la intensión didáctica de mensaje, es decir, lo que se pretende decir.

2.- Su género.- Si se trata de una comedia, de un drama, tragedia, farsa, melodrama, sainete, etc., es interesan-

te considerar que el género de una obra puede ser cambiado en el montaje, así por ejemplo, un drama puede ser convertido en farsa o un sainete en melodrama, en este caso, más que las intenciones del autor priman las intenciones del director.

Naturalmente que en nuestro caso no enfrentamos este problema, porque nosotros mismo somos los autores y directores; sin embargo, puede ocurrir que en el proceso de ensayo o de montaje, descubramos que determinada escena puede ser más significativa si le damos un contenido cómico o un contenido dramático, entonces, aplicaremos los postulados teóricos arriba señalados.

- 3.- Su estilo.- Considerar que el estilo en el cuento histórico y en la respectiva libretación para su representación dramática, debe ser sencilla y directa, sin carecer por esto, de algunos giros que le confieren belleza literaria para hacerla más atractivo y evocador a al

sensibilidad de los estudiantes.

4.- Su construcción.- Esto viene a ser el armazón de la obra como en un edificio lo son los simientos, los pilares, los muros, la techumbre, en la obra teatral lo son, fundamentalmente:

- La división de escenas (marcadas por la entrada o salida de un personaje) o mejor aún, por unidades que vienen a ser las distintas variaciones temáticas que va sufriendo la obra durante su desarrollo.

- La definición de clímax esencial de toda pieza y de los clímax de cada escena, cuadro y acto (o de cada una de las unidades temáticas).

LA CREACION DEL AMBIENTE ESCENICO.

Se lo realiza en detalle o a grosso modo, si es que no se cuenta con un escenógrafo. Aquí tiene que ver lo relacionado con la ambientación que rodeará a los actores,

los muebles o elementos que se utilizarán, el sonido que requerirá y la iluminación necesaria. El director deberá tener en claro el lugar o los lugares donde transcurrir la acción, para disponer armónica y funcionalmente los elementos que se requieran. Para el efecto se realizará bocetos de plantas escenográficas, que vayan a ser como los planos de una casa, cuidando que haya equilibrio, armonía entre los elementos y que no vayan a estorbar a los actores, como también la buena visión de camarógrafo que va a filmar la representación.

LAS UBICACIONES Y MOVIMIENTOS DE LOS ACTORES.

Una vez ubicada la escenografía (o fisco móvil, como llaman los técnicos teatrales), se planeará escena por escena, o unidad por unidad, escogiendo los lugares en que conviene que estén los personajes a través de los distintos momentos de la representación, trazando en líneas generales los movimientos de ellos. Aunque hay quienes aseguran que esto significa privar la

libertad y espontaneidad de los actores, la verdad es que la mayoría se siente respaldado por indicaciones o marcaciones correctas, lógicas, claras y precisas, ya que así pueden dedicarse con mayor ahínco a la interpretación de sus personajes, sin tener preocupación de sus ubicaciones; hacia donde moverse, cuándo hacerlo, etc.. Esto tratándose de actores profesionales, con mucha mayor razón en nuestro caso, en que los alumnos escogidos, recién van a iniciarse en actuación teatral.

Para trazar los movimientos y dibujarlos en la planta, el director se coloca imaginariamente en el lugar de cada personaje, sobre la planta escenográfica traza distintas ubicaciones y movimiento, entradas y salidas.

ESTUDIO MINUCIOSO DEL DIALOGO.

Las intenciones, el significado de cada parlamento o frases, el subtexto y monólogo interior (lo que no se dice, pero que se deja entender), las pausas, el ritmo y

estudio de la semántica es, en fin, lo que debe entenderse como estudio de diálogo.

LA ETAPA DEL MONTAJE.

Esta etapa propiamente se inicia con la preparación de la obra con todos los intérpretes. Esta comprende:

a) El trabajo de Mesa:

Todos los puntos analizados en la etapa de preparación son ahora expuestos por el Director, discutidos y estudiados con los actores-alumnos de esta manera ellos tendrán una visión clara no sólo de personaje que les toca interpretar, sino de toda la representación y de la manera como será encargado el montaje.

Se hace varias lecturas de la obra, analizando punto por punto el esquema indicado, en especial lo que corresponde a las unidades, a las que habrían de agregarse los objetivos que tiene cada personaje en esas unidades, de manera que sepan perfectamente

cual es la motivación que mueve a su personaje en cada momento de la obra.

b) Improvisaciones:

Se procede a realizar improvisaciones de cada una de las unidades o escenas, para apreciar hasta que punto han sido comprendidas, no importa que haya un alejamiento del argumento que presenta la obra; resulta más conveniente hacerlas sobre experiencias reales de los actores-alumnos, aunque solo tenga un punto de contacto directo con la pieza teatral, se trata de que el actor sea sincero en lo que haga.

c) Marcación de movimientos:

Tomando en cuenta las observaciones que se han anotado, la coreografía de movimientos que ha trazado el Director en el papel, puede variar, de acuerdo a las circunstancias, pero es preferible que haya "verdad" antes que un inútil estetismo.

d) Ensayos parciales:

Viene a ser la parte más importante del trabajo práctico. En esta parte debe preocuparse de que:

1. Se oiga y se entienda bien
2. Los actores se concentran exclusivamente en lo que ocurre en escena.
3. Comunique percepciones visuales en su acción verbal.

e) Ensayos de corrido:

Consiste en pasadas completas de la obra, uniendo todos los fragmentos en que se ha dividido. Los primeros de estos ensayos pueden ser desilusionantes y fatigosos, pero son importantes para rectificar errores que no se notaban cuando se ensayaba parcialmente.

En este momento también hay que considerar en forma muy especial al tiempo y ritmo de la obra; que no se arrastre, que haya alternancia de escenas con mayor y menor vigor para no producir monotonía, para mantener siempre el interés de los especta-

dores.



Estudio y desgloso del gui3n. - - Se procede ahora en detalle a ensayar cada uno de los cuadros en que ha sido dividida la obra colectiva:

1. Los ambientadores esc3nicos sitúan la acción con los elementos esc3nicos indispensables, sugeridos o que se hayan elaborado.
2. Se ensaya el primer cuadro con los actores designados. Previamente se les pide una descripción de las características de sus personajes y cual es el objetivo que tienen en ese cuadro.
3. Los ambientadores de escena proceden a situar al segundo lugar la acción. Estudiar con ellos, sobre todo si se trata de cuadros breves y numerosos, la posibilidad de suprimir elementos o hacerlos en tal forma que con un simple giro den otra posibilidad, esto es para evitar interrupciones prolongadas en la acción.

4. Se ensaya el segundo cuadro, tomando en consideración lo anotado con anterioridad. Y así sucesivamente, fijación de lugares, entradas y salidas, etc..

Cuando se ha pasado toda la obra, cuadro por cuadro, se hace necesario retomarla, para aclarar definitivamente:

a) Dónde están situados los personajes al iniciarse la acción; que esa colocación resulte lógica y no estorbe a los demás personajes.

b) Por dónde y en que momento surgen o ingresan y salen los personajes. Establecer la razón para tales ingresos y salidas.

c) Considerando que la parte delantera central es la más importante escénicamente, cuidar que las escenas más importantes de cada cuadro estén bien situadas.

Ensayos de la obra colectiva, cuadro por cuadro.

Hay que tomar en consideración que exista:

- a.- Claridad en las situaciones, evitando cualquier ambigüedad y diálogos que se presten a la confusión.
- b.- Buen inicio del conflicto, que resulte interesante y con fuerzas antagónicas equivalentes.
- c.- Bosquejo de los personajes o tipos y que los actores la mantengan hasta el final.
- d.- Buena emisión de la voz, en el sentido de que se les escuche y se les entienda sin dificultades.
- e.- Seguridad en las colocaciones de los actores, con desplazamientos lógicos y sin que se vean movimientos inútiles.
- f.- Transiciones, es decir, que el paso de una emoción o de un estado de ánimo a otro se haga en forma paulatina y no

brusca.

ENSAYOS GENERALES.

Se efectúa con todos los elementos que se van a usar en la representación final para la filmación en videocassette. En ensayos anteriores pueden haber sido sustituidos por cualquier objeto o ser simplemente imaginarios, pero en el ensayo general hay que utilizar los definitivos. Lo mismo cabe decir del vestuario que se va a emplear como también de la iluminación y sonido. En realidad se trata de funciones sin público que sirven para afianzar el conjunto.

Vestuario, maquillaje, iluminación, sonido.

La misma simplicidad y funcionalidad que se puede aplicar para la escenografía es también válida para el vestuario. Lo importante de la ropa es que ayude a caracterizar mejor su personaje, que le permita mostrar sus características de edad, condición social, oficio, costumbre, etc.

La iluminación clara y pareja.

Conviene iluminar el escenario con luz clara y pareja, en general, salvo el caso en que se quiera conseguir determinados efectos, por ejemplo, una luz crepuscular en escenas trágicas, para resaltar la tristeza reinante.

El maquillaje.

El maquillaje debe usarse sólo si contribuye a dar mejor imagen externa del personaje y siempre con gran moderación. Como principio general, todo actor o actriz debe saber maquillarse, por breve que sea su acción en escena. Un rostro limpio aparece pálido, sin vida, borroso, por efecto de la intensa iluminación. Naturalmente que los actores-alumnos recibirán el debido adiestramiento al respecto.

El equipo de maquillaje consta de los siguientes elementos indispensables:

- Bases de dos o tres tonos.

- Sombra de colores bermejo, café, azul.
- Luces o coloretos blancos, rosado y rojo.
- Lápices dermatográficos café y azul.
- Pinceles para luces y sombras.
- Postizos o pelo crepé (bigots, barbas, patillas)
- Mástic o spirit gum (líquido para pegar postizos).
- Tijeras para recortar los postizos y darles la forma.
- Polvos para después del maquillaje.
- Esponja para después de aplicar polvos.
- Un cepillo blando para quitar el excedente de polvos.
- Crema de limpieza o en su efecto vaselina.
- Algodón o papel higiénico para quitar el maquillaje ablandado por la vaselina.
- Alcohol para quitar los restos de mástic.

Los efectos de sonido deben evitar distraer la atención del espectador. No olvidemos que se trata de teatro grabado y por lo mismo se debe preveer todos los aspectos para evitar molestias posteriores.

CHAPTER 7

5. LA WINDMILL

5.1. LA VIDEOGRABACION

Una vez que hemos explicado y descrito el proceso previo a la videograbación, como el trabajo literario para la elaboración del cuento histórico y su respectiva libretación, de manera de dejar listo el material para la dramatización, y el desarrollo y ejecución del taller teatral, procedemos a la videograbación.

Para llegar a la grabación en video hemos pasado por todo un proceso, de manera que llegamos preparados para este acto trascendental en nuestro trabajo.

La videograbación la hemos realizado previa a la ambientación. Esto significa escoger el lugar que habrá de servir de escenario, adecuarlo para las diferentes escenas, decorarlo para la actuación del grupo teatral, de manera que resalte con mayor impacto y realismo.

Evitamos sensacionalismo y falsas interpretaciones. Así por ejemplo, no caemos en la falsa y antojadiza interpretación de que nuestros indios andaban semidesnudos. Esto no se compadece con la realidad climática de la región.

Por lo anterior, hemos procedido cuidadosamente a escoger el vestuario y demás adornos usados por nuestros antepasados indígenas.

Otro aspecto que nos ha preocupado es la iluminación necesaria para que las escenas no salgan oscuras. Como ya hemos realizado el trabajo de taller teatral, sentimos seguridad en cuanto a la actuación y caracterización de personajes. Por esto, la videograbación, como podrá comprobarse, en la proyección, es de buena calidad.

5.2. ANALISIS Y CRITICA DE LA VIDEOGRABACION POR PARTE DEL GRUPO ACTUANTE.

Creemos que es indispensable que luego de realizada la videograbación, se realice una sesión de análisis y crítica por parte del grupo actuante, resultando ser una verdadera autocrítica tendiente a corregir errores y mejorar la producción.

Luego de las diversas interpretaciones, se llegó a la siguientes conclusiones:

a) Este trabajo ha constituido una experiencia novedosa y estimulante para los estudiantes partici-

pantes, porque:

1. Los alumnos se sienten protagonistas del hecho histórico;
2. Los estudiantes dicen que esta participación les permite comprender mejor el tema tratado;
3. Una de las creaciones motivacionales es que los alumnos afirman sentirse trasladados a la época en que se desarrollan los hechos representados haciéndoles, de esta forma, vincularse más con el aprendizaje; y,
4. La mayoría coincide con el resto de compañeros, les miran con cierta deferencia, lo cual les hace sentirse motivados.

b) La preparación previa a los actores, demostró tener ciertas limitaciones que se reflejan en algunas fallas interpretativas. Estas resaltan, dijeron, cuando nos vemos en el video. Esto será motivo de corrección de nuestra actuación futura.

c) El aprendizaje del libreto se facilitó, por la investigación previa que realizamos sobre el tema, lo cual a su vez nos ha permitido una más clara compren-

sión del hecho histórico.

Luego de la actuación y de vernos en video, no podemos olvidar los pasajes históricos y los personajes representados. Estos se reflejará en nuestro mejor rendimiento a la hora de la evaluación.

e) Se cuestionó la escenografía, pues, dijeron, debería ser algo más primitiva, sin embargo se reconoce las limitaciones existentes, tanto en el plano técnico como en el económico.

Algo digno de resaltarse es que hubo una entusiasta intervención de los estudiantes participantes, demostrando enorme interés por esta modalidad de aprendizaje.

5.3. DESARROLLO DE LA CLASE MEDIANTE LA PROYECCION DEL VIDEO.

Para el desarrollo de la clase elaboramos el plan respectivo. Este consta de:

- a.- DATOS INFORMATIVOS
- b.- OBJETIVOS ESPECIFICOS
- c.- MOTIVACION

d.- DESARROLLO DE LA CLASE

e.- TAREAS

a.- DATOS INFORMATIVOS:

Nombre del Colegio: INSTITUTO TECNICO SUPERIOR

BAÑOS

Curso: PRIMERO DE CICLO BASICO

Paralelo: "A"

Número de alumnos: 40

Año lectivo: 1995 - 1996

Tema: LA CONQUISTA INCASICA DEL
REINO DE QUITO

b.- OBJETIVOS ESPECIFICOS

Informativo: Hacer comprender a los alumnos la importancia del hecho histórico presentado mediante el video respectivo.

Formativo: Conseguir de los alumnos una actitud crítica que les permita valorar tanto la presentación videográfica, la actuación dramática y sobre todo el contenido del mensaje histórico.

c.- MOTIVACION.

Se despertará el interés de los alumnos por el estudio y conocimiento de nuestra historia, como uno de los fundamentos de conocer nuestras raíces como pueblo y como nación.

d.- DESARROLLO DE LA CLASE

1. Datos Esenciales:

1.1. La primera conquista: Túpac-Yupanqui.
Dificultades que tuvo que ver. Hechos principales.

1.2. El reinado de Huaynacápac: sus expediciones militares del Reino de Quito.

1.3. La Resistencia Quiteña: Ati Pillagua-zo, Píntag, Nazacota Puento, Pochicna, Jacho Tuconango, Hualcopo Duchicela.

1.4. Triunfo y consolidación incásica en tierras quiteñas, puruháes y cañarís.

1.5. Conclusión.

2. Procedimientos Didácticos:

2.1. Proyección de la videograbación sobre el tema: Conquista Incásica del Reino de Quito.

2.2. Interrogatorio y participación activa en la clase, orientado a conseguir que los alumnos, por sí mismos extraigan las conclusiones deseadas.

2.3. Debate entre los alumnos alrededor de dos aspectos:

a) Análisis de la videograbación en lo que tiene que ver con la actuación de los estudiantes en la dramatización, en la escenografía y en la interpretación de personajes.

b) El contenido del mensaje expresado en la videograbación, alrededor del cual los alumnos habrán de sacar las debidas conclusiones sobre los contenidos históricos del tema.

2.4. Registrar las definiciones y conclusiones a que se llegare en clase.

3. Material Didáctico.

3.1. Textos de Historia

3.2. Cuadernos de apuntes

3.3. Pizarrón y tiza

3.4. Videocasete

3.5. Betamax o V.H.S.

3.6. Televisor

3.7. Videgrabadora

3.8. Material para escenografía

e) TAREAS.

1. Proyección del video

2. Análisis y crítica del video proyectado

3. Trabajos de grupos elaborando un informe sobre los criterios expuestos y sobre el contenido histórico de video proyectado.

Consecuentemente con el plan de clase diseñado, se irán desarrollando, paso a paso, siempre bajo la dirección y guía del profesor titular y el asesoramiento activo de los egresados investi-

gadores.

Luego de haber concluido el desarrollo de la clase mediante la proyección del video se procede a pasar al siguiente punto.

5.4. FORO SOBRE EL VIDEO PROYECTADO

5.4.1. Crítica sobre la interpretación de hechos y personajes.

La mayoría de los alumnos en los cursos y paralelos en los que se aplican estos métodos coincidieron en manifestar que lo novedoso del sistema, ya es de por sí atractivo y ha despertado interés y deseos de cooperar e intervenir en el mismo.

En el paralelo "A" del primer curso del Instituto Técnico Superior Baños, los alumnos manifestaron las siguientes reflexiones:

- Espectar el video nos traslada, dijeron, a las pasadas épocas históricas que se representan en las diferentes escenas, lo cual confiere mayor vivencia nuestra en el

aprendizaje.

- El lenguaje utilizado por los actores adolece de autenticidad, pues, creemos que los indígenas de esas épocas no deben haber hablado como lo hacen hoy. Sin embargo, tal como se expresan los personajes, resulta claro y comprensible, lo cual garantiza un alto grado de comprensión del tema presentado. Precisamente esta explicación se dio por parte de los investigadores, autores del libreto, de la puesta en escena y de la videograbación: hubo que sacrificar el realismo lingüístico de la época, a los fines pedagógicos y didácticos de la enseñanza de la historia.

- Lo que se denomina caracterización de personajes adolece de fallas, sobre todo en lo referente al Inca y los generales quiteños (Ati Pillaguazo, Pochicna, Jacho Tucunango, Nazacota Puento) los cuales, nos parece, no han sido caracterizados como los presenta ciertas narraciones históricas. Pero esto fue explicado por los profesores y los investigadores, que se debe a que no son

artistas profesionales, sino alumnos de primer curso que apenas han tenido tiempo de ensayar la representación dramática. Sin embargo, se enfatizó que las múltiples deficiencias de orden técnica, económico, escenografía, etc., fueron suplidas con una alta dosis de entrega y buena voluntad de los estudiantes que conformaron el elenco de artistas.

- Pese a la floja caracterización de los personajes, resultó patética e impactante la escena de la entrada de los generales quiteños a la entrevista con el triunfante Inca Huaynacápac.

En el paralelo "A" del primer curso del Colegio Nacional Técnico "Oscar Efrén Reyes", los alumnos manifestaron idénticas reflexiones a las anotadas anteriormente; sin embargo, hubieron dos criterios que por su novedad, los vamos a consignar:

- El video del cuento histórico, como recurso didáctico, es excelente vehículo de aprendizaje que debería ser usado sistemáti-

camente. Esto supondría un comprometimiento de educadores, instituciones culturales, Ministerio de Educación, para realizar producciones en video de buena calidad y diseñadas pedagógicamente.

- Como primer intento, este resulta muy positivo, sobre todo si se toma en cuenta que en el proceso han intervenido más o menos directamente los alumnos del paralelo involucrado y por lo mismo se sienten motivados al saberse, de alguna manera protagonistas de este trabajo.

5.4.2. Análisis del contenido histórico del video.

El rodaje del video motivó vivo interés, patentizado en la intervención de los alumnos en el foro. Se recogió un paquete de interesantes reflexiones que las vamos a sintetizar:

- El mayor poderío y la mejor organización militar de los cuzqueños fue la razón de que lograrán someter a los pueblos del Chinchasuyu, o sea de la región del norte, esto es

a los cañaris, puruháes, quitus, etc.

- Los métodos de conquista utilizados por los incas fueron:

a) Pacíficos. Mediante alianzas matrimoniales, ya que al Inca le estaba permitido la poligamia; y,

b) Mediante acuerdos y compromisos, en virtud de los cuales los incas daban protección, ayuda técnica en la agricultura, artesanías, extracción de metales y sobre todo en la oferta de respetar las costumbres y los dioses locales, a cambio de acatar la autoridad del Inca y reverenciar a los dioses imperiales Inti y Wiracocha.

- A través de la presencia y acción de los personajes, se hizo patente la estructura social imperante en el incario.

- Se presentó la resistencia heroica de nuestros pueblos indígenas a la conquista incásica, lastimosamente debido a la falta

de recursos técnicos no pudieron presentarse escenas vivas de la guerra de resistencia, como la famosa batalla de Yaguarcocha. Sin embargo, la narración en boca de algunos de los personajes resultó impactante y por lo mismo positivo para el aprendizaje.

- Se hizo notoria una apreciable identidad cultural existente entre los quichuas del Cuzco y los pueblos cañari, puruhá, pantzaleo, qutu, etc.. Esta identidad cultural se manifestó en cuanto a lengua, religión y costumbres, lo cual facilitó el proceso de consolidación de la conquista y de integración sociocultural de los pueblos conquistados y conquistador, en orden a que en el futuro se conforme una sola gran nación.

CAPITULO VII

6. ANALISIS COMPARATIVO DEL APRENDIZAJE ENTRE EL GRUPO EXPERIMENTAL Y EL GRUPO DE CONTROL.

6.1. RESULTADOS DE LA EVALUACION DEL APRENDIZAJE CON EL GRUPO EXPERIMENTAL.

Los resultados obtenidos son ciertamente alagadores, a la luz de los cuadros de calificaciones que tenemos a la vista y que podemos encontrarlos en la sección de anexos. Del análisis de los mismos se desprende lo siguiente:

En el Colegio Nacional Técnico Oscar Efrén Reyes, se dan los siguientes resultados:

- a) El promedio del primer aporte trimestral es de 17
- b) El promedio del segundo aporte trimestral es de 16,69 que por aproximación da 17.
- c) El promedio del tercer aporte trimestral es de 17,46.
- d) El promedio del cuarto aporte trimestral es de 17,57 que por aproximación nos da 18.
- e) El promedio del quinto aporte trimestral es de 17,69 que por aproximación nos da 18.
- f) El promedio del examen trimestral es de 18,69 que por aproximación nos da 19, equivalente a sobresaliente.

En el Instituto Técnico Superior Baños, se dan los

siguientes resultados:

- a) El promedio del primer aporte es de 17,37
- b) El promedio del segundo aporte es de 17,75, que por aproximación da 18.
- c) El promedio del tercer aporte es de 18 neto.
- d) El promedio del cuarto aporte es de 18,27.
- e) El promedio del quinto aporte es de 18,42
- f) El promedio del examen trimestral es de 18,15.

Finalmente, el promedio general es el siguiente:

- 1. En el Colegio Nacional Técnico Oscar Efrén Reyes es de: 17,65, que por aproximación da 18, equivalente a Muy Buena.
- 2. En el Instituto Técnico Superior Baños, hay un promedio general de 18,07, equivalente a Muy Buena.

Un dato interesante que debemos resaltar es que, en general en los cursos, o mejor dicho paralelos "A" de los dos establecimientos donde se aplicó el experimento, se nota un rendimiento progresivo, que va de menos a más.

6.2. RESULTADOS DE LA EVALUACION DEL APRENDIZAJE CON EL GRUPO DE CONTROL.

Como grupo de control para la presente investigación se escogió a los paralelos "B" de los dos establecimientos: el Colegio Nacional Técnico "Oscar Efrén Reyes" y el Instituto Técnico Superior Baños.

Según consta en los respectivos cuadros de calificaciones, los resultados son los siguientes:

En el Colegio Nacional Técnico Oscar Efrén Reyes:

- a) El promedio del primer aporte trimestral es de 14,16.
- b) El promedio del segundo aporte trimestral es de 13,24.
- c) El aporte tercer del trimestre es de un promedio de 14,64.
- d) El promedio del cuarto aporte trimestral es de 12,84.
- e) El promedio del quinto aporte trimestral es de 14,04.
- f) El promedio del examen trimestral es de 14,96.

En el Instituto Técnico Superior Baños, los

resultados son los siguientes:

- a) El promedio del primer aporte trimestral es de 13,92.
- b) El promedio del segundo aporte trimestral es de 13,33.
- c) El promedio del tercer aporte trimestral es de 13,84.
- d) El promedio del cuarto aporte trimestral es de 14,17.
- e) El promedio del quinto aporte trimestral es de 13,25.
- f) El promedio del examen trimestral es de 14,05.

En lo atinente al promedio general de aprovechamiento en estos dos paralelos del grupo de control, son los siguientes:

En el paralelo "B" del Colegio Nacional Técnico Oscar Efrén Reyes, el promedio es de 14,92.

En el Instituto Técnico Superior Baños, el promedio general es de 14,05.

6.3. COMPARACION DE LOS RESULTADOS.

Los resultados de las respectivas evaluaciones hablan por sí mismos sobre la validez del método propuesto. En efecto, en los paralelos "A" de los Colegios Oscar Efrén Reyes e Instituto Técnico Superior Baños, respectivamente, el promedio de aprovechamiento es de 18 equivalente a muy buena.

Por el lado del grupo de control conformado por los paralelos "B" de los antes mencionados establecimientos, encontramos promedio de aprovechamiento más bajos. Así en el Oscar Efrén Reyes es de 14,92, equivalente a 15, o sea buena; en el Instituto Técnico Superior Baños, el promedio es de 14,05, equivalente también a buena.

Debemos señalar que los resultados de las evaluaciones arrojan otros datos que son interesantes a la hora de señalar la validez de nuestro proyecto.

Así tenemos que el rendimiento en los paralelos "A", donde se aplicó el método de la dramatización del cuento histórico y de los videos como material de apoyo, es sistemáticamente ascendente. Los promedios van de menos a más. Vemos como en el Colegio Técnico



Oscar Efrén Reyes, se inicia con un promedio de aprovechamiento de 17, y salvo una ligera disminución en el segundo aporte, sigue en aumento, hasta alcanzar, en el examen trimestral un promedio de 18,69 que, por aproximación alcanza una nota sobresaliente.

En el Instituto Técnico Superior Baños ocurre algo parecido.

En el primer aporte el promedio de aprovechamiento es de 17,37, continúa aumentando en los siguientes aportes, hasta llegar a 18,15 en el examen trimestral.

Por fin, el promedio general trimestral es de muy buena en los dos establecimientos.

Por el lado del grupo de apoyo encontramos un promedio de aprovechamiento de 14,92 en el Oscar Efrén Reyes, equivalente a buena, e igualmente de 14,05 en el Instituto Técnico Superior Baños, equivalente a buena también; pero no se nota un incremento ascendente como ocurre en los paralelos "A".

Pero queremos dejar constancia de que el inicio de las diferentes fases de nuestro trabajo, despertaron interés no sólo entre los alumnos del paralelo "A",

sino también en los otros paralelos para quienes fue motivador nuestro proyecto. Según algunos profesores del Area de Estudios Sociales de los dos establecimientos, nunca antes los estudiantes del Ciclo Básico se habían manifestado interesados por el conocimiento de historia.

A continuación vamos a incertar los criterios recogidos de los profesores y autoridades, sobre el método aplicado.

COLEGIO TECNICO OSCAR EFREN REYES

LICENCIADO MARIO VACA, RECTOR:

He constatado el fervoroso cambio de actitud de los educandos hacia el estudio. Se nota más aplicación y entusiasmo, sobre todo hacia Estudios Sociales, pero también hacia el resto de asignaturas. La aplicación de esta modalidad de la dramatización de la historia, la vuelve más objetiva, la acerca más al estudiante y éste se siente más estrechamente vinculado con el proceso de aprendizaje.

LICENCIADA JUDITH PANIMBOSZA, PROFESORA DEL PARALELO "A".

Me siento entusiasmada. Nunca antes he visto la alegría pintada en los rostros de los alumnos, al entrar a recibir clases. Antes de la presentación del primer tema en video, hubo curiosidad, inclusive ansiedad; pero después, se produjo una explosión de entusiasmo, a tal punto que esperaban la hora de historia, formando grupos, en el patio o en los corredores, comentando sobre lo que vendrá. Vi que mis alumnos habían adquirido libros de historia y los leían con interés, aunque muchos salían desalentados, pues, comentaban que en los textos no encontraban el mismo interés que despertaban las representaciones en video.

LICENCIADA ISABEL JACOME, PROFESORA DEL PARALELO "B".

Asistí, invitada, a una clase en el paralelo "A", donde se proyectó en video un tema de historia y luego se abrió un debate entre los alumnos. Mi impresión fue de que se trataba de un acierto metodológico. Bastaba ver la motivación en los alumnos, para darse cuenta que el evento es positivo. Se que el rendimiento ha mejorado. Curiosamente, en mi paralelo, mis alumnos también han mejorado, en relación al año pasado, en su rendimiento. Esperan que a ellos también se les dé la oportunidad de recibir clases por medio de los videos.

INSTITUTO TECNICO SUPERIOR BAÑOS.

LICENCIADO JOSE VELASTEGUI, RECTOR:

Con la información que he recibido, tengo la impresión de que la aplicación del proceso de dramatización de la historia, la videograbación y la proyección del video, como parte importante del proceso de enseñanza, está resultando muy positivo. Yo veo que hay resultados inmediatos, como el mayor interés de los alumnos, el mejoramiento en su rendimiento y su consiguiente aumento en las calificaciones. Pero, creo que los resultados mediatos (si se mantuviera este proceso), serían los más interesantes. Creo que se lograría un mayor acercamiento de los tres elementos de la educación: alumnos, profesores, padres de familia; pues considero que este método didáctico puede brindar ilimitadas posibilidades y alternativas de mejorar la educación en general, no solamente en Estudios Sociales.

LICENCIADA MARTHA SILVA DE GUEVARA, PROFESORA:

Francamente, cuando el grupo del señor Luis Barrionuevo me planteó su proyecto, no le vi realizable. Conociendo la ideosincrasia de nuestros alumnos

y padres de familia, pensé que no iban a prestar su colaboración. Pero me equivoqué. Yo les vi trabajar con los grupos de estudiantes de los dos establecimientos, los sábados y hasta los domingos y los muchachos no sólo no se quejaban, sino que querían continuar hasta la noche los ensayos. Nunca antes había visto tal entusiasmo en los estudiantes. Sólo esta reacción ya justificaría la aplicación de este proyecto de la dramatización del cuento histórico, como sus autores lo denominan. Pero hay más. Yo soy profesora de Estudios Sociales en los dos paralelos: "A" y el "B". Además está decir que la aplicación de los videodramas en las clases de historia en el paralelo "A", han dado magníficos resultados en el rendimiento de los estudiantes. Lo que quiero resaltar es el interés despertado en los alumnos del paralelo "B", donde me están pidiendo que se haga algo igual. Yo pedí que se me preste el video de uno de los temas videograbados para proyectarlos en el paralelo "B". Mi sorpresa fue grande cuando me manifestaron que no querían solamente mirar lo grabado por sus compañeros del paralelo "A", sino ellos mismo trabajar en la dramatización de su propio material de clase. "Nosotros lo haremos mejor que los del "A", me repetían. Esta reacción creo que es lo mejor que se ha logrado de la aplicación de este modelo.

Estos nos reafirma en nuestro convencimiento de que todo acto innovador en educación encuentra la respuesta entusiasta de los educandos, maestros y autoridades educativas.

En varias oportunidades estudiantes de otros cursos se han acercado donde nosotros a preguntarnos cuándo vamos a hacer algo parecido en sus cursos.

Queremos finalizar manifestando que esta experiencia ha sido altamente aleccionadora para nosotros, para los profesores titulares de los paralelos de grupo experimental, y sobre todo para los estudiantes quienes no solamente que han asumido con mayor interés el estudio de esta asignatura, sino que han sentido despertar en varios de ellos (prácticamente la mayoría), una viva simpatía e inclinación por las artes escénicas.

A continuación vamos a incertar los criterios recogidos de los profesores y autoridades, sobre el método aplicado.

CONCLUSIONS

CONCLUSIONES:

Una vez terminada la investigación y después de haber vencido una serie de obstáculos para la realización del presente trabajo de esta tesis titulada: "ENSAYO DE ENSEÑANZA DE LA HISTORIA MEDIANTE LA SOCIODRAMATIZACION DEL CUENTO HISTORICO EN EL PRIMER CURSO DE CICLO BASICO DEL INSTITUTO TECNICO SUPERIOR BAÑOS Y COLEGIO NACIONAL TECNICO OSCAR EFREN REYES DE LA CIUDAD DE BAÑOS, PROVINCIA DE TUNGURAHUA, DURANTE EL SEGUNDO TRIMESTRE DEL AÑOS LECTIVO: 1995 - 1996", hemos llegado a las siguientes conclusiones:

1. La expectativa creada en los estudiantes del primer curso de ciclo básico, paralelos "A" de los establecimientos: Instituto Técnico Superior Baños y Colegio Nacional Técnico Oscar Efrén Reyes de la ciudad de Baños provincia de Tungurahua, fue el primer elemento motivador, que determinó un enorme entusiasmo por participar en el proceso.
- 2.- El montaje y grabación del cuento histórico dramatizado, demandó de nuestra parte y de la de los alumnos seleccionados para integrar el elenco de intérpretes, un enorme esfuerzo, dedicación y sacrificio que, felizmente se vio recompensado por el éxito.

- 3.- En un principio, los ensayos previos a la videograba-
ción, contaron con la presencia de estudiantes de otros
cursos. Esto nos llenó de satisfacción, pues,
demostraba el enorme interés despertado por nuestro
proyecto. Pero la presencia de este "público",
interfería en el normal desarrollo de los ensayos y
restaba concentración en los estudiantes que conforma-
ban el elenco de "artistas" . Por esta razón nos vimos
obligados a prohibir la asistencia de público a los
ensayos.

- 4.- El interés creado no fue solamente novedad del momento,
sino que se ha notado inquietud por intervenir, los
temas históricos que iban a ser dramatizados, se
recordará que el proyecto propone un trabajo previo que
incluye la formación de grupos de alumnos en los
paralelos "A", para con ellos realizar trabajos tipo
taller, previo a la proyección del video; pues bien, se
ha comprobado que, llevados por el interés y la emoción
de participar en algo nuevo, los alumnos se han
dedicado a investigar por su cuenta los diferentes
temas históricos del programa de estudio.

- 5.- La crítica a la que fue sometida la videograbación,
por parte del grupo actuante, demostró que los estu-
diantes, cuando se sienten protagonistas del proceso

educativo, y no meros espectadores del mismo, toman conciencia de sus responsabilidades, y lo que es más, adoptan actitudes de madurez y de profunda reflexión.

- 6.- La proyección del video, a más de despertar gran expectativa entre los alumnos de los paralelos sujetos a este proyecto, despertó curiosidad entre la población estudiantil del resto de cursos de los colegios involucrados en el proyecto, y de otros colegios del sector.
- 7.- Una vez concluida la proyección del video, el debate abierto entre los alumnos del paralelo respectivo fue muy vivo, crítico y dinámico, fue lleno de sugerencias, algunas de ellas muy interesantes.
- 8.- El cuestionario de evaluación que se aplicó a los estudiantes fue respondido acertadamente por cerca del 90% del alumnado, demostrando con esto el alto grado de comprensión, y lo útil de este método de enseñanza.
- 9.- Los resultados de la evaluación son igualmente alagadores, los promedios de aprovechamiento en los paralelos "A" del Instituto Técnico Superior Baños y Colegio Nacional Técnico Oscar Efrén Reyes, respectivamente, son los siguientes:

18,07 equivalente a Muy Buena

17,65 equivalente a Muy Buena.

En cambio en los paralelos "B" de los mismos establecimientos en los que se aplicó nuestro proyecto, los resultados de la evaluación fueron los siguientes:

Instituto Técnico Superior Baños: 14,05 equivalente a Buena.

Colegio Nacional Técnico Oscar Efrén Reyes: 14,92, equivalente a Buena.

Como podrá notarse, el rendimiento es mejor en los paralelos en los que se aplicó el método propuesto.

Pero, si sólo interesara el rendimiento inmediato de los alumnos intervinientes en el proceso de nuestro programa, estaríamos olvidando otros resultados no menos importantes. Por informes de los compañeros profesores de los otros paralelos, sabemos del enorme interés despertado en el alumnado de los paralelos en los que no se aplicó nuestro proyecto. Es mas, la licenciada Isabel Jácome, nos manifestó que a raíz de la aplicación de nuestro programa en el paralelo "A", los del paralelo "B" habían mejorado un tanto en

rendimiento.

Otro aspecto digno de resaltarse es el interés por nuestro proyecto manifestado por profesores de otras áreas, al igual que la petición de estudiantes de otros cursos, inclusive del ciclo diversificado, para que con ellos se haga un trabajo similar.

Queremos recalcar que el efecto motivador es uno de los mejores logros de nuestro trabajo. Pero este efecto motivador no sólo se ha circunscrito a los estudiantes y profesores de la asignatura, sino que se ha extendido a los profesores de otras áreas, y lo que es más interesante, aún sector de padres de familia, quienes nos han manifestado estar dispuestos a intervenir activamente.

Conocido es ya que, dicentes, docentes y padres de familia forman el gran triángulo del proceso educativo; si uno de ellos falta, el triángulo se destruye. Si nuestro proyecto surte el efecto de reintegrar a estos tres elementos, creemos que cumplirá una función muy importante y decisiva en el mejoramiento de la educación.

RECOMMENDATIONS

RECOMENDACIONES:

- 1.- La primera y más importante de las recomendaciones que debemos hacer a la vista de los problemas que tuvimos que superar, es que, se debe incluir en el p^énsum de estudios de la Universidad la asignatura de Teatro o Ciencias de la Representación, al menos para los estudiantes del área de Ciencias Sociales. Esta recomendación la hacemos en consideración a las limitaciones y problemas con que nos enfrentamos en el proceso.
- 2.- La utilización de medios audiovisuales en el proceso de enseñanza-aprendizaje, con ser positiva, no es todo, si no se involucra a los alumnos en el proceso de tal manera que se identifiquen y además se sientan protagonistas en este proceso, por lo mismo, debe entrarse de manera frontal a la creación, funcionamiento y proyección de talleres de teatro en todos los colegios del País.
- 3.- Concomitantemente con lo anterior, deben estructurarse nuevos métodos de evaluación, en los que, los estudiantes se sientan activos participantes, antes que objetos de una "investigación" evaluativa, y lo que es peor, víctimas del consabido cuestionario de exámenes.
- 4.- Complementariamente a lo anterior, de acuerdo con los

resultados obtenidos y asimilando la tecnología de los juegos electrónicos, creemos que se puede grabar programas de Historia, Geografía, Literatura, Ciencias Naturales y otras asignaturas, en las que los educandos aprendan siendo protagonistas del proceso enseñanza-aprendizaje.

- 5.- Deben realizarse seminarios para profesores del área en los que se investigue nuevos métodos de enseñanza y además se intercambie experiencias y conocimientos entre los docentes de diferentes regiones del país y de diferentes niveles de educación. Creemos que esto podría romper con la burocratización del quehacer educativo.
- 6.- La edición de obras de Historia adaptadas al teatro, es decir, con los temas debidamente libretados, de manera que el profesor y los estudiantes cuenten con material estructurado para montar el drama histórico.
- 7.- Pero sin queremos cambiar para mejorar, es necesario que se haga una revisión del pénsum de Historia y juntamente con esta medida, el Ministerio de Educación, edite un texto de la asignatura, debidamente estructurado, para evitar la proliferación de textos no autorizados.

BIBLIOGRAFIA.

ACHIG, Lucas. Metodología de la investigación social.
Costa Rica, Editorial UNED, 1980.

ANDINO, Patricio. Introducción a la Investigación,
segunda edición. Latacunga, Editorial
Andrade, 1980.

ANDRADE REIMERS, Luis. La verdadera historia de
Atahualpa. Quito, Editorial Casa
de la Cultura Ecuatoriana, 1978.

ANDRADE, Roberto. Historia del Ecuador, tomos 1, 2 y 3.
Quito, Corporación Editora Nacional,
1982.

ARRAU, Sergio. El Arte Dramático. México, Editorial CEDIS,
1992.

BALLESTEROS, Antonio. Historia de América y sus pueblos.
Barcelona, Editorial Salvat, 1971.

BECKETT, Samuel. Meditaciones sobre Arte Dramático.
s.n.e.

BEST W., John. Cómo investigar en educación, novena edición. Madrid, Ediciones Morata, 1980.

CARDOSO, Ciro. Introducción al trabajo de la Investigación Histórica. Barcelona, Editorial Crítica, 1981.

CARRION, Benjamín. Atahualpa. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

DELAGAW, B. La Historia como progreso. Buenos Aires, Editorial Carlos Lohlé, 1968.

DESCALZI, Ricardo. Historia crítica del Teatro Ecuatoriano. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.

GALEANO, Eduardo. Las venas abiertas de América Latina. Barcelona, Editorial Grijalbo, 1981.

GONZALEZ SUAREZ, Federico. Historia General de la República del Ecuador. Quito, Editorial Cadena, 1931.

DE MATTOS, Luis. Compendio de Didáctica General, segunda edición. Buenos Aires, Editorial Aurora, 1974.

ENCICLOPEDIA AUDIDACTICA OCEANO. Barcelona, Editorial Océano, 1978.

HILGARD, Ernest. Teorías del aprendizaje. México, Editorial Fondo de Cultura Económica, 1966.

HUIZINGA. Cultura Histórica y Modernidad. Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1978.

KEMP, Jerrold E. Planeamiento Didáctico. México, Ediciones Diana, 1979.

LEIVA ZEA, Francisco. Didáctica General. Quito, Ediciones Ortiz, 1981.

LEIVA ZEA, Francisco. Investigación Científica, tercera edición. Quito, Editorial Gráficas Modernas, 1988.

MARQUEZ, Angel Diego. Didáctica operativa. Buenos Aires, Editorial Humanitas, 1978.

- MERANI, Alberto. Diccionario de Pedagogía. Barcelona, Editorial Grijalbo, 1983.
- MIRA Y LOPEZ. Manual de orientación profesional. Buenos Aires, Editorial Kapeluz, 1965.
- MORENO, Juan Manuel. Enseñanza programada. Madrid, Editorial Guadarrama, 1969.
- MERICI, Imideo. Hacia una didáctica general dinámica. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1973.
- NICHOLAS, Hans. Educación comparada. Buenos Aires, Editorial NOVA, 1963.
- PACHIONI, Fabio. Conferencia Didáctica en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1968.
- PAREJA DIEZCANSECO, Alfredo. Ecuador, de la prehistoria a la conquista española. Quito, Editorial Universitario, 1979.
- REYES, Oscar Efrén. Breve Historia general del Ecuador, tomo 1. Quito, Editorial Fray Jodoco Ricke, 1950.

- REY PASTOR, J. y DREWES, N. Manual práctico de medios audiovisuales. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1970.
- SANCHEZ, Luis Alberto. Tratado de Literatura General. Madrid, Ediciones Rodas, 1973.
- SCUORZO, Herbart. La técnica de la Historia. Buenos Aires, Editorial Kapelusz, 1967.
- UNIVERSIDAD ABIERTA DE LOJA. Proyectos de Plan de tesis. Loja, Editorial UTPL, 1986.
- UNIVERSIDAD ABIERTA DE LOJA. Documento de trabajo para la elaboración de proyectos de tesis. Loja, Editorial UTPL, 1986.
- UZCATEGUI, Emilio. Fundamentos de una Didáctica de la Educación Media. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966.
- UZCATEGUI, Emilio. Pedagogía Científica. Quito, Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1966.
- VALDEZ, Erasmo Alejandro. Didáctica de la Ciencias

Sociales. Loja, Editorial
UTPL, 1984.

VELASCO, Juan. Historia del Reino de Quito en la América
Meridional. Quito, Editorial Casa de la
Cultura Ecuatoriana, 1966.

A M E N O S

PLAN DIDACTICO ANUAL

1: DATOS INFORMATIVOS

Curso: PRIMERO
 Paralelos: "A" "B" "C"
 Nro. de Alumnos:
 AREA: CIENCIAS SOCIALES
 Asignatura: ESTUDIOS SOCIALES
 Nro. de Periodos semanales: CINCO
 Año Lectivo: 1995-1996

2: OBJETIVOS:

Al final del año el alumno será capaz de:

- 2.1. Explicar las principales teorías sobre el origen y estructura del Universo e identificar las realidades geográficas del Ecuador y América.
- 2.2. Determinar relaciones del presente con el pasado histórico, mediante las aportaciones culturales precolombinas y la estructura de los pueblos del Ecuador y América.
- 2.3. Demostrar actitudes que revelen sentimientos de nacionalidad sobre la base del respeto, el conocimiento de los valores y el servicio a la Patria.

3: CALCULO DEL TIEMPO

SEMANAS

- | | |
|---|--------------|
| 3.1. Total de semanas y días laborables | 37 |
| 3.2. Menos cuatro semanas de evaluación | 33 |
| 3.3. Menos tres semanas de imprevistos | 30 |
| 3.4. Total de Periodos disponibles | 30 X 5 = 150 |

4: SELECCION DE UNIDADES DIDACTICAS

Periodos para cada unidad

- | | |
|--|--------------|
| 4.1 Unidad # 1. DIAGNOSTICO Y NIVELACION | (6) |
| 4.2 Unidad # 2. GENERALIDADES DE LA GEOGRAFIA UNIVERSAL | (4) |
| 4.3. Unidad # 3. EL UNIVERSO | (20) |
| 4.4 Unidad # 4. EL ECUADOR Y AMERICA | (20) |
| 4.5. Unidad # 5. EVOLUCION HISTORICA DEL ECUADOR Y AMERICA | (50) |
| 4.6. Unidad # 6. FORMACION SOCIAL Y CIVICA | (20) |
| 4.7. Unidad #7 | () |
| 4.8. Unidad # 8 | () |
| 4.9. Unidad # 9 | () |
| 4.10. Unidad #10 | () |

.../... viene./.

5: DESCRIPCION DEL PROCESO DIDACTICO

- 5.1. Aplicar un proceso Técnico-Expositivo para fomentar en los estudiantes, el espíritu de observación y juicio crítico.
- 5.2. Técnicas grupales con trabajos individuales para su mejor presentación, análisis y evaluación.

6: PREVISION DE RECURSOS DIDACTICOS

- 6.1. Mapas físico, político y económico del Ecuador y América.
- 6.2. Recortes, revistas,
- 6.3. Proyecciones.
- 6.4. Diálogos.

7: EVALUACION

- 7.1. Pruebas de diagnóstico.
- 7.2. Lecciones Orales diarias.
- 7.3. Lecciones escritas mensuales.
- 7.4. Pruebas trimestrales.
Trabajos individuales y en grupo.

8: BIBLIOGRAFIA

8.1. Para el Profesor

TERAN, Francisco	Geografía del Ecuador.
MARRENO, Levi	La Tierra y sus recursos.
SALVAT	Gran Atlas Salvat
INSTITUTO GEOGRAFICO MILITAR	Atlas Universal y del Ecuador.

8.2: Para el alumno

AULA	Geografía e Historia del Ecuador
PAREJA DIESCANSECO, Alfredo	Breve historia del Ecuador.
EFREN REYES, Oscar	Breve hsitoria General del Ecuador
SALVAT EDITORES	Historia del Ecuador.

9: OBSERVACIONES

FECHA: Baños, septiembre de 1995.

FIRMA: 
Lic. María Isabel Jacome G.

vaa/.
89-11-17.

Lic, Judith Panimbosza H.

Prof. Silvia Freire



Handwritten signature and date:
Baños
06.02.29

INSTITUTO TECNICO SUPERIOR

"B A Ñ O S

BAÑOS - TUNGURAHUA
TELF. 740 - 408

PLAN ANUAL

1. DATOS INFORMATIVOS:

1.1. Nombre del Profesor	Lcda. Martha B. Silva A.
1.2. Area de Estudio	ESTUDIOS SOCIALES.
1.3. Asignatura	Historia, Geografía y Cívica.
1.4. Ciclo	Educación Básica.
1.5. Curso	PRIMERO: A, B, C, D, E.
1.6. Sección	Diurna.
1.7. Año Lectivo	1.995 - 1.996.
1.8. Fecha de Presentación	9.5-09-22

2. CALCULO DEL TIEMPO

2.1. Días Laborables	185
2.2. Semanas Laborables	37
2.3. () Tres semanas de evaluación	34
2.4. () Tres semanas de imprevistos	31
Total semanas Laborables $31 \times 5 = 155$	
2.5. Total de Horas clase anuales	155
(número horas/semana x 31 semanas	

155 HORAS

3. OBJETIVOS GENERALES DE LA ASIGNATURA:

- 3.1. Analizar el contenido de las principales teorías sobre el origen y estructura del Universo, tomando a la Tierra como unidad cósmica y morada del Hombre.
- 3.2. Identificar y relacionar las realidades geográficas del Ecuador y América para la defensa, protección ecológica y aprovechamiento racional de sus recursos.
- 3.3. Señalar los hechos históricos y su relación con la estructura de los pueblos del Ecuador y América y los aportes precolombinos al pasado y presente.
- 3.3. Demostrar y practicar acciones de contenido cívico, patriótico y moral a más del conocimiento de los valores y el servicio a la Patria.

PROCESO DIDACTICO

A. TRATAMIENTO DE LA ASIGNATURA:

A.1. Para el estudio de los contenidos se utilizará:

- La forma expositiva X
- Exposición oral y dictado X
- Exposición y cuadros sinópticos X
- Trabajos de consulta (para nuevos temas) X
- Trabajos prácticos X
- Otros X

A.2. Actividades de esfuerzo:

- Recapitulación por temas X
- Recapitulación por unidades X
- Trabajos complementarios por investigación
(para temas ya tratados) X
- Aplicación de los conocimientos en laborato-
rios y/o talleres X
- Otros X

A.3. Actividades: Ocasionales:

- Conferencias X
- Seminarios X
- Proyección de películas o videos X
- Otros X

B. INTEGRACION DE LOS ALUMNOS:

B.1. En la enseñanza-aprendizaje se utilizará:

- Participación voluntaria de los estudiantes.. X
- Grupos de Trabajo X
- Dinámica de Grupos X
- Mesas redondas X
- Debates X
- Visitas de observación local interprovin-
cial X
- Cursos y/o certámenes X
- Demostraciones prácticas X
- Otros X

B.2. Ante los estudiantes:

- Conocimiento de los problemas personales:
 - * En clase _____
 - * Fuera de clase _____
- Tratamiento de los problemas de los estudiantes:
 - * Personales X
 - * Con el D.O.B.E X
 - * Notificando al Inspector X
 - * Dentro del Curso _____
 - * Dentro del Area X

C. EVALUACION DEL RENDIMIENTO:

C.1. La evaluación se lo hará mediante:

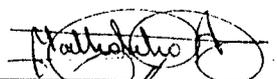
- Pruebas semanales _____
- Pruebas mensuales X
- Pruebas bimensuales _____
- Pruebas trimestrales X

C.2. La estructura en clase se realizará mediante:

- Evaluación permanente X
- Lecciones orales X
- Calificación de deberes X
- Calificación de trabajos X
- Pruebas periódicas X

D. BIBLIOGRAFIA BASICA:

GARCIA, G. Luis: Resumen de Geografías, Historia y Cívica.
L.N.S., Colección.- Edit. Don Bosco.
SILVA Z. Luis: Síntesis de Geografía, Historia y Cívica.
LEVI. Merrero: La Tierra y sus Recursos.
MORA, Bowen Alfonso. Cívica.



f) El Profesor



f) El jefe de Area

Vto. Bno.

Dpto. Planificación Institucional



DATOS INFORMATIVOS

Nombre del Plantel: Colegio Oscar Espin Reyes Curso: Primero
 Nombre del Profesor: Lic. Isabel Jacome Paralelo: "C"
 Título de la Unidad: Nociones sobre el origen del hombre Americano y Ecuat. Fecha de iniciación: _____
 Numero de Periodos: 5 (Evolución Histórica del Ecuador y América) Fecha de Finalización: _____
 Objetivo de la Unidad: Identificar y Explicar los teorías que ofrecen argumentos científicos presenten sobre el origen de los primeros habitantes de América y del Ecuador.

OBJETIVOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES	RECURSOS	EVALUACION
Explicar las características más importantes de las teorías sobre la procedencia de los primeros habitantes de América e identificar sobre un mapa mundi los puntos focales y explicar sobre los focos del origen de los primeros pobladores de los que hoy son Ecuador.	1. Principales teorías sobre el origen del hombre Americano y Ecuatoriano. a.- Teoría Asiática Teoría Oceánica b.- El hombre, Ecuatoriano. Papión y Galtz etc. etc.	- Comparación de argumentos y pruebas. - Elaboración de un mapa de pruebas. - Ilustraciones. - Consultas.	- libros de texto - Mapa mundi base	- Ubicación geográfica de pruebas. - Comparación de argumentos.
Caracterizar y diferenciar el aporte de los distintos focos culturales de organización y actividades.	Historia del Ecuador y América Precolombina. Pseudomitos Formativos, Desarrollo Regional, Intercambio Cultural representativos	Ubicación de focos culturales en un mapa. consultas.	libros de texto Mapa Reportes, dibujos	Localización de focos. Síntesis de contenidos. Dibujos.
Diferenciar por su ubicación y sus características los pueblos aborígenes más importantes de América.	Culturas Precolombinas de América -- Aporte cultural.	Ubicación geográfica. Comparación de características. Elaboración de un cuadro sinóptico. Visita al Museo del Banco Central del Ecuador.	libros de texto. Bibliografía sugerida. Mapa Continental. Reportes y dibujos	Ubicación geográfica de los pueblos y culturas. Comparación de las características. Comentarios.
Comparar los rasgos más importantes de las culturas andina, maya, Caribeña				

Observaciones: Sobre esta unidad se alcanza a ver hasta la clasificación de ciudades por los Municipios culturales Precolombinos de América. Se continuará en la 3ª. Unidad luego de que se vea algo de Civiliz.

Isabel Jacome
 EL PROFESOR

EL JEFE DEL AREA

[Signature]
 EL VICEDIRECTOR
 96-02-29



REVISADO

PLAN DE UNIDAD DIDACTICA

DATOS INFORMATIVOS

Nombre del Plantel: Colegio Oscar Elfen Reyes

Curso: Primer

Nombre del Profesor: Lt. Label Lacombe

Paralelo: "C"

Título de la Unidad: Evolución Histórica del Ecuador y América

Fecha de iniciación: _____

Numero de Periodos: 5

Fecha de Finalización: _____

Objetivo de la Unidad: Comprender el aporte de la cultura Inca en lo que es hoy mi patria e identificar por su ubicación, características y realizaciones los principales poblados aborígenes de América.

OBJETIVOS	CONTENIDOS	ACTIVIDADES	RECURSOS	EVALUACION
- Explicar la importancia milenaria de Quito, en sus aspectos: mítico) económicos.	El Reino de Quito Como fundamento de nuestra nacionalidad. Origen, manifestaciones culturales en relación con los modos de producción.	lectura reflexiva. localización en mapa.	libros de texto. Mapa.	debates de mapa. Resúmenes.
- Explicar con claridad las características de los Incas. Valorar los hechos acaecidos de la resistencia quichua. Describir en pocas palabras la personalidad de Atahualpa.	Conquista y dominación Incaica. El Imperio Inca. Resistencia Quichua. Tronadura del Tahuantinsuyo. Atahualpa defensor del Reino de Quito.	Comentarios de lectura. Trabajos de Investigación. Elaboración de un cuadro. Ilustración en un mapa.	Libro de texto. Bibliografía sugerida. Mapa temático. Cuadros sinópticos.	- Caracterizaciones. - Comparaciones. - Juicio crítico.

Observaciones

Label Lacombe

EL PROFESOR

EL JEFE DEL AREA

[Signature]
EL VICERECTOR

96-02-29
REVISADO



INSTITUTO TECNICO SUPERIOR

"B A Ñ O S"

PLAN ANUAL DE UNIDADES

AREA: ESTUDIOS SOCIALES PRIMERO: A, B, C, D, E.
ASIGNATURA: Historia, Geografía y Cívica.
PROFESOR : Lcda. Martha B. Silva. A.
AÑO LECTIVO: 1995 - 1996

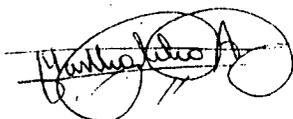
OBJETIVOS DE LA UNIDAD	U N I D A D E S	PERIODO
1) Determinar el nivel de conocimientos que posee el alumno para establecer lagunas y la secuencia con los nuevos contenidos programáticos.	1) Diagnóstico y Nivelación.	15
2) Relacionar el presente con el pasado: características e influencia en el destino de la humanidad.	2) Historia: Generalidades	6
3) Realizar un estudio y análisis de la Prehistoria del Ecuador y de América en base a las aportaciones culturales de toda índole.	3) Prehistoria del Ecuador.	20
4) Identificar las principales épocas de nuestra historia y su incidencia en la configuración de nuestra sociedad.	4) Conquista y Dominación Incásica.	20
5) Destacar la importancia del aporte cultural logrado con la presencia de los españoles.	5) Los Españoles en América.	20
6) Identificar a la Geografía como la ciencia que estudia las particularidades del medio.	6) La Geografía: Generalidades.	6

INSTITUTO TECNICO SUPERIOR "B A Ñ O S"

PLAN ANUAL DE UNIDADES

AREA: ESTUDIOS SOCIALES PRIMERO: A, B, C, D, E.
ASIGNATURA: Historia, Geografía y Cívica.
PROFESOR : Lcda. Martha B. Silva. A.
AÑO LECTIVO: 1995 - 1996

OBJETIVOS DE LA UNIDAD	UNIDADES	PERIODO
7) Conocer el Universo como unidad cósmica y morada del hombre.	7) El Universo: Morada del	20
8) Identificar las realidades geográficas del Ecuador y América y la intervención del hombre en la conservación ecológica defensa del medio y aprovechamiento racional de sus recursos.	8) El Ecuador y América.	28
9) Conceptualizar lo que es la Patria y lo que significa en la conciencia de cada uno de nosotros.	9) La Patria.	12
10) Demostrar actitudes del amor y respeto a la Patria mediante el cultivo y práctica de valores morales individuales.	10) La nación y la Nacionalidad.	14




INVASION INCÁSICA AL REINO DE QUITO.

Durante el reinado de Hualcopo Duchicela XIV Shyri de la Confederación quiteña, se inició la conquista de la misma, por el Inca - Túpac Yupanqui.

Virtualmente, ni los Paltas ni los Cañaris ofrecieron resistencia a la invasión de los Incas, sea porque lo consideraban una tarea inútil, dado el poderío militar de los ejércitos de Túpac Yupanqui o por ser muy recientes los lazos que los unían a la Confederación Quiteña.

Hualcopo Duchicela organizó su línea defensiva sólo a partir de la nación de los Puruháes, famosa por el valor de sus guerreros.

Epiclachima, hermano de Hualcopo Duchicela, fue nombrado jefe del ejército de la Confederación Quiteña, situando sus tropas, después de una serie de ataques del ejército del Inca, en la llanura próxima al Nudo de Tiocajas, al sur del mismo, y allí presentó batalla al enemigo pero fueron derrotadas encontrando la muerte Epiclachima y 16.000 de sus guerreros. Cacha se retiró a Mocha en Tungurahua pensando hacerse fuerte en dicho lugar. Nombró como General del ejército a Calicuchima, hijo mayor que ofreció su vida en la batalla de Tiocajas.

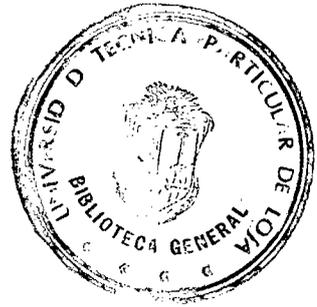
Tupac Yupanqui se contentó con las ganancias obtenidas, regresando lleno de gloria y riquezas al Cusco; Hualcopo sobrevivió muy poco a la desmembración de su Patria y a las derrotas, sucediéndole en el mando su hijo Cacha. Este Shyri resolvió recuperar los territorios que había perdido su padre, y al efecto atacó a las tropas del Inca que habían construido una fortaleza en Mocha, frente a la línea defensiva erigida por su padre. Pasó a cuchillo a los cuzqueños y demolió sus fortificaciones, provocando que los paraguayes ya sometidos al yugo de los Incas, se sublevaran, expulsando a los invasores hasta la nación Cañari, que siempre había demostrado más inclinación hacia los Incas que a los Shyris.

Entre tanto el Inca Huayna Cápac que había nacido en la ciudad de Tomebamba, conquistada por su padre Túpac Yupanqui, avanzó hasta Tumbes, mandando desde allí un contingente de sus tropas a obtener la sumisión de los isleños de Puná; éstos fingieron doblegarse, pero aprovechando de una circunstancia favorable, mientras conducían desde su isla a tierra firme un selecto grupo de "Orejones" (fuerzas pertenecientes a la nobleza y a la guardia del Inca) desataron las amarras que unían los maderos de las balsas provocando su ahogamiento.

Al saber la noticia, Huayna Cápac envió un poderoso ejército a Puná, conducido en balsas por los Tumbecinos (tradicionales enemigos de los puneños) y asaltó a la isla propinando un castigo inmisericorde a sus habitantes, que sólo quedaron las mujeres y los niños.

Continuó la invasión por muchos pueblos, llegó al valle del Tiocajas, desierto arenoso entre las dos cordilleras. A sus peticiones de rendición Cacha le contestó que jamás renunciará a su independencia. Producida la batalla el resultado fue adverso al Shyri y en la llanura de Hatun-taqui murió el Shyri Cacha.

PRUEBA ESCRITA



1. DATOS INFORMATIVOS:

- 1.1. Colegio:
- 1.2. Asignatura: Ciencias Sociales
- 1.3. Curso: Primeros
- 1.4. Trimestre: Segundo
- 1.5. Nombre:
- 1.6. Fecha:
- 1.7. Paralelo:
- 1.8. Año lectivo:

2. INSTRUCCIONES GENERALES:

- 2.1. Lea detenidamente cada una de las interrogantes planteadas.
- 2.2. Conteste cada una de las preguntas en base a lo observado en el video.
- 2.3. Evite borrones, tachones y enmendaduras.

3. CUESTIONARIO:

- 3.1. VERDADERO O FALSO

Instrucciones: Ponga dentro del paréntesis una "V" si es verdadero o una "F" si es falso, lo que a continuación se plantea:

- 1.- Túpac-Yupanqui fue un Shiri quiteño ()
- 2.- Huayna-Cápac fue hijo de Túpac-Yupanqui? ()
- 3.- Los shiris tenían sólidas defensas? ()
- 4.- Los Incas vinieron del Sur? ()

3.2. SUBRAYE

- 1.- Subraye los héroes del Reino de Quito:

Ati Pillaguazo, Cápac Yupanqui, Nazacota
Puento, Huáscar.

- 2.- Huayna Cápac nació en el Cuzco, Quito o en Tumipamba.

3.3. COMPLETE EN LOS ESPACIOS EN BLANCO CON LA PALABRA CORRECTA.

- 1.- Huayna-Cápac se casó con la Princesa
- 2.- El sucesor del Inca Túpac Yupanqui se llamó.....

I N D I C E

	Página
Carátula	i
Certificación	ii
Responsabilidad	iii
Agradecimiento	iv
Dedicatoria	v
Contenido	vi
Introducción	vii
CAPITULO I	
1. EL CUENTO HISTORICO	
1.1. Definiciones del Cuento Histórico	1
1.2. Delimitación del Cuento Histórico en el Proceso de Enseñanza	4
1.3. Objetivos que debe cumplir el Cuento His- tórico en el Proceso Enseñanza-Aprendizaje	7
1.4. El Estilo en el Cuento Histórico	9
CAPITULO II	
2. LA DRAMATIZACION	
2.1. Qué es la Dramatización	14
2.2. Elementos constitutivos del Drama	16
2.3. El montaje del Drama	19
2.4. El Personaje y su caracterización	21
2.5. La Formación del intérprete	22

2.5.1.	Expresión Corporal	22
2.5.2.	La Educación de la Voz	25
2.5.3.	El Movimiento y el Espacio como ins- trumento de expresión de situaciones y emociones.	30

CAPITULO III

3.	EL TRABAJO LITERARIO PARA LA ELABORACION DEL CUENTO HISTORICO.	
3.1.	Selección del Tema	33
3.2.	Revisión de la Bibliografía sobre el tema seleccionado.	34
3.3.	Redacción del Tema en forma de Cuento His- tórico.	36
3.4.	Estudio y comprensión del texto	57
3.5.	Adaptación del Cuento Histórico para la Dra- matización. (libretación)	59

CAPITULO IV

4.	TALLER TEATRAL	
4.1.	Trabajo de Taller Teatral con los estudiantes de los paralelos "A" de los Colegios seleccio- nados.	78
4.2.	Ensayos previos a la Presentación Dramática.	81
	Ejercicios de Rotación	82
	Dinámica	85

Respiración Completa	86
Caminar	86
Respiración Revitalizadora	87
Ejercicios del punto de partida física	88
Ejercicios del punto de partida oral	90
Ejercicios del punto de partida mental	91
Ejercicios de descubrimiento del sí y del mundo.	92
Ejercicios para el Actor-Director	93
Ejercicios de las tres cosas que cambian	94
Ejercicios del comerciante y los monos	95
Impostación de la voz	96
Ejercicio de Respiración	97
Ejercicio de Vocalización	98
Ejercicio de Vocalización sin voz	101
Ejercicio de Relevó - Cuento	101
Ejercicio de Pro y Contra	102
Declamación	103
4.3. Métodos y Técnicas usados	104
4.4. Descripción del Trabajo Dramático	106
Análisis general de la Obra	106
Las ubicaciones y movimientos de los actores	109
Estudio minucioso del diálogo	110
La etapa del Montaje	111
Ensayos Generales	117
Vestuario - Maquillaje	117

CAPITULO V

5.	LA VIDEOGRABACION	
5.1.	La Videograbación	120
5.2.	Análisis y Crítica de la Videograbación por parte del grupo actuante.	121
5.3.	Desarrollo de la clase mediante la proyec ción del video.	123
5.4.	Foro sobre el video proyectado.	128
5.4.1.	Crítica a la interpretación de hechos y personajes.	128
5.4.2.	Análisis del contenido histórico del video.	131

CAPITULO VI

6.	ANALISIS COMPARATIVO DEL APRENDIZAJE ENTRE EL GRUPO EXPERIMENTAL Y EL GRUPO DE CONTROL.	
6.1.	Resultados de la evaluación del aprendizaje con el grupo experimental.	134
6.2.	Resultados de la evaluación del aprendizaje con el grupo de control.	136
6.3.	Comparación de los resultados.	138
	CONCLUSIONES	145
	RECOMENDACIONES	150
	BIBLIOGRAFIA	152
	ANEXOS	