

**La práctica escénica y la configuración de la identidad  
(a propósito del teatro cubano y hondureño)**

Perla Zayas de Lima.

Nuestro propósito en este trabajo es mostrar como en dos países de nuestro continente americano, escritores y directores intentan, a partir del teatro la creación de un lazo entre lo colectivo y lo individual, y asimismo completar, rectificar, cuestionar y potenciar el conocimiento que una sociedad tiene sobre sí misma, sobre su pasado y su presente. Elegimos para ello, preferentemente, la producción de dramaturgos y directores que se mueven en circuitos alternativos, como el Teatro La Fragua en Honduras y el teatro de los Elementos en Cuba, no por emprender una tarea de divulgación, sino porque consideramos que ellos, trabajando libres de presiones económicas y no condicionados por un circuito de circulación prefijado, se ajustan a un proyecto de búsqueda individual que permite dar salida a sus 'fantasmas' personales, que rescata la memoria y que expresa al imaginario social, entendido éste como una de las fuerzas reguladoras de la vida colectiva (Baczko, 1984).

La búsqueda, reconocimiento y aceptación de la identidad como latinoamericanos ha sido un tema permanente tratado por nuestros historiadores, ensayistas y dramaturgos. Las hipótesis y las conclusiones han sido diversas: no pude hablarse de una identidad latinoamericana debido a las notables variables o la fragmentación que se registra; sí puede hacerse porque entre todas las diferencias subyace un elemento común distintivo; la identidad no se busca, se construye; la identidad es el conjunto de bienes materiales y no materiales que caracteriza a un grupo humano o a una etnia determinada, por lo tanto, Latinoamérica está construida por una suma de identidades. En 1983, investigadores de diferentes nacionalidades se reunieron en París convocados por el XXII Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana para tratar el tema de la "Identidad Cultural de Iberoamérica en su literatura". Entonces tuvieron ocasión de reflexionar sobre los diferentes modelos de identidad, identidad y literatura, identidad cultural de Iberoamérica, la conquista de una tradición, el teatro y la identidad cultural, la dialéctica de los dualismos (identidad y nacionalismo, identidad y universalidad y los dualismos internos), y las dislocaciones de la identidad (la voz de las minorías, independentismo, y la

cultura descentrada). Allí pudieron también escucharse disímiles definiciones y puntos de vista sobre identidad nacional e identidad cultural:

- 1) "La identidad cultural iberoamericana se caracteriza por el desgarramiento interno y la ambivalencia externa". "La identidad no es una realidad inmediata, sino una finalidad borrosa para un futuro indeciso"(Jacques Lafaye).
- 2) "La pregunta por la identidad cultural iberoamericana está formulada no tanto para ir a la búsqueda de una esencia o un momento originario, sino más bien para encausar o justificar una actividad histórica en el interior de esa cultura". "Toda gran obra surgida entre nosotros tiene que ver con nuestra identidad en la medida en que se incorpora a la cultura y termina por volverse un elemento esencial en la evolución. Toda gran obra habla siempre de nuestra identidad cultural, pues ayuda a construirla"(Raúl Dorra).
- 3) "La tradición no se hereda ni se conquista sino que se convoca (...), tal vez sea posible definirla entonces como una de las configuraciones del deseo"(Maya Schärer).
- 4) "La identidad cultural es una conciencia compartida por los miembros de una sociedad, que se consideran en posesión de características o elementos que les hacen percibirse como distintos de otros grupos, dueños a su vez de fisonomías propias" (Miguel Ángel Portilla)<sup>1</sup>.

Estas cuatro posturas bastan para mostrar como el tema de la identidad se nos aparece como escurridizo y casi inasible, y que la respuesta a los interrogantes que genera<sup>2</sup> tal vez radique en partir de la hipótesis de que toda identidad cultural viva ha revestido siempre y reviste hoy el carácter de un proceso abierto que exige de cada uno un replanteo. En Centroamérica dos propuestas de teatro nos conducen directamente a ese replanteo: el hombre americano y su conciencia de pertenencia a partir de la recuperación de la memoria, la función de arte (en este caso el teatro) como factor epifánico y

<sup>1</sup>Estas opiniones fueron extraídas de Saúl Yurkievich Coordinador (1986).

<sup>2</sup> Algunos de los interrogantes que el tema de la identidad puede generar pueden ser ¿ Hay que buscarla o dejar sólo que emane por sí misma? ¿Somos tributarios de esquemas importados en nuestra dramaturgia, en las propuestas escénicas, en el discurso crítico? ¿Hasta qué punto éste favorece o perjudica el desarrollo e un teatro nacional? ¿Qué entendemos por autóctono y cómo se relaciona esto con lo cosmólita? ¿Está reñida una experiencia de lo argentino -si es que decidimos que puede hablarse de lo argentino como una invariante- con la asimilación de modelos surgidos de otras latitudes? ¿El claro reconocimiento de referencias locales claramente reconocibles constiuyen por sí mismas la esencia de un arte nacional? ¿Cómo se concilian los distintos tipos de identidad individual y regional, con las nacionales y continentales que incluyen minorías (o mayorías) indias, negras o mestizas, además de grupos inmigratorios inmigratorios atomizados? ¿Hoy nuestra alteridad en el campo cultural es Europa, Estados Unidos o América Latina? ¿Las obras de arte son aptas para constituir, a partir tanto de su producción como de su recepción, una identidad cultural?

liberador que permite reconocer experiencias colectivas soslayadas por amplios sectores de la sociedad.

### Un modelo de teatro jesuita en Honduras: Teatro La Fragua.

*En la conformación de la identidad cultural no sólo tiene incidencia la tradición, sino también la tensión hacia el futuro en forma de proyecto comunitario.*

Oswaldo Obregón

En Honduras hay muy poco teatro. Edificios sí, pero escasos elencos que puedan habitarlos y aún más escasos dramaturgos. Si revisamos el **Diccionario de la literatura latinoamericana** comprobamos que hasta 1963 - fecha de su edición- apenas aparecen registrados una veintena de autores, de los cuales sólo uno es dramaturgo. Tampoco existen trabajos que permitan analizar posibles espectáculos tradicionales de los indios caribes o los misquitos, a pesar de que éstos últimos, que sin reconocer fronteras residen entre Honduras y Nicaragua, conservan su lengua y su cultura. Es decir, parece no existir ni una literatura dramática hondureña, ni formas teatrales o parateatrales nativas y no sorprende demasiado, entonces, el juicio lapidario de un profesor norteamericano en 1986: "no existe cultura en Honduras".<sup>3</sup>

Aún hoy el panorama poco ha variado, lo que sí se perciben son diferentes intentos por generar un movimiento teatral hondureño. Los edificios teatrales se encuentran en las tres ciudades principales: Tegucigalpa, San Pedro Sura y El Progreso. En la primera de las mencionadas trabajan de manera irregular algo más de una media docena de elencos (el más estable por su calidad y su continuidad, por su intento de promover a los dramaturgos locales es "Rascaniguas") y algunos artistas intentan general un movimiento teatral sin ningún tipo de apoyo oficial o privado; tampoco llegan a la capital elencos extranjeros fuera de los que esporádicamente envía España a través de su embajada. En 1992, fue sede de un Festival de obras sobre Morazán - héroe Nacional de Honduras - pero constituyó un hecho aislado. San Pedro Sura, capital industrial y financiera, es la segunda ciudad en importancia. Allí actúa un sólo grupo de aficionados que ofrece un repertorio compuesto por

<sup>3</sup> Dato suministrado por Jack Warner en septiembre 1993.

obras burguesas para un público burgués, con un agravante: en esta ciudad no existe la clase media.

El Progreso presenta un panorama más alentador en lo que a teatro se refiere. Un elenco estable que cuenta con sala propia y actores profesionales, dirigidos por un jesuita norteamericano, conforman desde 1981 el Teatro La Fragua. Este se encuentra ubicado en la ciudad de El Progreso, Yoro, un centro comercial para los campos bananeros de la costa norte de Honduras, en un viejo edificio en el que originalmente funcionó un centro social para los ejecutivos de la United Fruit Company. Fundado y actualmente dirigido por el jesuita Jack Warner, tiene como logo identificador una figura maya diseñada por otro jesuita norteamericano, Tom Rochford. La mitad de las producciones se ofrecen en ese centro para el público de la ciudad de El Progreso, y la otra mitad se brindan en campos, pueblos y ciudades del resto del país. Su repertorio puede agruparse en tres áreas: dramatizaciones de textos bíblicos para ser representadas en los distintos tiempos litúrgicos, textos clásicos europeos (tragedias griegas, guiones de la commedia dell'arte, piezas shakespearianas y especialmente piezas de Molière), y textos del continente americano (especialmente colombianos y del Teatro Campesino de California). Pero, lo que fundamentalmente le interesa al grupo es la creación de textos dramáticos y espectáculos aptos para constituir, a través de su lectura (textual o escénica) una identidad cultural, y trabajan tanto la dramaturgia como la producción del espectáculo desde ángulos que combinan procedimientos ya utilizados en la historia del teatro pero generando un tipo de "recepción productiva" (Fischer-Lichte, 1979) de alcances insospechados.

Los actores son jóvenes que provienen de clases sociales bajas - muchos de ellos pertenecientes a familias analfabetas - y tienen la oportunidad de terminar el colegio mientras realizan los estudios teatrales. Los ya egresados dictan talleres a través de una red de parroquias para generar nuevos grupos, en muchos casos integrados por campesinos, y los espectadores son los miembros de la comunidad.

En 1993 lo que era un grupo de aficionados se convierte en una compañía profesional cuyos actores trabajan tiempo completo. Este paso hacia la profesionalización se logra no sólo por la labor de Jack Warner sino por la presencia de otros dos directores norteamericanos especialmente invitados por el grupo, y la participación de George Drance, estudiante jesuita que impartiera las clases de danza a los actores y luego, de Michael Warner, hermano del director, clases de música. Pero toda esta formación 'foránea' convergía en un objetivo claro, generar actores, directores dramaturgos y espectadores locales. Este objetivo se cumple a diez años de la creación del grupo: Edy Barahona y Guillermo A. Fernández - actores y directores - van a

enriquecer con sus propuestas el proyecto original, focalizando sus trabajos en lo local. Barahona aplica en sus giras por las ciudades del interior el criterio del "trueque", ellos ofrecen funciones, pero registran los relatos orales que cada comunidad les brinda, para redactar las narraciones (cuentos hondureños) que servirán de base a futuros espectáculos teatrales. Fernández intenta dar a conocer las obras que tratan del mundo campesino, del pasado maya, de los conflictos de centralidad y periferia y de la acción devastadora de la cultura dominante en esas áreas rurales, en las principales ciudades y en especial a Tegucigalpa, para que los ciudadanos comiencen a entender a sus compatriotas.

Otro de los objetivos de La Fragua fue romper el aislamiento que Honduras tiene con el mundo latinoamericano, y para ello convoca a distintos grupos a participar de sus temporadas de julio y agosto, extranjeros, como el grupo "Vidas Colectivas, integrados por alumnos de la Universidad Centroamericana en San Salvador, y locales - hasta ahora ha participado con cierta continuidad "Colectivartes". Este objetivo es más difícil de cumplir, no sólo por los problemas económicos que aquejan a los países centroamericanos en especial, y latinoamericanos en general, sino por la acción intimidatoria de los militares hondureños que ven en la actividad teatral no oficial una posible conspiración comunista, y las presiones de los terratenientes que se sienten amenazados ante la posibilidad de que los dominados vean, oigan, interpreten y cuestionen distintos aspectos de la realidad.

José Lezama Lima afirmaba que el paisaje es la naturaleza amigada con el hombre y que el paisaje es lo único que crea cultura. En El Progreso, "un lugar caliente, lleno de polvo y mosquitos" - en el decir de Anita González, una de los directores extranjeros invitados -, ese paisaje cobra inmensas resonancias cada vez que la comunidad se reúne en el teatro para presenciar como diez hondureños y dos norteamericanos a través de la ficción los llevan a "volver a vivir lo que ya no se puede precisar", a ejercitar la memoria. Y así surgen varias creaciones colectivas, de la que resulta especialmente representativa *Alta es la noche* (1992), resultado de la adaptación de una novela hondureña de tema histórico, realizado por el grupo y representada no sólo en El Progreso sino también en Tegucigalpa, lo que señala un reconocimiento en el orden nacional. Esta directora también promovió la creación de obras breves en las que el texto dramático se une con la danza y en la que participan músicos locales, autores, a su vez, de las partituras, entre las que se destaca el espectáculo *Sueños y realidad*, que constituye una performance sobre el volar, el soñar, el tomar una posición, sobre los anhelo de ese pueblo.

A lo largo de un largo proceso los diez jóvenes hondureños

comandados por una directora neoyorquina negra, que sólo puede expresarse en inglés o a través de un español, precario trabajaron con improvisaciones, danzas y ejercicios teatrales hasta crear los textos y las canciones. Soslayando el falso folklorismo (entendido como reproducción mimética de un arte tradicional), ponen emarcha la recuperación de la memoria a través de la recontextualización de mitos y cuerpos y reformulan poeticidades secretas. Sin grandes escenarios ni efectos especiales o luces computarizadas, buscan rescatar y emplear la tradición musical y dancística de los indios caribes (de ellos toman los tambores y los combinan con instrumentos occidentales). Para la primera generación de actores adolescentes de la compañía que hoy son adultos con familias y visiones propias " el teatro se ha vuelto el vehículo por medio del cual pueden expresar su visión hondureña del mundo".

Nos encontramos, entonces, con un jesuita norteamericano, graduado en Artes quien desde su Misión enfoca una tarea educativa a partir del teatro, y que no se limita a una tarea de alfabetización, sino que genera un movimiento artístico local y alienta la recuperación de mitos y tradiciones, lo que desemboca en la creación de una dramática nacional. Esta labor, que permite el reconocimiento de la propia identidad por parte de los jóvenes actores y toda una comunidad de espectadores, es conducida por alguien que pertenece a un mundo diferente y que propone modelos dramáticos europeos: misterios y moralidades, Shakespeare, Molière, la Comedia dell'Arte. En una segunda instancia los hondureños comienzan a construir sus propias obras. Cabe preguntarse ¿qué hay de propio y qué de ajeno? ¿cómo se actualiza escénicamente un pasado cuyo conocimiento se basa en la reminiscencia, la imaginación y una memoria descolorida? ¿cómo se articula lo hondureño y lo indígena con códigos europeos transmitidos por un anglosajón? Otro dato viene a complicar el panorama. Mencionamos la labor desarrollada por uno de los directores invitados, Anita González que buscara guiar a los actores en la búsqueda de sus propios códigos y descubrir sus sueños y convertir al teatro en un medio para que ellos pudieran expresar su visión hondureña del mundo. Una joven neoyorquina, negra, que poco antes de viajar hacia Honduras desconocía todo lo relacionado con ese país y que, a pesar de su origen hispano, no dominaba el español, se constituía en agente de cambio, desde sus propios intereses, patrones de gusto y códigos expresivos. Aquí uno no puede menos que recordar el pensamiento de García Canclini sobre las contradicciones latinoamericanas y la hibridación, pues en contra de lo que podría esperarse ese teatro hondureño no resulta un "eco diferido y deficiente de los países centrales, sino el resultado original de un proceso: "importar-traducir-construir lo propio". (García Canclini, 1992:73)

Qué es lo que importan y traducen? Ante todo obras de elevación ética y que exaltan los valores universales, pero al mismo tiempo 'populares', con personajes y situaciones con las que un público mayoritario y sin competencia espectral (una gran proporción del público jamás había presenciado un representación teatral) puede identificarse. Es el espectáculo fiesta, y además, como en el teatro religioso medieval - también Jack Warner apela a la representaciones de autos sacramentales, moralidades y misterios que el mismo adapta - la audiencia participa del hecho teatral en su totalidad, a través del gozo pero también en comunión de fe. A partir de este criterio de producir un teatro didáctico, educador, en el que la alfabetización está unida a un entrenamiento específicamente teatral, se orienta y alienta para la realización de una escritura dramática propia.

Abierta queda la polémica acerca de qué manera se construye lo propio, cuando las pautas y los modelos han sido ofrecidos, tal vez de manera algo paternalista en sus comienzos, por un norteamericano con formación europea. Tal vez la verdadera respuesta la den las nuevas generaciones de dramaturgos y actores hondureños.

Hoy, en un pueblo donde reinan - a pesar del optimista nombre El Progreso - el analfabetismo y la desnutrición, la explotación y la violencia, el grupo Teatro La Fragua apuesta a la formación de actores, directores y dramaturgos locales capaces de soñar y crear, de dar voz a un pueblo silencioso y acción a sus hombres paralizados por sus opresores. Un teatro que Jack Warner (1993) califica como "candente y pedregoso, brotado de la tierra", "crudo y duro, en una tierra barrida por los huracanes, llena de plátanos y pobreza", "primitivo", y "tenaz" porque "rehusa doblegarse ante las riadas, la falta de fondos, los apagones y riesgos personales muy reales".

#### **El teatro de los elementos, una propuesta estética y social en Cuba.**

*...porque algún día tengamos una América libre y logremos hacer conciencia en los artistas de un teatro comprometido y por nuestra libertad.*

*Ilonka Vargas*

Cuba ofrece hoy un panorama teatral diametralmente opuesto al de Honduras. En toda la isla hay teatro, hay elencos, hay dramaturgos y hay público, es decir, existe una política cultural que alienta el quehacer escénico. El repertorio de obras para niños y para ser representadas por niños es numeroso, mientras que en el teatro para adultos las líneas estéticas son variadas: dramas costumbristas, históricos, piezas folklóricas y obras de

teatro danza, obras que apuntan a la experimentación y un teatro ritual, son algunas de las propuestas que han sido descritas y analizadas en diversos ensayos.<sup>4</sup> Pero nos interesa aquí una opción dramática y escénica que responde a la inquietud de una escritura como forma de auto conocimiento (o de reconocimiento de la propia identidad) y que no ha sido aún suficientemente estudiada: nos referimos a la labor desarrollada desde 1992 por el Teatro de los Elementos en zonas marginales (aislamiento geográfico) y con comunidades que presentan algún rasgo peculiar (diferencias étnicas, como la que ofrecen los descendientes de la inmigración caimanera o haitiana). El haber visto de cerca la labor de uno de sus principales dramaturgos, Félix Lizárraga, y conversado sobre sus presupuestos teóricos en Cuba, en 1993, nos motiva hoy a analizar algunas de sus experiencias.

Conformado por jóvenes estudiantes de la Escuela Nacional de Teatro bajo la dirección del profesor José Oriol se constituye en febrero de 1992 en la Isla de la Juventud, un proyecto de teatro comunitario, que alcanza su profesionalización en octubre de ese año. Su trabajo recuerda en parte a las experiencias que realizara el Grupo Teatro Escambray bajo la dirección de Sergio Corriere a partir de 1968, y , además de este influjo, pueden reconocerse también ciertas metodologías y técnicas de trabajo del Odín y de los Laboratorios de Teatro Campesino en México.

Una vez elegida la comunidad se comienza un trabajo de campo, para recoger datos y estadísticas a las instituciones locales, pero además se insertan en la comunidad para poder recoger los testimonios personales y conocer las historias privadas. Cuando se logra un mutuo conocimiento y entendimiento, sigue el segundo paso, la elección de actores. Lizárraga, dramaturgo de dos de las más logradas creaciones colectivas del grupo *De cómo se funda un barrio e Historia de la vida y la muerte de Mackandal* (ambas de 1993) describe así el proceso de creación:

"En el Reparto MICONS de Nueva Gerona se trabajó con un pequeño grupo de aficionados que hacían imitaciones y *sketches* inventados por ellos mismo y con otros que fueron sumándose a medida que pasaba el tiempo; en Barrancas, con el conjunto folklórico de música y danzas Rará La Fleur; en Romerillo y en Jacksonville se captó voluntarios. La proporción en que los miembros del grupo actúan directamente en la puesta es variable. En Romerillo, protagonizaron el espectáculo, utilizando a algunas personas del barrio, básicamente niños como personajes secundarios; la participación de la comunidad consistió en su presencia, activada por medio de juegos.

<sup>4</sup> Una serie de investigadoras cubanas han trabajado con profundidad este tema, entre ellas citamos a Raquel Carrió, Ileana Azor, Inés María Martiatu y Nancy Orejón. Algunos de los trabajos han aparecido en diferentes números de la revista *Conjunto*.

irrupciones aparentes de la realidad en el teatro, de la actitud lúdica y provocadora del espectáculo mismo. En Jacksonville, donde no hubo un espectáculo único, sino cinco trabajos de diploma, 'nativos' y 'forasteros' compartieron la importancia de sus papeles, y en una secuencia un habitante del pueblo representó su propia historia. Encontrados en el espacio del diálogo (entrenamientos, juegos, improvisaciones) la comunidad y el grupo comienzan a tejer la dramaturgia de lo que será el espectáculo. En Barrancas, el mito de Mackandal; en MICONS, la historia viva del barrio; en Romerillo y Jacksonville, problemas éticos y ecológicos, sirvieron de base a la arquitectura teatral de las puestas. En todos los casos, la comunidad se reconoce a sí misma en el espejo del espacio teatral, que le devuelve el reflejo de sus problemas, de sus carencias, de sus traumas, pero también de la riqueza insospechada de sus posibilidades, lo que José Lezama Lima hubiera llamado su *potens*. A través de las máscaras teatrales, la comunidad expresa, realiza, redescubre su *potens*, lo que la máscara de las rutinas, de la ignorancia de sí misma le oculta. Una máscara remueve la otra máscara; la máscara teatral le servirá de espejo, para reconocer su rostro oculto, insospechado. Ese espejo, esa máscara, sirven al grupo reactivamente; le revelan a su vez el *potens* propio, los errores y las conquistas cuyo conocimiento ha de servirle luego<sup>5</sup>. Todas las obras se representan al aire libre, plazas y calles, lugares que exigen escasas apoyaturas técnicas, pero con actores entrenados especialmente, y con una dramaturgia que responda a las necesidades de una comunicación colectiva.

Habíamos señalado el contacto de esta propuesta dramaturgía con otras tres prácticas escénicas. Con el Grupo Teatro Escambray le une el ser 'una creación colectiva para una comunicación colectiva', que busca un nuevo público y con él un lenguaje que exprese los problemas e intereses de ese público. Por eso, el primer paso es obtener un cabal conocimiento de la zona y de sus habitantes, conocimiento que sólo puede ser adquirido a partir de la convivencia, que posibilita la recepción directa y viva de los conflictos humanos y sociales que la conforman y a la que se suman investigaciones generales, estudios de las comunidades y encuestas sobre problemas específicos que exigen el manejo de elementos de la sociología, la psicología y la técnica de investigaciones. La obra resultante, es una hipótesis que se confirma o que se modifica en el contacto con el público, que en ocasiones se convierte en personaje de la acción teatral. Concluido un ciclo de trabajo, el grupo se retira hacia otro lugar para iniciar otro proyecto (no es improbable

<sup>5</sup> Este texto forma parte de un trabajo inédito de Félix Lizárraga quien me entregó los originales en ocasión del Festival Internacional de Teatro de La Habana, Septiembre de 1993

que vuelva en otra ocasión con nuevos planes), pero esa comunidad que queda ha sido modificada a partir de un proceso de autoconocimiento y de una apreciación crítica de la realidad social. Y el teatro reencuentra al pueblo, que es quien justifica su existencia (Corrieri, 1973).

Las coincidencias con Barba se dan en varios aspectos. Primero, la elección de pueblos, de pequeñas comunidades donde es posible contruir auténticos vínculos y eliminar el aislamiento. Segundo, la reunión de las artes del espectáculo a partir de una formación de actor que lo habilita también como bailarín, cantante, malabarista o acróbata. Tercero, el cambio del concepto de espectáculo y espectador como así también el de autor. Y cuarto, el fuerte peso de lo ético en la creación estética.

En cuanto, a los puntos de contacto con el teatro campesino e indígena de Méjico, podemos señalar la inclusión de danzas y ritos tradicionales, cosmogonías, mitologías e historias de la propia etnia, el intento de documentar la experiencia cotidiana, el empleo de máscaras, zancos y trajes coloridos.

#### Reflexiones finales.

En un apartado sitio de nuestro continente americano, un grupo de hondureños lucha por afirmar sus propios valores y construir su propio mensaje a partir de un teatro que se construye desde la interculturalidad (Estados Unidos, Europa clásica y moderna, tradiciones hondureñas). Son jóvenes artistas que trabajan para escapar de una "claustrofobia cultural" pero movidos por la necesidad de recuperar lo originario, ansiosos de asimilar la 'modernidad', y al mismo tiempo continuar siendo tributarios de la tradición. Y producen un teatro que a pesar de debatirse entre carencias y utopías logra construir y fortalecer una identidad antes desdibujada.

En Cuba, un país que se debate en medio de la marginación y la pobreza, los integrantes del Teatro de los Elementos potencian el aspecto didáctico que puede ofrecer la ficción dramática, para realizar una labor de esclarecimiento a través de un teatro popular; no a la manera de Romain Rolland, con grandes autores, amplias salas, y obras que exalten de los grandes valores de la humanidad, sino un espectáculo-fiesta, entretenido y con participación determinante del público desde el comienzo mismo del proceso de gestación, que se constituye en un medio de transformación de la sociedad a partir del autoconocimiento.

Ambas propuestas permiten comprobar como hoy, el teatro en nuestro continente americano continúa siendo de los mejores instrumentos de los que dispone el hombre para crecer y desarrollarse como individuo y como

ser social, al crear las condiciones necesarias para que diversas culturas no sólo se confronten sino que integren.

Los dos grupos elegidos, a pesar de las diferencias notables que ostentan en el plano étnico, cultural y estético, coinciden en un concepto de dramaturgia según el cual, la ficción escénica se constituye un medio de acceso privilegiado a una visión más clara y crítica de la propia realidad.

### Bibliografía

- AAVV .1974. **The Drama Review. Indigenous Theatre Issue**, NYU-School of the Arts.
- Baczko, B. 1991. **Los imaginarios sociales**, Bs.As., Nueva Visión.
- Barthes, R. 1957. **Brecht, Marx et l'histoire**, Paris.
- Barthes, R. 1970. "El discurso de la historia" en **Estructura y literatura**, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Cordry, D. 1980. **Mexican Masks**, University of Texas Press, Austin/Londres.
- Corrieri, S. 1973. "**El grupo Teatro Escambray: Una experiencia de la revolución**" en **Conjunto**,18.
- Fischer-Lichte, E. 1989. "**El cambio en los códigos teatrales:hacia una semiótica de la puesta en escena intercultural**" en **Gestos**, año 4, núm. 8.
- García Canclini, N. 1992. **Culturas híbridas**. Bs. As. , Sudamericana.
- Innes, Ch.. 1992. **El teatro sagrado. El ritual y la vanguardia**, México, Fondo de Cultura Económica.
- Jitrik, N.1995. **Historia e imaginación literaria. Las posibilidades de un género**, Bs.As., Biblos.
- Lezama Lima, J. 1993., **La expresión americana**, La Habana, Cuba, Editorial Letras Cubanas.
- Petrich, P. 1986."**Oralidad, creación literaria e identidad**" en Saúl Yurkievich (coordinador), **Identidad cultural de Iberoamérica en su literatura**, Madrid, Alhambra.
- Prieto Stambaugh, A.- Muñoz·González, Y. 1992. **El teatro como vehiculo de comunicación**, México.
- Sábato, E.1967. **El escritor y sus fantasmas**, Bs.As., Aguilar.
- Scheller, M. 1968. **l puesto del hombre en el cosmos**. Bs.As.,Losada
- Taviani, F.1978.**El teatro en la calle**" en **El correo de la Unesco**,
- Warner, Jack, S.J. 1993."**Reyes, magos y actores**" en **Jesuitas**, Anuario de la Compañía de Jesús.