



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO**

---

---

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS  
COLEGIO DE LITERATURA DRAMÁTICA  
Y TEATRO**

**RESULTADOS Y ALCANCES  
DEL TALLER TEATRO DE EMERGENCIA:  
CUENTOS INFANTILES EN MÉXICO.**

**TESINA  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADA EN LITERATURA DRAMÁTICA  
Y TEATRO PRESENTA:  
ADRIANA LÓPEZ MOLINA**



**ASESOR:  
DR. ÓSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ**

**MÉXICO D.F.,**

**2010**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

## **AGRADECIMIENTOS**

A mis padres Abel López y Erenia Molina; a mis hermanas Laura, Elena y Anabel porque gracias a su apoyo y cariño he logrado crecer como profesionalista y como ser humano.

A Jack Warner por dedicarme su atención y tiempo, por compartirme sus experiencias y por darme la oportunidad de conocer de cerca a *Teatro La Fragua*.

A Esteban, Chito, Edy, Tony, Julissa, Gimena, Ángel y a todos los que laboran en *Teatro La Fragua* por todas sus atenciones durante mi estancia en Honduras y porque su trabajo me ha motivado a realizar esta investigación.

A mi asesor Dr. Óscar Armando García Gutiérrez y a mis sinodales: Dra. Norma Román, Dr. Alejandro Ortiz, Mtro. Ricardo García y Lic. Araceli Rebollo por su interés en mi investigación, por sus consejos y correcciones que me llevaron a mejorar mi trabajo.

A Carlos Mario Castro, Blanca Gil, Pedro Lona, Eduardo Núñez y Javier Luna por su apreciable colaboración durante esta investigación.

A los integrantes de *Teatro Itinerante* y a todas las personas que han compartido conmigo la maravillosa experiencia de hacer *Teatro de Emergencia*.

# ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>5</b>
<b>1.- <i>TEATRO LA FRAGUA Y SUS TALLERES</i></b>	
1.1 <i>Teatro La Fragua</i>	
1.1.1 Sus inicios	7
1.1.2 Su creador	7
1.1.3 Sus actividades	9
1.1.4 Sus integrantes	12
1.1.5 Su presencia en México	12
1.2 <i>Teatro La Fragua</i> en el teatro popular hondureño	14
1.3 Talleres de <i>Teatro La Fragua</i>	18
1.3.1 Resultados de los talleres en Honduras y Centroamérica	19
<b>2.- <i>TEATRO DE EMERGENCIA: CUENTOS INFANTILES</i></b>	
2.1 Surgimiento del <i>Teatro de Emergencia</i>	21
2.2 <i>Teatro de Emergencia</i> en apoyo al fomento de la lectura en Honduras	25
2.3 <i>Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles</i>	28
2.3.1 Objetivos	29
2.3.2 Estructura	30
2.3.3 Contenidos	32
2.3.4 Herramientas	36

### **3.- RESULTADOS Y ALCANCES DEL TALLER TEATRO DE EMERGENCIA: CUENTOS INFANTILES EN MÉXICO**

3.1 Nacimiento de <i>Teatro Itinerante</i>	
3.1.1 Primer <i>Taller Teatro de Emergencia:</i> <i>Cuentos infantiles</i> impartido en México	39
3.1.2 Formación del grupo <i>Teatro Itinerante</i> de la ENAT	42
3.1.3 Actividades actuales de la compañía <i>Teatro Itinerante</i>	44
3.2 <i>Teatro Para Llevar</i>	
3.2.1 Taller impartido en 2006	46
3.2.1.2 Cuentos	48
3.2.2 <i>Teatro Para Llevar</i> , resultado del Taller en 2006	50
3.3 Alcances generales del <i>Taller Teatro de Emergencia:</i> <i>Cuentos infantiles</i> en México	52
<b>CONCLUSIONES</b>	56
<b>BIBLIOGRAFÍA</b>	59
<b>APÉNDICE</b>	
Entrevistas	63
Fotografías	87

## INTRODUCCIÓN

En mayo de 2006, el Programa Nacional de Educación Continua de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA ofreció el *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles*, el cual fue impartido por Jack Warner, quien es el director de la compañía hondureña *Teatro La Fragua*. Sin conocer el origen del taller asistí con la intención de ampliar las herramientas que utilicé para desarrollarme como actriz en el ámbito infantil y con la inquietud de conocer de manera palpable cómo esta forma de teatro, la cual tiene gran impacto en el contexto centroamericano, podría tener resonancia en mi contexto. De esta experiencia nació mi inquietud por acercarme al trabajo de *Teatro La Fragua* y mi especial interés por investigar acerca de sus actividades y de la repercusión de su trabajo en México. La presente tesina, resultado de dicho interés, estudia distintos aspectos del *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles*.

El primer capítulo ofrece al lector una visión general de la historia y el trabajo de la compañía *Teatro La Fragua*, indaga en los inicios, en las actividades y la presencia en México de esta compañía, asimismo se refiere brevemente a la trayectoria del creador de la compañía y a las características de sus integrantes. En esta parte también se observa la participación de *Teatro La Fragua* en el teatro popular hondureño. Por último se informa acerca de los talleres que imparte la compañía, para tener presentes los antecedentes del taller *Teatro de Emergencia*.

En el segundo capítulo se da a conocer el surgimiento del *Teatro de Emergencia*, los motivos por los cuales surgió, sus objetivos iniciales y los resultados que éste alcanzó. También se observan los nuevos objetivos del *Teatro de Emergencia*. Dentro de este capítulo se profundiza en los objetivos, la estructura, los contenidos y las herramientas del taller.

En el último capítulo, el estudio expone el nacimiento de dos grupos de teatro que surgieron a partir de que sus integrantes fueron partícipes del taller. En primera instancia se da a conocer la formación del grupo *Teatro Itinerante* de la ENAT; también se comenta acerca de las actividades iniciales de este grupo y del trabajo que realiza actualmente. En otro punto de este capítulo se informa sobre el

taller que fue impartido en 2006 y se estudian los inicios del grupo *Teatro Para Llevar* que se formó a partir de este taller.

Por último, para complementar la información bibliográfica, debido a la escasa difusión de las actividades de *Teatro La Fragua*, esta investigación se apoya en las entrevistas que realicé a Jack Warner, director de *Teatro La Fragua* y a los integrantes de esta compañía teatral.

## CAPÍTULO 1 *TEATRO LA FRAGUA* Y SUS TALLERES

### 1.1 *Teatro La Fragua*

Teatro La Fragua es el sueño hecho realidad de un hombre, es la voz de un pueblo oprimido, el altar donde entregan su corazón hombres y mujeres hechos grandes actores, es un jaguar que lucha por mantener la fuerza de su rugido...  
--Eduardo Núñez

#### 1.1.1 Sus inicios

Para conocer los antecedentes del *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles* considero necesario explorar la historia del grupo que lo creó, además de sus actividades y hacer énfasis en sus talleres para acercarnos después al objeto de estudio en el segundo capítulo. *Teatro La Fragua* es una compañía que se formó en Honduras, durante el año de 1979; ésta asume como principal objetivo “forjar la identidad nacional a través de las expresiones del pueblo [y] despertar la creatividad popular con ayuda del teatro, para encontrar soluciones a los problemas actuales”.<sup>1</sup> Los montajes que realiza esta compañía teatral abordan distintas temáticas: políticas, sociales, educativas, populares, históricas o religiosas. El público objetivo de *Teatro La Fragua* es el de los sectores más pobres de Honduras -la clase trabajadora, sus familias y los niños, que nada saben sobre economía, sin embargo, sienten los estragos de la pobreza- ya que su circunstancia no disminuye su calidad de personas, de seres humanos, ni su capacidad de formar parte activa de la cultura de un pueblo. Esta compañía se acerca y se entrega a su comunidad, utiliza el teatro para darle voz.

#### 1.1.2 Su creador

Jack Warner el director de *Teatro La Fragua*, nació en Virginia, Estados Unidos de América, el 18 de octubre de 1944. Desde niño estuvo cercano a los

---

<sup>1</sup> Alfonso Gumucio Dagron, “Teatro La Fragua Honduras” en *Haciendo Olas*, historias de comunicación participativa para el cambio social, [en línea], New York, The Rockefeller Foundation, 2001, p. 47, Dirección URL: [http://www.communicationforsocialchange.org/pdf/haciendo\\_olas\\_%5Bf%5D\\_7\\_23.pdf](http://www.communicationforsocialchange.org/pdf/haciendo_olas_%5Bf%5D_7_23.pdf), [consulta: 18 de enero de 2007].

problemas políticos y sociales de su época, su padre era militar y junto a su familia tuvo que establecerse en diferentes sitios. Al crecer se encaminó a la religión y decidió ordenarse en la Compañía de Jesús en 1974. Desde entonces llamaba su atención el compromiso de los Jesuitas con la comunidad; él percibió que la contribución de éstos al desarrollo de la sociedad es dedicar su vida a socorrer a la gente que lo necesita. Warner sentía una gran satisfacción al poder utilizar sus aptitudes para ayudar a los demás. Estudió Filosofía y posteriormente realizó estudios en español y francés. Cuando tuvo el deseo de mejorar su español consideró que era una excelente opción dirigirse a Sudamérica y viajó a Bolivia. Por esos años él ya tenía entre sus planes estudiar teatro. Después de permanecer un año y medio en Bolivia se trasladó a Chicago, Estados Unidos para realizar estudios profesionales en la Goodman School of Drama. Cuando concluyó sus estudios recibió el grado de Master en Bellas Artes. En ese momento, él ya tenía un objetivo claro: realizar teatro en América Latina; en las zonas con mayor marginación, las más marcadas con la huella de la pobreza y las carentes de una calidad de vida mínima. Jack Warner percibió por un lado que en América Latina existe una gran tradición de teatro didáctico desde tiempos de la colonia y por otro, la oportunidad de hacer teatro “popular”, según sus palabras “más bien metido en lo que es la vida de la gente”.

Después de obtener su título viajó a la ciudad de El Progreso, Yoro, en Honduras y al conocer la realidad social de aquel lugar -determinada por el rezago educativo, la carencia de desarrollo económico y la marcada explotación de sus recursos naturales por parte de compañías extranjeras-, decidió permanecer ahí para hacer una contribución a esa ciudad y posteriormente a todo el país con los recursos que poseía: buscaría despertar conciencias a través del teatro. Warner emprendió sus actividades teatrales con un grupo de la ciudad de Olanchito que un amigo suyo tenía a su cargo, éste estaba formado por personas comunes: campesinos, jardineros, jóvenes, gente que acudía a la iglesia y cualquier persona que tuviera algo que decir a su propio pueblo. En 1980 se trasladó junto con el grupo a la ciudad de El Progreso y ahí continuó trabajando. Puso énfasis en el entrenamiento y la formación de sus actores, para constituir con ellos una

compañía profesional. Con este grupo, al que llamó *Teatro La Fragua*, comenzó a realizar diversos montajes, principalmente de temática social.

Pasados los años, Warner percibió cómo el avance de los medios de comunicación, tales como la televisión y el internet, alcanzaban hasta las zonas más marginadas de Honduras y bombardeaban de imágenes y mensajes subliminales a las nuevas y viejas generaciones; así que buscó proponer con su teatro “una alternativa a ese montón de imágenes que vienen llegando a la gente tiempo completo”.<sup>2</sup>

Jack Warner ha estado al frente de *Teatro La Fragua* desde hace 30 años, y se ha hecho cargo de la dirección escénica, de la formación de sus actores, de la gestión del grupo y de todos los asuntos que tienen que ver con el buen funcionamiento de la compañía. Actualmente él es el director general de *Teatro La Fragua* y sigue en la búsqueda por contribuir con su teatro al desarrollo de la comunidad en la que habita y del país en el que vive.

### **1.1.3 Sus actividades**

El trabajo de *Teatro La Fragua* comenzó con el montaje de obras de carácter social. Warner percibió en ellas un modelo de teatro popular que permitiría al público sentirse abordado por la temática de las obras e identificado con la puesta en escena. Las primeras obras que el grupo presentó fueron las que componían su programa llamado *Juegos X*, que incluía las obras: *El asesinato de X* de Libre Teatro Libre de Argentina; *Juegos peligrosos* (también llamado *Juegos del destino*) basada en un cuento salvadoreño y *Las dos caras del patroncito* de Luis Valdez. Además representaron una adaptación del texto de Rudyard Kipling *Historias exactamente así*, una obra para niños.

Honduras posee una gran riqueza cultural y popular propia; éste es un aspecto crucial al elegir temas populares para armar el repertorio de *Teatro La Fragua*, pues a través de sus obras esta riqueza se representa y se refleja en el escenario. Ese país tiene un legado cultural lleno de hermosos cuentos de tradición oral y escrita que reflejan fielmente al poblador hondureño. La compañía

---

<sup>2</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 21 de marzo de 2007, Honduras.

incluye en su programa *Cuentos Hondureños* algunos de los cuentos más representativos; entre ellos *El origen del maíz*, de raíz mítica y una versión de *Tío Coyote y Tío Conejo*.

Según Jack Warner, “el problema con muchas obras contemporáneas, sean latinoamericanas o de otro lugar, es que salen de las universidades o de las ciudades grandes y no tienen nada que ver con la experiencia del pueblo, de las aldeas, del público de su teatro”.<sup>3</sup> Por tal razón, él ha decidido adaptar algunos textos que a su parecer, cumplen uno de los objetivos del teatro popular: lograr la identificación del público con lo que se está representando, para alentarlos a buscar un cambio en su entorno. Warner utiliza textos de diversos autores, entre ellos Lope de Vega y Brecht.

Además del teatro de temática social, otro plato fuerte de *Teatro La Fragua* es el teatro religioso, hondureño, como el que proviene de las pastorelas del padre José Trinidad Reyes<sup>4</sup>; de estilo medieval o el que el grupo crea a partir de pasajes de la Biblia. Es probable que el teatro religioso de *Teatro La Fragua* integre características de las “veladas hondureñas”, acerca de las cuales explica Rosalina Perales:

Las veladas tienen su raíz en la tradición de las pastorelas que había popularizado el padre Reyes en el siglo anterior [siglo XIX], permanecen sobre todo en el interior del país. Se trataba de un género improvisado, realizado por aficionados con talento, para fines benéficos. Era un género de variedades en el que cabía sainete, danza, diálogos dramáticos, canciones, poesía, coros, y los “cuadros vivos” sobre temas religiosos o del país...<sup>5</sup>

La compañía utiliza en sus obras varios de estos elementos y hace de su teatro una actividad interdisciplinaria.

En la Navidad de 1984 *Teatro La Fragua* puso en escena relatos bíblicos, comenzando con una dramatización sobre el nacimiento de Jesús. Al año

---

<sup>3</sup> Jack Warner en “Historia cultura e identidad: Las obras de Teatro La Fragua de Honduras”, Deborah Cohen, en *Historia y crítica*, [en línea], Honduras, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/COHEN3.HTM>, [consulta: 21 de febrero de 2007]

<sup>4</sup> José Trinidad Reyes fue el iniciador de la expresión teatral centroamericana, quien arraigó, gracias a las pastorelas escritas por él mismo, una tradición popular en su país.

<sup>5</sup> Rosalina Perales, *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967-1987*, vol. II, México, col. Escenología, 1993, pp. 147-148.

siguiente, en la Semana Santa, dramatizó *El asesinato de Jesús*, que “parte de las tradiciones de la religiosidad popular hondureña, pero añadiendo injertos de otras tradiciones del occidente cristiano que se remontan desde la Edad Media hasta el Renacimiento.”<sup>6</sup> Así comienza la marcha de su programa *El evangelio en vivo*, que contiene las obras *Navidad nuestra* y *El asesinato de Jesús*. En 1984 inician sus talleres; estos son impartidos a personas que viven en comunidades del norte de Honduras y posteriormente se llevan a otros países de Centroamérica.

*Teatro La Fragua* ha logrado consolidar su repertorio a lo largo de sus treinta años de carrera. Principalmente ha constituido dos programas, cada uno compuesto por varias obras. El primero es *El evangelio en vivo* y el segundo *Trilogía histórica* conformada por: *Réquiem por el padre Las Casas*, de Enrique Buenaventura; *Alta es la noche*, basada en la novela *Los brujos de Ilamatepeque* del hondureño Rubén Amaya Amador y *Romero de las Américas* de Carlos Morton. Este programa funciona como medio para hacer memoria de la historia hondureña; así lo señala Carlos Mario Castro:

Con este proyecto *Teatro La Fragua* cumplía con una de las exigencias más urgentes de nuestro tiempo: rescatar la memoria histórica de la región, haciéndola asequible y atractiva a un público, sobre todo jóvenes, que poco o nada de contacto han tenido con la historia social, política y religiosa de Centroamérica.<sup>7</sup>

Entre los meses de julio y agosto *Teatro La Fragua* lleva a cabo su Temporada de Expresión Artística, en la cual se presentan distintas obras de su repertorio como los *Cuentos Hondureños*, *Cuentos infantiles* y sus más recientes producciones: *Una Noche con Harold Pinter*, *Más cuentos Hondureños*, *Ulúa Episodio I*, *Más aventuras de Tío Coyote y Tío Conejo* y *Harold Pinter: El montaplatos*. En esta temporada invitan a grupos internacionales para que muestren sus propuestas al pueblo hondureño.

---

<sup>6</sup> Carlos Castro, “La belleza de sus sufrimientos”, en *Noticias tff*, [en línea], Honduras, Marzo, 2001, vol. XXII #1, Dirección URL <http://www.fragua.org/noticiastff/22-1ES.HTM>, [consulta: 19 de enero de 2007].

<sup>7</sup> Carlos Castro, “Nunca cesaremos de explorar” en *Noticias tff*, [en línea], Honduras, Marzo, 2003, vol. XXIV #2, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastff/24-1ES.HTM>, [consulta: 5 de febrero de 2007].

Además de contar con estos programas, la compañía conserva en su repertorio obras desde sus inicios, las cuales se han convertido ya en las “consentidas” y forman parte fundamental del repertorio actual de *Teatro La Fragua*, un ejemplo de estas es *Las dos caras del patroncito* de Luis Valdez, la cual montaron por primera vez en 1979.<sup>8</sup>

#### **1.1.4 Sus integrantes**

Para abordar otro aspecto relevante de *Teatro La Fragua* es necesario referirse a los actores y destacar que son personas de la comunidad -de los barrios más marginados y conflictivos de la región de El Progreso-, que no cuentan con formación en una escuela de teatro; sin embargo, ellos han tenido una capacitación por demás profesional, sobre las tablas del edificio teatral de *Teatro La Fragua*. Su entrenamiento diario se compone de clases de danza, canto, actuación, acrobacia, combate escénico, expresión verbal y demás disciplinas que los mantengan en un constante crecimiento actoral.

Durante el tiempo que han trabajado en *Teatro La Fragua*, los actores han adquirido un compromiso con su sociedad, han logrado identificar los problemas más profundos de su entorno y han desarrollado capacidades que los alientan, al menos, a tratar de resolver estos problemas. Esto es una muestra de que “El arte dramático también es un instrumento eficaz y necesario a la hora de intentar cambiar el corazón de las sociedades y las personas”,<sup>9</sup> como apunta Carlos Mario Castro.

#### **1.1.5 Su presencia en México**

*Teatro La Fragua* ha estado presente en México en diversas ocasiones: La compañía pisó por primera vez suelo mexicano en 1992. Visitó el estado de Oaxaca para un Encuentro de Teatro en Comunidades, ahí presentó *Alta es la noche* de Ramón Amaya Amador, esta obra forma parte de su programa Trilogía histórica. A Tapachula, Chiapas, llevó uno de sus montajes más representativos

---

<sup>8</sup> La temática de esta obra de teatro chicano es lo que le ha permitido ser bien aceptada por público hondureño de distintas generaciones.

<sup>9</sup> Carlos Castro, *Apuntes para una historia de Teatro La Fragua*, manuscrito.

*Cuentos Hondureños*. En 1993 la compañía realizó una gira por diversas poblaciones del estado de Chiapas para el Festival de Teatro Mesoamericano, recorrió Tapachula, Huixtla, Tonalá y Arriaga; presentó las obras *Guerreros* y *Un Sueño Nuevo*. En 1994 y 1995 *Teatro La Fragua* volvió a participar en este festival, con *Cuentos Hondureños* y *Alta es la noche*. En 1997 visitó otros lugares de nuestro país: La Universidad de las Américas en Puebla, La Escuela Nacional de Arte Teatral en D.F; además de San Cristóbal de las Casas en Chiapas y una población de Oaxaca; en todos estos sitios presentó *Cuentos Hondureños*.

En 2009 visitó México en dos ocasiones; en el mes de julio participó en el Tercer Encuentro de Creadores Teatrales Independientes con su montaje *Mas aventuras de Tío Coyote y Tío Conejo*; tuvo presentaciones en el Estado de México y en Agua Dulce, Veracruz. En el mes de septiembre la compañía participó en el Primer Encuentro Latinoamericano de Teatro en Morelia, Michoacán; además se presentó en el Festival Otras Latitudes en el Distrito Federal y en el estado de Colima. En esta visita representó sus obras: *Una Noche con Harold Pinter: el arte, la verdad y la política* y *Más aventuras de Tío Coyote y Tío Conejo*.

De manera individual Jack Warner, el director general de *Teatro La Fragua*, ha llegado a México en diversas ocasiones para impartir talleres o participar en conferencias. En 2000 y 2002 impartió el *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles* en la Escuela Nacional de Arte Teatral. En 2006 ofreció este taller en el Diplomado de Espectáculos Infantiles de Ciudad Juárez y en el Distrito Federal, para el programa de Educación Continua de la Coordinación Nacional de Teatro. En 2007 y 2008 ofreció el mismo taller en Bacalar, Quintana Roo. En 2009 impartió el taller *El espacio vacío* en el Distrito Federal y Puebla; el taller *Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles* lo ofreció en Agua Dulce, Veracruz, como parte de las actividades del Tercer Encuentro de Creadores Teatrales Independientes.

En todas las visitas a nuestro país, la compañía ha logrado un intercambio cultural, de ideas y tradiciones con las personas que acuden a sus espectáculos y talleres.

## 1.2 *Teatro La Fragua* en el teatro popular hondureño

En Honduras como en México, existen diversas manifestaciones culturales, distintas formas de expresión, tradicionales y contemporáneas; se hallan tradiciones que tienen raíz indígena o son de carácter religioso, muestra de ello son las ferias patronales y carnavales, guancascos (padrinazgos); música, danza y teatro de carácter popular. Sin embargo, en la opinión de Candelario Reyes “En Honduras el arte ha sido el gran ausente, el invitado que no cuenta en la mesa de un encuentro que nunca llega”.<sup>10</sup> En el teatro, de los grupos que actualmente se conocen en Honduras como compañías establecidas y formales, se pueden contar menos de un centenar. Son pocos los grupos que han logrado sobrevivir más de una década y son varios los que han visto la luz de manera efímera.

Entre los grupos que continúan vigentes, además de *Teatro La Fragua*, se encuentran, Grupo Teatral Bambú, Teatro Laboratorio de Honduras (TELAH), Teatro Taller Tegucigalpa (TTT), Fundación Teatro Camino Real, Teatro La Cantera/Lanigi Mua, Teatro Ekela Itzá, Grupo de Teatro Walabis, Teatro Latino, Teatro Yamahala, Grupo Dramático de Tegucigalpa, Teatro La Farándula, Arteatro, Teatro La Medusa. Además de estos, que acercan su trabajo a un objetivo social, se encuentra el Círculo Cultural Sampedrano, que realiza teatro de tipo comercial.

Como la mayoría de las agrupaciones no cuentan con espacio propio, hacen de un sitio común, como la calle o el mercado, un lugar donde se brinda al público una experiencia de intercambio de ideas y reflexión.

Algunas de las compañías como Grupo Teatral Bambú, cuentan con talleres que tienen como propósito brindar a la gente de las comunidades una posibilidad de expresión a través del teatro.

*Teatro La Fragua* realiza un teatro de carácter popular que rescata elementos del folclor nacional y aborda distintos temas para reflejar situaciones determinadas, de índole política, social, cultural, educativa, etcétera; con éste busca crear en el individuo una conciencia plena de situaciones que ocurren en su

---

<sup>10</sup> Candelario Reyes, *Una década de búsqueda del teatro hondureño*, Latin American Theatre Review, spring 1992, p.107, vol. 25, núm. 2.

contexto, como la violencia, la explotación, el abuso de poder, el analfabetismo, la pobreza, las enfermedades, entre otras. A través del teatro la compañía pretende sembrar en el espectador un espíritu de crecimiento y cambio. “Trata de crear un teatro en el que el punto de vista es de los desposeídos.”<sup>11</sup>

Sobre el teatro popular, viene al caso la opinión de Romain Rolland que clasifica al teatro del pueblo en dos corrientes: “la que quiere llevar el teatro al pueblo tal y como es... y la que quiere hacer nacer con el pueblo un nuevo teatro”.<sup>12</sup> La propuesta de *Teatro La Fragua* se identifica con las dos clasificaciones de Romain Rolland; su teatro proyecta aspectos de cada una. La compañía considera las necesidades e inquietudes del público y le presenta propuestas con las que puede identificarse; además intenta provocar una reflexión y un espíritu de lucha (sin referirse únicamente a lucha política, también emocional, espiritual, cultural y económica).

*Teatro La Fragua* fomenta un enlace con la comunidad a través de su cercanía, por hacer representaciones en sus lugares de reunión; por ejemplo en la iglesia durante la misa dominical o en la cancha de fútbol de la comunidad; así mismo, por el texto y el tema que representa, para lograr un teatro en el que la gente se vea reflejada, incluso cuando lo que se representa son textos bíblicos; la forma de situar el tema en el contexto del público al que dirigen sus obras lo hace posible. Además, el grupo teatral busca rescatar la tradición hondureña y resguardarla de las manos del extranjero dominante. Por esta razón *Teatro La Fragua* incluye en su repertorio la representación de *Cuentos Hondureños* que profundiza en sus raíces culturales; por ejemplo *El origen del maíz*, que desde su temática mítica aborda la realidad campesina.

Sobre las tradiciones apunta Jack Warner: "Por el lado secular esperamos poder hallar una manera teatral para hacer más vivas y más diarias estas

---

<sup>11</sup> Alfonso Gumucio Dagron, “Teatro La Fragua Honduras” en *Haciendo Olas*, historias de comunicación participativa para el cambio social, [en línea], New York, The Rockefeller Foundation, 2001, p. 47, Dirección URL: [http://www.communicationforsocialchange.org/pdf/haciendo\\_olas\\_%5Bf%5D\\_7\\_23.pdf](http://www.communicationforsocialchange.org/pdf/haciendo_olas_%5Bf%5D_7_23.pdf), [consulta: 18 de enero de 2007].

<sup>12</sup> Romain Roland, *apud.* Fabrizio Cruciani, Cleilia Falletti, *El teatro de la calle, técnica y manejo del espacio*, trad. Beatriz Iacoviello, México, Grupo editorial gaceta, col. Escenología, 1992, pp.33-34.

tradiciones, porque existen, y no tenemos que recurrir al exterior.”<sup>13</sup> Los integrantes de la compañía pretenden por medio de su trabajo conseguir que los hondureños (al menos las personas más cercanas a la realidad social del país) encuentren su propia expresión, su propia voz, una voz auténtica que emane de sus raíces, con la cual se puedan identificar; para rescatar la gran herencia cultural que tiene este pueblo de ascendencia maya.

Por otra parte en Honduras, como en todos los países en desarrollo, es palpable el hecho de que las importaciones de productos “culturales” de países dominantes, intentan invadir al individuo y cambiar su forma de pensar, de vivir, de ser, de lucir, de necesitar.<sup>14</sup> En palabras de Carlos Mario Castro “Un peligro de la globalización es entender la universalidad como la imposición de una cultura sobre todas las demás.”<sup>15</sup> El extranjero tiene miras de apoderarse -además de su economía- de su cultura, a través de los medios de comunicación. Comenta Jack Warner en su ponencia *Hacia un nuevo teatro pobre para el siglo XXI*:

Sabemos bien que uno de los mejores métodos para volver pasiva a toda esa gente, mejor que el crack y la heroína, son los medios. Cada vez que yo entro en el metro en cualquiera de estas ciudades grandes... miro alrededor y me pregunto: ¿Dónde está toda esa gente bonita? Ese espejo que es la televisión, que es el cine, ¿Dónde está? Yo no lo veo en el metro; Ricky Martin no entra en el metro... ¿Dónde está el espejo que refleja la realidad de esta gente? Seguro que no está en las telenovelas.<sup>16</sup>

“Sólo un pueblo concientizado, dueño de sí mismo puede superar los siglos de dominación y destitución vividos por los hondureños”<sup>17</sup>. De acuerdo con la idea de Mark Kramer, quien ha observado de cerca el trabajo de la compañía, *Teatro*

---

<sup>13</sup> Jack Warner, *apud*. “Teatro La Fragua: Un grupo que busca erigir su teatro en la cotidianidad de la gente”, Emmanuel Jaen, en *Historia y crítica*, [en línea], Honduras, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/JAEN.HTM>, [consulta: 20 de febrero de 2007].

<sup>14</sup> Refiriéndonos a las necesidades diarias, vitales y económicas de las personas; en este caso se puede citar como ejemplo que el uso del teléfono celular se ha convertido en una necesidad primaria.

<sup>15</sup> Carlos Castro, *Apuntes para una historia de Teatro La Fragua*, manuscrito.

<sup>16</sup> Jack Warner, *Hacia un nuevo teatro pobre para el siglo XXI*, Ponencia del Tercer Encuentro de Escuelas Superiores de Teatro, [en línea], ENAT, México D.F., Octubre 1999, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/POBRE.HTM>, [consulta: 18 de enero de 2007].

<sup>17</sup> Mark Kramer, “Los paneles ausentes” en *Noticias tlf*, [en línea] Septiembre, 1999, vol. XX #3, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/20-3ES.HTM>, [consulta: 19 de enero de 2007].

*La Fragua* trata de crear conciencia en su pueblo para así forjar una identidad nacional.

Es marcada la necesidad de que las personas se acerquen al teatro, de que originen uno propio y lo utilicen como herramienta de comunicación para promover una amplia cultura teatral y popular; ya sea en Honduras, en México, o en cualquier otro país. Emmanuel Jaen comenta, acerca del trabajo de *La Fragua*: “Una perspectiva y práctica análoga para Jack Warner y el grupo es intensificar la relación con el público, de "educarlo" en el sentido teatral poco a poco y -esto es cuestión de décadas- conformar todo un pueblo teatralmente alfabeto.”<sup>18</sup>

El edificio teatral sede de la compañía, se ha convertido también en un lugar de enseñanza, en un espacio para fomentar la cultura popular. Cuenta con una escuela de ballet para niños de los barrios y colonias populares de la ciudad de El Progreso; ahí también se imparten talleres de actuación a jóvenes interesados en formar parte de la compañía o a quienes simplemente desean ampliar sus capacidades físicas, de expresión y de comunicación.

En el mismo espacio se lleva a cabo una difusión cultural completa, no solo se apoya y difunde el teatro, también la danza, a través de sus talleres. Para la poesía, cuenta con su proyecto *Atrapados en azul*, en el que músicos y poetas le dan un lugar a la poesía como expresión artística. Para difundir el cine ha sido habilitada en el teatro una cineteca propia; además, *Teatro La Fragua* cuenta con un espacio en la ciudad de San Pedro Sula (la capital comercial del país), donde son proyectadas mensualmente películas que invitan a la reflexión.

Con sus actividades *Teatro La Fragua* pretende fomentar una cultura popular integral de trascendencia en la población hondureña.

*Teatro La Fragua* está encontrando y fraguando con el pueblo hondureño una identidad cultural, una voz y una imagen de las cuales brotan fuerza, orgullo, esperanza y sueños... En este contexto el Teatro (*La Fragua*) emprende su gran misión: dar expresión a la historia, las costumbres, las tragedias y los triunfos del pueblo hondureño. Intentan fraguar una cultura, desarrollar una identidad, nutrir una capacidad para la reflexión, para que

---

<sup>18</sup> “Teatro La Fragua: Un grupo que busca erigir su teatro en la cotidianidad de la gente”, Emmanuel Jaen, en *Historia y crítica*, [en línea], Honduras, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/JAEN.HTM>, [consulta: 20 de febrero de 2007].

juntos los hondureños puedan comenzar a soñar y a escoger un futuro distinto.<sup>19</sup>

### 1.3 Talleres de *Teatro La Fragua*

*Teatro La Fragua* implementa en la mayoría de sus programas, talleres de teatro, que son impartidos a toda la comunidad; sin embargo hace énfasis en los jóvenes que habitan en comunidades rurales. Cada taller aborda distintos temas. Observa Carlos Mario Castro que “Los talleres, además de ayudar a despertar la creatividad de los jóvenes, también contribuyen a forjar una cultura de paz y no violencia”<sup>20</sup>. Estos talleres se han impartido en gran parte del territorio hondureño y en otros países de Centroamérica para despertar las capacidades físicas e imaginativas de los jóvenes y abrirles oportunidades distintas a la delincuencia y la violencia; también se les brinda un espacio para explorar sus posibilidades de expresión y se fomenta la cultura de la educación en jóvenes campesinos que no tienen oportunidad de asistir a la escuela.

Como parte de su programa *El evangelio en vivo*, *Teatro La Fragua* brinda talleres que tienen un carácter religioso, donde los participantes realizan un montaje sobre evangelios, relacionados ya sea con el nacimiento o el asesinato de Jesús; al terminar el taller los evangelios son representados durante la misa o al final de ésta. En la temporada navideña los talleres son impartidos con el objetivo de realizar montajes de pastorelas y de esta manera conservar la tradición que inició José Trinidad Reyes.

A partir del año 2000, *Teatro La Fragua* cuenta con el *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles*, en el que se realizan montajes de cuentos dramatizados. Dicho taller ha ampliado poco a poco sus objetivos para abarcar aspectos educativos y de conservación de tradiciones populares; además se utiliza para entrenamiento y formación de actores.

En los talleres se utilizan y enseñan de una manera fácil las mismas técnicas que *Teatro La Fragua* emplea para sus montajes, para que los jóvenes

---

<sup>19</sup> Mark Kramer, “Los paneles ausentes”, en *Noticias tlf*, [en línea], Honduras, septiembre, 1999, vol. XX #3, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/20-3ES.HTM>, [consulta: 19 de enero de 2007].

<sup>20</sup> Carlos Castro, *Apuntes para una historia de Teatro La Fragua*, manuscrito.

las apliquen, ya sea en la dramatización de evangelios o cuentos infantiles y en el montaje de obras o pastorelas. “De esta manera va naciendo una tradición teatral, que con técnicas muy sencillas y accesibles, va encendiendo la creatividad de sectores ordinariamente marginados de los centros de cultura y educación.”<sup>21</sup> Los talleres incluyen ejercicios físicos, de expresión corporal, respiración, lectura y música. Después de tres días de trabajo<sup>22</sup>, los participantes representan el resultado del taller: ya sea durante la misa, en una escuela o en algún centro de reunión de la población.

### **1.3.1 Resultados de los talleres en Honduras y Centroamérica**

*Teatro La Fragua* incita con sus talleres a las personas de los barrios marginados, del campo y a la gente que acude a la iglesia a que experimenten con el teatro, para que a través de éste, expresen sus inquietudes y encuentren una posibilidad, si así lo deciden, de intentar un cambio en sus comunidades. En los resultados de los talleres se puede apreciar “la fuerza transformadora del teatro como instrumento para el cambio y crecimiento humanos [y] su capacidad festiva para dar cuerpo y voz a las alegrías y esperanzas de las comunidades.”<sup>23</sup>

Según Jack Warner, el impacto de los talleres en los jóvenes abarca distintos aspectos, por ejemplo, les permite el contacto con textos literarios y dramáticos bien escritos que les brindan acceso a un lenguaje que muy probablemente no manejan en su vida cotidiana; ellos se dan cuenta que lo pueden utilizar para expresarse en la calle, en la escuela; tienen ese vocabulario aprendido para utilizarlo a diario. En el aspecto físico, los talleres brindan a los jóvenes una oportunidad de aprender a manejar su cuerpo, con todos los cambios que sufre en la adolescencia; además pueden experimentar la experiencia de hablar en público. El resultado más notorio que obtienen en los talleres es la

---

<sup>21</sup> Carlos Castro, “La belleza de sus sufrimientos”, en *Noticias tlf*, [en línea], Honduras, Marzo, 2001, vol. XXII #1, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/22-1ES.HTM>, [consulta: 9 de enero de 2007].

<sup>22</sup> En ocasiones la duración varía según el objetivo particular del taller o las características de los integrantes.

<sup>23</sup> Carlos Castro, “Descubriendo Fuego”, en *Noticias tlf*, [en línea], Honduras, Junio, 2002, vol. XXIII, #2, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/23-2ES.HTM>, [consulta: 23 de enero de 2007].

confianza, los cambios son perceptibles en el transcurso de los días. En particular, en grupos de jóvenes campesinos es visible la dificultad que tienen para expresarse en público; se les complica decir su nombre y presentarse ante el grupo, sin embargo, al pasar tres días, ya están apareciendo ante espectadores y es palpable el cambio que ha ocurrido en ellos en cuanto a confianza se refiere.

Charo Revilla, una visitante extranjera de la compañía, exterioriza su opinión acerca del efecto que logran los talleres en los participantes: “Yo estaba admirada de la evolución que esos jóvenes estaban experimentando. Nunca nadie antes les había hecho ser conscientes de que tenían una voz para hacerse oír, una concentración para crear, un cuerpo con el que [pueden] realizar bellísimas imágenes y un ser para ser entregado, [para] compartir y recibir cariño y alabanzas.”<sup>24</sup> Mark Kramer también ha manifestado su sentir acerca del tema “Aprenden la concentración, la cooperación, la confianza y la fuerza del lenguaje: conocimientos que les servirán a dónde sea que vayan”<sup>25</sup>.

Con el resultado de los talleres *Teatro La Fragua* pretende fomentar una cultura teatral en Honduras y acercar el teatro a la mayoría de la población para que comience a ser un modo de expresión habitual para la gente. Los integrantes de esta compañía teatral opinan que los talleres se están constituyendo como la primera piedra que ayudará a construir una sólida tradición teatral en Honduras y esperan que surtan el mismo efecto en los demás países en donde se imparten y de esta manera buscan establecer una cultura centroamericana que comparta su riqueza con distintas naciones.

---

<sup>24</sup> Charo Revilla, “Charo sin Título”, en *Noticias tlf*, [en línea], Honduras, Junio, 1999, vol. XX #2, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/20-2ES.HTM>, [consulta: 23 de febrero de 2007].

<sup>25</sup> Mark Kramer, “Los paneles ausentes”, en *Noticias tlf*, [en línea], Honduras, septiembre, 1999, vol. XX #3, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/20-3ES.HTM>, [consulta: 19 de enero de 2007].

## **CAPÍTULO 2 *TEATRO DE EMERGENCIA: CUENTOS INFANTILES***

### **2.1 Surgimiento del *Teatro de Emergencia***

Entre los últimos días de octubre y los primeros de noviembre de 1998, el huracán Mitch (categoría 5 en la escala Saffir-Simpson) pasó sobre Honduras afectando gravemente a su población; provocó más de diez mil muertes y dejó a la mayoría de la gente sin casa ni pertenencias, pero sobre todo, sin esperanzas. El daño material que causó el huracán era más que evidente; la gente estaba muy afectada física y emocionalmente pues, en el segundo país más pobre de Centroamérica, obtener un bien material requiere de un gran esfuerzo laboral. Literalmente se habían quedado en la calle. La gente se encontraba albergada en escuelas, centros sociales o edificios de fábricas. En estos lugares se encontraban personas de todos los estratos sociales, desde gente trabajadora hasta delincuentes, niños, adultos y ancianos.

*Teatro La Fragua* estaba consciente de que el huracán había puesto en una situación de emergencia a toda la sociedad. En los primeros días, algunos de los actores auxiliaron en los albergues con distintas tareas como repartir víveres; hacer encuestas sobre familiares extraviados, sobre pérdidas materiales; etcétera. Sin embargo, para el grupo era obvio que aun cuando había que atender en primer plano todas esas necesidades, existían otras realmente importantes que tenían que solucionarse. Se hicieron una pregunta: “¿Qué podemos hacer nosotros? No somos enfermeros, no somos constructores, pero ¿qué podemos hacer para ponernos a ayudar en la emergencia?”. Warner recuerda un comentario que le hicieron cuando *Teatro La Fragua* acudió a ayudar en una emergencia en El Salvador causada por un terremoto: “Sí, tenemos que construir casas, casas que han sido destruidas por el terremoto, pero es igual de importante reconstruir la persona que va a vivir en esa casa, el construir una casa nomás no es suficiente”.<sup>26</sup>

Al observar lo caótico de la situación, el miedo y la tristeza en la gente, *Teatro La Fragua* sintió la necesidad de darle un poco de alegría; notaron que ya

---

<sup>26</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 21 de marzo de 2007, Honduras.

recibía ayuda alimenticia, ropa, medicina; pero de ninguna forma obtenía ayuda psicológica o emocional. “Tuvimos que buscar la manera de llevar alegría, fe y esperanza a todas aquellas personas en los albergues que habían perdido todo.”<sup>27</sup> El grupo se dispuso de inmediato a atender la emergencia con el elemento más importante que ellos podían usar para ayudar: el teatro. La compañía inició la representación de evangelios en los albergues y después tomó la decisión de realizar el *Teatro de Emergencia*. “El *Teatro de Emergencia* es básicamente tener una respuesta pronta a una necesidad humana”, así lo definió Edy Barahona, director escénico de *Teatro La Fragua*. Para Rigoberto Fernández, actor, la respuesta del grupo teatral hacia la catástrofe fue de la siguiente manera: “Apenas se estableció el clima, lo primero que hicimos fue pensar en un plan, en un plan de emergencia, se podría decir emergencia teatral, para ver de qué forma podíamos ayudar.”<sup>28</sup> Fue un trabajo de emergencia: “empezamos inmediatamente a recolectar cuentos y a trabajarlos y nos íbamos inmediatamente, no sólo dentro de nuestra ciudad, sino que también en los campos bananeros, donde [estaba] la mayoría de la gente, pues, no podía ni salir de ahí; entonces nosotros buscábamos la manera de llevar ese trabajo.”<sup>29</sup> El *Teatro de Emergencia* se creó para responder a la necesidad de alegría que tenía la gente en esos lugares. “Sirvió para disfrazar la tristeza, para que se les olvidara lo que habían vivido, por momentos o por horas.”<sup>30</sup>

El *Teatro de Emergencia* comenzó siendo una lectura de cuentos infantiles y posteriormente se convirtió en dramatizaciones de dichos cuentos. Por la inmediatez que requería el espectáculo para presentarse a los damnificados, Jack Warner decidió iniciar el montaje con una selección de cuentos que había conseguido en su reciente visita a México.<sup>31</sup> De manera alterna al montaje él buscaba una técnica para hacer la representación teatral de estos cuentos. Debía considerar que quienes iban a representar los cuentos eran en su mayoría jóvenes

---

<sup>27</sup> Jack Warner, “El teatro en los tiempos de Huracanes” en *Noticias tlf*, [en línea], Honduras, marzo, 1999, vol. XX #1, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/20-1ES.HTM>, [consulta: 17 de enero de 2007].

<sup>28</sup> Entrevista a Rigoberto Fernández por Adriana López, 6 de abril de 2007, Honduras.

<sup>29</sup> Entrevista a José Ramón Inestroza por Adriana López, 21 de marzo de 2007, Honduras.

<sup>30</sup> Entrevista a Tony James Díaz por Adriana López, 28 de marzo de 2007, Honduras.

<sup>31</sup> Dichos cuentos pertenecen a la colección Encuentro de la editorial CIDCLI.

y niños damnificados. Además, tenía que contemplar el hecho de que un gran número de albergues estaban instalados en las escuelas y la gran mayoría de los damnificados que ahí se encontraban eran niños “con nada que hacer todos los días, traumatizados por la experiencia, [que] necesitaban algo para reemplazar el tiempo de estudios que estaban perdiendo”<sup>32</sup>; por lo tanto, Warner decidió implementar una técnica sencilla para crear espectáculos de rápido montaje y dar un resultado digno al público que merecía presenciar “el mejor espectáculo del mundo”. El *Teatro de Emergencia* debía ser planteado para romper con cualquier dificultad técnica, pudiéndose adaptar a cualquier espacio; sin ningún requerimiento más, que tener un público dispuesto a disfrutar del espectáculo.

Comenzó entonces el *Teatro de Emergencia*; fue un trabajo colectivo en el que se aceptaron y pusieron en práctica las ideas de todos los participantes. El montaje se fue dando poco a poco. Se formaron grupos con jóvenes de los barrios que habían participado en alguno de los talleres que imparte *Teatro La Fragua*, además de niños y jóvenes damnificados que estaban viviendo en los albergues, pues los actores de la compañía no eran suficientes para abarcar todos los espacios. De esta manera, los mismos damnificados ayudaban a apagar la tristeza de las personas afectadas. Un ejemplo de la colaboración de los damnificados en la misión de *Teatro La Fragua*, es el actor Tony Díaz, quien vivió en un albergue, porque su casa se inundó por completo. Él participó en las brigadas de *Teatro de Emergencia* y colaboró para reconstruir la alegría de las otras personas que vivían la misma situación. Posteriormente, se integró como actor de la compañía teatral.

Fueron cuatro o cinco grupos los que se formaron, de entre 6 y 10 personas cada uno; comenzaron a hacer pequeñas obras y a representarlas lo más pronto posible en los albergues. Utilizaban para el montaje uno o dos días. El elemento principal (debido a que no era posible transportar utilería, escenografía ni vestuario en esa situación), era el cuerpo; por lo tanto se hizo énfasis en construir cuadros corporales para crear una imagen mental en el público. La estructura era sencilla, se contaba con tres elementos principales: el libro, de donde salían todas las imágenes; el grupo, que daba vida a dichas imágenes y representaba a todos los

---

<sup>32</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 31 de marzo de 2007, Honduras.

personajes que participaban en cada cuento y el narrador. Entre los cuentos montados durante la emergencia, se encuentran *Gatico Gatico* de Severo Sarduy; *El niño que buscaba ayer* de Claribel Alegría y *El cordoncito* de Vicente Leñero.

La respuesta de los damnificados ante el *Teatro de Emergencia* fue variada; los trastornos eran grandes. Algunos decían que si no era comida, la ayuda que les brindaban no servía de nada; otros, la mayoría, se dejaban envolver por el espectáculo y lo tomaban como un consuelo, aunque sea temporal. Olvidaban por un momento su desgracia y en alguna medida recuperaban la esperanza de que todo, regresaría a la normalidad. Acerca de la respuesta de la gente, comenta Edy Barahona: “Siento que la gente lo agradeció, porque, podían tener acceso a comida, podían tener acceso a vestuario, pero no a la alegría espiritual o a aquella alegría que se había consumido a través del miedo; entonces, siento que fue una experiencia que valió la pena”<sup>33</sup>.

La actriz Gimena Cartagena describe su experiencia en el Huracán Mitch como algo devastador y comenta sobre los resultados del *Teatro de Emergencia*:

Se podía decir que la gente se distraía una hora, cuando estaba viendo la presentación, una hora se divagaba de los problemas que tenía en su mente; que la casa, que se me fue tal cosa, que no sé si mi hijo está bien, que si mi hijo está allá; al menos una hora se distraían. Más que todo los niños se distraían un poco al vernos actuar; esa fue una experiencia inolvidable<sup>34</sup>.

El *Teatro de Emergencia* cumplió su objetivos: obtener “la sonrisa de los niños y despertar la esperanza en los adultos”<sup>35</sup>.

Poco a poco la gente regresó a sus casas o habitó aquella que le había sido asignada para vivir, entonces, *Teatro La Fragua* dejó de presentarse en los albergues y comenzó a dirigirse a las comunidades más vulnerables de manera gratuita. El *Teatro de Emergencia* debía continuar; existía una necesidad latente de conservar la técnica, comenta Edy Barahona:

---

<sup>33</sup> Comentario de Edy Barahona en entrevista por Adriana López; 3 de abril de 2007, Honduras.

<sup>34</sup> Entrevista a Gimena Cartagena por Adriana López, 3 de abril de 2007, Honduras.

<sup>35</sup> Carlos Mario Castro; “El flautista, la escuela y los niños” en *Historia y crítica*, [en línea] Honduras, noviembre de 2000, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/FLAUTISTA.HTM>, [consulta: 18 de enero de 2007].

La emergencia no falta, sobre todo en un país tan pobre como el nuestro, un país tercermundista, el segundo país más pobre de Latinoamérica; la necesidad del *Teatro de Emergencia* es palpable todos los días; yo siento que esto es algo que hay que estar haciendo por siempre porque la gente no tiene mucho acceso o no tiene casi ningún acceso al teatro.<sup>36</sup>

El *Teatro de Emergencia* respondió además a la inquietud que el grupo tenía hace tiempo de montar un espectáculo que pudiera dirigirse a niños pequeños (menores de siete años), que representaba para ellos un público no explorado; para el cual tenían también un mensaje que transmitir.

## **2.2 *Teatro de Emergencia* en apoyo al fomento de la lectura en Honduras**

Con el paso del tiempo muchos los aspectos del *Teatro de Emergencia* cambiaron y mejoraron, pasada la situación de peligro, la compañía contaba con más tiempo para plantear el programa y convertir la técnica en algo formal que pudiera conservarse; los actores comenzaron a analizar los cuentos utilizados para observar cuáles tenían las características ideales para dramatizarse y cuáles no. Había que distinguir en los textos algunos aspectos importantes por ejemplo, si ya contienen algunos diálogos; si los personajes tienen un carácter definido; si el cuento describe ambientes o espacios bien determinados e imágenes que puedan representarse corporalmente y lo más importante, si en el texto se define un conflicto.

Las imágenes corporales también cambiaron: se tomaron como base las propuestas iniciales y se construyeron otras, apoyadas en disciplinas como la danza o la acrobacia. Por otra parte se incorporó la música como elemento central del espectáculo.

Aunque se implementaron cambios, nunca dejó de tomarse en cuenta la meta del montaje: que pueda ser representado en cualquier espacio. Warner comenta que éste es un objetivo central, de gran importancia en el entorno hondureño, porque el país no cuenta con espacios formales; además, él busca ir

---

<sup>36</sup> Entrevista a Edy Barahona por Adriana López, 3 de abril de 2007, Honduras.

con el *Teatro de Emergencia* a los lugares donde está la gente y explorar “como podemos crear en ese contexto todo un mundo nuevo”.<sup>37</sup>

Al pasar la catástrofe provocada por Mitch, los integrantes de *Teatro La Fragua* se percataron que en su país había otras emergencias, presentes desde hace tiempo. Algunas de ellas: el tema de la educación infantil, el rezago educativo en Honduras y la falta de interés de los niños y jóvenes por la lectura. Ellos consideraron que, con el *Teatro de Emergencia*, podían atender este aspecto y contribuir al fomento de la lectura en su país. El *Teatro de Emergencia* se convirtió entonces en un programa dirigido al apoyo de la formación escolar de los niños que cursan los grados de educación básica en la ciudad y el campo.

Asimismo, Jack Warner pudo encontrar, después de superada la emergencia natural, varios objetivos en el *Teatro de Emergencia*, esto se puede advertir en el siguiente comentario: “Me di cuenta, por un lado, dada la condición del sistema educativo, [que] claramente eso daría una chispa a lo que es la formación de los niños; que no tienen en su formación normal en el sistema.”<sup>38</sup> También notó que ese proyecto podía servir como un pequeño estímulo que favoreciera la formación de los niños, pues tocaba aspectos no considerados en el programa educativo normal; además, podría apoyar al programa educativo desde el punto de vista de una formación humanista, desde un acercamiento libre con la literatura y con la cultura en general. Por otro lado le confirió al proyecto el objetivo de formar públicos:

Yo siempre he creído que [como] parte de hacer teatro; al menos en este contexto; hay que formar a los actores, hay que montar las obras; pero hay que formar al público y la idea de llevar cuentos a las escuelas es un elemento excelente para ir formando un público futuro del teatro; un público que ojalá con el tiempo pueda ser incluso el apoyo económico de [éste] cuando esos niños se vuelvan adultos.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 26 de Marzo de 2007, Honduras.

<sup>38</sup> *Ibídem.*

<sup>39</sup> *Ibídem.*

Warner también busca con su *Teatro de Emergencia*, así como con todas las actividades que realiza su compañía, formar personas comprometidas con su sociedad, enteradas y empapadas de los problemas de ésta, que sean capaces de plantear soluciones, “si vamos a formar niños que puedan ser agentes de cambio en el futuro, tenemos que formar su imaginación, su creatividad, para que puedan ir descubriendo, inventando soluciones a los problemas inmensos que vemos cualquier vez que salimos, bueno ni tenemos que salir a la calle”.<sup>40</sup>

El *Teatro de Emergencia*, en su segunda etapa, se presenta en escuelas, gimnasios, colegios y en la sede de *Teatro La Fragua*, principalmente a público estudiantil e infantil y procura funcionar como introducción y motivación al hábito de la lectura. Apunta Edy Barahona:

La idea nace de que los niños vean en el libro toda una historia y todas las imágenes que pueden salir de este libro; yo siento que sirve... porque le enseña al niño que todo lo que estamos viendo en ese cuento sale de un libro y eso tiene que ser una motivación para que el niño se interese por la lectura y si tenemos lectura tenemos educación.<sup>41</sup>

Según Carlos Mario Castro “La finalidad de los cuentos es llevar una entretención educativa y humanizante a las escuelas”, el programa pretende:

Que los niños y las niñas vayan adquiriendo el hábito de la lectura; que del teatro acudan a los libros de cuentos; para que aprendan la solidaridad, la ternura, la alegría, y los valores humanos que la sensibilidad literaria universal ha dejado consignados en los cuentos infantiles de todos los tiempos.<sup>42</sup>

El espectáculo, al cual se le hicieron algunos cambios, consta de tres cuentos entrelazados con canciones o rondas infantiles e intervenciones musicales; éste logra un impacto muy fuerte en los niños, se les queda grabado

---

<sup>40</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 26 de marzo de 2007, Honduras.

<sup>41</sup> Entrevista a Edy Barahona por Adriana López, 3 de abril de 2007, Honduras.

<sup>42</sup> Carlos Mario Castro; “El flautista, la escuela y los niños” en *Historia y crítica*, [en línea] Honduras, noviembre de 2000, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/FLAUTISTA.HTM>, [consulta: 18 de enero de 2007].

que es de un libro de donde salen todas esas historias y personajes. Probablemente, en buen número de ellos se despierte la inquietud de acercarse a ese libro que le ha brindado una experiencia tan grata. Así el montaje habrá cumplido su objetivo y podrá obtener una ganancia en términos sociales.

Otra emergencia latente es el constante bombardeo de imágenes que llega a los niños a través de los medios masivos de comunicación; los infantes se ven sumergidos en una ola de modas pasajeras, se sienten atraídos por seguir las conductas de los personajes que observan en estos medios, por comportarse y vestir como estos íconos; en algunos de ellos no cabe ni el recuerdo de las antiguas rondas y juegos tradicionales infantiles. Para contrarrestar lo anterior el *Teatro de Emergencia* incluye rondas y juegos que pretenden conservar la cultura infantil de antaño y no sólo mantenerla como un recuerdo; sino que desea darle esperanzas de seguir vigente.

En los intentos por sostener vigente el *Teatro de Emergencia* se han buscado varios caminos. Actualmente *Teatro La Fragua* construye un proyecto que consiste en ir a todas las escuelas de su comunidad (Progreso, Yoro) y llegar a cada una, al menos dos veces al año, de forma gratuita. Jack Warner busca que el proyecto se convierta en algo regular y que pueda tener un financiamiento para que siga en pie.

### **2.3 Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles.**

Jack Warner decidió estructurar un taller de *Teatro de Emergencia*, para abarcar varios aspectos:

Yo creo que es algo que vale la pena desde el punto de vista de entrenamiento y formación de actores, como desde el punto de vista social... de hacer consciente al actor de su contribución al mejoramiento de la sociedad; de que un trabajo como actor no es simplemente de lucir bonito o bonita en el escenario y de ponerse trajes bonitos y de salir en la tele y de que todo mundo me salude y lo que sea; sino es de hacer una contribución muy concreta a los problemas o [un] intento de solucionar los problemas de la sociedad y ese es uno de los puntos muy críticos hablando del

futuro de cualquiera de nuestras sociedades.<sup>43</sup>

Cuando Warner utiliza el taller para formar actores, él busca crear conciencia en ellos de qué pueden utilizar el teatro no solo como medio de expresión, sino también como medio de comunicación y de que pueden convertirse en un agente de cambio. Intenta provocar en ellos una reflexión; que hagan consciente que por medio de su profesión pueden hacer una contribución significativa en la sociedad en la que coexiste.

Cuando lo imparte a maestros busca que descubran, a través de los talleres, que pueden valerse de herramientas sencillas para mejorar la calidad educativa; al menos de sus propios alumnos; pues como comenta Carlos Castro “En nuestro medio (Centroamérica) los maestros no disponen de recursos para actualizar sus conocimientos y aprender nuevas y mejores técnicas de enseñanza.”<sup>44</sup>

El *Taller Teatro de Emergencia* se imparte por primera vez, como taller formal, en México en la Escuela Nacional de Arte Teatral, dentro del Cuarto Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro en 2000. Después de esta fecha comenzó a utilizarse en diversos proyectos de *Teatro La Fragua*; como los talleres continuos que la compañía imparte para una población indígena en Ixcán, Guatemala que iniciaron entre 2000 y 2001. En 2001, atendieron con el *Teatro de Emergencia* a su país vecino, El Salvador, cuando fue sacudido por un terremoto.

### **2.3.1 Objetivos**

El *Taller Teatro de Emergencia* tiene diversos objetivos, uno de ellos es despertar la creatividad y la sensibilidad de los participantes. Otro, es que el asistente pueda utilizar lo aprendido en el taller como un medio para expresar y comunicar un mensaje. Cuando el taller es impartido a jóvenes, se busca que ellos descubran la utilidad del teatro como un recurso para manifestar sus inquietudes y

---

<sup>43</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 26 de Marzo de 2007, Honduras.

<sup>44</sup> Carlos Mario Castro; “El flautista, la escuela y los niños” en *Historia y crítica*, [en línea] Honduras, noviembre de 2000, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/FLAUTISTA.HTM>, [consulta: 18 de enero de 2007].

problemáticas y que obtengan la confianza de usar sus habilidades para expresarse frente a un grupo de gente. Muchos de los participantes no han tenido la oportunidad de comenzar o continuar sus estudios de educación básica, y es aquí donde los talleres ponen su granito de arena para llevar educación artística y cultural a personas que se hallan marginadas de las ofertas de educación y cultura.

En el caso de que el taller sea utilizado para formar actores, éste busca desarrollar en ellos la habilidad de comunicarse con el público. Por otro lado, a través de los talleres se busca consolidar grupos que puedan atender las emergencias que se observan a diario, agrupaciones que consideren las exigencias y necesidades sociales de su contexto.

### **2.3.2 Estructura**

La estructura del taller está planteada en seis partes:

1. Presentación e introducción al taller
2. Ejercicios físicos (entrenamiento)
3. Ejercicios de respiración
4. Ejercicios de expresión corporal
5. Ejercicios de música y canto
6. Montaje

Edy Barahona describe la estructura del taller de la siguiente manera:

El taller comprende básicamente ejercicios físicos, ejercicios de respiración, lectura de los cuentos que vamos a hacer y más que todo trata de que los jóvenes o las personas que están participando en el taller salgan con una conciencia de lo que significa hacer *Teatro de Emergencia*; que es un teatro un poco diferente; tienes que adaptarte a cualquier espacio, a cualquier situación; el trabajo tiene que estar adaptado a las necesidades del lugar, no de los actores o de la compañía teatral... que el espacio escénico no sea un problema... y la metodología yo pienso que es muy sencilla; son técnicas que nosotros hemos desarrollado a través de nuestra historia.<sup>45</sup>

---

<sup>45</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 3 de abril de 2007, Honduras.

El desarrollo del taller es sencillo, propone elegir un cuento infantil, adaptarlo para ser representado (en ocasiones el cuento ya ha sido adaptado previamente), ensayarlo y terminar el montaje en un periodo corto de tiempo, inspirándose en la rapidez con que la emergencia de la que surgió la técnica exigía tener listos los espectáculos. Pretende obtener como resultado un montaje que con tres o cinco días de trabajo ya tenga una calidad digna para ser presentado ante el público y llegue inmediatamente a atender las emergencias a las cuales se destine la representación.

Que sea teatro de “emergencia” no significa que esté mal montado o “al ahí se va”; significa que el actor tiene un compromiso muy grande; que debe esforzarse al máximo durante el tiempo de montaje para obtener los mejores resultados. Es una propuesta que requiere de un buen entrenamiento físico, o al menos de la inquietud por adquirirlo; pues se basa en la creación de imágenes a partir del único material con que el actor puede contar en una situación de emergencia: su cuerpo. Por lo tanto, el taller tiene dos partes en las que se trabaja de manera intensiva en el entrenamiento: los ejercicios físicos y los ejercicios de expresión corporal.

Los ejercicios de voz, dicción y respiración son indispensables porque el *Teatro de Emergencia* se presentará en puntos clave de reunión: ya sea una plaza pública, un parque, una escuela, un patio o simplemente un área de terreno vacío; la mayoría de las veces en espacios abiertos y sin resonancia, que estarán además envueltos de la algarabía de los niños y adultos que van a presenciar el espectáculo, por lo que la proyección de la voz, la colocación del aire y la dicción deben ser las adecuadas.

Los ejercicios de música y canto se incluyen en el taller porque en el *Teatro de Emergencia* la música se maneja como un elemento central del montaje. No exige tener músicos ni instrumentos profesionales, “podemos hacer música con piedras o botes”; lo que se necesita es tener la capacidad de utilizar el ritmo o la melodía propuesta como apoyo a las imágenes corporales, ayudando así a crear el ambiente del cuento.

En cuanto a los textos, se trabaja primordialmente con cuentos de autores

latinoamericanos para que sean cercanos al contexto de quienes los representan y del público.

El taller propone finalizar con una presentación que pueda llegar a personas en una “emergencia latente y presente”; por ejemplo, a niños en situación de calle, aquellos que habitan en orfanatos, asilos, etcétera; “para enfatizar en la psicología de la gente que esto no es algo simplemente para el bienestar del actor, sino es una cosa que tiene una meta muy inmediata, salimos a la calle y vemos niños que necesitan esto y que ya es una emergencia”<sup>46</sup>.

El hecho de que el montaje estará listo en tres días es indiscutible, pero éste deberá perfeccionarse sobre la marcha. El actor notará los aspectos que funcionan y cuáles no de acuerdo al público al que se presenta y buscará continuamente complementar su trabajo con elementos que la situación o el espectador exija. Es un trabajo que exige constante cambio; sin embargo, siempre conservará las bases de donde surgió.

### **2.3.3 Contenidos**

A continuación, se describen los contenidos del taller y la forma en que se desarrollan.

La primera sesión inicia con la presentación de los integrantes del grupo para conocer las características individuales de los participantes y las del grupo en general; de esta manera se indaga en las capacidades y cualidades del equipo. Posteriormente, se da a conocer en qué consiste el taller; cuáles son sus objetivos, sus metas, sus contenidos y cómo se va a desarrollar. Se describe bajo qué circunstancias surgió el *Teatro de Emergencia*, sus objetivos iniciales y los actuales. También se da una breve introducción acerca de *Teatro La Fragua*, de su trayectoria, su estructura, su organización, su repertorio y de cómo y cuando nacen sus talleres.

Después de la introducción teórica, inicia el entrenamiento físico. Para dirigirlo se busca entre los participantes, voluntarios que tengan algún conocimiento de distintas disciplinas, como danza, música, acrobacia, etcétera;

---

<sup>46</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 28 de marzo de 2007, Honduras.

en fin, todas las posibilidades que pueda tener el equipo. Conforme se va realizando el entrenamiento, se van encontrando los puntos fuertes y débiles del equipo para trabajar sobre ellos y así lograr que se consolide un grupo, es decir, “un conjunto de actores que puedan reaccionar juntos a lo que el público manifieste”. Este grupo será quien dé vida a las imágenes corporales en las que se basa el trabajo de montaje y también representará al coro “la voz del pueblo, el sentir de la gente”. El *Teatro de Emergencia* demanda un contacto directo con el público, por lo cual, el grupo debe estar consciente de la reacción de los espectadores y tiene que estar listo para responder a ese estímulo.

Al terminar la etapa de entrenamiento físico se continúa con los ejercicios de respiración, éstos disponen al cuerpo para el trabajo. En palabras de Jack Warner, los ejercicios de respiración:

Son una serie de cosas en su mayoría basadas en ideas de yoga que tienen la meta básicamente de liberar el cuerpo para que pueda respirar bien, más que nada son cuestión de relajación, en parte para que no impidamos el buen funcionamiento del cuerpo y para que el actor pueda tener a disposición todo ese combustible que es el aire; mientras que la tentación en la práctica tiende a ser que el actor se vuelve tenso, con eso respira mal y tiene todavía menos combustible para poder comunicar.<sup>47</sup>

José Ramón Inestroza, actor de *Teatro La Fragua*, enfatiza que el cuerpo también se comunica con el actor, por medio de un dolor o molestia; y apunta que a través de los ejercicios de respiración podemos aprender a escuchar a nuestro cuerpo y tratar de eliminar lo que aqueja para disponerlo al trabajo. Comenta acerca de los ejercicios de respiración: “consisten en entrar en una etapa de relajación, donde nuestra mente, nuestro cuerpo, tienen que entrar a la dimensión de [la] disponibilidad; de aceptar, tanto las correcciones del director, como lo que te exige ese personaje dentro de esa escena.”<sup>48</sup> Los ejercicios de respiración también sirven para trabajar sobre el correcto apoyo del aire, enfatizando el esfuerzo en el diafragma, en el área abdominal e intercostal.

---

<sup>47</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 28 de marzo de 2007, Honduras.

<sup>48</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 21 de marzo de 2007, Honduras.

Enseguida de los ejercicios de respiración, inician los de voz y dicción; éstos ahondarán en la colocación del sonido trabajando sobre las cajas de resonancia. Para ello se utiliza un sistema sustentado en la respiración como la base de todo. Se trabaja la posición de la boca y la flexibilidad de los músculos de la cara que nos ayudarán a proyectar el sonido; “Enfatizando que esto es comunicación... y que la voz sea dirigida no es simplemente una cuestión de producir un sonido bonito; sino de comunicar algo y de usar este instrumento que es la voz para la comunicación.”<sup>49</sup>

Al terminar los ejercicios vocales, continúan los de expresión corporal. Estos varían según las habilidades del equipo. Inicialmente pueden ayudar a integrar al grupo y después, encaminarse a la creación de imágenes grupales que se construyan de acuerdo a los temas de cada uno de los cuentos a trabajar.

Los ejercicios de expresión corporal se dividen en cuatro partes: de creatividad, concentración, comunicación y cooperación. En los ejercicios de creatividad se insiste en la importancia de liberar el cuerpo y la imaginación para favorecer la creación individual o colectiva. Los de concentración, se basan en la importancia de tener un cuerpo dispuesto y una mente conectada al trabajo para obtener los mejores resultados. Los de comunicación hacen énfasis en que el objetivo del taller es obtener un producto que pueda comunicar; por lo tanto hay que ser capaces de comunicarse tanto con el equipo de trabajo como con el público. En los de cooperación, se puntualiza la importancia de formar de un grupo homogéneo que pueda captar, como unidad, las necesidades del público y responder a ellas.

En los ejercicios de expresión corporal se utiliza la danza como una herramienta importante para ayudar a que el cuerpo tenga soltura y sea más expresivo. Se pretende que el participante descubra que hay mil maneras de comunicar, de transmitir, de decir algo con su cuerpo. Algunas veces también, se implementan ejercicios básicos de pantomima para apoyar la creación de un espacio ficticio y la concepción de imágenes corporales.

Dentro del taller también se desarrollan ejercicios de música y canto, que

---

<sup>49</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 21 de marzo de 2007, Honduras.

entre otras cosas, pretenden servir como un punto de apoyo para que el espectáculo interdisciplinario atrape completamente la atención de los niños; además, a través de estos ejercicios se busca identificar y establecer un ritmo en la obra. Los ejercicios de canto son también para apoyar los ejercicios de voz, dicción y respiración porque exigen más concentración en las cuestiones de producción de sonido; canciones populares y rondas infantiles son de gran ayuda en estos ejercicios.

En ocasiones, el taller es impartido a personas que nunca han tenido contacto con el teatro, en esos casos se utiliza la estructura básica del taller y se implementan ejercicios para estimular su confianza, para despertar su creatividad y su imaginación; para relajar su cuerpo y lograr que entren en un estado de disponibilidad hacia el trabajo; para que liberen su voz; en fin, se busca que a través de este conjunto conviertan el cuerpo en su herramienta para representar y comunicar. Los ejercicios pueden ser tan sencillos como pedirles que cuenten una historia de su vida cotidiana, o de su infancia, o que propongan un juego que jugaban cuando eran niños; para que comiencen a sentir la confianza de expresarse ante los demás.

Al terminar la fase de entrenamiento el grupo se divide en equipos y cada uno elige un cuento o le es asignado uno. En cada emisión del taller varían los textos que se proponen para ser montados, esto depende de las características del grupo; aunque hay algunos que se utilizan en todos los talleres, pues son los que ya forman parte del repertorio de *Teatro La Fragua*; en algunas ocasiones, estos sirven como ejemplo y base para generar nuevas ideas y propuestas creativas. Es necesario tomar en cuenta, que en la mayoría de los casos el taller está propuesto para tener una duración de tres días y cuando los participantes son principiantes les es de mucha ayuda contar con estos ejemplos.

Después de la selección del texto, los participantes eligen el rol que van a desempeñar en el montaje; ya sea el de actor, en cualquiera de las tres opciones: narrador, personaje o grupo; de músico; o, en el caso de ser impartido a

profesionales del teatro, de director.<sup>50</sup>

Cuando se ha elegido el texto, el trabajo de montaje inicia inmediatamente. Se comienzan a acoplar las imágenes corporales que se vienen desarrollando desde los ejercicios de expresión corporal o se proponen nuevas. El libro es incluido como elemento central. En el caso de que se utilice un objeto adicional en el montaje debe tener un significado preciso y tiene que existir una necesidad clara por la cual sea indispensable utilizarlo. Se realiza el trazo escénico, tomando en cuenta que el grupo hará las veces de escenografía para favorecer la creación de los ambientes. Al mismo tiempo, se incluye la música y las rondas infantiles (estas funcionan a manera de bisagra). En los 3 ó 5 días de montaje, el espectáculo debe englobar todos los aspectos necesarios para su buen desarrollo.

Es de crucial importancia que al término del taller se realice una función, para cerrar el ciclo, y para que el actor experimente el contacto real e inmediato con el público y no solo se quede con una idea de cómo pudo ser la comunicación con la gente a través de esta técnica. Con esta representación se invita al actor a atender de manera inmediata una emergencia de su contexto para, de esa manera, cosechar y compartir los frutos su trabajo.

#### **2.3.4 Herramientas**

La principal herramienta que se emplea en el taller son los cuentos infantiles. Los textos a los que recurre *Teatro La Fragua* han sido claramente analizados a lo largo del tiempo; para buscar que cada uno contribuya con los objetivos del taller y del *Teatro de Emergencia* en general. Entre los que se utilizan habitualmente se encuentran: *El cordoncito* de Vicente Leñero; *El niño que buscaba ayer* de Claribel Alegría; *La verdadera historia del flautista de Hammelin* de Álvaro Mutis; *Huevos verdes con jamón* y *El Lorax* de Doctor Seuss; *Los zapaticos de rosa* de José Martí; *El perro del cerro y la rana de la sabana* de Ana María Machado; *Gatico, Gatico* de Severo Sarduy; *Rin Rin Renacuajo* de Rafael

---

<sup>50</sup> En el caso de que los participantes no tengan mucha experiencia teatral, quien dirige el montaje es un actor de *Teatro La Fragua* o quien les está impartiendo el taller.

Pombo; entre otros.<sup>51</sup>

Todos los cuentos escogidos para el *Teatro de Emergencia* son de escritores con gran trayectoria y calidad reconocida en su escritura, si los actores logran encontrar la forma precisa de comunicar estos textos al público, el espectador podrá asimilarlos fácilmente y de manera inmediata, sin importar si la función se está dirigiendo a un público rural o urbano, niños o adultos; es decir, el actor debe encontrar el modo en que los textos sean correctamente comunicados a cualquier tipo de público. Por otra parte, la intención de utilizar textos narrativos en la escena, según Jack Warner, es la de volver a las raíces, conservar la tradiciones, la figura del cuentista, del narrador.

Preferentemente en los cuentos que se utilizan para el *Teatro de Emergencia* el personaje principal debe ser un niño; para que el infante espectador pueda identificarse de manera sencilla; que el niño simpatice con el personaje y pueda verse reflejado en su propio ambiente y que a través de esto se logre un efecto de motivación y se fomente su autoestima. Asimismo, que el niño se sienta capaz, desde sus circunstancias, de realizar cambios en el medio en el que vive; de combatir problemas latentes en su sociedad y de encontrar soluciones a éstos.

Tomando en cuenta al público de *Teatro La Fragua*, que según palabras de Jack Warner es esencialmente “desletrado” y, por otro lado a la generación contemporánea completamente formada por imágenes de los medios masivos; se puede notar que en muchas ocasiones el lenguaje se coloca en segundo plano; por estas razones *Teatro La Fragua* tiene la tendencia a utilizar obras cortas que se combinan de varias maneras, pero: “con la idea de que en cualquier montaje, el sentir, la acción, lo que está pasando tiene que comunicarse mucho más por las imágenes que por el lenguaje”<sup>52</sup>. Además la compañía utiliza como modelo obras de pintores de la Edad Media y el Renacimiento para formar composiciones base, y a partir de ahí, crear imágenes que puedan reflejar una historia a la gente. En el taller se hace especial énfasis en atender este aspecto.

---

<sup>51</sup> Estos son los cuentos que propone *Teatro La Fragua*; sin embargo no está cerrada la posibilidad de que el equipo proponga textos que desee utilizar.

<sup>52</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 21 de marzo de 2007, Honduras.

Otra herramienta trascendente son las técnicas del *Teatro de Emergencia*. Considerando que la mayoría de las veces los talleres de *Teatro La Fragua* no son dirigidos a actores profesionales, las técnicas que se utilizan son versiones sencillas y de fácil manejo. Las principales, en las que se apoya el trabajo de La compañía y de las que se apoyaron para crear el *Teatro de Emergencia*, según Edy Barahona, son las técnicas de teatro latinoamericano de Augusto Boal y el teatro pobre de Grotowski. Acerca de las técnicas que La Fragua utiliza para sus montajes, Jack Warner comenta que es emplear “un poco de esto cuando funciona, un poco del otro cuando funciona”... yo utilizo mucho de Grotowski, por un lado, por su énfasis en lo físico y su énfasis en el teatro pobre, es decir, en usar un mínimo de elementos aparte del actor en sí, pero por otro lado sus propias cosas de hecho fueron dirigidas más a un público súper reducido y nuestro intento es de llevar eso a un público bastante más amplio.<sup>53</sup> También comenta que su formación teatral está influenciada por teatro griego, Brecht y Stanislavski.

---

<sup>53</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 21 de marzo de 2007, Honduras.

## CAPÍTULO 3 RESULTADOS Y ALCANCES DEL TALLER TEATRO DE EMERGENCIA EN MÉXICO

### 3.1 Nacimiento de *Teatro Itinerante*

#### 3.1.1 Primer *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles* impartido en México

En los primeros días del mes de octubre del año 2000, como parte del Cuarto Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro se llevó a cabo en la Escuela Nacional de Arte Teatral el *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles*. Fue impartido por Jack Warner. Participaron en él alrededor de 25 personas. El grupo que participó en el taller estuvo compuesto por estudiantes de los primeros años de la carrera de actuación de dicha institución y de otras instituciones, como la UNAM; además se integraron distintas personas, que no necesariamente tenían una formación teatral académica, pero que estaban interesados en aumentar y reforzar sus conocimientos sobre el tema.

El taller tuvo una duración de dos semanas, inició con introducción a los antecedentes del *Teatro de Emergencia*; además fueron dados a conocer los objetivos del taller y la manera en cómo se desarrollaría. Posteriormente se inició con la fase práctica del taller: los ejercicios físicos, de respiración, voz y expresión corporal. Los ejercicios físicos fueron propuestos por los mismos participantes. Debido a que ellos contaban con diferentes niveles de formación hubo una gran variedad de propuestas de distintos tipos de entrenamiento.

Los primeros días estuvieron dedicados principalmente a ejercicios de integración grupal y de expresión corporal, debido a que en el *Teatro de Emergencia* las imágenes corporales creadas por el grupo son la base del montaje, pues el objetivo es representar los cuentos en distintas condiciones espaciales, sin más herramientas que el cuerpo y la voz del actor. “Todo movimiento que se hace, es un mensaje para los espectadores, no sólo las palabras comunican, todo movimiento es una proyección en el espacio”<sup>54</sup>. Blanca

---

<sup>54</sup> Blanca Gil, *Teatro itinerante para niños*, Informe de Licenciatura en Actuación, Centro Nacional de las Artes, 2002, p.48.

Gil, participante de dicho taller, recuerda algunos aspectos relevantes de estos ejercicios:

Al principio eran como unos ejercicios de improvisación. Recuerdo mucho uno, pasábamos al frente y teníamos que hacer una imagen corporal, y de repente se tenía que sumar otra persona, y tenía que sumarse a la propuesta que esta primera hacía y finalmente se iban uniendo todos y todos conformábamos una imagen<sup>55</sup>.

Antes de iniciar el montaje, Warner les mostró los cuentos con los que trabajarían y juntos analizaron su estructura. Estos fueron: *El cordoncito* de Vicente Leñero; *El niño que buscaba a ayer* de Claribél Alegría y *La verdadera Historia del Flautista de Hammelin* de Álvaro Mutis. Blanca Gil comenta:

Recuerdo que llegó con cuentos y así sin ningún conflicto ni problema dijo ¿quién quiere hacer tal personaje? Escojan, escogimos en cuestión de segundos y dijo, bueno, ahora a leerlos, y recuerdo que nos puso a leerlos varias veces y de repente así como por arte de magia, armó la estructura del cuento<sup>56</sup>.

Después del análisis, Warner dividió el grupo en tres equipos y comenzó el trabajo de montaje. Cada equipo a su vez se dividió en tres: un grupo que estaría compuesto por actores que representarían a todos los personajes de los cuentos y se encargarían de construir corporalmente las imágenes para crear el ambiente y el espacio en sustitución de escenografía; un grupo que se encargaría de ejecutar la música y un actor en el papel del narrador, quién utilizaría el único recurso de utilería: “el libro”, del cual, en una convención con el público, surgirían los fantásticos personajes y las extraordinarias historias a representar.

Jack Warner tenía muy clara la estructura de los cuentos y la división de las escenas, por lo que podía llevar a cabo rápidamente el proceso de montaje. Él pedía a los grupos que de manera inmediata formaran cada una de las imágenes

---

<sup>55</sup> Entrevista a Blanca Gil por Carlos Mario Castro, 19 de marzo de 2006.

<sup>56</sup> *Ibíd*em

que las escenas proponían, para hilar escena tras escena hasta conformar una secuencia de imágenes.

Los grupos siguieron trabajando en las imágenes al mismo tiempo que ponían atención a la propuesta musical que se incluiría al espectáculo y al trabajo del narrador, para que poco a poco pudieran integrarse todos los aspectos en el montaje.

En dos semanas de trabajo el montaje de los cuentos estuvo listo. Para el poco tiempo que duró el taller, los resultados que arrojó fueron dignos de compartirse con un público distinto al de los propios integrantes del grupo. Dichos resultados se destinaron a atender inmediatamente una emergencia cercana al entorno de los participantes; “no se trataba de un desastre natural o una guerra, sino de una amplia población infantil, [para] la que en el mejor de los casos, la única opción de cultura es la televisión...”<sup>57</sup> Los cuentos fueron representados en una casa cuna que se encuentra ubicada frente al Centro Nacional de las Artes y posteriormente en una escuela primaria<sup>58</sup>. Blanca Gil comenta acerca de la experiencia:

El significado del término emergencia quizá no era claro para muchos de los que nos encontrábamos ahí frente a una cantidad impresionante de caras llenas de curiosidad y asombro; pero lo que sí era evidente, era la creación casi inmediata de vínculos de comunicación con este público; la experiencia de una cercanía y complicidad con los niños.<sup>59</sup>

Baltimore Beltrán, quien asistió a Jack Warner en el taller, opina acerca del hecho: “fue un impacto mutuo en el pleno ejercicio del ciclo de la comunicación humana.”<sup>60</sup>

Los resultados del taller originaron en los participantes una inquietud por seguir identificando emergencias que antes no habían advertido; ellos se

---

<sup>57</sup> Baltimore Beltrán, “Teatro de Emergencia” en *Historia y crítica*, [en línea], Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/23-1ES.HTM>, [consulta: 8 de marzo de 2009].

<sup>58</sup> Datos basados en *Entrevista a Blanca Gil por Carlos Mario Castro*, 19 de marzo de 2006.

<sup>59</sup> Blanca Gil, *Teatro itinerante para niños*, Informe de Licenciatura en Actuación, Centro Nacional de las Artes, 2002, p. 36.

<sup>60</sup> Baltimore Beltrán, “Teatro de Emergencia” en *Historia y crítica*, [en línea], Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/23-1ES.HTM>, [consulta: 8 de marzo de 2009].

interesaron en atender con el *Teatro de Emergencia* al público vulnerable y poco cercano a las propuestas artísticas; percibieron una oportunidad para ir más allá de las paredes de la escuela en la que se estaban formando y poner en práctica las herramientas que ésta les proporcionaba. Tal inquietud llegó a oídos de las autoridades de la Escuela Nacional de Arte Teatral, quienes decidieron apoyar a este grupo de estudiantes para reflejar más allá de la escuela, los resultados de los programas creados para favorecer la formación de los futuros profesionistas. Gracias al interés de ambas partes se formó el grupo *Teatro Itinerante* de la ENAT que con apoyo de la institución se encargaría de atender emergencias de niños, jóvenes y adultos que habitan en zonas marginadas de la Ciudad de México o pertenecen a grupos vulnerables de la población citadina.

### **3.1.2 Formación del grupo *Teatro Itinerante* de la ENAT**

A raíz de los deseos que mostraban los participantes por seguir realizando *Teatro de Emergencia*, surgió el grupo *Teatro Itinerante* de la ENAT, que comenzó a llevar a cabo representaciones en distintos espacios. Se dirigieron a escuelas, hospitales, plazas públicas, orfanatos y todo aquel lugar que pudiera ser convertido en un espacio teatral, en el cual la gente disfrutara del espectáculo que le era ofrecido. El trabajo fue especializándose en atender las emergencias del público infantil, sin dejar de lado las necesidades de todo tipo de público.

La agrupación fue conformada únicamente por alumnos, que cursaban desde el primer hasta el sexto semestre de la carrera de actuación. En este caso no se incluyó a personas que no estudiaban en la Escuela Nacional de Arte Teatral; pues el grupo se convirtió en un proyecto interno de la institución. Inicialmente fue integrado por: Alejandra Hernández, Anick Pérez, Ariesna González, Armando Hernández, Bárbara Corona, Blanca Gil, Estela Quintero, Francia Castañeda, Martín Becerra, Mónica Martínez, Pilar Villanueva, Verónica Albarrán, Wagive Jiménez y la flautista Anne Céline Sergent. Gabriel Negrete se hizo cargo de las cuestiones administrativas de dicho grupo y Jack Warner fungió como asesor a distancia del proyecto. Baltimore Beltrán, quien había sido asistente de Warner en el taller, asumió la dirección interna.

El grupo *Teatro Itinerante* de la ENAT comenzó a fijar los objetivos que perseguiría con su proyecto, entre los principales figuraban:

- El fomento a la lectura
- Crear vínculos de comunicación con los niños y desarrollar su imaginación con el fin de formar un público más activo y participativo
- La difusión artística y la formación de nuevos públicos en espacios alternativos
- Ofrecer al público una opción de entretenimiento, diferente a la que proporcionan los medios masivos de comunicación.

Además, “por medio de esta propuesta artística se pretende... crear un nexo entre educación y cultura, transmitiendo el valor de la palabra escrita a través de la expresión teatral”.<sup>61</sup>

Para conseguir sus objetivos, los actores decidieron enriquecer el trabajo que habían obtenido como resultado del taller con nuevas propuestas de cuentos infantiles y algunas herramientas técnicas que iban obteniendo a lo largo de sus estudios. Decidieron ampliar su repertorio y por iniciativa de Gabriel Negrete, en 2002, se llamó nuevamente a Jack Warner para que viniera a México a asesorar y dirigir el nuevo montaje. Además el equipo directivo propuso dividir al grupo en dos, debido a que algunos de los integrantes seguían cursando la carrera y otros ya eran egresados. Por esta causa, los integrantes que continuaban estudiando se quedarían con el repertorio inicial y los egresados que ya podían invertir más tiempo en el grupo se dedicarían a realizar nuevos montajes.

Warner impartió nuevamente el taller, pero ahora con el objetivo concreto de enriquecer los cuentos que ya estaban representando para que siguiera trabajando con ellos el equipo de estudiantes y montar un nuevo espectáculo para los egresados. Sin embargo, el taller fue abierto también a distintas personas que estuvieran interesadas en tomarlo. Los cuentos que se trabajaron fueron *El perro del cerro y la rana de la sabana*, *Los zapaticos de Rosa* y *El gallo pinto* un cuento

---

<sup>61</sup> Blanca Gil, *Teatro itinerante para niños*, Informe de Licenciatura en Actuación, Centro Nacional de las Artes, 2002, p. 43.

que el grupo ya había trabajado por iniciativa propia con el que había sustituido *La verdadera historia del flautista de Hammelin* en su repertorio.

Pasados algunos años y como resultado de la rotación de integrantes en el grupo, la técnica de *Teatro de Emergencia* se fue modificando y enriqueciendo de distintas técnicas que algunos de los actores dominaban como clown, acrobacia, acciones físicas, cadenas de movimiento, etcétera, que aportaron limpieza y precisión al montaje.

Como causa de la división del grupo, el apoyo parecía disminuir para el equipo de egresados y por iniciativa propia éste decidió convertirse en una compañía independiente conservando el nombre de *Teatro Itinerante*, para seguir realizando *Teatro de Emergencia* por su propia cuenta.

### **3.1.3 Actividades actuales de la compañía *Teatro Itinerante***

Con el tiempo, los objetivos del grupo se fueron fortaleciendo y, después de nueve años de actividad, la técnica se ha ido enriqueciendo con nuevos elementos que le brindan vigencia en nuestro contexto. Actualmente la compañía tiene como objetivo estimular el interés de los niños por la lectura a través del hecho teatral, enalteciendo el valor de la palabra escrita.

Las actividades de *Teatro Itinerante* incluyen obras de teatro, cuenta cuentos, recorridos teatralizados y talleres; en todas éstas se utiliza la técnica *Teatro de Emergencia* como base. Desde el 2001, la compañía ha participado en proyectos organizados por el departamento de Extensión Cultural de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA, tales como: el Parián de las Artes, el Festival Arte 01 y 02, Festival Mirarte y el Programa Pasaporte del Arte, en el cual se busca acercar a los niños a los museos por medio de visitas guiadas teatralizadas, realizadas por personajes relacionados con el contenido de cada uno.

En 2004 la compañía tuvo la oportunidad de experimentar un intercambio de conceptos y experiencias al representar a México en el XV Festival Internacional Temporales Teatrales, en diversas comunidades de Chile. En él se enfrentaron a público en su mayoría adulto, lo cual significó un reto distinto a los

que habían enfrentado con anterioridad. Además esta experiencia brindó a los integrantes de *Teatro Itinerante* la oportunidad de mostrar los resultados que la técnica había obtenido en México y de recoger nuevos frutos en otro país latinoamericano.

En 2005, la compañía creó un espectáculo llamado *Sinfonía colorida para un libro en peligro de extinción*, con el cual buscaron promover la interdisciplina, ya que la obra contaba con una introducción que presentaba al público, como si se tratara de personajes, a distintos instrumentos musicales de percusión, pues era un proyecto apoyado por músicos y personal perteneciente a la Escuela Superior de Música. Este montaje perseguía el objetivo de utilizar la música como eje central del espectáculo; pues los cuentos que se representaron estaban completamente musicalizados por instrumentos de percusión, ayudando a clarificar y solidificar las imágenes representadas. Además buscaba que el niño, de una manera sencilla, asimilara que todo lo que se encuentra a su alrededor puede funcionar como un instrumento musical.

A partir del 2007, *Teatro Itinerante* colabora con la Unidad de Trabajo Autogestivo (UTA) que ha creado escuelas artísticas rurales en distintas comunidades de la Sierra de Guerrero con el objetivo de proponer a los niños distintas alternativas a las que su forma de vida y su contexto social les brindan. En esas escuelas se han llevado a cabo, representaciones teatrales y talleres; además de asesorías a las personas encargadas de las actividades que ahí se llevan a cabo.

Los integrantes de la compañía imparten talleres que tienen como objetivo “atender a una necesidad humana y social de expresión artística, a través de una gran variedad de cuentos infantiles que dan pie al encuentro de diferentes actividades escénicas, manuales y recreativas para descubrir qué es el teatro”<sup>62</sup>; y difundir la técnica del *Teatro de Emergencia*; además formar nuevos públicos y amantes del teatro.

Actualmente la compañía es dirigida por Blanca Gil. El equipo de actores está conformado por Cristina Ortega, Beatriz Huitrón, Adriana López, Mauricio

---

<sup>62</sup> Blanca Gil, Carpeta promocional de *Teatro Itinerante*, Enero, 2010.

Moreno y Yosimar Jiménez; además, *Teatro Itinerante* cuenta con el apoyo de tres percusionistas Gabriela Orta, Alejandra Romero y Érika Osnaya. En el equipo técnico, colaboran con la compañía Olga Arellano, Pedro Lona y Rubén Trujeque.

Más allá de realizar una labor de fomento a la lectura, la compañía *Teatro Itinerante* coadyuva al proceso de formación integral en que el individuo aprende a convivir e interactuar en los diferentes ámbitos de la vida, con base a una estructura de respeto, autenticidad, justicia y tolerancia.”<sup>63</sup>

*Teatro Itinerante* continúa cosechando los resultados de la técnica que Jack Warner sembró en México hace ya más de nueve años.

## **3.2 Teatro Para Llevar**

### **3.2.1 Taller impartido en 2006**

Del 1° al 6 de mayo de 2006, se llevó a cabo el *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles*, impartido por Jack Warner; como parte de las actividades del Programa Nacional de Educación continua de la Coordinación Nacional de Teatro del INBA; este programa tiene como objetivo enriquecer con nuevas herramientas la labor de los profesionales del teatro y abrirle puertas a quienes inician su labor teatral y a personas de distintas profesiones que deseen conocer más sobre este quehacer.

El grupo estuvo compuesto por treinta personas que fueron previamente elegidas por el personal de este programa. Los participantes tenían distintos niveles de formación, algunos eran actores y directores profesionales de teatro; también participaron titiriteros, dramaturgos, una psicóloga y personas interesadas en incursionar en el teatro; profesores de nivel preescolar y primaria de educación pública fueron parte importante del grupo.

El taller inició con la presentación de los participantes, en la cual cada uno de los integrantes puntualizó a qué se dedicaba y si tenía conocimientos de música, danza, entrenamiento corporal o alguna disciplina que pudiera colaborar

---

<sup>63</sup> <http://www.conaculta.gob.mx/saladeprensa/2003/03jul/cuentos.htm>

en los ejercicios que se realizarían en el taller; Jack Warner se presentó ante el grupo y dio una breve introducción acerca de su trayectoria. Posteriormente comenzaron los ejercicios físicos y se encomendó a algunos participantes llevar a cabo distintas sesiones de entrenamiento. En el grupo había una bailarina de danza clásica, María Lara; Warner le pidió a ella que preparara una pequeña sesión de movimientos básicos con duración de treinta minutos. Con esa actividad se iniciaría cada día el entrenamiento físico y daría inicio el entrenamiento de ese día. Posteriormente Arturo Sosa, egresado de la carrera de Arte Dramático de la UAEM, guió los ejercicios de acrobacia, que tuvieron la misma duración. Finalmente José Márquez, actor, impartió ejercicios básicos de Karate.

Al terminar los ejercicios físicos, iniciaron los de respiración. Después de éstos se llevó a cabo el entrenamiento vocal a cargo de Claudia Romero, egresada de la Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la UNAM; el entrenamiento consistió básicamente en ejercicios de vocalización. Por último, se realizaron ejercicios de expresión corporal, los cuales fueron dirigidos por Jack Warner y algunos fueron propuestos por distintos integrantes del grupo. En la primera sesión estos se ocuparon para integrar al grupo y posteriormente se enfocaron en apoyar el trabajo de montaje.

Al finalizar la fase de ejercicios, el director le platicó al grupo acerca de la historia de su compañía teatral y de las actividades que ésta realiza en Honduras; además habló de los antecedentes del taller, de sus objetivos, sus características y sus contenidos. Además mostró un video con imágenes del trabajo de *Teatro La Fragua* en su programa *Cuentos infantiles* para que los participantes empezaran a comprender la forma de trabajar de la compañía.

En el segundo día, después de la fase de entrenamiento todos los participantes comenzaron a leer cuentos infantiles para decidir cuáles serían montados. Los textos eran versiones que *Teatro La Fragua* ha dramatizado para incluirlas en su programa *Cuentos infantiles*. Se leyeron cuatro cuentos: *El cordoncito* de Vicente Leñero; *El niño que buscaba a ayer* de Claribel Alegria; *Los Zapaticos de rosa* de José Martí y *Huevos verdes con Jamón* de Doctor Seuss.

El grupo se dividió en tres equipos: en cada uno había alguien que fungiría como director y una persona con conocimientos de música. Los cuentos elegidos fueron *El cordoncito*, *Los zapaticos de rosa* y *El niño que buscaba a ayer*. Uno de los grupos, el que representaría *Los zapaticos de rosa* fue dirigido por Jack Warner; ya que él tenía la inquietud de montar este cuento desde talleres pasados.

A partir del segundo día los grupos comenzaron con la exploración corporal y musical encaminada al montaje; solo tenían tres días para terminar de montar porque un día antes de concluir el taller, el espectáculo tenía que estar listo para ser mostrado a los compañeros. El último día del taller los montajes debían presentarse ante un público distinto, aquel que no conocía el proceso del montaje y que era el tipo de público que Jack Warner proponía. Los cuentos fueron representados en la Casa Hogar El Mexicanito, en la zona Metropolitana de la Ciudad de México.

Los tres cuentos se presentaron ante todos los habitantes del lugar y deleitaron a ese valioso público. Los participantes del taller recogieron del evento grandes resultados que los dejaron motivados y con muchos deseos de seguir representando los cuentos y de realizar nuevos montajes a través de la técnica para continuar acercándose a un público con características similares al que había presenciado el espectáculo en la Casa Hogar.

### **3.2.1.2 Cuentos**

Me resulta relevante indagar en la temática de los cuentos utilizados en el taller de 2006, pues en ellos encuentro diferencias significativas, las cuales influyen en el efecto que provoca cada uno en los distintos tipos de público que observa el espectáculo. *El cordoncito* de Vicente Leñero, aborda una temática urbana. Es la historia de Paquito, un niño que habita en una vecindad y su condición económica está en crisis; su madre le ha pedido que salga a buscar fortuna y por medio de su astucia logra obtener a través de un cordoncito, la fortuna que su familia necesita: algo para comer. Por sus imágenes ciudadanas y lenguaje urbano es sencillo notar que éste puede ser apreciado por el público

rural, pero como algo ajeno; como ejemplificación de algo que pasa lejos de ellos. Al contrario, en poblaciones urbanas, la identificación con el tema y el ambiente es más directa.

*El niño que buscaba ayer* de Claribél Alegría; cuento en el que Cristóbal se ha impresionado con lo que vivió el día de ayer y decide ir a buscarlo. En su búsqueda descubre lo maravilloso del presente. Surte efecto en el público rural; pues la temática y los personajes son cercanos a éste. Jack Warner observa que es curioso notar en el público urbano ese sentido romántico de pretender un regreso a la naturaleza; ese sentimiento de estar atrapado en la urbanidad; el extrañar los ríos y los árboles, pues debido a la explosión demográfica y la contaminación ambiental, un niño urbano puede concebir un río como un desagüe, un lugar a donde llegan todos los desechos de las fábricas y las casas y no un sitio donde se logre tener contacto con la grandeza de la naturaleza. Este cuento puede brindar al niño urbano una imagen diferente a la que tiene en su cotidianidad acerca de la naturaleza y sus elementos. Puede tener además, implícito un objetivo ecológico; busca sembrar en el público una conciencia de conservación del medio ambiente.

*Los zapaticos de rosa*, al ser un cuento de época posee elementos muy distintos; pues está basado en el poema de José Martí. Jack Warner decidió adaptar éste a un texto dramático a partir de que notó que ya tenía implícita toda una estructura dramática, una acción bien definida, personajes determinados; encuentros, choques entre esos personajes y espacios específicos. Este cuento tiene la cualidad “de mostrar al niño o al público que algo que parezca ajeno a primera vista, de otra época, otro país, lo que sea, participa de sentimientos universales que todos entendemos...”.<sup>64</sup> El texto se vale de la herramienta útil de ser poesía y contar con una musicalidad propia que puede ayudar a que el niño lo asimile y lo retenga fácilmente; pues hay que considerar que incluso los medios masivos utilizan en sus “jingles” versos y rimas para lograr que se queden atrapados en la mente de las personas. Además hay que recordar la funcionalidad del teatro en verso en distintas épocas.

---

<sup>64</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 28 de Marzo de 2007.

### 3.2.2 *Teatro Para Llevar*, resultado del taller en 2006

Días después de concluir el taller, un grupo de nueve personas que participaron en el taller se reunió con Jack Warner y sus asistentes Estela Quintero y Armando Hernández para exteriorizar sus impresiones de los resultados del taller, así como sus inquietudes. Los participantes dejaron notar su interés por darle seguimiento al trabajo que se inició en el taller. Juntos decidieron formar una nueva compañía: *Teatro Para Llevar*, la cual comenzaría haciendo representaciones de los tres cuentos que se montaron en el taller. El grupo se conformó por actores que realizaron sus estudios en distintas instituciones. Había tres personas egresadas del Centro Universitario de Teatro: Lizette Aguinaga, Dayana Tellerías y Darwin Enaudi; tres más de la Licenciatura en Arte Dramático de la Facultad de Humanidades de la Universidad Autónoma del Estado de México: Blanca Villagrán, Arturo Sosa y Erik González; dos del Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM: Claudia Romero, del área de dirección y Adriana López del área de actuación; además una actriz y bailarina de una institución particular, María Lara. La compañía estaría dirigida por Armando Hernández y administrada por Estela Quintero, asistentes de Jack Warner en este taller y ex integrantes del *Grupo Teatro Itinerante* de la ENAT.

El grupo tenía un objetivo claro: atender aquellas emergencias presentes en su contexto tales como miles de niños en situaciones vulnerables sin acceso al teatro o a cualquier manifestación artística. Los integrantes iniciaron de manera inmediata la búsqueda de espacios para llevar a cabo las representaciones y atender las emergencias de esos lugares. Buscaron sitios como: casas de cultura, comunidades rurales y festivales comunitarios, plazas públicas, patios y escuelas. Mientras buscaban espacios, los actores perfeccionaron el montaje.

En Julio de 2006 *Teatro Para Llevar* fue invitado a presentar su espectáculo e impartir el *Taller Teatro de Emergencia* a Maestros miembros del Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación, en el estado Michoacán.<sup>65</sup>

---

<sup>65</sup> Dentro de esta experiencia en un apartado para preguntas acerca del taller y del espectáculo, un profesor comentó que se había visto sorprendido por el hecho de que los actores hubieran

En el mes de octubre del mismo año, la compañía visitó diversas comunidades del estado de Tlaxcala. Algunos pobladores comentaron que esa era la primera obra de teatro que habían presenciado, debido a que las manifestaciones culturales y artísticas presentes en aquellas poblaciones están ligadas principalmente con festejos y ferias de carácter religioso. Significó para las personas de dicha población, un acercamiento a algo nuevo e inexplorado, y era clara su inquietud por conocer más de lo que habían presenciado.

En los primeros días de noviembre de 2006 el grupo se presentó en el Festival de Dramaturgos Comunitarios en Ozumba, Estado de México, que Sonia Enríquez, una participante del taller en ese año, tiene a su cargo. Para este festival llevaron a cabo una lectura dramatizada del texto escrito por Vicenta Higuera, una estilista de aquella comunidad, llamado *¡Tihui! ¡Tihui!*; ésta se presentó en diversos espacios al aire libre, tales como un parque natural y la plaza principal de Ozumba.<sup>66</sup> En el mismo mes, el grupo arribó a una colonia de la parte alta del Ajusco, para participar en un acto de protesta de colonos a quienes les habían expropiado sus casas; ellos necesitaban una voz para comunicar su desacuerdo y encontraron la manera de manifestarse a través de un festival cultural que aconteció en medio de casas derrumbadas y sin energía eléctrica, pero con toda la energía necesaria para que su voz se escuchara.

Después de estas experiencias, el grupo continuó trabajando. Sin embargo, distintas dificultades comenzaron a surgir para el grupo. *Teatro Para Llevar* era un grupo independiente que estaba iniciando y decidió realizar sus actividades de manera gratuita, absorbiendo los propios integrantes gastos de viáticos y necesidades que se presentaban en cada función. Sin embargo, el trabajo con

---

representado tan fielmente elementos de la naturaleza, puesto que ellos no están en contacto con éstos. Los actores le brindaron modelos basados en imágenes y no en el elemento real directo. Sin embargo las imágenes corporales de la obra lograban el efecto deseado.

<sup>66</sup> Sonia Enriquez comenta acerca del Festival de Dramaturgos Comunitarios que “Uno de los intereses [de éste] es que Ozumba de Alzate quede definida como cuna de la dramaturgia mexicana. Se espera que se tengan sedes alternas como hoy día en Ozumba, y que se intercambien entre diferentes regiones del país las historias representadas como una forma de conocernos, reconocernos e identificarnos, para que seamos mexicanos no solo por geografía política sino porque conocemos las historias de nuestros vivos, de nuestros muertos, de los inmortales y de algunos vívales”. *Ciclo de Dramaturgos Comunitarios*, Informanet, 30 de octubre de 2006, Dirección URL: [http://martcano.blogspot.com/2006\\_10\\_30\\_archive.html](http://martcano.blogspot.com/2006_10_30_archive.html), [consulta: 02 de febrero de 2010].

ésta técnica requiere de entrenamiento y enriquecimiento constante además del firme compromiso por mejorar diariamente, por lo cual los integrantes del grupo decidieron programar ensayos todos los días, para perfeccionar el espectáculo, dar un espacio para el entrenamiento de los actores y comenzar el montaje de nuevas obras; pero tres de sus integrantes radicaban en otro estado de la república, y para ellos no resultaba sencillo subsidiar los gastos que los ensayos y las funciones significaban. Además comenzaron a surgir distintas inquietudes entre el equipo directivo y los actores; estos últimos deseaban seguir trabajando con los cuentos que se montaron en el taller, pues significaba para ellos una nueva experiencia de la cual podían recoger excelentes resultados; pero en el caso del director, su inquietud era montar nuevos cuentos, pues él había formado parte del grupo *Teatro Itinerante* de la ENAT y ya tenía familiarizados los cuentos que en este taller se trabajaron. El grupo de actores se separó del equipo directivo y decidió seguir trabajando bajo una dirección colectiva, asesorada por Claudia Romero, quien había egresado de la carrera de Literatura Dramática y Teatro de la UNAM en el área de dirección.

Debido a los obstáculos que se presentaron poco a poco ante el grupo, el trabajo se fue deteriorando y las dificultades superaron los deseos que los integrantes tenían de seguir atendiendo emergencias. A inicios del año 2007 el grupo dejó de funcionar, habiendo cosechado pocos, pero significativos resultados.

### **3.3 Alcances generales del *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles en México***

Los resultados que el *Taller Teatro de Emergencia* ha obtenido en México son diversos debido a que éste ha sido impartido a personas con distintas características, posibilidades, y de diversas condiciones sociales. Como se ha observado anteriormente, el taller se ha impartido principalmente a actores en formación para brindarles distintas herramientas que podrán utilizar en su desarrollo profesional.

Ignacio Escárcega; ex director de la Escuela Nacional de Arte Teatral, comenta en su ponencia del X Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino, diversos puntos que nos acercan a los trascendentes resultados del *Taller Teatro de Emergencia* impartido en México en el año 2000. Por una parte, señala la relevancia que tuvo crear el grupo *Teatro Itinerante* de la ENAT a partir del resultado del taller. Por otra parte, Escárcega menciona la importancia de ampliar los límites que un programa de estudios puede imponer al educando. Además, apunta que a partir de ésta experiencia el estudiante puede ampliar sus capacidades y conocimientos y adaptarlos a necesidades inmediatas; por ejemplo, los integrantes del grupo *Teatro Itinerante* de la ENAT, ahondaron en el entrenamiento vocal, debido a que la propuesta teatral está dirigida a lugares con una oferta teatral escasa o nula y generalmente se trata de espacios abiertos y sin acústica. También se refiere a lo importante que resulta aprovechar todo lo que enriquece el proceso formativo del actor que no se encuentra dentro del plan de estudios. Asimismo resalta el sentido de acercarse al aspecto “utilitario” del teatro: asumir un compromiso con el medio en el que ha sido creado el grupo teatral.

Bajo el mismo tema, observo que uno de los factores que debe obtener como resultado el *Taller Teatro de Emergencia* al ser impartido a actores con una formación profesional, es lograr que el actor esté consciente de la comunicación como el sentir básico de la realidad del teatro. Jack Warner comenta:

Yo creo, [que] uno de los problemas del teatro actual, es que los actores se convierten en alguna clase de ídolos o lo que sea, que están completamente apartados de los que están allá en la sala y, más bien esto les da a los actores ese contacto directo con su público y con eso una conciencia de lo que debe de estar pasando en cualquier momento teatral, que es la base de veras de todo lo que estamos haciendo en la profesión.<sup>67</sup>

Conjuntamente a la formación de actores, el taller ha servido como base para la construcción de nuevas compañías teatrales con distintas maneras de ver y abordar el teatro en nuestro país; cada una persigue un distinto objetivo, basado

---

<sup>67</sup> Entrevista a Jack Warner por Adriana López, 21 de marzo de 2007, Honduras.

en el teatro como un medio de comunicación humana. Por ejemplo, como parte de las actividades de la compañía *Teatro Itinerante*, sus integrantes impartieron un taller de *Teatro de Emergencia* en el estado de Oaxaca; gracias a que una de las integrantes de la compañía, Mónica del Carmen, se hizo acreedora al apoyo del Programa de Estímulo a la Creación y al Desarrollo Artístico de Oaxaca. La compañía trabajó con un grupo de jóvenes estudiantes del CEDART: Miguel Cabrera, orientados por un profesor de la institución. Al finalizar el taller, formaron un grupo de teatro que continuó representando el montaje que trabajaron; titularon a su montaje *Teatro de Emergencia: Cuentos para Oaxaca*, el cual estaba compuesto por *El cordoncito* de Vicente Leñero y *El perro del cerro y la rana de la sabana* de Ana María Machado. En la actualidad este grupo ha renovado su repertorio y continúa representando cuentos infantiles por distintos lugares del estado de Oaxaca.

Para Edy Barahona, en el caso de la formación de actores el resultado de los talleres resulta evidente:

Cada taller sirve, por muy sencillo que sea y este tipo de talleres crea un tipo de conciencia que no te la enseñan en una escuela nacional de teatro... ¿por qué razón no te la enseñan?, porque hay que vivirlo. Cuando estás recibiendo un *Taller Teatro de Emergencia* y vas a una aldea o vas a una comunidad o a un sitio donde te vas a dar cuenta de cuál es la pobreza y la inseguridad y la falta de un ambiente adecuado para vivir que rodea a estas personas, eso te crea conciencia y creo que una vez que tengas conciencia no te vas a volver un actor o una actriz de un escaparate; sino que te vas a volver alguien consciente y vas a tratar que tu trabajo no solamente sea para divertir o decir yo soy actor, sino que te va a servir para hacer conciencia... a toda una sociedad. [Ese] es el papel de nosotros los artistas.<sup>68</sup>

El taller continúa presente en nuestro país. Unos días antes de ser impartido en la Ciudad de México en 2006, se llevó a cabo en la Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, Chihuahua, dentro del Diplomado Nacional de Creación de Espectáculos para Niños. En este diplomado participaron además

---

<sup>68</sup> Entrevista a Edy Barahona por Adriana López, 3 de abril de 2007, Honduras.

Berta Hiriart, Maribel Carrasco y Gabriela Huesca, con distintos módulos que conformaban el diplomado.

Del 2 al 14 de abril de 2007, el taller se llevó a cabo dentro del Primer Taller de Técnicas Teatrales para la Zona Sur, en la Casa Internacional del Escritor; en Bacalar, Quintana Roo. Un año después, en el mes de marzo se impartió en la misma sede como parte del programa del Primer Taller Nacional de Técnicas Teatrales. Al finalizar este último, los grupos participantes realizaron el montaje que habían preparado un texto basado en el *Popol Vuh*; *La balada de los abuelos* de Nicolás Guillén y *Los Zapaticos de rosa* de José Martí. Estos talleres abrieron las puertas de la zona sur de nuestro país, a distintas técnicas útiles en la creación de nuevo teatro.

Además de la formación de actores y grupos teatrales, el taller ha recogido resultados nobles y simbólicos que tienen que ver directamente con la formación de seres humanos comprometidos con su sociedad y su entorno; con la conservación de las tradiciones y con la creación de nuevas propuestas artísticas y culturales.

## CONCLUSIONES

El teatro que realiza *Teatro La Fragua* desde hace más de treinta años ha sido, desde sus inicios, cercano a los problemas de la sociedad hondureña; ha vivido en carne propia las transformaciones y deformaciones del sistema político, social, educativo y cultural en Honduras y ahora contagia con su espíritu de cambio a diversas personas dedicadas al teatro en nuestro país. Jack Warner trajo hasta México, una técnica que motiva estas personas a atender con su profesión las emergencias que estén a su alcance.

En Honduras, *Teatro La Fragua* ha obtenido grandes resultados con su *Teatro de Emergencia*; desde haber tenido la oportunidad de “atender” emocionalmente a las personas afectadas por el desastre que provocó el huracán Mitch; hasta contribuir con la noble tarea de promover la educación en ese país.

*Teatro La Fragua* sigue trabajando para abrir espacios en los cuales el teatro funcione como un medio para fomentar la lectura y los valores humanos y como un espacio en el que se promuevan las raíces culturales de Honduras.

Las fuentes bibliográficas que existen para conocer más acerca de *Teatro La Fragua* son escasas, sin embargo, este grupo teatral está ganando terreno poco a poco en México, principalmente por medio de sus talleres. A través de éstos, el grupo teatral da a conocer su misión y sus objetivos.

Los talleres han dejado en los participantes sus semillas, esperando que originen poco a poco más productos culturales benéficos para Honduras y para los países con los cuales *Teatro La Fragua* ha compartido su pasión y sus objetivos.

Para esta investigación recabé información acerca de las actividades de *Teatro La Fragua*, principalmente de su *Taller Teatro de Emergencia*, así como de sus resultados en México, con el objetivo de que este escrito funcione como medio para dar a conocer el trabajo de *Teatro La Fragua* y contribuya a que esa compañía pueda estudiarse como un representante de la cultura centroamericana.

Apuntando hacia el terreno escolar, he observado que en la actualidad la educación artística cuenta con un gran número de demandantes; considero que

esta situación se debe a que el arte para algunos puede significar un escape de la realidad, un divagar de la situación política y social que se vive actualmente. Sin embargo, opino que el artista puede adquirir un compromiso magno con la sociedad y puede funcionar en ésta como un transportador de “voces”, un comunicador de inquietudes, reflejos y deseos de su sociedad; un “llevador” de esperanzas; incluso su arte puede traspasar fronteras y funcionar como un mecanismo universal que sirva como herramienta de comunicación para distintas sociedades.

Según mi visión, al terminar una carrera universitaria, el egresado se convierte en un individuo socialmente responsable y adquiere el compromiso de contribuir al mejoramiento de la calidad de vida de los seres que componen su sociedad y de buscar el crecimiento y desarrollo de ésta.

En mi caso particular, como egresada de la licenciatura en Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, trabajar con la técnica *Teatro de Emergencia* significa un benéfico ejercicio profesional, pues aún cuando las aulas están llenas de diversidad en la enseñanza y las clases brindan al alumno distintos conocimientos que le serán útiles en la práctica profesional, la verdadera prueba de los conocimientos que se adquieren en la carrera viene después, cuando éstos se ponen en práctica.

El *Teatro de Emergencia* ha atendido una “emergencia” palpable en mi formación: la de experimentar más allá de las clases para qué me sirve todo lo que he estudiado y cómo concuerdan o funcionan de manera conjunta las materias del programa de estudios que ha guiado mi formación escolar.

La oportunidad que la Coordinación Nacional de Teatro me dio por medio del Programa Nacional de Educación Continua, ha sido de gran utilidad para mi desarrollo profesional; considero que todos los talleres que se imparten por medio de este programa refuerzan y alimentan los conocimientos de los participantes e incluso, les abren nuevas puertas y oportunidades de desarrollo.

La búsqueda por enriquecerme de información para esta investigación me llevó a contactar a los integrantes de la compañía *Teatro Itinerante*, que fue la

primera que se formó en México a partir del *Taller Teatro de Emergencia*. Actualmente formo parte de esa compañía.

La técnica que propone Jack Warner con su *Teatro de Emergencia* es viable en cualquier sitio donde las personas tengan la emergencia de comunicar y de escuchar las inquietudes de la gente, de satisfacer la necesidad de expresarse ante una situación y las ganas de contribuir a lograr un cambio de raíz en la sociedad.

Los resultados que el *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles* ha dejado en México, parten esencialmente de la necesidad que tienen los actores y los integrantes de grupos teatrales por adquirir nuevas herramientas para cumplir el compromiso ante su sociedad. El taller sigue acercándose a México con miras a formar una conexión directa entre el trabajo de *Teatro La Fragua* y el de grupos mexicanos que deseen atender las emergencias, no solo de nuestro país, sino de distintas naciones.

Las emergencias se hacen evidentes cada día ante nuestros ojos. Es nuestra tarea y obligación atenderlas.

## BIBLIOGRAFÍA

- CALDERÓN, Ligia Evangelina, *Compañía de Teatro en vecindades, una propuesta de teatro popular mexicano*, Tesis de Licenciatura en Literatura Dramática y Teatro, Facultad de Filosofía y Letras, 2001.
- CASTRO, Carlos Mario, *Apuntes para una historia de Teatro La Fragua*, manuscrito.
- “La rebeldía de una sonrisa. La experiencia de Jack Warner y Teatro La Fragua de Honduras” en *Comunidad Ibero*, 2 de mayo de 2006, no. 13
- “La experiencia educativa de Teatro La Fragua” en *DIDAC*, otoño 2007, no.50
- Producción teatral en Honduras: situación y perspectivas*, manuscrito.
- “Teatro en Honduras: La década en cuatro escenas y un intermedio” en *Latin American Theatre Review*, Fall 2000, vol.34 no. 1
- COHEN, Deborah, “El teatro de la basura: Una búsqueda de una identidad cultural” en *Latin American Theatre Review*, Fall 1995, vol. 29 no.1
- “Honduras Celebrates the IV Festival de Teatro por la Paz” en *Latin American Theatre Review*, Fall 1992, vol. 26 no.1
- “Teatro La Fragua, the impact of 25 years” en *Latin American Theatre Review*, spring 2005, vol.38 no. 2
- DURÓN, Rómulo, *Bosquejo histórico de Honduras*, Tegucigalpa, (col. Biblioteca Básica de Cultura Hondureña 15), Secretaría de Cultura, Artes y Deportes, 1998.
- FLEMING, John, “Teatro La Fragua de Honduras: Las muchas caras del teatro político” en *The Drama Review*, Summer 2002, vol.46 no.2
- GIL, Blanca, *Teatro itinerante para niños*, Informe de Licenciatura en Actuación, Centro Nacional de las Artes, 2002.
- GUMUCIO, Alfonso, “Teatro La Fragua- Honduras” en *Haciendo Olas, historias de comunicación participativa para el cambio social, informe para la Fundación Rockefeller*, s/f.
- GUTIÉRREZ, Sonia, *Teatro popular y cambio social en América Latina*, Costa Rica, EDUCA, 1979.

- PERALES, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967- 1987*, vol. I, México, col. Escenología, 1989.
- PERALES, Rosalina, *Teatro hispanoamericano contemporáneo 1967- 1987*, vol. II, México, col. Escenología, 1993.
- REYES, Candelario, “Una década de búsqueda del teatro hondureño” en *Latin American Theatre Review*, Spring 1992, vol. 25, no. 2
- RIZK, Beatriz, *Buenaventura: La dramaturgia de la creación colectiva*, México, col. Escenología, 1991.
- SOLÓRZANO, Carlos, *El teatro latinoamericano en el siglo XX*, México, (col. Pormaca 10), Pormaca, 1964.
- WEISS, Judith et al., *Latin American Popular Theatre*, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1993.

**Artículos en <http://www.fragua.org>**

- BELTRÁN, Baltimore, “Teatro de Emergencia” en *Historia y crítica*, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/23-1ES.HTM>
- CASTRO, Carlos Mario, “El fautista, la escuela y los niños. Los cuentos infantiles de Teatro La Fragua en *Historia y crítica*, noviembre, 2000, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/FLAUTISTA.HTM>
- “Descubriendo Fuego”, en *Noticias tlf*, Junio, 2002, vol. XXIII, número 2, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/23-2ES.HTM>
- “Érase una vez un terremoto, un teatro y unos cuentos infantiles” en *Historia y crítica*, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/SALVADOR.HTM>
- “José Trinidad Reyes (Honduras 1797-1855)”, en *Noticias tlf*, diciembre, 2003, vol. XXIV, número 4, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/24-4ES.HTM>
- “La belleza de sus sufrimientos”, en *Noticias tlf*, marzo, 2001, vol. XXII, número 1, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/22-1ES.HTM>
- “La mejor voz del mundo”, en *Noticias tlf*, diciembre, 2002, vol. XXIII, número 4, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/23-4ES.HTM>
- “Nunca cesaremos de explorar”, en *Noticias tlf*, marzo, 2003, vol. XXIV, número 1, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/24-1ES.HTM>

- “Una gema pequeña en una sala pequeña, Historias exactamente así, de Kipling” en *Noticias tlf*, septiembre,2003, vol. XXIV, número 3, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/24-3ES.HTM>
- CARDOZA, Pedro, “El río dejó un hueco en mi corazón”, en *Noticias tlf*, diciembre,1998, vol. 21, número 4, Dirección URL: <http://www.Fragua.org/noticiastlf/19-4ES.HTM>
- COHEN, Deborah, “Historia, cultura e identidad: Las obras de Teatro La Fragua en Honduras”, en *Historia y crítica*, <http://www.fragua.org/actores/EXTRANJEROS.HTM>
- ESCÁRCEGA, Ignacio, “El teatro itinerante, una experiencia formativa para estudiantes de actuación, ponencia del X Congreso Internacional de Teatro Iberoamericano y Argentino”, en *Historia y crítica*, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/ESCARCEGA.HTM>
- JAEN, Emmanuel, “El Teatro La Fragua: un grupo que busca erigir su teatro en la cotidianidad de la gente”, en *Historia y crítica*, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/JAEN.HTM>
- KRAMER, Mark, “Los paneles ausentes”, en *Noticias tlf*, septiembre, 1999, vol. XX, número 3, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/20-3ES.HTM>
- MANNETI, Francisco, “El teatro necesario II: A new dream”, en *Historia y crítica*, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/22-4ES.HTM>
- NÚÑEZ, Eduardo, “ Teatro la Fragua: el jaguar de Honduras”, en *Noticias tlf*, junio, 2008, vol. XXIX, número 2, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/29-2ES.HTM>
- PÉREZ, Ricardo, “el teatro nuestro de cada dia”, en *Noticias tlf*, junio, 2001, vol. XXII, número 2, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/22-2ES.HTM>
- REVILLA, Charo, “Charo sin título”, en *Noticias tlf*, junio, 1999, vol.XX, número 2, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/20-2ES.HTM>
- ROBLES, Farah, “Entrevista con Jack Warner”, en *Tiempo*, San Pedro Sula, Enero, 1998, Dirección URL: <http://www.fragua.org/articles/FARAH.HTM>

WARNER, Jack, "El teatro en los tiempos de huracanes", en *Noticias tlf*, marzo, 1999, vol.XX, número 1, Dirección URL: <http://www.fragua.org/noticiastlf/20-1ES.HTM>

## Entrevistas

CASTRO, Carlos, *Entrevista a Baltimore Beltrán*, sábado 8 de abril de 2006.

----- *Entrevista a Blanca Gil*, domingo 19 de marzo de 2006.

LÓPEZ, Adriana, *Entrevista a Blanca Gil, directora de Teatro Itinerante*, viernes 16 de enero de 2009, Toluca, Estado de México.

----- *Entrevista a Edy Barahona, director escénico de Teatro La Fragua*, martes 3 de abril de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Cristy Lucía Barahona, actriz de Teatro La Fragua*, miércoles 28 de Marzo de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Germán Ernesto Osorio Canales, ex integrante de Teatro La Fragua*, viernes de 23 de marzo de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Gimena Cartagena, actriz de Teatro La Fragua*, martes 3 de abril de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Jack Warner. Director general de Teatro La Fragua. Primera parte.* Miércoles 21 de marzo de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Jack Warner. Segunda parte*, lunes 26 de marzo de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Jack Warner. Tercera parte*, miércoles 28 de marzo de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Jack Warner. Cuarta parte.* Sábado 31 de marzo de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a José Ramón Inestroza "Chito", actor de Teatro La Fragua.* Miércoles 21 de marzo de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Julissa Reyes Martínez, actriz de Teatro La Fragua.* Jueves 29 de Marzo de 2007, El Progreso, Honduras.

----- *Entrevista a Rigoberto Fernández, actor de Teatro La Fragua.* Viernes 6 de abril de 2007, El Progreso, Honduras.

## APÉNDICE

### Entrevistas

**Entrevista concedida por Jack Warner, Director general de *Teatro La Fragua*, realizada por Adriana López. Miércoles 21 de marzo de 2007. Sede de *Teatro La Fragua*; Progreso, Honduras, C.A.**

#### Primera parte

**En la entrevista que le realizo Farah Robles en enero de 1998, apunta que cuando regresó a USA a estudiar teatro profesionalmente ya tenía en mente la idea de hacer teatro en América Latina ¿Por qué? y ¿Para qué?**

Ah, estás excavando en la historia. Yo conocí América Latina en Bolivia, donde fui en un momento para estudiar español, y lo que vi muy clara mente fue, por un lado, el hecho de que hay una larga tradición de teatro, de teatro didáctico desde tiempos de la colonia en América Latina; pero por otro lado vi también que; yo dentro de mi formación de toda la vida de teatro había tenido un maestro que me introdujo bastante fuerte a lo que era el teatro medieval como teatro didáctico; su tesis digamos básica fue que de hecho el teatro medieval es más el modelo de las figurillas de Brecht, que cualquier otra cosa histórica y en ese contexto vi que era un contexto de una sociedad básicamente analfabeta; desde esta perspectiva de Progreso o de otros lugares semejantes donde no existen libros, apenas existen periódicos; es decir incluso los que aprenden algo de leer y escribir no tienen los materiales para mantener eso como hábito o práctica y esencialmente estamos tratando con la misma clase de sociedad; fuera de los centros más internacionales, como D.F., Buenos Aires, La Habana y vi siempre; anterior a eso, había tenido interés en alguna que otra forma de teatro popular, no teatro de sala, comercial, de ninguna manera, sino el teatro más bien metido en lo que es la vida de la gente, aquí vi eso como una oportunidad de probarlo por lo menos.

**Ya estando en Honduras ¿Cuál fue su primer objetivo al fundar una compañía de teatro con personas de la comunidad?**

Bueno, el primer paso fue de experimentar, yo no sabía qué hacer y en este contexto -bueno ya ves algo de la zona, imagínalo hace treinta años, porque ha desarrollado mucho- no fue la formación de un grupo pagado en ese momento y comenzamos desde cero, a tratar de formar la gente y lo que logramos fue una noche de tres obras cortas de, distintas ramas, de distintas tradiciones, otra vez probando, una de éstas de hecho ha quedado en el repertorio: "*Las dos caras del patroncito*" que es un original del teatro campesino en California que conocía bastante bien y sirvió como uno de los principales modelos para comenzar;

aunque en el desarrollo de las cosas hemos tomado caminos muy distintos, pero fueron muy importantes, y como digo, mantenemos dos de sus piezas en repertorio continuo.

### **¿Cuál ha sido la respuesta de esa comunidad y de Honduras a lo largo del tiempo?**

Eso es muy difícil de medir, tiene que ver con toda la historia de tratar de formar un público, porque el trabajo es, por un lado, sí, formar actores y formar técnicos, la gente que trabaja directamente, pero también es de formar el público y eso entre otras cosas; una de las cosas centrales en eso es que, el problema de tratar de cambiar la rutina de la gente, es muy difícil de hacer, las reacciones por supuesto han sido mixtas; decimos por un lado que de hecho casi nunca hemos tenido un público que haya salido insatisfecho de una obra, por otro lado es difícil recoger a ese público en casi cualquier circunstancia porque, sí, tenemos un cierto público formado y podemos contar con él todo el tiempo, pero incluso aquí en Progreso la masa de la gente no, y cuesta llamar a atención a la gente; es una de las cosas que ha cambiado mucho en los años que hemos estado trabajando; ahora que en Progreso, por lo menos y hasta cierto punto esto es verdad incluso en aldeas pequeñas, el que ya llegan todos los medios desde afuera, en muchos lugares es más fácil comunicarse por internet que por teléfono de hecho hay muchos lugares donde los caminos son horribles, pero el internet funciona bastante bien y por supuesto con todo el fenómeno de televisión a cable que se pueden sacar de los satélites directo a cualquier aldea remota, pues hay un ambiente muy distinto en términos del bombardeo de las imágenes que vienen desde afuera para la gente, que es, por otro lado, que es lo que a mí me ha cambiado lo que veo como el enfoque o énfasis de lo que debemos estar haciendo como teatro que es precisamente tratar de no luchar contra, no podemos luchar contra, pero [sí podemos] poner una alternativa a ese montón de imágenes que vienen llegando a la gente tiempo completo.

### **¿Cómo define el teatro popular?**

No me gusta esa frase, para comenzar, porque es una de esas frases que su definición depende de la persona que lo está usando, la mayoría del tiempo, por lo que yo he visto, cuando la gente lo usa quieren decir teatro malo, mal hecho, es decir y otra vez yo recurro a la historia, yo diría que el teatro griego fue en su tiempo teatro popular, el teatro medieval lo fue, Shakespeare y Lope de Vega fueron dramaturgos populares, por lo menos esa es una manera de definirlo, a qué público te estás dirigiendo y qué cosa estás tratando de expresar, por otro lado hay un fenómeno muy real de que yo creo que el teatro debe de poder existir a distintos niveles, exactamente como equipos de deportes pueden existir a distintos niveles, que puede haber la selección nacional, por un lado, los equipos de

primera liga, hasta equipos de colegios y escuelas y al nivel donde están podemos aceptarlos y pueden ser buenos a ese nivel y yo creo que el teatro debe, un teatro popular en serio debe de poder funcionar de la misma manera, eso a la vez es una cuestión distinta aquí en Honduras, que en un país como México, donde existen muchas tradiciones populares, de bailes, de cantos, aquí donde existe muy poco de eso es más difícil utilizar esos elementos para construir algo.

### **¿Cuáles son las técnicas teatrales en las que se basa *Teatro La Fragua* para sus montajes?**

Ah, lo que contiene, en eso no soy teórica [sic] en ningún sentido, es de emplear un poco de esto cuando funciona, un poco del otro cuando funciona. Mi formación teatral viene de toda una serie de influencias distintas, mucho Stanislavski, en mis estudios formales; mucho Grotowski... el director de mis estudios, fue alumno de Grotowski... a la vez mucho contacto por [años] con el teatro medieval, el teatro de Brecht; además, aunque sólo hice un montaje cuando joven de cosas griegas también estudié a fondo, en griego incluso, las obras griegas... y lo que yo creo en eso es que estamos siempre hablando de cómo podemos hallar una manera de hacer contacto entre el actor y el público y lo que sea la técnica. Yo utilizo mucho de Grotowski, por un lado, por su énfasis en lo físico y por otro lado, su énfasis [en] el teatro pobre; es decir, en usar un mínimo de elementos a parte del actor en sí; pero por otro lado, aplicando eso a una cosa, sus propias cosas de hecho fueron dirigidas más a un público súper reducido y nuestro intento es de llevar eso a un público bastante más amplio; parte de eso, a la vez del uso de sus técnicas y otras; pero es tomando en cuenta lo que es nuestro público, por un lado, público esencialmente desletrado [sic] y por otro lado, la generación contemporánea completamente formada por imágenes de los medios masivos; es decir, el lenguaje toma segundo plano siempre. He descubierto que cuesta mucho llegar al punto en que la gente si preste atención al lenguaje, por ejemplo la gran mayoría de público no puede seguir un argumento lineal desde una obra de punto A, punto B; es por eso que tenemos la tendencia de utilizar obras cortas que combinamos de varias maneras, pero con la idea de que en cualquier montaje el sentir, la acción, lo que está pasando, tiene que comunicarse mucho más por las imágenes que por el lenguaje y por eso los actores deben tener una disciplina física muy fuerte; eso, usando el ejemplo que tú ya conoces un poco, eso es utilizando el ejemplo de los pintores de la edad media, del renacimiento sobre como contar esta historia de la pasión de Jesús y usar sus ejemplos, sus modelos como la base desde donde partir para contar esa historia a la gente.

**Acercándonos hacia el tema del *Teatro de Emergencia* ¿Podría contarme un poco de la situación de *Teatro La Fragua* después de que el Huracán *Mitch* golpeó a Honduras? ¿Cómo fue su primer acercamiento con los damnificados?**

Bueno, de hecho podrías hablar hasta cierto punto más directo con Edy o Chito, o los muchachos que estaban en ese momento, pero era, era una combinación de cosas; de que tuvimos este montón de gente aquí en Progreso en albergues; por un lado era obviamente casi imposible por lo menos mantener algo como un calendario de presentaciones normales durante esa época, sea lo que sea; pero por otro lado era una cuestión de que todo mundo estaba consciente de que ésta fue una emergencia de la sociedad entera y tuvimos que ponernos todos a hacer cosas. En los primeros días por ejemplo, varios de los muchachos hicieron encuestas sobre quiénes estaban dónde; familias estaban separadas, nadie estaba seguro; había los intentos de tratar de conseguir datos sobre cuántas casas se han perdido, dónde está esta familia que vivía allá, y los muchachos pasaban bastante tiempo en todas esas cosas; pero, más o menos, juntos todos, íbamos viendo que obviamente había que atender a esas necesidades físicas... todos los sistemas de proveer comida por ejemplo, estaban destruidos, todo lo de comunicación estaba destruido, todo lo de salud estaba terrible; todas esas cosas teníamos que atender, pero había agencias ya después de unos días por lo menos que estaban atendiendo esas cosas, pero la cosa muy obvia para mí, para todos en los albergues que había es que un gran número está[ban] en las escuelas, no había clases en las escuelas porque éstas estaban ocupadas por todos los damnificados y la gran mayoría de la población de los albergues fueron niños, con nada que hacer todos los días, traumatizados por la experiencia y necesitaban algo que hacer, necesitaban algo para reemplazar el tiempo de estudios que estaban perdiendo; después de todo los sistemas de escuelas y estudios es suficiente malo para comenzar, pero cortar incluso eso de su formación fue una pérdida grande, pues fue de “ok, qué podemos hacer nosotros”, no somos enfermeros, no somos constructores, pero qué podemos hacer para ponernos a ayudar en la emergencia y era una cosa obvia; como dijo alguien cuando pudimos hacer esto después del terremoto en Salvador y una cita que siempre se me ha quedado, que comento, -Sí, tenemos que construir casas, casas que han sido destruidas por el terremoto, pero, es igual de importante reconstruir la persona que va a vivir en esa casa, el construir una casa nomás no es suficiente-.

**¿Qué es el *Teatro de Emergencia*?**

Bueno, cómo se ha ido desarrollando, tenía ese momento de comenzar en una emergencia real; pero mirando a nuestro alrededor tenemos una emergencia continua. Yo no sé las cifras en México pero las cifras aquí... creo que la edad mediana es como dieciocho, es decir, tenemos este montón de niños en sistemas

escolares completamente inadecuados; eso se podría adentrar en toda la cosa de porque es tan malo, pero son malos y como yo lo he puesto en algunas citas es seguro que la situación de la formación de nuestros niños es una emergencia continua, algo que tenemos que atender continuamente y no sólo en los casos extremos; sí hay los casos extremos de Mitch por un lado o de niños de la calle o huérfanos, esos que son los casos extremos, pero el caso normal que es otra cosa; pero usando un ejemplo de que estas niñas que están haciendo ballet en el momento<sup>69</sup>, en su entrenamiento, su formación escolar normal no tienen nada semejante, nada para formar la persona de esa manera... toda la cuestión de formación literaria y la importancia de eso, no para formar académicos, sino la cuestión humanista de qué hace la literatura para la formación de un niño es súper débil en el sistema educativo y si vamos a formar niños que puedan ser agentes de cambio en el futuro tenemos que formar su imaginación, su creatividad, para que puedan ir descubriendo, inventando soluciones a los problemas inmensos que vemos cualquier vez que sali[mos], bueno ni tenemos que salir a la calle.

**Para responder rápidamente a la emergencia comenzaron con representaciones de obras que ya tenían montadas; además de estas montaron unos cuentos infantiles ¿Porqué decidieron implementar los cuentos?**

Sí, de hecho [representamos] algunas cosas que ya teníamos, pero la mayoría de cosas que ya teníamos fueron hechas para algún espacio más formal hasta cierto punto; de hecho donde comenzamos fue más con la idea de simplemente leer cuentos y lo que vimos como la necesidad absoluta es que -tenemos que hallar una manera, una técnica donde estos puedan representarse en cualquier espacio-, porque eso fue lo que tuvimos en todos los albergues “cualquier espacio” y desde la idea de simplemente leer cuentos ir ensayándolos, preparándolos un poco y dando algo de una dramatización de ese texto, dándole algo visual y después básicamente ensayándolo en presentaciones, en el camino, yendo de albergue en albergue y fue mucho más una cuestión ya de inventar algo nuevo pero usando un fondo de técnicas que ya habíamos usado en otras cosas.

**¿Cómo se eligieron los cuentos? ¿Debían tener alguna característica particular?**

Lo que pudimos encontrar para comenzar... por casualidad yo había venido de México en ese momento un par de semanas antes y tenía varios de esos [libros] publicados por CONACULTA, la serie donde ellos comisionaron a varios escritores latinoamericanos a escribir un cuento para niños y tuvimos toda esa serie; con el

---

<sup>69</sup> *Teatro La Fragua* cuenta con una escuela de Ballet en donde se imparten clases a niños y jóvenes.

tiempo por supuesto intentamos varios, algunos no servían para dramatizar como tal y otros sí daban más resultado e íbamos usando cuentos, los que tuviéramos a mano.

**¿Antes de la emergencia habían existido intentos o inquietudes de realizar el montaje de los cuentos infantiles?**

Tuvimos ya en marcha un programa bastante semejante que llamamos los “Cuentos centroamericanos” utilizando cuentos folclóricos, alguna dramatización de cuentos folclóricos; de hecho dentro de una o dos semanas vamos a comenzar a hacer nuevos montajes de los grandes “hits” de ese programa; pero por lo general, éste nos daba la técnica básica: del narrador, del cambio de personajes, del actor haciendo varios papeles; aunque estaban, están en la forma que tenemos todavía más dirigidos a un espacio más formal, no que tuviera que ser el teatro Nacional, pero por lo menos un espacio teatral algo tradicional, mientras con lo de los cuentos infantiles del Teatro de Emergencia íbamos varios pasos más allá, en términos de hacer una cosa que se pudiera adaptar a cualquier espacio, que tú experimentaste en México cuando hicimos esa cosa “ok, qué espacio tenemos, qué es esto, cómo lo hacemos aquí. Lo que tuvimos previo a eso en términos de estos “Cuentos centroamericanos”, lo pudiéramos haber adaptado ese espacio pero hubiera costado tiempo.

**¿Les fueron impartidos talleres como los del *Evangelio en vivo* a los jóvenes damnificados que participaron en los montajes para los albergues?**

Fue más taller de práctica, porque fue una cuestión de que comenzaran cuanto antes y cada uno de los actores de ese momento tenía un grupo básicamente e iban preparando cosas un poco, pero después simplemente comenzaron a hacerlo y él o ella iban formando a los muchachos en el camino. Muchos habían participado hasta cierto punto en talleres, otros talleres que habíamos hecho antes o por lo menos habían tenido, habían visto al teatro, muchos, pero había muchos que no también; pero era un taller en la práctica, en el camino.

**¿Quiénes participaron y quién o quienes estuvieron a cargo del montaje de los cuentos?**

¿Originalmente?, todos los ac[tores], como digo que cada uno de los actores. Yo siempre me acuerdo que tenía este grupo de folletos de esos cuentos y simplemente repartimos las cosas, cada uno desde allá iba impartiendo, ellos iban escogiendo algunas cosas; con el tiempo íbamos como recogiendo lo mejor de eso e íbamos descubriendo técnicas para hacerlo más rápido, cuáles cuentos van a funcionar y cuáles no; descubrimos casi inmediatamente por ejemplo, si ya tiene diálogo entonces hay algo fuerte para comenzar, si el cuento no tiene diálogo es muy difícil.

**¿Cuánto tiempo siguieron con el *Teatro de Emergencia* por los albergues?**

Como tiempo completo algo como seis meses y después lo seguíamos porque todo eso de los albergues iba deshaciéndose muy, muy lento y a la medida en que [las] escuelas comenzaban a funcionar de nuevo seguíamos ya en la escuela y ya se volvió más un programa formal para las escuelas.

**¿Cuál fue la respuesta de los damnificados ante el *Teatro de Emergencia*?**

Bueno, de los niños especialmente, por supuesto fue, como digo parte de la cosa es que no tenían nada que hacer, entonces cualquier cosa era bienvenida, pero si fue súper positiva.

**Segunda parte de la entrevista concedida por Jack Warner, realizada por Adriana López. Lunes 26 de marzo de 2007. Sede de Teatro La Fragua; Progreso, Honduras.**

**Después de la emergencia del Huracán *Mitch* ¿Cómo y por qué decide conservar y mejorar la técnica del *Teatro de Emergencia* con el montaje de los cuentos infantiles?**

Bueno, básicamente porque vimos en el curso de estar haciendo la cosa; vimos que el programa tenía bastante éxito y que además fue una cosa que estaba agarrando no sólo a los niños, sino a todos los públicos y fue una combinación de cosas, que me di cuenta, por un lado, dado el estado del sistema educativo... incluso adultos con formación universitaria, han tenido casi nada de contacto serio con la literatura y conozco a muchos adultos para quienes *El niño que buscaba a ayer* de repente fue su primer contacto serio con literatura; es decir que no fue solo cosa para los niños, sino... y especialmente... y eso es verdad en términos del campesinado, vimos que era una cosa que estaba... bueno con los niños había una reacción fuertísima y otra vez dada la condición del sistema educativo, claramente eso daría una chispa a lo que es la formación de los niños que no tienen en su formación normal en el sistema. Tiene otro lado práctico, de que yo siempre he creído que [como] parte de hacer teatro; al menos en este contexto, hay que formar a los actores, hay que montar las obras; pero hay que formar al público y la idea de llevar cuentos a las escuelas es un elemento excelente para ir formando un público futuro del teatro; un público que ojalá con el tiempo pueda ser incluso el apoyo económico de la cosa cuando esos niños se vuelvan adultos; es cosa que hemos visto en la experiencia; porque siempre hemos puesto bastante antes esas cosas para niños de una que otra clase y la gran mayoría de nuestro público muy fiel ahora es gente que vio; gente que ya tienen veinticinco, treinta años y que vieron obras cuando tenían cinco, seis años. Un ejemplo sencillo de eso es el actor Tony, que vio la obra soldados cuando tenía seis años; eso es lo

que él más se acuerda, que algún amigo lo trajo y que no entendió nada; es obra para adultos; pero que después comenzaba a venir a obras para niños y él mismo era uno de los damnificados que se juntaba a uno de los grupos de montar cuentos infantiles durante *Mitch* porque vive en este barrió y que siempre se inunda con cualquier cosa y estaba viviendo en uno que otro de los albergues en ese tiempo y se iba formando con ese grupo... y desde allá se iba montando, pues... y a la medida que iba creciendo; porque tenía como catorce años en ese cuento; trece o catorce; pero eso fue su primera experiencia de actuar; fue en eso.

### **¿Cómo fue mejorando la técnica para llegar a ser lo que actualmente son los Cuentos infantiles?**

Bueno, fue una cosa de muchas líneas; una fue [que] por su naturaleza algunos de los cuentos originales daban mejor, algunos no daban muy bien e íbamos descubriendo varios criterios sobre si éste “x” cuento va a servir o no para esta clase de dramatización, que viene siendo más que nada si hay diálogo ya y personajes y lugares bien definidos dentro del cuento o si es más lírico, digamos, es mucho más difícil y en lo básico de qué es lo que es una obra teatral, hay acción o no; porque tiene que haber acción, de alguna que otra clase... y otra vez, una cosa que es pura mente lírica es, por lo menos, mucho más difícil, mucho más problemática; íbamos hallando mejores maneras de, especialmente de incorporar la música como elemento central en las piezas y por supuesto con eso con más tiempo de ensayo y de poder pulir las cosas, de mejorar todo ese aspecto de música... y una cosa iba nutriendo la otra cosa continuamente; es decir, en el camino los muchachos iban descubriendo distintas maneras de representar árboles, nubes, lo que sea; distintos fenómenos; combinamos esas cosas que habían descubierto con cosas más formales de danza o acrobacia [y] todo eso poco a poco iba creando una cosa más pulida, más formal; pero todavía siguiendo con la idea básica de que la meta es una cosa que se pueda presentar en cualquier espacio; que es la cosa central en nuestro contexto, porque simplemente no tenemos espacios teatrales y toda la idea de esto es de ir a esos lugares donde está la gente; donde están los niños especialmente; donde es un aula de clases o lo que sea, como lugar donde se hace la cosa y cómo podemos crear en ese contexto todo un mundo nuevo.

### **¿Cómo ha funcionado el Teatro de Emergencia en el aspecto combatir el analfabetismo e invitar a los niños a acercarse a la lectura?**

Eso, por supuesto es una de esas cosas que no se puede medir; por otro lado, yo siempre me acuerdo; el ejemplo que me acuerdo muy claro fue en Chalco, en D.F.; fuera del D.F., pero la misma idea ha pasado muchas veces, pero de que

después de una presentación; fue un grupo de la escuela nacional<sup>70</sup>, que lo hicimos en el patio de la escuela en Chalco y tuvimos casi ponernos guardaespaldas a los niños, que querían llevar los libros después de la presentación; estaban todos “regálenme uno de esos libros”, que a mi parecer es una señal de que despertó algo; ahora, ¿quedaba algo al día siguiente? quién sabe; pero quizá en uno o dos sí. Pero en términos de cómo se puede medir, yo no sé, porque hay; es una influencia entre muchísimas otras y no sé.

### **¿Cuál es el programa que sigue el *Teatro de Emergencia* en cuanto a las escuelas? ¿Tiene algún programa para asistir a ellas?**

Hemos intentado varias cosas; en el momento no tenemos nada formal porque no tenemos financiamiento para la cosa en este momento; pero precisamente hoy estoy tratando de escribir un proyecto para conseguir financiamiento que sería una cosa regular en las escuelas de ir... no me acuerdo las cifras exactas del número de escuelas que hay aquí en progreso, pero son bastantes y de ir como dos días a la semana quizá a distintas escuelas, con la meta de llegar quizá dos veces al año a cada escuela, para que sea algo regular no simplemente una cosa de una sola vez; para que tenga efecto tiene que repetirse de una que otra manera creo yo; pero eso... hemos intentado varias cosas y yo diría que hasta el momento no hemos hallado un sistema muy eficaz, pero más que nada por falta de financiamiento; esa es otra de las realidades en eso, que en los momentos de desastre hay financiamiento para todo, pero después, seis meses después hay otro desastre en otra parte y todo eso desaparece... y como digo, en el momento todo el equipo tiene que hacerlo e implica un gasto también de transporte para poder hacerlo; tenemos esperanzas de conseguir financiamiento del Ministerio de Cultura, pero son esperanzas nada más por el momento.

### **¿Por qué decide plantear un taller para *Teatro de Emergencia*?**

Porque, bueno, por varias razones, pero una... que creo que como cosa para entrenamiento de actores... siempre he creído... parte de mi formación... [en] la escuela donde yo estudié, en Chicago, tuvimos el teatro infantil más viejo de los Estados [Unidos de América] que en aquel entonces llevaba más de cincuenta años de existencia y en eso el teatro infantil fue una parte central de el entrenamiento de los actores; en parte con la idea de que los niños son el público más honesto, si están aburridos lo sabes; no practican las cosas de un público culto. Tienes que comunicar a los niños como actor o comienzan a jugar y tirar comida y quién sabe qué; es decir, es buen entrenamiento para el actor porque le exige hacer ese contacto con el público continuamente y como digo

---

<sup>70</sup> Fue un grupo de estudiantes de La Escuela Nacional de Arte Teatral de México; que posteriormente se convirtió en el grupo *Teatro itinerante*, que actualmente sigue vigente.

continuamente, porque si fallas un momento los niños ya están en la luna y en ese sentido yo creo que es excelente entrenamiento para actores en cualquier contexto; a la vez creo que los mismos principios de lo que hace falta para la formación de los niños da en cualquier parte; por lo menos cualquier parte de América Latina. Anoche fui a ver la película *¿Cómo se llama?*, sobre África, “Diamante de sangre” y seguro que lo mismo es verdad en África; tendríamos que estar en un idioma distinto pero los mismos principios de poder despertar la imaginación de los niños por medio del teatro y eso tiene que ser un teatro que llega a donde están ellos, a diferencia de... porque los niños de cierto nivel económico pueden llegar a un teatro infantil formal, pero la gran masa de niños no y son esos niños [los] que nos interesan y son esos niños los que más necesitan eso y que mejor responden cuando llega; entonces, yo creo que es algo que vale la pena desde el punto de vista de entrenamiento y formación de actores, como desde el punto de vista social, si quieres o la palabra que quieras, de hacer consciente al actor de su contribución al mejoramiento de la sociedad; de que un trabajo como actor no es simplemente de lucir bonito o bonita en el escenario y de poner trajes bonitos y de salir en la tele y de que todo mundo me salude y lo que sea; sino es de hacer una contribución muy concreta a los problemas o al intento de solucionar los problemas de la sociedad y ese es uno de los puntos muy críticos hablando del futuro de cualquiera de nuestras sociedades.

### **¿En dónde y cuándo es impartido el *Taller Teatro de Emergencia* por primera vez?**

Como taller formal supongo que en la Escuela Nacional con Gabriel<sup>71</sup>, cuando Gabriel era el asistente, el director o lo que fuera su título; allá en... que hubiera sido 99 o 2000<sup>72</sup>, como taller formal. A la vez mucho de eso lo hemos incorporado en cualquier taller ahora; bueno, aunque eso, lo que hemos estado haciendo en el Ixcán en Guatemala es posterior a eso, comenzamos eso en 2001 o 2002, donde tenemos un proyecto entre los indígenas en la zona fronteriza con Chiapas e incorporamos muchas de esas técnicas; no es solamente esto pero se dirige bastante a esa misma línea, es una variante, digamos, de esto. También lo hemos hecho en el mismo contexto en Salvador, pero esto menos formal; pero después del terremoto en Salvador en 2000 fue creo, 99 o 2000<sup>73</sup>, que hicimos la misma clase de cosa que hicimos aquí con Mitch; tratando de formar grupos locales en varias partes allá, que podrían ir haciendo la misma cosa; entonces, es un cosa

---

<sup>71</sup> Se refiere a la Escuela Nacional de Arte Teatral de México.

<sup>72</sup> Aunque Jack Warner participó en el Tercer Encuentro Internacional de Escuelas Superiores de Teatro en la Escuela Nacional de Arte Teatral en 1999, el taller lo impartió por primera vez hasta el siguiente año, dentro de la cuarta edición de dicho festival.

<sup>73</sup> El terremoto en El Salvador sucedió el 13 de Enero de 2001. Las actividades de *Teatro La Fragua* se llevan a cabo entre los últimos días del mes de abril y los primeros de mayo.

que ha tomado varias formas; las formas que hemos usado en México han sido más formales y con actores más formados; en las otras circunstancias ha sido más una técnica para entrenar actores, para formar actores principiantes.

**¿En qué lugares ha sido impartido el *Taller Teatro de Emergencia*?**

En Guatemala y Salvador, además de Honduras. En Nicaragua también hemos hecho uno, en Managua; que eso no ha tenido resultado.

**¿En dónde ha tenido más resultado?**

México, pero más que nada por... bueno, México y allá en Guatemala en el Ixcán, aunque a niveles muy distintos; porque allá es un nivel muy, muy básico de teatro en comunidades.

**¿Considera que el *Taller Teatro de Emergencia* provee de nuevas herramientas de comunicación a aquel que recibe el taller?**

Yo diría, más bien, no son nuevas herramientas, todo lo que hay en esto es cosa que existe en cualquier manual de actuación; es más bien una nueva manera de utilizar esas mismas herramientas... sí es completamente distinto; es decir, todo; por un lado se podría hablar de que es lo extremo de el teatro pobre de Grotowski, lo hacemos sin nada, ni teatro, ni espacio, ni nada excepto el actor; pero por otro lado es una manera de que el actor... exige todo al actor y todo el entrenamiento posible de música, de acrobacia, de danza, de voz, de lo que sea que tenga y que utilice esas actividades, que se utilizan en todo, pero de una manera enfocada y especial en esto. Yo creo que en ese sentido no es nada nuevo, es más bien una manera distinta de enfocar todas las técnicas tradicionales de teatro y... tradicionales y contemporáneos y cualquier cosa se puede aplicar en esto; es decir, si tenemos un gran maestro de música minimalista pues de algunas de otra manera se puede utilizar dentro de la cosa.

**¿Piensa que el *Taller Teatro de Emergencia* puede servir como herramienta para el desarrollo del teatro popular en Honduras, o bien, tiene prioritariamente un objetivo educativo?**

Bueno, eso seguramente es la esperanza, en gran parte para asegurar de que el teatro llegue a todo nivel y una de las... en eso una de las estructuras seguras que existe a todo nivel son las escuelas, en casi cualquier aldea o lo que sea hay escuelas y si el teatro comienza a ser un modo de expresión natural y normal para los niños, bueno, a medida de que esos niños van creciendo y madurando, ojalá su teatro vaya creciendo y madurando también.

**¿Usted cree que el *Taller Teatro de Emergencia* pueda tener un objetivo educativo?**

Claramente y yo creo también... no hemos hecho esto, pero, aunque en ese último taller en D.F. había cierta cosa; yo creo que es [una] cosa que los maestros podrían utilizar muy bien dentro del contexto de sus clases, especialmente clases de literatura; pero en casi cualquier contexto creo que es algo que podría servir bien al currículo formal de educación; ahora, no hemos logrado eso en ninguna parte, pero creo que puede y como digo, si te acuerdas en ese taller donde tú estabas había varios maestros<sup>74</sup>; ahora no sé si ellos han seguido, han utilizado la cosa o no; sería interesante investigar algunos de esos; porque esos, la mayoría fueron muy entusiastas sobre lo que era el taller; ahora a ver si han encontrado [la manera] de incorporar eso en sus clases; no sé.

**Y acerca de los talleres del *Evangelio en vivo* ¿Creé que estos pueden influir en el desarrollo de una cultura teatral hondureña?**

Sí, de muchas maneras la meta es igual, pero desde un punto de vista distinto; es decir de pensar en teatro dentro de la iglesia, que es el edificio central de toda aldea y el otro edificio central de toda la aldea: teatro dentro de la escuela y sí, exactamente de la misma manera de que es de esperar que la formación de los niños... es en parte incluso de la iglesia; es en parte incluso de la escuela, en parte también por cosa de la familia y de la sociedad en general, viene de la comunidad; pero esas son las dos instituciones encargadas, oficialmente digamos, de formar a los niños; pues si el teatro puede formar parte de esas dos instituciones y de [la] formación de los niños, ya tenemos una sociedad teatral.

**¿Cómo puede influir el *Taller Teatro de Emergencia* en la formación de los jóvenes? Refiriéndonos a él como apoyo o sustituto de la educación básica.**

De la misma manera; por un lado, todavía es... como había dicho al comienzo de esta entrevista; una de las cosas que descubrimos con el proyecto fue de que incluso para adultos y adultos bien formados a veces, este contacto con la literatura fue algo que les abrió los ojos, algo nuevo y seguramente para los jóvenes eso es válido también; por otro lado, siempre es un principio básico que en los adolescentes el teatro es muy buena formación, para darles confianza, maneras de presentarse en público, de hablar en público; simplemente buena postura, buena manera de moverse, de darles control de sus cuerpos. Una de las pruebas que tiene todo adolescente es que el cuerpo va creciendo de repente y no sabe qué hacer con todos estos brazos largos que de repente tiene; bueno, el teatro es un elemento tradicional en esa formación del adolescente; por otro lado

---

<sup>74</sup> Fui participante en el taller impartido por parte de la División de Educación Continua de la Coordinación Nacional de Teatro en 2006.

creo y esto lo hemos visto más en términos de lo de los evangelios, pero también en esto, de que es una contribución que el joven puede hacer al desarrollo de su sociedad y esto es algo que los jóvenes siempre están buscando; un lugar donde ellos puedan contribuir positivamente al desarrollo de la sociedad. Creo que sirven todas esas funciones con los jóvenes.

### **¿Cuál es la respuesta de los jóvenes y la comunidad ante los talleres de Teatro La Fragua?**

Bueno, eso por supuesto, hay jóvenes y hay jóvenes; pero por lo general, grupos salen muy entusiastas y precisamente creo, por esas razones que de repente van sintiendo confianza. En los talleres del evangelio siempre, con grupos de campesinos especialmente, pero con todos, el primer ejercicio que hacemos es siempre que cada uno se ponga frente al grupo y diga su nombre y de donde es y cuesta una barbaridad para un joven campesino, con toda la pena que tiene para ponerse frente a gente; dos tres días [después] ya se está presentando en público con un texto real y eso, ellos sienten ese cambio, sienten la confianza que les da; que es otra vez cosa que todo adolescente necesita desesperadamente. Otra cosa que con la experiencia y en esto las dos clases de talleres hacen lo mismo, pero aquí es memorizando textos, que sean textos de evangelios o de cuentos buenos y vamos poniendo en esto que estamos hablando de cuentos bien escritos; pero le da acceso al lenguaje y de repente viene lenguaje que él mismo o ella misma puede utilizar para expresarse en la calle, en la vida normal y mucha gente me ha comentado eso, mucha gente que trabaja con distintos proyectos y lo que sea de cómo ven que los jóvenes, especialmente, se nota más en los jóvenes, pero pasa con los niños también; que de repente saben hablar, saben mucho más, porque tienen memorizados textos y buenos textos y esas frases, ese vocabulario, todo lo demás ya está a su alcance diario; cosa que no era verdad antes de eso.

### **¿Y ante el Taller Teatro de Emergencia en particular?**

De la misma manera, creo que la reacción siempre ha sido bastante positiva, por supuesto algunas personas no; hay algunas personas que no pueden escuchar una sinfonía de Beethoven tampoco; siempre va a haber alguna gente; pero creo que una de las cosas que hace esta clase de contacto para el actor, por un lado; si estamos hablando de talleres con actores más avanzados, es simplificar lo que es la realidad del teatro y de llegar a estar más consciente de eso, de la comunicación como el sentir básico de lo que siempre debe de estar pasando y es, yo creo, uno de los problemas del teatro actual, de que los actores se convierten en alguna clase de ídolos o lo que sea, que están completamente apartados de los que están allá en la sala y más bien esto les da a los actores ese, como digo contacto directo con su público y con eso una conciencia de lo que debe de estar pasando en cualquier momento teatral, que es la base de veras de

todo lo que estamos haciendo en la profesión.

**Tercera parte de la entrevista concedida por Jack Warner, realizada por Adriana López. Miércoles 28 de marzo de 2007. Sede de Teatro La Fragua; Progreso, Honduras.**

**¿Cuál es la estructura o plan de trabajo del Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles?**

Como taller, estoy pensando en eso ahora en estos días, puesto que voy la otra semana para Chetumal para uno de esos. Primero depende del grupo por supuesto y hay que siempre ser un poco flexibles según lo que es el grupo; cómo estructuramos esto, si tú te acuerdas siendo ex partícipe, primero de tratar de comunicar la idea de qué estamos haciendo, en términos de... de hecho cuando es una cosa con actores profesionales les cae algo como sorpresa porque es una clase distinta, una manera distinta, por lo general de acercarse a un montaje, pero básicamente es mirar unos ejemplos que nosotros hemos montado; tratar de enfatizar primero lo que habíamos dicho la vez pasada de que los actores tienen que traer todo lo que tengan y ofrecerlo a ese texto, en ese sentido, entonces, de escoger entre voluntarios, de entre los muchachos para hacer un poco de preparación en cosas como danza, acrobacia, lo que sean las habilidades del grupo que existe y con eso yo o los muchachos si estamos haciéndolo como equipo podemos también ir formulando alguna idea de qué son los puntos fuertes, qué son los puntos débiles de este grupo, que siempre son distintos y eso de establecer eso como una cosa de todos los días, de hacer un entrenamiento básico en las habilidades básicas de cualquiera que tengamos a mano; música si tenemos un músico; baile si tenemos a alguien para dirigir eso; cosas de circo si tenemos alguien que pueda dirigir eso; cosas de acrobacia; en D.F. tuvimos artes marciales, que de hecho es la excepción cuando tenemos eso, pero todas esas cosas son habilidades que se pueden utilizar dentro de cualquiera de esos montajes y que son además buen entrenamiento general para el actor y buena manera de tratar de formar un grupo dentro de estos participantes del taller; porque la dificultad siempre, que sea un grupo profesional, que sea un grupo de campesinos comenzando, la dificultad no es tanto la técnica en los varios campos, sino el formar el grupo, un conjunto de actores que puedan reaccionar juntos a lo que presente el público, porque el público siempre va a [querer] cosas distintas y esto representa una forma de teatro con contacto súper directo con ese público, [pues] hay que estar conscientes de lo que es la reacción allá y ajustar lo que es la presentación a la realidad de este público y desde allá, dependiendo del número de personas por supuesto, pero de una que otra manera subdividimos el grupo y le damos a cada grupo un cuento, que lo vayan montando con algunas ideas; yo siempre escojo, casi siempre escojo unos que ya tenemos un montaje hecho para

servir de modelo para que podamos ir más rápido, pero si tienes dos o tres cuentos, entonces cada uno ve dos o tres ejemplos distintos de cómo se puede hacer esto, con algunos énfasis distintos de lo que es el cuento y siempre con la meta de que al final del taller se haga una presentación, para enfatizar en la psicología de la gente de que esto no es algo simplemente para el bienestar del actor, sino es una cosa que tiene una meta muy inmediata, salimos a la calle y vemos niños que necesitan esto y que ya es una emergencia.

### **¿Qué objetivos generales persigue el taller?**

Los objetivos generales, bueno depende de quienes estamos hablando, de objetivos para el actor u objetivos para el público; para el actor creo que como objetivo es un sentir de enfatizar lo que es la habilidad de comunicación con el público sobre otras cosas que siempre son las que vas aprendiendo en escuelas de teatro o lo que sea, sobre “x” habilidades, como hacer el “Chassé”, como ejecutar ciertos movimientos, como ejecutar ciertas... esas cosas son importantes pero sólo porque se dirigen al fin que es la comunicación con el público... y es por eso también que enfatizamos la necesidad si es posible [de] terminar el taller ya con una presentación, para que esa comunicación sea parte del taller, no simplemente una cosa teórica que todos digan ¡Oh, qué bonita idea!, es más que una idea, es una cosa de práctica, de acción. En términos del público se podría decir que el objetivo sí es de formar grupos que puedan atender a esta realidad que vemos si salimos a la calle, de la gente que necesita de ésta literatura, de éste teatro, de ésta experiencia.

### **¿Qué similitudes o diferencias hay en la estructura del *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles*, con la de los talleres del *Evangelio en vivo*?**

Pocas en cierto sentido, técnicamente pocas, es decir, los talleres del *Evangelio en vivo* también enfatizan la formación del grupo, enfatizan la practicalidad de tener un evangelio que los muchachos presenten en su comunidad, la necesidad de todas esas cosa técnicas de hablar claro, etc.; lo del *Evangelio en vivo* está dirigido a gente más principiante, mientras lo del *Teatro [de Emergencia]* generalmente, por lo menos en la actualidad está dirigido más a gente con cierto nivel de formación, aunque no tomamos eso como regla absoluta tampoco; quizá a fin de cuentas la cosa que más define la diferencia es a qué público y a qué espacio físico se dirige; los del *Evangelio en vivo* se dirigen al público de la iglesia en la iglesia; mientras el *Teatro de Emergencia* a los niños en la escuela o donde sea que se encuentren los niños, en un espacio que regularmente no es la iglesia: la escuela o un orfanato o lo que sea.

### **¿Cómo describe los ejercicios de respiración?**

Son una serie de cosas en su mayoría basadas en ideas de yoga que tienen la meta básicamente de liberar el cuerpo para que pueda respirar bien, más que nada son cuestión de relajación en parte, para que no impidamos el buen funcionamiento del cuerpo y para que el actor pueda tener a disposición todo ese combustible que es el aire, mientras que la tentación en la práctica tiende a ser que el actor se vuelve tenso, con eso respira mal y tiene todavía menos combustible para poder comunicar.

### **¿Cómo son los ejercicios?**

Son una serie de cosas más que nada basadas en practicar, comenzar en posiciones físicas del cuerpo en donde estás forzado a respirar bien y poco a poco de tratar de cambiar esas posiciones; eso especialmente siendo la posición básica del feto, donde estás forzado, no tienes más remedio que respirar bien en esa posición y de tratar de poco a poco ir desde esa posición a posiciones más normales de la vida corriente sin perder ese sentir de cómo respirar bien; por otro lado parte de eso también que es central es [el] énfasis en cómo está colocada la columna, de que todo se dirige desde la columna y que la columna tiene que estar bien alineada, que es el mismo principio como todas las bases de posiciones para la danza clásica pero desde otra perspectiva distinta.

### **¿En qué consisten los ejercicios de voz y dicción?**

Hay muchos sistemas de voz y dicción. Como en muchas otras cosas yo no soy dogmático en esto, mucha gente si es muy dogmática de que tiene que ser de “x” manera o no sirve; pero el sistema que vamos tratando de emplear así, primero está basado en la respiración como la base de todo y enfatizando la formación de la boca y la flexibilidad de los músculos de la boca para formar buenos sonidos y... maneras de tratar de controlar y mejorar esa producción de sonido, siempre de la misma manera enfatizando de que esto es comunicación, desde el primer momento todo va hacia comunicación y que la voz sea dirigida, no es simplemente una cuestión de producir un sonido bonito sino de comunicar algo y de usar este instrumento que es la voz para la comunicación.

### **¿Y los ejercicios de expresión corporal?**

Eso, otra vez es todo una serie de cosas que puede variar según los participantes, según las habilidades de las personas; toda una manera de entrar en eso es la cuestión de baile, de varias formas de baile como la base de eso; otra manera es de entrar desde la acrobacia; otra manera es de entrar desde la respiración; yo personalmente trato de combinar todas esas ideas, en parte porque distintas personas reaccionan mejor; hay “x” persona que quizá reaccione bien en términos del baile pero nada en términos de la acrobacia... bien que utilice el actor lo que él

pueda hacer, que utilice esos como su punto fuerte y desde allá... porque otra vez la meta de expresión corporal no es de lucirse bonito sino la comunicación y de hallar maneras de utilizar el cuerpo para fortalecer esta comunicación, en eso, como digo, depende en gran parte de los participantes, enfatizando sus puntos fuertes y tratando de mejorar sus puntos débiles.

### **¿Cuál es la relevancia de los ejercicios de música y canto dentro de la estructura del *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles*?**

Dos cosas distintas, distintas pero muy bien interrelacionadas, una es de que en las cosas para niños y yo siento en casi cualquier cosa de teatro, Shakespeare y Lope de Vega incorporan música siempre en sus textos, creo que la música siempre debe de ser un elemento del teatro, pero especialmente si estamos hablando de teatro para niños, porque responden muy fuerte a la música; entonces, por un lado es cuestión de poder utilizar la música dentro de lo que están haciendo como texto, como dramatización, montaje; pero por otro lado es también la doble función de que es otra manera de acercarte a cuestiones de la voz y de la respiración porque exige una concentración más completa en lo que es todo ese sistema de producción de sonido y también para enfatizar la musicalidad del texto en sí, de que cualquier texto debe de tener un ritmo, una melodía, no musical como tal, pero todavía musical con el sentir de ritmo, de melodía, de alegría que comunica la música.

**Cuarta parte de la entrevista concedida por Jack Warner, realizada por Adriana López. Sábado 31 de marzo de 2007. Sede de *Teatro La Fragua*; Progreso, Honduras.**

### **¿Cuándo y porque vino *Teatro La Fragua* por primera vez a México?**

Como teatro, algo como 92; tendré que buscar, tendrías que ver probablemente en la lista que está haciendo o terminando Jack Bentz, el año exacto. Me estoy confundiendo entre varias giras que hicimos; creo que fueron tres, entre 91, 92 y como 96<sup>75</sup>; algo así, Oaxaca y a Tapachula; porque Tapachula tenía en los noventa un festival de teatro mesoamericano llamado... y por lo menos dos veces fuimos a eso; y había una vez, no me acuerdo, tendré que ir a buscar exactamente; había una vez que tuvimos una cosa en Oaxaca que era ese encuentro de teatro en comunidad; Roberto nos sigue invitando todos los años pero, nunca tienen dinero para financiarlo; no me acuerdo el apellido; pero eso también está en papeles que tuvimos ayer; pero es un grupo de teatro en

---

<sup>75</sup> Según datos de su página de internet sus primeras participaciones en México fueron en 1992, en Oaxaca y Tapachula; con sus obras *Alta es la noche* y *Cuentos Hondureños*.

comunidad; por lo menos fuimos dos veces a cosas de ellos; una en Oaxaca; creo que dos en Oaxaca; pero eso... me acuerdo tres veces de eso que tenía que ver con Tapachula y Oaxaca. Había otra vez en 97 cuando fuimos a la Universidad de las Américas en Puebla, para una conferencia de profesores de todo el continente que fue la vez que ya había conocido a Gabriel e incluimos en eso una presentación en la Escuela Nacional de Teatro<sup>76</sup>.

### **¿Y de qué hicieron la presentación?**

Fue una versión de los *Cuentos Hondureños*, otra vez tendré que revisar en programas viejos o lo que sea para acordarme cual versión fue; pero lo de los cuentos es cosa que casi siempre hemos llevado en cosas internacionales, porque es cosa muy hondureña; pero cosa que a la vez gusta a todo el mundo y es buena manera. La última gira que hicimos a los Estados, por ejemplo, llevamos *Romero de la Américas* y además los *Cuentos Hondureños*; para tener una cosa algo pesada y otra cosa ligera, cómica, música, pero muy hondureña.

### **¿Ha estado presente Teatro La Fragua en México en otras ocasiones?**

Como grupo, eso en 97 fue la última vez<sup>77</sup>; como grupo no hemos vuelto... una serie de [cosas], en parte financiamiento, en parte problema de visas; la cuestión de visas legales para los centroamericanos se ha vuelto muy difícil; sí, creo que como grupo no hemos vuelto; más que nada yo me desanimo con esa cuestión de las visas porque es tan complicado y siempre resulta ser tanto gasto; pero seguimos hablando todo el tiempo, a la vez, con Gabriel, sobre la posibilidad de hacer quizá un gira en conjunto con uno de los grupos allá que está haciendo teatro itinerante o algo, pero lo que sale siempre como gran problema son las visas; porque desde más o menos... bueno en 97 fue un lío suficiente[mente] grande; tal vez entonces lo de las visas se ha vuelto más difícil; que por supuesto es súper irónico, porque de ir ilegal todos los muchachos lo pueden hacer; muchos lo han hecho, pero de ir legal, más difícil. En eso también incluso el año pasado cuando yo fui para ese taller conseguí... Gabriel lo tenía todo organizado de hacerlo como una visa de trabajo y eso incluso para mí, fue un lío terrible conseguir eso viniendo desde Honduras; incluso con el pasaporte de los Estados; pero esa es la cosa principal que nos ha impedido; eso es tan complicado y tan difícil de hacer desde aquí.

### **Y usted, a conferencias, a otros programas ¿Cuántas veces ha ido a México?**

Media docena, además de esas cosas; algo como media docena.

---

<sup>76</sup> Escuela Nacional de Arte Teatral.

<sup>77</sup> Esta entrevista fue realizada en 2007; sin embargo, la compañía teatral, estuvo presente en México en dos ocasiones en el año 2009.

### **¿Recuerda hacia donde?**

La mayoría han sido en [la] Escuela Nacional de Teatro<sup>78</sup>. Gabriel y yo, Gabriel Negrete, nos conocimos en Cali en un taller con Enrique Buenaventura en 96 o 97<sup>79</sup>; incluso de eso tengo una foto con Enrique, de mí con Enrique; no sé donde está pero es una que valoro mucho; y en ese momento Gabriel era el subdirector o no sé cómo se llamaba exactamente de la Escuela Nacional de Teatro<sup>80</sup> y desde allá fui casi todos los años, mientras él seguía en la escuela que era al termino de seis años.

### **Digamos que desde el 97 ¿Usted ha ido a la ENAT todos los años?**

Digamos 98, no ha sido todos los años, pero casi, mientras él estaba en la escuela allá; después había un bache de unos años tres o cuatro años antes del año pasado; pero ahora esperamos seguir haciendo algo de todos los años, más seguido; pero vamos a ver; eso en parte porque como tantas cosas depende de la política y del presupuesto.

### **¿Con qué objetivo trae a México el *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles*?**

Bueno, yo creo que lo que hemos descubierto aquí, es algo que, en términos del proyecto, es una cosa que vale no sólo para Progreso o para Honduras, sino que vale por lo menos para toda América Latina y una ventaja de México es el hecho de que hay buen número de actores entrenados y bien entrenados que puedan hacer esto y yo veo la posibilidad de que algo semejante se vuelva una parte normal y regular en la vida escolar de los niños de México; sería la esperanza a largo plazo, como una manera... especialmente y esto, bueno, no debo decir eso porque sugiere que los niños en los barrios marginales en D.F. o en Estado de México que creo que fue donde estaba ese orfanato donde fuimos con tu grupo; en esa zona urbana... pero también esto en Chetumal ya va a zonas más rurales, donde hay todavía más necesidad y ojalá... una ventaja de México es el hecho de, cosa que no tenemos aquí, es el hecho de que hay apoyo del gobierno al teatro; aunque todos los mexicanos dicen ¡Oh, pero no hay suficiente! pero lo hay, aquí no lo hay... y que de alguna manera, quizá con el tiempo, como digo eso podría convertirse en una parte normal y formal de lo que es el programa de teatro y de entrenamiento de los actores de México también; porque después de todo México es una de las fuerzas importantes en la profesión teatral y de cine y de televisión en el mundo actual y será bueno tener esa influencia dentro de lo que son los actores profesionales del país.

---

<sup>78</sup> ENAT.

<sup>79</sup> Dicho taller se llevó a cabo en mayo de 1997, dentro del VIII Festival Internacional de Arte de Cali, Colombia.

<sup>80</sup> ENAT.

### **¿Quién solicita el taller?**

Varía siempre. Estos últimos hemos estado; es decir el del año pasado que hice y el de éste año ha sido parte de un programa que Gabriel y la sección de teatro; no sé cómo se llama exactamente...

### **La Coordinación Nacional de Teatro...**

Coordinación Nacional de Teatro; como parte de una cosa que ellos están tratando de fortalecer de formación continua de actores profesionales para proveer talleres de distintas clases para que, por un lado los actores ya formados vayan teniendo la oportunidad de hacer cosas nuevas, de aprender más, de mejorar sus técnicas, y por otro lado que los actores no tan bien preparados puedan prepararse mejor.

### **¿Qué objetivos considera que puede perseguir el *Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles en México*?**

Eso sería más una pregunta para alguien que conozca mejor que yo la situación real del sistema de educación en el país; pero me parece que es exactamente la misma idea de que nuestro niños; sean niños hondureños o niños mexicanos desesperadamente necesitan entrenamiento humanístico, una formación humanística desde el primer momento o van a estar formados por lo que les llega de la tele que está controlado por las grandes compañías, las transnacionales y si en cualquier país vamos a tener gente funcionando desde la actitud de su propia identidad, hay que comenzar con los niños; hay que formarles una buena identidad desde el comienzo y hay mucho trabajo en eso de combatir esa influencia de medios, porque es muy fuerte y toda esa influencia dice a los niños que lo que son no vale, que deben de ser otra cosa y parte de lo que está tratando de decir todo el programa, todo el proyecto es que sí, sus tradiciones valen y valen mucho y que pueden ser la base de un desarrollo serio. Por otro lado hay toda la cuestión sencilla de la educación humanística; especialmente en términos de literatura en los niños que en todas partes está súper pobre en el momento [en] todos los sistemas educativos; en parte otra vez porque la televisión y ahora el internet han venido a dominar tanto lo que es su tiempo libre y no tan libre y queda muy poco tiempo para entrar en estas experiencias artísticas, literatura como una experiencia artística, que yo quizá sigo siendo cavernícola en esto, pero yo creo que es esencial; si perdemos eso, si perdemos ese contacto, especialmente el contacto con la tradición literaria, creo que sólo entramos en un agujero negro sin saber qué hacer; perdimos esas raíces como seres humanos, de toda la sabiduría de generaciones; si perdemos la experiencia básica de lo que es un cuento, de lo que siempre ha sido un cuento para desarrollar especialmente nuestra imaginación... eso es lo que veo como más importante para los niños; de maneras

de tratar de fomentar su creatividad e imaginación, que es cosa que por su naturaleza... si vuelves a MacLuhan, lo que hace la televisión precisamente es apagar la imaginación y ese intento es el intento de cultivar la imaginación, la creatividad; de poner a los niños activos en vez de pasivos que es lo que hace la televisión; Marshal MacLuhan *El medio es el masaje*; es uno de los teóricos de los medios, su tesis básica es que “el medio es el mensaje” él lo pone también como “el medio es el masaje”; puesto que va pacificando sí, pero poniendo pasivo al receptor; es de los sesenta, es la base de muchas de las teorías de medios. Creo que en el momento en la academia no está muy de moda, pero fue muy importante para abrir todo ese campo de estudio de los medios, de qué es el efecto de los medios.

**¿Considera al Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles una herramienta viable para realizar montajes en México que tengan por objetivo acercarse a un público popular?**

Oh, sí claramente, especialmente dado el hecho de que en México hay un buen número de actores bien entrenados; es algo que no tenemos aquí en Honduras, son poquísimos; pero allá hay una fuente fuerte de actores bien entrenados que pueden dedicarse a eso y hay... volviendo a lo que es D.F., cuántos niños tiene que haber en D.F., no tengo ni idea pero son millones y millones y... es decir, se podría tener veinte equipos haciendo... simplemente hablando del D.F., sin hablar de lo demás de México, podrían tener veinte equipos haciéndolo y probablemente todavía no alcanzar todos los niños; pero precisamente también la meta es, parte de la meta, es de ir formando a esos niños como público teatral desde el comienzo; es decir así es una ayuda para fortalecer el teatro profesional a todo nivel; porque por lo menos un porcentaje de esos niños va a ser público del futuro dentro de veinte años para las obras más profesionales y la gran mayoría serán niños que en otro caso nunca tendrían absolutamente nada de contacto con la realidad del teatro; no existiría dentro de sus posibilidades; entonces es importante en ese sentido para fortalecer la profesión de actor dentro del país y una cosa que me impresiona a mí en México también es el buen trabajo que han hecho en México desde hace mucho tiempo en términos de tratar de definir y clarificar una identidad nacional “quién soy como mexicano”, pero obviamente eso está bajo ataque, de los medios, más que nada. Pues éste es un método muy sencillo y muy básico; pero a mí parecer muy eficaz para fortalecer esa idea.

**En la experiencia del taller en el 2000 en la Escuela Nacional de Arte Teatral de México, ¿Consideró necesario la creación de un grupo teatral que diera seguimiento al trabajo realizado durante el taller?**

Sí, eso fue una combinación de cosas. Yo desde el comienzo tenía algo de esa esperanza, pero además se veía como para actores en formación una experiencia

muy buena para la formación de los actores como parte de su entrenamiento y creo que una cosa muy interesante que ha pasado con eso es que esos ya han salido, pero sigue, de su manera, pero sigue el grupo funcionando; han tomado su propio camino, excelente, están haciendo cosas muy distintas a lo que nosotros estamos haciendo, eso lo sé; pero bien, hay mucha... esto no es ningún programa dogmático, sino que es más bien el comienzo de algo para que todo actor vea de que hay mucho que puedes hacer; en parte hay mucho que puedes hacer sin tener toda la cosa de grandes escenarios y luces y todo lo demás, sino a éste nivel muy básico; de que puedan tener una experiencia teatral de primera, tanto como actor, como de público y que puede ser como experiencia teatral, como comunicación teatral tan excelente si quieres como el montaje más caro de la historia y quizá más, porque vuelve... y esto también tiene que ver con lo que es como herramienta de entrenamiento, vuelve a lo muy básico de qué es la experiencia del teatro, qué es la frase de Peter Brook, que él tomó de alguien; creo que viene de Lope de Vega o alguien; pero “dos tablas y una emoción” son lo que necesito para hacer teatro y eso en un ambiente como el ambiente del teatro profesional en D.F. y no sólo allá, pero usando eso como ejemplo, se puede olvidar muy fácil lo que es esa experiencia básica de “dos tablas y una emoción”; eso es lo que necesito para comunicar y allá cuando tienes eso entonces existe esa experiencia teatral y esa experiencia para los niños puede ser mucho más fuerte que una cosa más pulida, digamos, o más lujosa, de teatro; precisamente porque es muy inmediata la experiencia.

**Y en la experiencia de 2006, ¿Cree que se haya sembrado la inquietud por continuar con el trabajo desarrollado en el taller?**

Por lo que veo por lo menos se ha sembrado el deseo; eso es una cuestión siempre de “vamos a ver hasta dónde van”, pero seguramente, lo que yo sentí de eso, yo que he tenido de contacto con gente desde entonces es que por lo menos sembramos una inquietud que va a quedar con la gente y estaba muy contento con ese taller en D.F.; por supuesto toda experiencia como eso es una cosa donde estamos juntos por un tiempo y todos nos emocionamos, pero después volvemos a la preocupaciones diarias y el enfoque se pierde; pero siempre queda algo de eso por lo menos y la experiencia, ojalá la experiencia quede como parte del trabajo profesional de todos esos muchachos de aquí en adelante y ojalá que vuelva algo más en términos de un grupo también.

**¿Y en la experiencia de Ciudad Juárez?**

Lo de Ciudad Juárez, eso fue muy distinto, porque el grupo no fue un grupo de profesionales con unas excepciones y la verdad es que nunca llegó a cuajarse como grupo.

### **Ahí fue para el diplomado de Creación de Espectáculos Infantiles ¿Verdad?**

Sí y fue un grupo muy disperso de gente que como grupo en el taller nunca llegaron a cuajarse en serio y tenían un nivel, con excepción de quizá de dos de las personas, tenían un nivel bastante bajo de formación anterior; entonces quedó más como un taller de formación en algunas de las habilidades básicas, pero que dudo por lo menos que tenga mucho efecto permanente.

### **¿Algunos eran directores de teatro, o eran profesores?**

Una; Perla de la Rosa fue la que organizó la cosa y es directora y actriz y ella sí; aunque un problema en eso, en la práctica fue que ella estaba muy metida en la organización de la cosa, del taller como tal, del diplomado y entonces... ella está tratando de montar una compañía de teatro allá también y tenía cosas; estaba en un festival... que estaba metida en organización de esas cosas. Los demás fueron maestros, algunos universitarios; no fue mucha gente, para comenzar, y como digo un grupo muy disperso que no tenía mucha experiencia y para quienes si creen que fue buena experiencia para ellos no me arrepiento de haberlo hecho y bueno, para mí me gustó conocer Ciudad Juárez, porque no la había conocido... y buena gente, nos hicimos amigos con la gente, pero dudo que haya mucho de resultado permanente en términos de alguna clase de grupo; aunque sé que una base que veo es que sembramos la base, yo creo, para una cosa cultural; yo había sugerido que nuestro grupo podía ir allá, por dos semanas, a tratar de dar talleres en las escuelas o los colegios o lo que sea dentro de la ciudad o quizá el grupo de allá del D.F. podría hacer esa misma cosa con la idea desde esa base de gente con interés pero que no van a formar un grupo ellos mismos, pero tendrían los contactos y la infraestructura demás para poder dar el otro paso hacia la formación de un grupo de gente de allá; veo esa posibilidad.

### **¿Fue el mismo programa que impartió en el D.F. el que impartió en Ciudad Juárez?**

Resultó ser muy diferente, porque la gente era muy diferente. Hicimos mucho menos, porque tuvimos que concentrar mucho más en cosas muy básicas... de hecho pasé más tiempo con cosas de la voz... que todo ese grupo ya tenía por lo menos algo de formación en ese sentido; cosas de danza... si te acuerdas en D.F. tuvimos sesiones de danza dentro de la cosa que se incorporaron dentro de los montajes que hicieron y allá con ese grupo en Ciudad Juárez ni esperanza en esa línea; me entiendes, pasamos el tiempo mucho más en cosas más básicas; como digo con la idea... una vez que conocí el grupo, con la idea de que, "ok", eso es donde estaban, donde más necesitaban algo; es algo más en términos de ese conocimiento básico y eso fue lo que fueron la mayoría de la gente, maestros y lo que sea, que no fueron tanto actores sino gente que "Oh, esto suena interesante, me gustaría aprender algo del teatro", más con esa actitud.

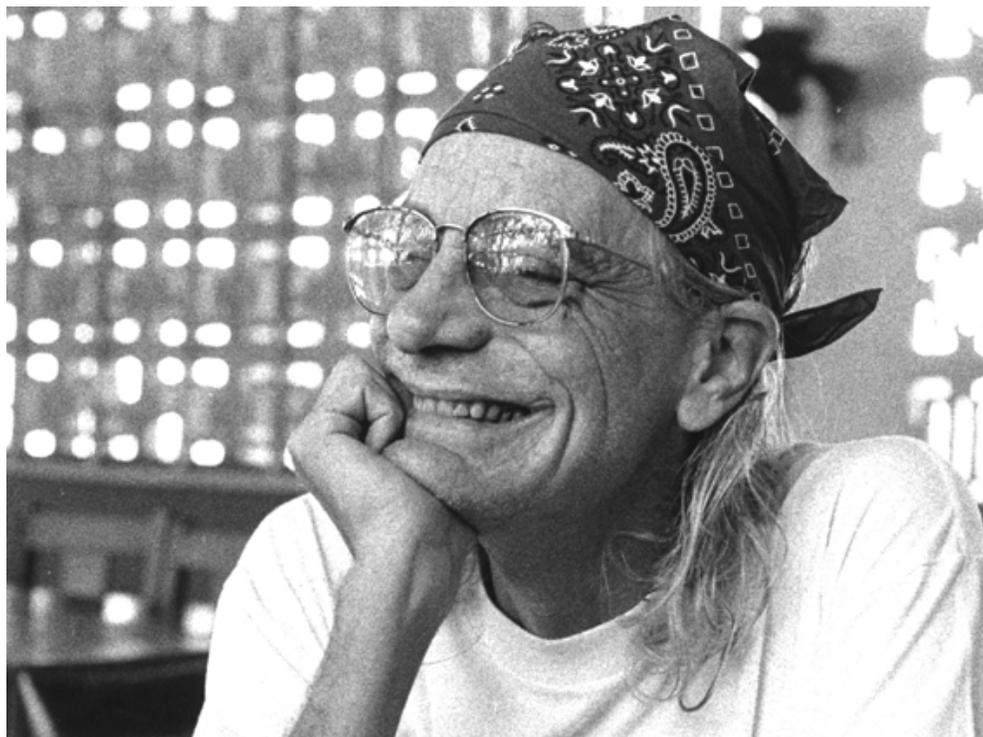
**En esa fecha también dio usted una conferencia en la Universidad Iberoamericana ¿Qué tema abordó en esta conferencia?**

Esa fue simplemente una cosa sobre la historia de nuestra experiencia de teatro. En la Ibero están en proceso de tratar de montar, no sé si un departamento formal o exactamente qué, pero algún programa de teatro que no ha existido hasta ahora y fue el intento de hacer una contribución hacia eso. Sé que hay alguna posibilidad de que vuelva allá a la Ibero para tratar de ver si podemos adelantar ese proceso; pero hasta el momento no ha habido nada más en eso; pero espero que quizá para el otro año o más tarde en este año haya algo.

**¿Considera importante que continúe la labor de los grupos surgidos a partir del Taller Teatro de Emergencia: Cuentos infantiles?**

Yo creo que sí; ojalá que sí, aunque hay muchas maneras distintas... mucha de la gente, en ese taller en D.F. fueron maestros; lo que yo veo en eso que sería mi esperanza es de que dentro de su propio ambiente, sus propias clases puedan utilizar las técnicas y quizá formar grupos de niños dentro de su propio colegio o escuela; es decir, es gente que obviamente no se va a dedicar a un grupo de tiempo completo, tiene otra profesión de tiempo completo, pero espero sí, de que esto se vuelva parte de la vida teatral normal de México; esa será la esperanza de que esta clase, esta visión de teatro como algo “dos tablas y una pasión”, algo que no tiene que hacerse en el palacio de Bellas Artes; sino que puede hacerse en cualquier aula de clases o en el patio de una escuela y sabemos nosotros por nuestra experiencia que algunas de las experiencias más fuertes de teatro no han sido... *La Fragua* nos hemos presentado en teatros de primera clase, bueno aquí en Honduras lo que hay de teatro de primera clase; pero en Estados Unidos, México, en otras partes, en España, especialmente. Algunos teatros bellísimos; pero a la vez estamos muy conscientes que muchas veces las experiencias teatrales más fuertes vienen en lugares donde no tienes nada; excepto “dos tablas y una pasión”.

## Fotografías



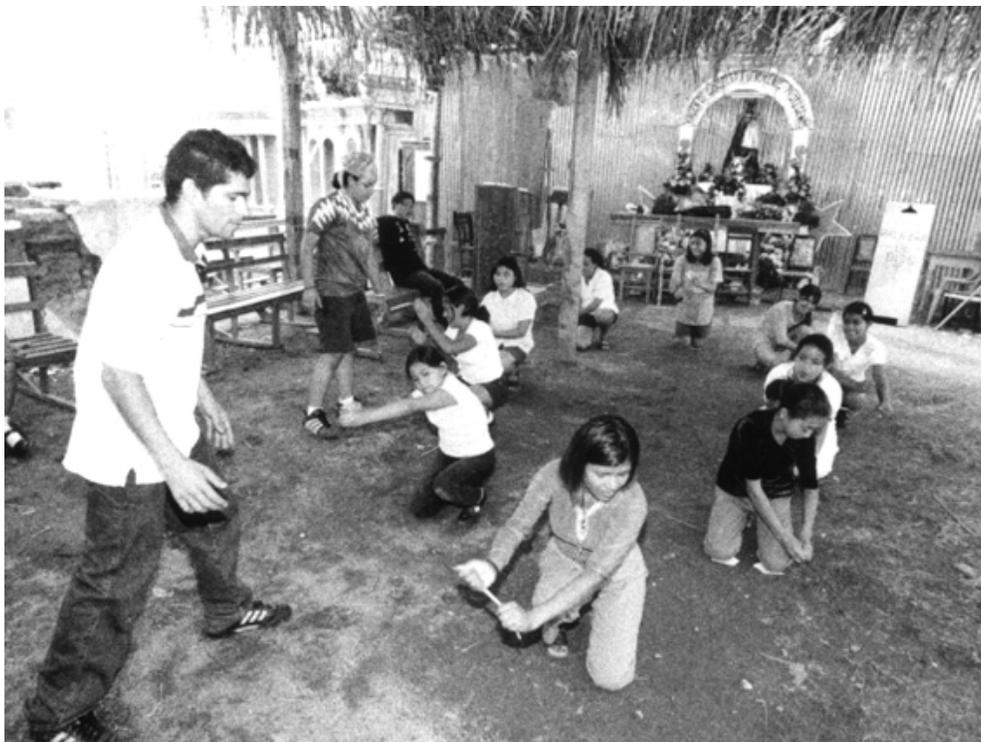
Jack Warner, director general de *Teatro La Fragua*.



*Teatro La Fragua*. Las dos caras del Patroncito.



Talleres de *Teatro La Fragua* en Yoro, Honduras.



Talleres de *Teatro La Fragua* en San Salvador, El Salvador.



*Teatro La Fragua. Guerreros.*



*Teatro La Fragua. El Evangelio en vivo.*



*Teatro Itinerante* en San Vicente de Jesús, Guerrero. 2008.



Alumnos de la Escuela Normal Experimental de Teposcolula en taller impartido por *Teatro Itinerante*. Oaxaca. 2009.



*Teatro Itinerante. Palabras que dan alegría. Querétaro. 2010.*



*Teatro Itinerante. Palabras que dan alegría. Tlaxcala. 2008.*