

**UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA**

Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por

Decreto Presidencial del 3 de abril de 1981



**LA VERDAD NOS HARÁ LIBRES**

“ANÁLISIS DEL TEATRO DIDÁCTICO COMO MEDIO DE COMUNICACIÓN:  
CASO BERNARDINO”

**TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRA EN COMUNICACIÓN**

Presenta

**KRISTA VICTORIA AGUIRRE SALAZAR**

Directora

Dra. Inés Cornejo Portugal

Lectores

Mtro. Joaquín Labarthe Cabrera

Mtro. Carlos Saldaña Ramírez

## CONTENIDO

Introducción .....	5
Capítulo I Para entender el teatro didáctico .....	8
1. Consideraciones sobre la definición de teatro didáctico.....	8
2. Antecedentes del Teatro didáctico .....	12
2.1 El teatro tradicional occidental: de su origen al siglo XIX .....	12
2.2 El teatro popular .....	17
2.3 El teatro didáctico.....	21
2.4 Aportes del teatro didáctico .....	24
3. Características generales del teatro y sus diferencias o similitudes con el teatro didáctico .....	29
3.1 Inmediatez espacio-temporal .....	29
3.2 Separación entre el espacio de la representación y el espacio de la recepción.....	30
3.3 Carácter lineal, fugaz e irrepetible de la representación .....	31
3.4 Comunicación directa entre escenario y público.....	31
4. Recursos comunicativos .....	33
4.1 Elementos verbales.....	33
4.1.1 Discurso.....	33
4.1.2 Personajes.....	34
4.2 Elementos No Verbales .....	34

4.2.1 Elementos kinésico-proxémicos .....	34
4.2.2 Elementos de aspecto.....	38
4.2.3 Decorado y objetos teatrales .....	38
4.2.4 Música y otros ruidos .....	39
5. El teatro didáctico como forma de acción colectiva .....	40
Capítulo II - Sobre los Marcos de Interpretación .....	43
1. Teoría de los frames, origen y fundamento .....	43
2. Erving Goffman y el Frame Analysis.....	46
3. El Frame Analysis de acción colectiva.....	52
4. El análisis de la resonancia de marcos: una propuesta para el análisis del teatro didáctico.	61
Capítulo III - Bernardino y su público: análisis de marcos de interpretación.....	62
1. Descripción del objeto de estudio.....	62
1.1 Bernardino .....	62
1.2 El objetivo de Bernardino .....	63
2. Descripción de la obra.....	65
2.1 Argumento .....	65
2.2 Tema central .....	65
2.3 Personajes de la obra .....	66
2.4 Desarrollo de la acción dramática.....	66
2.5 Ambiente en que se desarrolla la historia de la obra.....	67
2.6 Atmósfera.....	67

2.7 Configuración del mensaje a partir de la disposición de los diferentes elementos comunicativos de la obra didáctica Bernardino .....	67
2.7.1 Elementos verbales .....	67
2.7.2 Elementos no verbales.....	73
3. Análisis de Marcos de Interpretación .....	84
3.1 Marcos de Interpretación en Bernardino.....	85
3.1.1 Marco de Diagnóstico.....	86
3.1.2 Marco de Pronóstico.....	87
3.1.3 Marco de Motivos.....	89
3.2 Marcos del público de Bernardino y análisis de resonancia de marcos .....	91
3.2.1 Marco de diagnóstico .....	91
3.2.2 Marco de pronóstico .....	93
3.2.3 Marco de motivos.....	95
Conclusiones.....	97
ANEXO.....	102
ANEXO 1 - Metodología .....	103
ANEXO 2 - Resultados de votación del público de la obra de teatro didáctico: “Bernardino” y registro de asistencia por género.....	107
ANEXO 3 - Comentarios relevantes - Marcos de interpretación del Público.....	111
ANEXO 4 - Entrevistas del Público de la obra de teatro didáctico “Bernardino” .....	119
ANEXO 5 - Entrevista con Daniela Sánchez Reza, autora de “Bernardino” .....	139
Bibliografía.....	142

## **Introducción**

A lo largo de la historia, y más fuertemente durante el siglo XX, el teatro didáctico (entendido para este trabajo como una forma teatral de carácter popular con compromiso social) ha constituido una herramienta de comunicación que busca influir en la opinión de su público acerca de los problemas sociales, culturales o políticos que se representan en casa puesta en escena, y en los años recientes este tipo de manifestación teatral se ha incrementado, buscando llevar al espectador diversos mensajes sobre cuestiones sociales puntuales que necesitan ser reflexionadas y resueltas.

A raíz de esto, surgió el interés de ahondar en el estudio del teatro didáctico, con el fin de encontrar una forma de mejorar dicha práctica como instrumento de comunicación. Por lo que se planteó la presente investigación, que tiene como objetivo analizar la labor de enmarcado del mensaje de una puesta en escena didáctica, con el fin de subrayar las condiciones que debe cumplir una obra de teatro didáctico al estructurar sus mensajes, para tener éxito ante el público que se dirige.

La presente investigación es de carácter cualitativo. Se utilizó la entrevista semiestructurada como instrumento para conocer las opiniones del público sobre la obra teatral, en presentaciones llevadas a cabo en el Distrito Federal y la zona conurbada, así como en el Estado de Michoacán, esto debido a que en esas regiones se llevaron a cabo más presentaciones entre 2008 y 2009. Asimismo, se entrevistó a la autora de la obra de teatro didáctico "Bernardino" y se analizó la configuración del mensaje teatral de la obra didáctica "Bernardino" de acuerdo con los conceptos de Goffman (1959). Este trabajo está basado en información recopilada durante diversas presentaciones realizadas por la compañía de teatro itinerante "La dueños" entre 2008 y 2009. El objetivo principal busca identificar los marcos de interpretación de los espectadores de la obra, y contrastarlos con los marcos de interpretación de la obra.

Este trabajo está dividido en tres capítulos. El capítulo I "Para entender el teatro didáctico", pretende dar un acercamiento al teatro didáctico como fenómeno, haciendo un paso por su origen, que se cree se dio en Grecia en el siglo VI a.C. casi al mismo que nacía el teatro occidental, a partir de la práctica del poeta *Tespis*, que contaba sus historias por medio de representaciones. Este capítulo hace una reseña de los antecedentes del teatro didáctico, como el teatro litúrgico, la comedia dell'Arte, el teatro popular francés, dando un recorrido por su transformación a lo que es hoy en día, principalmente debido a las contribuciones de los dramaturgos del siglo XX que retomaron (cada quien a su manera) el objetivo de conquistar nuevas formas representativas de carácter experimental, y que con la guerra empieza a cambiar el sentido y la finalidad del teatro ante la necesidad de resignificar y fundar valores, dando origen al teatro popular que conocemos

hoy en día, constituido en un medio de comunicación que busca influir en el público y generar reflexión. Y su auge en la década de los sesenta, como herramienta de expresión de colectividades que luchaban por la defensa de causas como el pacifismo, la igualdad social, etc., del mismo modo que surge el teatro popular latinoamericano buscando “despertar la conciencia” de su público y plantar el análisis crítico de situaciones consideradas como problemáticas dentro de la sociedad, proponiendo el uso del teatro como “arma de lucha política y social”, y como un medio para dar voz a las minorías.

Asimismo, en este primer capítulo se señalan los aportes del teatro didáctico y sus similitudes o diferencias con el teatro convencional, situando a este tipo de manifestación teatral como un fenómeno de tipo colectivo que se asemeja mucho al antecesor del teatro convencional: el rito. Al buscar la eliminación de las diferencias y separaciones entre actor y espectador, y propiciar la participación del público en la representación teatral, siempre con miras a llevar un mensaje de reflexión sobre situaciones de tipo social, económico, cultural, político, etc., echando mano de la diversidad de recursos comunicativos que explota este tipo de fenómeno teatral, mismos que tienen el mismo nivel de importancia dentro de una puesta en escena. Y finalmente, se reconoce al teatro didáctico como una forma de expresión y comunicación de la acción colectiva.

El segundo capítulo “Sobre los marcos de interpretación”, establece el respaldo teórico de este trabajo. El aporte de Goffman (1974) con su “Frame Analysis”, originado a partir de la sociología interpretativa, con el soporte de otros conceptos desarrollados por el mismo autor con anterioridad, que permiten conocer el funcionamiento de ese proceso de interpretación que llevan a cabo todos los individuos y mediante el cual se asigna significado a los eventos de la vida cotidiana. Se desarrollan los aspectos más relevantes de la teoría del Frame Analysis, y las contribuciones que recientemente realizaron los sociólogos David Snow & Robert Benford (1988) sobre el Frame Analysis de la acción colectiva, que ofrece un interesante aporte para conocer el funcionamiento del enmarcado en la acción colectiva. De esa teoría, tomaremos el concepto de “Resonancia de marcos” con el fin de realizar un análisis de una obra de teatro didáctico, con la intención de determinar el acierto o fracaso del enmarcado del mensaje de esa obra, descomponiendo el mensaje, para identificar y analizar los marcos de diagnóstico, pronóstico y de motivos con el fin de conocer si los mensajes de la obra están bien contruidos, y si son resonantes con los marcos de interpretación de su público.

En el tercer capítulo “Bernardino y su público: Análisis de marcos de interpretación”, se describe la obra de teatro didáctico “Bernardino” como nuestro objeto de estudio, dado que se trata de una puesta en escena didáctica que tiene como fin transmitir un mensaje sobre un problema social, que es la migración de mexicanos hacia los Estados Unidos; informar a los espectadores sobre los pros y contras de la migración, así como persuadirles acerca de que decidan dejar de emigrar a Estados Unidos y traten de hacer una vida en su propio país. La obra “Bernardino” es la historia de un niño que se enfrenta ante la difícil decisión de irse a trabajar fuera de México o

bien, quedarse trabajando la tierra con su abuelo. Se trata de una obra didáctica que brinda la posibilidad al público de votar para elegir el desenlace que quiere darle a la historia.

En este capítulo, se hace un análisis del mensaje de la obra, mediante el uso de sus diferentes elementos comunicativos, respaldándonos en los conceptos que ofrece Goffman (1959) para describir la forma en que se presenta la vida cotidiana mediante la interacción. El establecimiento de roles, las reglas a las que responden, el estigma, los marcos de interpretación, etc., tratando de analizar el mensaje de la obra didáctica “Bernardino” desde la óptica del contexto. Ahondando en el mensaje que el colectivo teatral presenta al público, que pretende generar la participación del público (entendiendo participación como el hecho de ver la obra y además concordar en la votación con el punto de vista que el colectivo teatral intenta difundir).

Más adelante, en el mismo capítulo, se realiza un análisis comparativo de los marcos de interpretación del colectivo teatral y del público con el fin de descubrir el éxito del enmarcado de la obra de teatro didáctico “Bernardino”.

En las siguientes páginas se desarrollarán los hallazgos de este trabajo, en que pudimos concluir que la puesta en escena de “Bernardino” tiene un alto nivel de aceptación entre su público, gracias a que el enmarcado de la obra es resonante con los marcos de interpretación de sus espectadores.

## **Capítulo I Para entender el teatro didáctico**

### **1. Consideraciones sobre la definición de teatro didáctico**

El término *teatro de calle* es una denominación que hace referencia a situaciones teatrales de carácter popular que se organizan en espacios externos, motivados por un claro compromiso social. Consiste en un espectáculo teatral cuyo fin es encontrar sentido, educar, hacer denuncia política y social, resignificar o expresar valores, de acuerdo con una coyuntura política o social específica. En este tipo de espectáculo, el público no está presente solamente en el momento del desarrollo de la puesta en escena, sino desde el momento en que inicia el proyecto de la obra, debido a que la misma está creada para el espectador. Sin embargo, éste fenómeno teatral también ha sido etiquetado con términos como “teatro alternativo”, “teatro popular”, “teatro itinerante”, “teatro de vanguardia”, “nuevo teatro”, “teatro urbano”, entre otros. En este sentido, Cruciani & Falletti (1992) hace una fuerte crítica acerca del uso indiscriminado que recibe el término “teatro de calle”, uno de los términos más comunes utilizados para nombrar a los espectáculos teatrales al aire libre.

*“Teatro de calle es un término que puede abarcar cosas muy distintas. Se puede pensar en el teatro como lo conocemos en las salas, sólo reconstruido en espacios abiertos; se puede pensar en un espectáculo “itinerante” que sólo es auténtico cuando como forma de vida entretiene a la gente; se puede pensar en el espectáculo más o menos espontáneo tal como podemos verlo hoy en el Beaubourg<sup>1</sup> o en los metros de Nueva York o de París; o también en las múltiples artes circenses o bien en los espectáculos que podríamos llamar de difusión o contagio en las fiestas; hasta los happenings y performances.” (Cruciani & Falletti, 1992 p.18)*

El teatro de calle, es un espectáculo cuyo lenguaje escénico busca transmitir un mensaje que genere reflexión, propuesta, e incluso diversión, pero no se limita únicamente a divertir, pues su esencia se perdería. García Canclini (1977) considera que este tipo de puestas en escena tienen una complejidad diferente a la del teatro convencional, pues *“tanto en la puesta escénica como en la interpretación se cuidan menos las sutilezas psicológicas, pero mucho más la ductilidad del esquema dramático y de los actores para adaptarse a distintos públicos, asumir sus símbolos regionales y sus reacciones espontáneas dentro de la representación”*. Este fenómeno teatral es un arte que por su naturaleza busca brindar un contenido para que el espectador interactúe

---

<sup>1</sup> El Pompidou Centre, también conocido como Beaubourg, es un espacio mantenido por el gobierno Francés, que constituye uno de los pocos espacios o probablemente el único que incentiva el teatro callejero. (The Drama Review, volumen 28, No.1, 1984)



durante la puesta en escena, piense, reflexione, y se sensibilice sobre un tema social en particular. Aunque, afirma Cruciani & Falletti (1992) que el teatro de calle como practica ha sido siempre menospreciada dentro del ámbito de las artes escénicas.

*“El teatro de calle, entonces, debe ser entendido no por un transferir al espacio exterior modos y personas del teatro sino como una situación distinta de teatro... No obstante, la reflexión sobre teatro, la conciencia cultural que se tiene y aún aquella del oficio, ha reducido al teatro de calle casi a un “teatro menor” (un juicio con sabor a siglo XIX). Mezclando en una única inferioridad a todos los modos y niveles del teatro de calle. Así es como el teatro de calle aparece cada tanto en la historia de la cultura teatral o se confunde, de alguna manera ennobleciéndose, con la teatralización de una ciudad. (Cruciani & Falletti, 1992 p.19)*

El director brasileño, Augusto Boal (1975) que comenzó durante la década de los sesenta una serie de experimentos encaminados a presentar teatro a amplios segmentos de la sociedad que él consideraba necesitaban tener mejor conocimiento sobre las situaciones políticas y sociales de su entorno, desarrolló su idea de lo que debe considerarse como “teatro popular”. Y a partir de ello, afirma que existe una amplia variedad de formas de crearlo. De hecho, para él, existen tantas formas de teatro popular como audiencias o públicos, pero considera que el teatro debe ser considerado como “popular” únicamente cuando éste representa los intereses de la gente. Por ello, Boal (citado en Epskamp, 1989 p.55) en su libro “Categorías de teatro popular” define en tres categorías, los factores que distinguen lo que él considera el verdadero o genuino teatro popular, del teatro pseudo-popular y el teatro anti-popular.

Dentro de la primera categoría, se refiere a las formas genuinas de teatro popular que son: el teatro de propaganda, cuyo fin principal es buscar la movilización de las personas fuera del ámbito teatral agregando cierto ímpetu a las manifestaciones sociales como huelgas, etc.; el teatro cultural, que persigue tratar temas culturales como el machismo o la homosexualidad dentro de una comunidad; y el teatro didáctico, que busca generar un análisis crítico acerca de un problema social o político.

En la segunda categoría, define las formas de lo que él llama teatro pseudo-popular, que consiste en formas teatrales que podrían ser de interés e importancia para la comunidad pero que no están al alcance de todos en una comunidad, pues para acceder a ella se debe pagar un precio de admisión, o superar barreras psicológicas como el miedo de ingresar a una sala de teatro. Un tipo de teatro reservado únicamente para ciertas clases acomodadas.

Y finalmente, en la tercera categoría, Boal (1972) hace referencia a lo que considera el teatro anti-popular, que no es otra cosa que el teatro masivo, creado por miembros de la élite, con el fin de inculcar en la gente común la ideología dominante. En este caso es indiferente si acceder a este tipo de espectáculo teatral implica pagar un precio de entrada o si es gratuito. Todo lo que respecta a este tipo de “teatro popular” es ficticio, según Boal (1972). Dado que se trata de obras

que describen a los conflictos sociales de un modo manipulado. El teatro anti-popular según el autor, difiere del teatro popular genuino, y del teatro pseudo-popular, en que este está creado deliberadamente para “parecer” popular, de modo que la puesta en escena genere simpatía entre la gente. Un teatro de masas que podría calificarse como teatro de doctrina o populista.

Así, Augusto Boal (1972) distingue tres grandes niveles categoriales de teatro popular<sup>2</sup>:

**Primera categoría:** designa (como teatro popular) aquellos espectáculos generalmente realizados en sindicatos, plazas, calles, etc., que clasifica de la siguiente manera:

- a) **El teatro de propaganda:** nacido de la necesidad de impulsar las huelgas, un programa de lucha a un candidato electoral, esta categoría de teatro tiene una estructura dramática simple y un estilo directo.
- b) **El teatro didáctico:** se diferencia del anterior porque encara temas más generales o cuyos referentes semánticos son más mediatos; no se propone movilizar al público frente a un hecho inminente, sino **analizar en forma crítica un problema social o político específico**; de ahí que su repertorio, su estructura y técnica de escenificación abarquen un amplio abanico de temas, desde la representación o adaptación de obras clásicas con mensajes para cuestionar temas contemporáneos (la justicia de clase, el derecho de tierra, etc.), realizar improvisaciones al estilo de la Comedia dell'arte, y hasta hacer una explicación dramatizada del valor de la educación como parte de campañas de concienciación popular. Busca exponer un tema social de manera concreta y sensorial.
- c) **Teatro cultural:** es utilizado por Boal para englobar las obras que, siendo realizadas para el pueblo y desde su perspectiva, tratan de un modo menos directo problemas generales de la cultura; al incluir este rubro dentro del teatro propiamente popular, quiere indicar que no solo las obras políticas o consecuencias socio-políticas inmediatas, merecen ser representadas; no podemos estar nunca en contra de ningún tema, ni siquiera de temas tales como la incomunicación, la soledad, lo popular en el teatro es cuestión de enfoque, no de temas; una política popular en la planificación teatral incorpora obras de repertorio universal que sirve a la toma de conciencia, el goce del pueblo, también dramatizará el folklore, las leyendas; todo aquello que, por ser parte de la herencia popular, puede servir a sus objetivos históricos.

**Segunda categoría:** teatro de perspectiva popular pero para otro destinatario -se refiere a obras fieles a los intereses de un pueblo, pero cuyas características de exhibición (salas céntricas,

---

<sup>2</sup> Al respecto del término teatro popular y su concepción como actividad política, Merino (1992) aclara: “Si bien, no se niega la posibilidad de que el teatro pueda convertirse en espacio de reflexión política, no se puede descuidar su particularidad, la especificidad dialéctica propia de la ficción, el juego tragicómico de la supervivencia, intrínseco al “saber popular”, la risa y el juego que aparecen y desaparecen en la escena diaria de un pueblo ubicado en el campo y en las ciudades, que busca definir y construir el sentido de su reproducción social y cultural, desmadejar su potencialidad crítica, establecer las estrategias en la lucha por la hegemonía y concretar en la filosofía de la historia, su poder transformador. Por esta razón el Teatro Popular, actualmente, no se puede definir desde la unilateralidad de una concepción política. (Merino, Oswaldo 1992. “Reflexiones sobre el teatro popular en el Ecuador”, pág. 47)

entradas costosas) las vuelven espectáculos para la clase hegemónica, dentro de esta categoría están:

- a) De contenido implícito
- b) De contenido explícito

**Tercera categoría** es el teatro de perspectiva anti-popular cuyo destinatario es el pueblo; "Se trata de las obras que elaboran dramáticamente los conflictos sociales de tal manera que encubren sus causas reales y neutralizan la reacción popular; por eso, aun cuando dispongan de una vasta audiencia e incluso se realicen en plazas o circos, lo popular es en ellos solo una apariencia" Aquí se diferencia dos técnicas:

- a) "Evitar los temas realmente importantes para la sociedad, las amplias discusiones sociales, manteniendo la historia, el enredo, dentro del diminuto micro cosmos del espectador, reduciéndolo a impotencia, se muestra a la sociedad a través de perspectivas individuales de unos cuantos personajes, cuyos problemas pueden alcanzar una solución exclusivamente en el plano individual;
- b) Valoriza las características o ideas que perpetúan la situación actual, es decir la docilidad de los esclavos, la capacidad de cocinar y cuidar la casa, la bondad de los campesinos, la aversión o la violencia que tienen los obreros, etc. (Viteri German, s.f. "El Teatro Popular", p. 39-40. Recuperado el 2 de abril de 2010 de: <http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/825/9/07.%20E!%20teatro%20popular.%20German%20Viteri.pdf>)

Epskamp (1989) nos ayuda a aclarar cómo reconocer al teatro popular, citando a Artiles (1979) que dice:

*"Lo popular es lo que está relacionado con la gente y tiene que ver con la gente. Esa es la razón por la que el teatro popular es capaz de comunicarse con la gente de manera efectiva, hablando su idioma y tratando sus problemas. El teatro populista es aquel que describe la realidad superficialmente con el único propósito de entretener y complacer a la gente. El populista vende arte como una mercadería y en el fondo es desdénoso con la gente" (Artiles 1979, citado en Epskamp 1989, p.57)*

Según Boal (1972), el teatro popular que considera "genuino" es el que está hecho "por el pueblo y para el pueblo". Es un tipo de puesta en escena, es la que se desarrolla generalmente en plazas públicas, ferias, etc, en concordancia con las cambiantes perspectivas de la gente para quien está destinada. Los diferentes propósitos de una puesta en escena de corte popular, tienden a cambiar la estructura, interpretación y estilo de la obra, así como la comunicación con la gente.

Asimismo, señala que el término "teatro popular" no sirve únicamente a propósitos políticos, sino también es capaz de hacer referencia a problemas sociales y culturales, de modo que los repertorios teatrales pueden ser adaptados de acuerdo con cada tema por tratar.

Consideramos que Boal (1972) resuelve la confusión que se genera a partir de las diferentes etiquetas utilizadas para nombrar manifestaciones teatrales similares, pues las clasifica de acuerdo con las características específicas de cada categoría y el fin que persiguen, indistintamente del nombre que se les adjudique.

En la presente investigación, nos referiremos a las puestas en escena que cumplen con las siguientes características:

1. Forma teatral de carácter popular, que se desarrolla en espacios públicos (teatro de calle).
2. Es teatro con compromiso social

Las características anteriores son compatibles con la definición de “teatro de calle” de Cruciani & Falletti (1992), que lo define como: “Una puesta en escena con compromiso social, que se realiza en diversos espacios abiertos como plazas, calles, etc.” No obstante, dado el indiscriminado uso del término “teatro de calle” para nombrar a otro tipo de puesta en escena que se realiza en espacios abiertos, pero que no necesariamente persigue un compromiso social, hemos optado por utilizar el término “teatro didáctico” propuesto por Augusto Boal (1972) como una forma teatral contenida dentro de la categoría de genuino teatro popular.

De modo que utilizaremos el término “teatro didáctico” para definir nuestro objeto de estudio, refiriéndonos a esta primera categoría de teatro popular de Boal (1972), para hablar de las manifestaciones teatrales de calle que persiguen generar reflexión sobre temas sociales, independientemente del nombre con el que cada autor le denomine a este tipo de puesta en escena en particular.

## **2. Antecedentes del Teatro didáctico**

### **2.1 El teatro tradicional occidental: de su origen al siglo XIX**

El teatro occidental se originó a partir de las celebraciones rituales del *ditirambo*, que se proliferó en el siglo VIII a.C., como un acto de danzas y cantos cuyo objetivo era rendir culto al dios Dionisio durante la primavera. Prieto & Muñoz (1992) definen al ditirambo como: “*Una ceremonia en la que el pueblo se expresaba colectivamente con danzas y cantos, al principio de manera espontánea, en un acto en que las bacantes o sacerdotisas participaban conjuntamente con el pueblo en un rito que carecía de una forma determinada. En los ritos dionisiacos una procesión de danzantes que representaban a los sátiros, (compañeros de Dionisio) paseaban a través de las avenidas de Grecia mientras los jóvenes les seguían. A la vez que un carro con la estatua de Dionisio recorría las calles mientras los ciudadanos se embriagaban, se disfrazaban y bailaban*”.

Se conoce al rito como la práctica más antigua considerada una manifestación representacional, y por tanto, una de las primeras formas de comunicarse utilizadas por el hombre

para transmitir la imagen colectiva de la realidad, reafirmar su cosmovisión entre sus semejantes y comunicarse con las fuerzas sobrenaturales. El rito es una práctica que surge a partir del momento en que un individuo logra la transformación de su aspecto, modifica su discurso y cambia el espacio en el que se encuentra. El rito practicado por el ser humano cuenta con la característica de: *manejar la información cultural basada en conceptos y símbolos abstractos*. El hombre es un “animal simbólico”, en el sentido que le asigna significados a los objetos que tiene alrededor. Esta capacidad del hombre de crear símbolos le permite crear una relación especial con la realidad: una relación conceptual que tiene la capacidad de materializar ideas abstractas y situarlas además dentro de su cosmología, convirtiéndolas a su vez en expresión de la misma.

La finalidad que un rito persigue es comunicar con el fin de lograr la transformación de la realidad de un público que cree y participa en el mismo. Dentro del rito existe además del lenguaje oral, otros recursos comunicativos como la utilización de un lenguaje no verbal. Existe también la riqueza de la gesticulación, los complejos lenguajes gestuales que eventualmente son sustitutos del habla y dependen del sistema oral. En esta práctica que depende principalmente de la oralidad, la restricción de las palabras al sonido determina no sólo los modos de expresión sino también los procesos de pensamiento. Asimismo, la fuerza de la palabra oral se relaciona de una manera especial con lo sagrado, las preocupaciones fundamentales de la existencia. Para una práctica como el rito, afirma Havelock (1963) comunicar significa lograr una *identificación comunitaria, empática y estrecha con lo sabido* es decir, identificarse con él.

En un principio este ritual era de carácter espontáneo. No obstante, con el tiempo fue tomando una forma fija y sus cantos dieron lugar al nacimiento de los coros dramáticos en el siglo VII a.C., empezando a contar con una línea narrativa donde el personaje recitante<sup>3</sup> hablaba y el coro respondía. Nace entonces lo que conocemos como *teatro occidental* a partir del surgimiento de la *mirada* hacia la *otredad*, de modo que la representación teatral supone entonces, ya no un rito colectivo sino el encuentro con un “otro” en un *espacio y tiempo determinados*, un *encuentro copresencial*, donde se ven reunidos al actor y al espectador en el *mismo espacio físico*, ocupando cada uno su sitio de acuerdo al rol que adoptan dentro del fenómeno teatral, sea como quien actúa, o como quien observa. Colombani (2008) sobre la mismidad y la otredad, afirma que:

*La mismidad consolida la construcción y conservación de identidades y costumbres, que transmiten la memoria colectiva e individual, mientras que la otredad, dibuja un escenario complejo, pues propicia el establecimiento de relaciones, visualizaciones, juicios, calificaciones y aprobaciones o rechazos a los otros seres humanos. Es la mismidad la que construye consideración autorreferencial e identidad en la humanidad, mientras que su opuesto, la otredad, está íntimamente asociado con la concepción de lo extraño o raro que aborda en forma hasta cierto punto incómoda, la extrañeza de eso que no es considerado “similar”. (Colombani 2008, p.26)*

---

<sup>3</sup> El recitante es el *exarconte* o *corifeo*, quien probablemente fuera el primer actor pues esta práctica ya da rasgos de un diálogo coro-corifeo. (Prieto & Muñoz, 1992)

Asimismo, surge un *espacio específico como escenario* del rito, a diferencia de los bosques en que anteriormente se celebraba el mismo. Por primera vez el público se sitúa en un espacio diferente del de los actores. Y la deidad, Dionisio, ahora deja de ser un personaje con características sobrenaturales, para convertirse en una estatua situada sobre el *thymele*<sup>4</sup>, en el centro de la orquesta, separando por completo al actor y al espectador. Modificando el fin del teatro griego, al campo del entendimiento y en otras oportunidades a la catarsis. El ditirambo representa entonces un precedente del teatro helénico pues ya encontramos la principal característica, lo fundamental del teatro: *gente que mira y gente que actúa*. Al respecto, Gubern (1996) señala:

*“Percibir visualmente implica una dimensión espacial, debido a la extensión de las formas recorridas con los movimientos sacádicos de la mirada, y también una dimensión temporal, en la razón de la duración del barrido exploratorio o análisis secuencial efectuado por tal mirada”. (Gubern 1996, p. 15)*

*“En la contemplación de la obra artística, que es un proceso dinámico, la mirada del observador recorre los meandros del texto icónico y organiza su lectura con su atención selectiva y con los movimientos sacádicos de su mirada, que le conducen de lo perceptivo (la identificación semántica de las formas) a lo iconográfico (su anclaje del género y aprehensión de sus convenciones propias) y a lo iconológico (su simbolismo y sus figuras retóricas), proceso dinámico de lectura o desciframiento de un recorrido de niveles de complejidad intelectual creciente que completa el sentido global de la representación, verdadera epifanía de su sentido, y genera a la vez un placer o displacer estético. (Gubern, 1996, p. 29)*

El Ditirambo, más allá del antiguo carácter metafísico y tribal del arte dionisiaco, sede espacio al *arte apolíneo* de la razón y el orden. La *tragedia apolínea* que delimita claramente la división entre autor, actor y público, continúa desarrollándose el teatro griego en los siglos VI y V a.C. Gracias a las contribuciones de Sófocles, Esquilo, Eurípides y Aristófanes que constituyeran al teatro griego en dos ramas:

1. *Tragedia*, que, de acuerdo con Prieto & Muñoz (1992) es un término que deriva de la palabra “trasgos”<sup>5</sup> y constituye un género que dominaron Esquilo, Sófocles, y Eurípides. Teatro basado en el conflicto que producen las tensiones entre fuerzas como asesinato, venganza, crimen y castigo en los humanos, y donde el héroe trágico experimenta una amplia gama de emociones, desde la más elevada hasta la más despreciable. La finalidad

---

<sup>4</sup> Plataforma en la orquesta contigua al altar de Dionisio, se presume que el líder del coro utilizaba el *thymele* como una plataforma durante los diálogos entre él (*koryphaios* - el líder) y el resto del coro. (Prieto & Muñoz, 1992)

<sup>5</sup> Danzantes representantes de los sátiros.

de la tragedia era transmitir al público un mensaje ético-moral mediante la presentación de las consecuencias de un acto pasional o de la desobediencia de los designios divinos.

2. *Comedia*, según Umberto Eco, nace en las *komai*, o sea, en las aldeas de campesinos: era una celebración burlesca al final de una comida o una fiesta. No hablaba de hombres famosos ni de gente de poder, pero sí de seres viles y ridículos, aunque no malos, y tampoco termina con la muerte de los protagonistas. Logra producir el ridículo mostrando los defectos y los vicios de los hombres comunes. Aquí Aristóteles ve la disposición de la risa como una fuerza buena que puede incluso tener un valor cognoscitivo cuando, a través de enigmas ingeniosos y metáforas sorprendentes, nos muestra las cosas distintas de lo que son, como si mintiese; de hecho, nos obliga a verlas mejor y nos hace decir: "Pues mira, las cosas eran así y yo no me he dado cuenta". La verdad alcanzada a través de la representación de los hombres y del mundo, peor de lo que son o de lo que creemos que son; o, en todo caso, peor de cómo nos los muestran los poemas heroicos, las tragedias y las vidas de los santos." (Eco, citado por Prieto & Muñoz, 1992)

Al mismo tiempo que se desarrollaron otros como el melodrama y la farsa:

3. Melodrama: género dramático caracterizado por un acusado sentimentalismo y generalmente con una historia que acaba en final feliz, la exageración de situaciones corrientes y una radical división moral entre personajes buenos y malos. (Prieto & Muñoz, 1992)
4. Farsa: género dramático que se caracteriza por mostrar incidentes, historias y atmósferas no cotidianas, más allá de lo común y en apariencia irracionales. Aunque la farsa es predominantemente un estilo cómico, se han escrito farsas en todos los registros teatrales. (Prieto & Muñoz, 1992)

El *teatro griego* estableció las bases para la creación de un teatro de corte *apolíneo*, que claramente diferenciaba el rol de actor y público, involucrando al mismo únicamente en función de su identificación empática con los protagonistas.

Posteriormente, con la extensión del imperio Romano en el siglo IV a.C., fue evidente la absorción del *arte griego*, dado que el teatro latino emuló todas las formas de *teatro griego*, aunque no por ello dejó de tener sus propias preferencias e innovaciones. Pero fue en el siglo III a.C. que se desarrolló en sí el teatro romano<sup>6</sup>.

---

<sup>6</sup>No obstante, en el siglo II d.C. el interés por el teatro literario decayó y fue sustituido por otro tipo de espectáculos populares donde a partir del exceso de realismo mediante matanzas y combates de carácter escénico, el teatro romano perdió su esencia, y para el siglo V d.C. con la caída del imperio romano, se suprimió este tipo de espectáculos, quedando por los próximos diez siglos en manos de los juglares y trovadores las únicas manifestaciones de teatro dramático. (Prieto & Muñoz, 1992)

En el siglo XII d.C., las circunstancias sociales y políticas determinan que la representación pública se convierta en el eje de la moral y la estética. Y dado que el mundo es un gran teatro, se empieza a considerar al teatro como el arte más adecuado para representar la vida. El teatro es utilizado durante ésta época por la iglesia católica como instrumento evangelizador en el drama litúrgico, llevando los pasajes bíblicos a presentarse dentro de los templos, atrios, y plazas públicas, donde el pueblo participaba de su realización. La misma práctica fue utilizada hasta el siglo XV, en que gracias al renacimiento, Europa vivió un radical cambio de pensamiento. *Con el drama litúrgico, el teatro adquiere un carácter comunitario*, dado que el acercamiento a la fe cristiana suprimía las diferencias entre los individuos sin importar su procedencia social, o diferencias culturales.

El renacimiento repercutió en el hecho de que se retomaran los textos de Grecia antigua que exaltaban el humanismo racional, afectando las actividades humanas como el teatro, de modo que en los siglos XVI y XVII el arte en general sobrevivió únicamente a partir del trabajo de compañías errantes. Adicionalmente, surgieron autores que empezaron a considerar al *arte como un medio de crítica social* como William Shakespeare, Calderón de la Barca, Lope de Vega, Cervantes y Moliere.

En el siglo XVIII surge el *teatro burgués* fue impulsado desde las clases dirigentes, conscientes de la influencia social del género. Entre las características del *teatro burgués*, destacaba su interés en recrear los problemas y situaciones de la época, así como la búsqueda de un efecto didáctico en el público a través de la empatía. En ésta época destaca el trabajo de Denis Diderot y Voltaire.

A fines del siglo XVIII y principios del siglo XIX el *romanticismo alemán*, encabezado por Goethe y Schiller, brindó al teatro influencias naturalistas<sup>7</sup>, y para mediados del siglo XIX ese romanticismo estaba prácticamente agotado, pero el surgimiento del Duque de Saxe-Meiningen devolvió la vitalidad del teatro, e influyó al trabajo de André Antoine<sup>8</sup> y Constantin Stanislavski, que traen la corriente realista<sup>9</sup>, que pretende representar la realidad de una forma más fidedigna a través de la puesta en escena y otorga nuevamente al actor un papel de ser humano dinámico y vivo. Sin embargo, para finales del siglo XIX, el realismo dio entrada a corrientes nuevas como el surrealismo<sup>10</sup> y el simbolismo<sup>11</sup>.

---

<sup>7</sup> El naturalismo busca reproducir la realidad con una objetividad documental en todos sus aspectos, tanto en los más sublimes como los más vulgares. (Prieto & Muñoz, 1992)

<sup>8</sup> André Antoine (1858-1943), creador del teatro libre. (Cruciani & Falletti, 1992)

<sup>9</sup> El teatro moderno nace con el realismo, del que el naturalismo es su inevitable acentuación. Su objetivo era presentar un retrato de la sociedad. (Cruciani & Falletti, 1992)

<sup>10</sup> Se concibe como una forma de olvidarse de la realidad y buscar una manera de que el hombre se encierre en sí mismo; por algo su significado se deriva de dos raíces griegas: sub, que significa por debajo, y realismo que implica lo que realmente es, o sea, la realidad. (Prieto & Muñoz, 1992)



## **2.2 El teatro popular**

El teatro popular es una representación teatral que difiere de los métodos del teatro convencional, que cuenta con sus propias técnicas interpretativas, uso del espacio y lenguaje teatral, y que tiene la intención de transmitir algo más que un mero entretenimiento.

Algunos creen que se originó en el siglo VI a.C., en que el poeta griego de nombre *Tespis*, se detuvo en Atenas a contar las historias vividas en sus viajes por medio de representaciones. Con el tiempo esta forma de representación se perdió, pero adquirió nuevamente sentido durante la edad media, en el momento en que la iglesia católica llegó a Roma, por medio del teatro litúrgico. El uso de la comicidad y de términos vulgares transformó el drama litúrgico, de manera que cuando fue una carga demasiado pesada para los sacerdotes de la iglesia, se trasladó al pórtico; al atrio y finalmente a la plaza, regresando el teatro a las calles.

Posteriormente, en el siglo XV florece nuevamente en Florencia, en donde la clase dominante busca reflejar su ideología a través del trabajo de los artistas. Al mismo tiempo que se desarrolla este teatro de corte, se desarrollaban compañías de teatro ambulante que se movían de ciudad en ciudad constantemente. Asimismo, durante el siglo XVI, los actores de la Comedia dell'Arte, se dedicaban a denunciar las circunstancias que vivía la sociedad italiana.

*La Comedia dell'Arte es una comedia que se contrapone a la comedia erudita, que fue considerada un teatro de improvisación, donde el actor es el autor de su propio personaje. Su incidencia popular y cultural se extendió por toda Europa por un período de dos siglos. Fase en que se cristaliza el teatro del actor, pues si sitúa la actuación por encima de todos los otros elementos de la puesta en escena. Por primera vez los juglares, histriones y cómicos son puestos al mismo nivel que los poetas y músicos. (Cruciani & Falletti, 1992)*

En el siglo XVIII, luego de la toma de la Bastilla en Francia, el teatro popular, es decir, el teatro de la gente común, se volvió un tema recurrente en la historia teatral francesa. Aunque, como afirma Epskamp (1989), luego de la Revolución Francesa existió una fuerte ambigüedad respecto al significado del término "teatro popular" que, a diferencia de lo que pudiera pensarse, no hacía referencia a formas teatrales que fueran ejecutadas y apreciadas entre la gente, ni al teatro que ha sido creado por el pueblo y para el pueblo, sino al hecho de que gente común ahora tuviera acceso a espacios de recreación donde antes no eran bienvenidos, y al hecho de que estas personas estuvieran ahora expuestas a un tipo de drama que pudiera educarlos acerca de cómo continuar

---

<sup>11</sup> El simbolismo puede explicarse como una reacción contra el naturalismo, y un cansancio del detallismo realista. Su característica principal es la búsqueda de la idea por el hombre, por medio de la intuición y de la meditación. (Prieto & Muñoz, 1992)

con la revolución. Era además generalmente aceptado en Francia que el teatro fuera visto como educativo, edificante y como una escuela de patriotismo, y poco a poco la idea del “drama burgués”, con el mismo enfoque que le diera Diderot en el siglo XVIII, se introdujo en el teatro.

El teatro popular ha tomado forma a través de la historia de manera intermitente, tomando fuerza en determinados puntos de la historia, y no se ha desarrollado necesariamente de manera constante en el tiempo.

Recientemente, a principios del siglo XX, los experimentos de Stanislavsky<sup>12</sup>, Reinhardt, Meyerhold<sup>13</sup>, Piscator<sup>14</sup> y Brecht<sup>15</sup> lograron, por caminos diversos, conquistar nuevas posibilidades representativas, nuevos problemas, relaciones más ricas entre dramaturgos, directores, actores y público. Es bien sabido cuánto deben a esos maestros las búsquedas actuales. Cruciani & Falletti (1992), afirman que:

*“Se puede en el siglo XX, trazar una historia de espectáculos y teatros no teatrales, que son experimentados en formas diferentes de teatro al aire libre y una historia de hombres de teatro que se colocan en situaciones extrañas para ellos, tendencialmente en relación con la gente y con la vida más que con un público, insertándose y transformando las situaciones cotidianas. Encontramos el teatro entre las ruinas de los anfiteatros y delante de las iglesias, en las plazas y en el campo, en los bosques y en las calles”. (Cruciani & Falletti 1992, p.22)*

Desde el comienzo del siglo XX, ante el espectro de la guerra, empieza a percibirse un cambio respecto al sentido y la finalidad del teatro ante la necesidad de resignificar y fundar los valores, una necesidad que se hace visible en los años veinte al intentar salir del teatro-institución y buscar formas diversas de hacer teatro, dando origen a un teatro popular y político pertenecientes a un discurso europeo -ocasionado por el gran sacudimiento de Europa desde fines del siglo XIX a la segunda guerra mundial-, donde se utilizaba la puesta en escena de la época como un instrumento para orientar a los espectadores, mediante la justificación social, la emotividad y la persuasión, En la década de los veinte y treinta, en la Unión Soviética, Alemania y Gran Bretaña hubo una fuerte tradición de teatro popular, entre las que se puede mencionar: el espectáculo de masas soviético

---

<sup>12</sup> Stanislavski es considerado una de las piezas más importantes en el teatro contemporáneo. Estaba interesado en el estudio de todas las posibilidades técnicas y psicológicas en el actor para que el mismo no se convirtiera en un simple representador de ficciones sino fuera capaz de crear una nueva realidad. Actuar “como si” –como si se encontrara el actor en esa situación- permitía actuar con sinceridad y entrar en contacto con las circunstancias dadas, dando origen a una realidad que se pueda comunicar al público. Su contribución generó la más profunda revolución de la expresión en los medios teatrales. (Cruciani & Falletti, 1992)

<sup>13</sup> La “convención consciente” de Meyerhold, estaba en contra del procedimiento de la ilusión de la verdad postulada por el naturalismo que defendía la reproducción de las escenas de ambientes y asuntos cotidianos, con la finalidad de hacer de los actores una reproducción de tipos y situaciones de la realidad.

<sup>14</sup> Uno de los mayores exponentes del teatro épico o dialéctico que dista mucho del estilo del teatro clásico por su tono de corte social y político. (Prieto & Muñoz, 1992)

<sup>15</sup> Fundador de la teoría y práctica del teatro didáctico social. (Prieto & Muñoz, 1992)

de 1920, que fue un festejo de la revolución de octubre en el que se organizó un espectáculo en masa: la toma del Palacio de Invierno y varios escenarios diferentes, mostrando escenas de choques entre blancos y rojos, y el teatro de calle durante la revolución soviética en 1920 que consistía en una serie de pequeñas puestas en escena realizadas en Leningrado, con el objetivo de que pudieran ser accesibles para los espectadores de la calle.

A finales de los años veinte, fue clara la presencia del teatro popular como una herramienta de reflexión, gracias al trabajo de Piscator y Brecht. Desde esa época el teatro popular estaba enfocado a proveer a la audiencia de información sobre las estructuras sociales, además de presentar posibilidades de cambio.

Según Epskamp (1989), siempre que se tratase de hacer un análisis realista de los problemas, la audiencia se sentía más comfortable cuando los temas eran comunicados en forma de entretenimiento. A esto se debe que directores como Meyerhold y Brecht, tomaran prestadas técnicas de la pantomima, el melodrama, el circo, etc. También tomaron obras antiguas para adaptarlas al mensaje que pretendían transmitir a su audiencia.

A partir de mediados del siglo XX, el teatro ha generado aún nuevas alternativas. Por primera vez en esta década, se supo de Jerzy Grotowsky<sup>16</sup> (1933-99), Eugenio Barba<sup>17</sup> (n.1936), Peter Brook<sup>18</sup> (n.1925) y Richard Schechner<sup>19</sup> (n.1934), todos representantes del nuevo teatro que hasta la fecha, que se revisa y transforma continuamente. Hoy como nunca antes, se hace un teatro que repercute directamente sobre la manera de percibir y de comunicarnos con nuestro ser y entorno.

Las transformaciones de las últimas dos décadas han sido aún más radicales. Fue en 1968 y a lo largo de los años setenta que el teatro de calle sufrió un nuevo impulso a partir de situaciones

---

<sup>16</sup> Creó en 1959 su laboratorio teatral, tratando de redescubrir la esencia del teatro: el ser humano como ente expresivo y la relación actor-espectador. Grotowski se interesó en acercarse a las raíces de la cultura, a la comunicación y percepción esencial. (Cruciani & Clelia, 1992)

<sup>17</sup> Se destaca por considerar al teatro no sólo como un medio de comunicación sino como un instrumento para abrir en el espectador nuevas formas de percepción. Dedicó gran parte de su interés a desarrollar mejoras técnicas de entrenamiento a partir de la investigación transcultural. (Cruciani & Clelia, 1992)

<sup>18</sup> Brook señala que para que el público pueda participar del sentimiento unificador del teatro, debe partir de un marco de referencia común. El lenguaje teatral necesita, por tanto, remitirse a experiencias o símbolos que comparte el público, y en las sociedades heterogéneas de hoy, a veces *eso no resulta nada fácil*. *“Si uno no puede partir de referencias compartidas, no puede entrar a un ritual. En el teatro contemporáneo hay una trampa terrible: hacer rituales significa inventar rituales, porque no hay uno genuino que tengamos en común. Así que uno tiene que tomar la fragmentación como una realidad y decir que no sólo el público está fragmentado, sino que los intérpretes y la obra también están fragmentados, y que no hay una referencia sintetizada hacia una matriz de unidad aceptada. Claro que la unidad no tiene forma, pero un ritual es una estructura aceptada a través de la cual la gente se puede acercar en busca de la unidad. Esa matriz no existe para nosotros, o sea que algo bastante diferente se debe usar como el punto de encuentro.”*(Brook 1971, pág.53)

<sup>19</sup> Según Schechner, el teatro funciona como un puente entre la capacidad creativa y el entorno natural del ser humano, pero para que tal cosa sea posible, el teatro debe producir eventos o acciones vivas que permitan al ser humano tener nuevamente la capacidad de actuar y pensar creativamente, superando esa “funcionalidad” puramente estética que el teatro occidental le ha atribuido y utilizar el poder que tiene el teatro de afectar a la cultura profundamente. (Prieto & Muñoz, 1992)

como el mayo francés y la ocupación del Odeón; la revolución cultural china; la explosión del *Orlando Furioso* de Ronconi; el *Dyonisus 69* de Schechner, etc.

El mes de mayo de 1968 fue significativo debido a los cambios sociales, intelectuales y teatrales que tuvieron lugar en todo el mundo. Surge un conjunto de intelectuales jóvenes que desarrollan diferentes ideas sobre lo que debería ser la sociedad, y con ello, se utiliza el teatro como instrumento para convocar reformas sociales.

Nacen tanto en Europa como en América experiencias teatrales y artística que perseguían un fin inmediato como el *Living Theatre*<sup>20</sup>, *Bread and Puppet Theatre*<sup>21</sup> y *Odin Teatret*<sup>22</sup>, todos ejemplos relevantes de cómo el teatro de la calle obedece a diferentes motivaciones sociales y modalidades. Como en el caso de América Latina, el movimiento del nuevo teatro, que dio inicio también en los años sesenta.

Las generaciones posteriores a la segunda guerra mundial, crearon corrientes intelectuales y sociales en la década de los sesentas, que fueron perceptibles en muchas de las grandes ciudades del mundo. Estas corrientes sociales no fueron indiferentes al teatro. Por un lado estaban los grupos de hippies, los pacifistas, y los activistas que luchaban por la igualdad de derechos y personas que estaban en contra del estilo de vida dominante en la época. Por el otro lado estaban los creadores de teatro, que por ejemplo en el caso de Nueva York y San Francisco, se rebelaron contra los estándares teatrales masivos y su dependencia con los intereses comerciales, que comenzaron a crear nuevos tipos de teatro, que fueron conocidos bajo una infinidad de definiciones como: “teatro radical”; “teatro alternativo”; o “teatro experimental” (Oatman y Sainer, citados en Epskamp 1989 p. 66) y que tenían en común el interés de activar a la audiencia, persuadir a la gente de cambiar su actitud e involucrarse en lo que sucedía tanto dentro como fuera del teatro. Asimismo, las puestas en escena basadas en los principios del “agitrop”, conocidas como “teatro instantáneo” y “happening”.

Desde los primeros años de la década de los setenta, hubo en varios países de Latinoamérica, intentos de cambiar la función social del teatro. Estas experiencias logran debilitar el muro que separa a los actores de los espectadores, la escena de la platea, el arte de la vida cotidiana. La acción ya no es vista por los espectadores desde fuera, como hechos determinados y estáticos,

---

<sup>20</sup> Comenzó en Nueva York en 1951 con Julian Beck y Judith Malina fuera de los teatros comerciales, buscando hacer del teatro un lugar de conciencia y transformación, tanto para los actores como para el público. Cierra en 1963 por una acusación fiscal, y el *Living Theatre* se traslada a Europa. En 1970 inicia en Brasil un ciclo de creaciones colectivas para intervenciones en calles y espacios abiertos, en un esfuerzo por luchar contra la violencia y las injusticias sociales. Se le considera un estilo neobarroco, pues se niega a seguir cualquier norma rígida del teatro. (Cruciani & Falletti, 1992)

<sup>21</sup> Un grupo de teatro que por 1968 hacía espectáculos por las calles con zancos y muñecos. Un teatro que busca que sea la cultura, necesaria y elemental como el pan. (Cruciani & Falletti, 1992)

<sup>22</sup> Es una tipología precisa del teatro de calle que agrega y determina técnicas específicas. Un teatro que busca en el exterior de sí mismo. “Romper el propio círculo en el teatro. Y después romper el círculo del teatro” escribe Eugenio Barba. (Prieto & Muñoz, 1992)

sino como un campo transformable mediante la intervención directa. La puesta en escena de hechos reales ya no es únicamente labor de los actores y se convierte de un momento a otro en una tarea asignada a los espectadores, quienes funge el papel de protagonistas reales.

Durante las últimas décadas las manifestaciones teatrales se han enfocado en la modificación de la relación actor - espectador. Se comenzó colocando las butacas alrededor del escenario en teatros circulares, distribuyendo la acción en distintas zonas de la sala y con el tiempo se ha llegado en algunos casos a abolir incluso la arquitectura teatral clásica, dedicándose a utilizar como “escenario” espacios destinados a usos no artísticos.

En este nuevo tipo de manifestaciones teatrales es posible apreciar cómo se modifican los roles del dramaturgo, del actor, del director, de los intermediarios, y del público. En este nuevo tipo de relación, tanto actores como espectadores, eligen lugares no convencionales para realizar las obras y preparan la escenografía y la utilería –generalmente rudimentaria- que apoyaría la acción dramática. Pero el ejercicio didáctico transmite, de forma directa, ideas sociales al actor no solamente mediante la representación en común.

### **2.3 El teatro didáctico**

El teatro popular latinoamericano de las décadas de los sesenta y setenta, se influenció no solamente del trabajo de Brecht sobre el teatro didáctico, sino también del surgimiento de los diversos tipos de manifestaciones teatrales como el teatro alternativo, teatro experimental, el happening, etc.

Inicialmente, esta influencia fue principalmente fuerte en Centroamérica, donde afirma Epskamp (1989) se reportaron los primeros casos de representaciones teatrales de tipo didáctico con grupos de migrantes mexicanos y puertorriqueños en los Estados Unidos. (Domínguez 1978, citado en Epskamp 1989, p.68).

Asimismo, es importante resaltar que los principios de Brecht fueron tomados como parte de la guía básica para las puestas en escena didácticas en Latinoamérica. Se sabe que Brecht fue el fundador de la teoría y práctica del teatro didáctico social, que de hecho aclara el mismo Brecht que no existe para dar lecciones directas sino para *“despertar la conciencia del espectador y llevarlo a plantearse preguntas concretas sobre la organización y el funcionamiento de la sociedad, proponiendo el uso del teatro como un arma de lucha política y social”*.

Tanto Brecht como Piscator -procurador de un teatro que buscaba que el público garantice su libertad creadora en el espectáculo de masas- iniciaron a principios del siglo XX un tipo de teatro de corte social y político que crearía un nuevo punto de partida en la historia del teatro. Para Brecht lo más importante de la historia es el sentido, en otras palabras todo lo que tiene importancia desde el punto de vista social.

El trabajo de Brecht partía del postulado siguiente: *“Es posible influir en el actor a partir de una obra didáctica porque la acción del actor es interpretada y no simplemente imitada, por lo que el*

*proceso de actuación se convierte en un proceso de aprendizaje inicialmente para el actor, que después puede ser adaptado a un público*". Adicionalmente, Brecht estaba en contra de la existencia de un público pasivo. El buscaba una audiencia activa a la que pudiera emocionar no tanto por lo que ocurría en el escenario, sino por lo que señalaba, estaba ocurriendo fuera del teatro, en la sociedad que vivía ese público que presenciaba su obra de teatro. Este punto de vista influyó para considerar al teatro como un medio, un instrumento didáctico. El teatro educativo se distinguía de otros tipos de representación teatral principalmente por el hecho de que estaba enfocado a los procesos de información dentro de la audiencia, donde el medio era el teatro. El teatro didáctico tenía como fin crear una visión de la realidad, de modo que el pueblo pudiera considerar resolver las situaciones que afectaban su vida en sociedad de alguna manera. Este ejercicio didáctico proporcionado por el teatro épico transmite, de forma directa, ideas sociales al actor y no sólo mediante la representación en común. (Prieto & Muñoz, 1992)

Brecht se preocupó por luchar contra la audiencia pasiva y hacerlos reflexionar con la pregunta: "¿Qué harían ustedes en una situación como esta?", y hacerlos pensar, medir y juzgar, así como llegar a descubrir las posibilidades de solución a los problemas.

El nuevo teatro latinoamericano contiene muchos de los métodos didácticos brechtianos como la "Creación colectiva", que busca generar la creación teatral a través de un esfuerzo conjunto. Asimismo, Brecht consideraba al arte popular como algo comprensible para la masa, tomando sus formas de expresión y enriqueciéndolas, adoptando y consolidando su punto de vista, representando una gran cantidad de personas de modo que esta pueda tomar el liderazgo.

Señala Epskamp (1989) que es claro reconocer algunos puntos básicos en el trabajo de Brecht, que permiten entender su dramaturgia didáctica: el enfoque del ejecutante debe ser experimental y exploratoria; debe luchar por crear una mezcla de entretenimiento e instrucción; puede utilizar múltiples elementos para la puesta en escena, y el artista debe estar abierto con respecto al uso de otros medios de comunicación, y finalmente, la obra debe tener una clara relación con la vida cotidiana. El teatro didáctico de Brecht busca representar la realidad y las relaciones humanas tal y como las define la sociedad actual. Después de 1933 la atención de Brecht (1970) se desplazó al "drama épico", término que tomó prestado de Piscator, aunque sus ideas y escritos eran un tanto opuestos. Formuló sus ideas sobre el drama épico, un término al que él le asignó un significado que no coincidía con su uso convencional, y creó un poco de confusión entre la gente. Con "teatro épico" Brecht se refería a una técnica narrativa de dramatización, donde buscaba representar a la realidad de modo que el espectador se forzara no solamente a estar alerta sobre una situación social, sino a tomar parte activa en la historia, así como formarse un juicio propio, definiendo el "teatro épico" como opuesto al "teatro dramático". El teatro épico da por supuesta una audiencia compuesta por una colección de individuos capaces de pensar, de razonar y de juzgar, aún en el teatro; trata al público como "*individuos maduros, mental y emocionalmente*" mientras señala, que el teatro dramático supone lo contrario. La audiencia está compuesta por espectadores pasivos, una suerte de

de *"multitud a la que se llega sólo a través de sus emociones y que tiene la inmadurez mental y la alta sugestibilidad de toda multitud"*.

El teatro de Brecht es un teatro social, que representa los conflictos del ser humano y la sociedad. Sus obras muestran el problema a manera de alerta frente a las contradicciones del mundo moderno.

Más adelante, Augusto Boal (1979), se inspiró a nivel dramático en las ideas y el trabajo de Brecht, mientras que en términos didácticos, se basa en las teorías de Paulo Freire y su "Pedagogía del Oprimido", tomando también de Freire (1979) el término "concienciación", que pretende devolver al ser humano marginado y oprimido su capacidad de observar, reflexionar y expresarse críticamente sobre problemas sociales generados por la injusticia y la realidad socioeconómica desigual. Freire se centraba en las posibilidades humanas de creatividad y libertad en medio de estructuras político-económicas y culturales opresivas. Su objetivo era descubrir y aplicar soluciones liberadoras por medio de la interacción y la transformación social, gracias al proceso de "concienciación", definido como el proceso en virtud del cual el pueblo alcanza una mayor conciencia, tanto de la realidad sociocultural que configura su vida como de su capacidad de transformar esa realidad.

La Poética del Oprimido de Boal (1979) propone que el teatro debe estar comprometido política y socialmente, de modo que tenga como objetivo provocar una actitud crítica y reflexiva en el público acerca del tema de la obra teatral y lo lleve a actuar sobre el mismo. Boal (1979) considera al teatro un mecanismo para convertir al espectador observador en activo, y de esa manera lograr la transformación de sociedades. En 1960 empezó a realizar una serie de experimentos que presentaban al drama a amplios segmentos de la sociedad que, según él consideraba, necesitaban estar más social y políticamente involucrados en las situaciones que sucedían dentro de esa sociedad. Basado en la existencia de las formas teatrales, Boal (1979) desarrolló sus ideas acerca del teatro popular.

Dentro de sus categorías de teatro popular, Boal (1979) se refiere el teatro didáctico como una puesta en escena que encara temas generales cuyos referentes semánticos son mediatos. Se propone por medio del teatro didáctico analizar en forma crítica un tema social. Fue durante los años cincuenta que se intensificó el protagonismo del teatro de calle.

El repertorio, técnica y estructura de escenificación del teatro popular con fines didácticos abarca un amplio campo de posibilidades: la elección de actuar dentro de un auditorio o en espacios abiertos está determinado por el tipo de audiencia a la que se pretende llegar, y en consecuencia, el estilo de actuación y puesta en escena. Sobre esta cuestión Boal (1979) señala que las formas de presentar una obra de teatro didáctico varían desde la representación o adaptación de obras clásicas con mensajes pertinentes para cuestiones contemporáneas, hasta las explicaciones dramatizadas sobre temas sociales en campañas de concienciación a nivel popular, impulsadas por grupos cuyo objetivo es promover el análisis crítico sobre temas sociales específicos. Lo que sí queda claro, es que para que exista el teatro didáctico, se precisa de la

iniciativa de llevar arte al pueblo, sea en sitios públicos, estaciones de tren o la calle misma y un interés en mejorar las condiciones de vida de las culturas contemporáneas.

#### **2.4 Aportes del teatro didáctico**

Las transformaciones que ha experimentado el teatro desde mediados del siglo XX, obedecen a cambios culturales que exigen adecuar las manifestaciones artísticas a las necesidades de cada época. A pesar de que el teatro convencional no ha dejado de existir, hay quienes consideran que la puesta en escena tradicional está dejando de satisfacer las expectativas del momento histórico actual, por lo que el hecho escénico se ha visto desafiado a modificarse en función de mejorar sus posibilidades comunicativas y de acceso para llegar a un público más amplio. El nuevo teatro busca adecuarse a los requerimientos sociales actuales, experimentando con nuevos recursos escénicos y de lenguaje que permitan cumplir con sus expectativas.

En la actualidad, el teatro didáctico continúa abordando problemas de la realidad inmediata y cotidiana de cada sociedad, de modo que centra su atención en transmitir mensajes educativos sobre cuestiones como el cuidado de la salud; el fomento de los derechos humanos; la recuperación de los valores de identidad nacional; el fenómeno de la migración; los conflictos sociales; la pobreza; la violencia y la marginalidad, en la lucha por contribuir en la generación de una sociedad socialmente consciente. Todo esto, gracias a la influencia de las diversas propuestas teatrales contemporáneas, donde dramaturgos como Bertolt Brecht, Richard Schechner, Eugenio Barba, Augusto Boal, entre otros, son referencias obligadas tanto por sus contribuciones teóricas como dramáticas.

*“En nombre de la verdad, de la naturaleza y de la vida, esta corriente perseguía una liberación de las convenciones sociales y de su hipocresía, lo que implicó la renovación no sólo del lenguaje dramático sino también del significado y el efecto del acto teatral; consecuentemente, se produjo la superación de las antiguas relaciones entre el actor y el espectador en la medida en que se establecieron nuevos vínculos perceptivos y espaciales. Respecto del espectador, se pretendió terminar con el propósito teatral de sumisión a sus gustos estéticos, de diversión y de placer”*  
(Brozas 2003, Pág. 109).

El teatro didáctico como lenguaje artístico diferente del teatro convencional, ofrece diversas posibilidades en el campo de la comunicación, dado que persigue como finalidad específica la transmisión de mensajes reflexivos y para ello utiliza de una manera particular los elementos teatrales. Su motivación, según Rubio (2001) no es más que el compromiso social abierto, dirigiéndose a un público interesado en la transformación social.



De acuerdo con la clasificación de Miguel Rubio (2001) del grupo cultural peruano “Yuyachkani<sup>23</sup>”, esta forma teatral se destaca por los aportes que se mencionan a continuación:

#### **2.4.1 Dramaturgia colectiva**

La característica principal de la dramaturgia colectiva es que las obras teatrales son construidas gracias a la estrecha relación con el público, con quienes buscan un tema de interés a tratar por medio del teatro. Estos pueden ser problemas sociales que aquejan a la sociedad en el momento o bien, un tema que no esté ampliamente abordado por autores de textos o bien, carezca de difusión de parte de otros medios. La creación colectiva retoma principios reflexivos e ideológicos del teatro brechtiano y formas de trabajo ya desarrolladas anteriormente por la Commedia dell'Arte. Durante el Medioevo el teatro se destacó por ser una actividad colectiva donde la actuación de los artistas se complementaba entre sí a lo largo de las calles y plazas. Al respecto, Boal (1978) consideró:

*“Si se está trabajando con una dramaturgia colectiva, es necesario también involucrar al público de modo que se involucre en la puesta en escena como un poder creativo... El drama que se realice en cooperación con la audiencia tendrá una conexión con la realidad social de esa audiencia.” (Boal, citado en Epskamp 1989, pág. 59)*

Adicionalmente, este tipo de puesta en escena está basada en una estructura dramática que permite a los actores la posibilidad de improvisar, con el fin de hacer referencia a problemas inmediatos escasamente abordados en el guión de la obra. Se utiliza entonces una estructura abierta para permitir a los actores hacer sus contribuciones para enriquecer el mensaje sobre un problema específico, de acuerdo con la evolución del espectáculo y con la necesidad o interés del público de escuchar más sobre el tema. Se considera al actor como parte del proceso creativo y ya no puramente un intérprete de un personaje, sino creador de una entidad ficcional y co-creador del hecho escénico.

*“Meyerhold establece una comparación entre el teatro triángulo, en el que el espectador recibe a través del director el arte del actor y del autor, y el teatro lineal, paradigma de equilibrio creativo. En el teatro-lineal el director cede al actor parte del poder de creación para que se produzca una comunicación más auténtica entre actor y espectador; el espectáculo creado no es el resultado*

---

<sup>23</sup> Colectivo teatral de origen peruano, que ha trabajado por más de 30 años realizando producciones escénicas relacionadas con la memoria y las problemáticas de su entorno. Esta manera de encarar el teatro ha implicado a sus participantes en experiencias menos convencionales, dada la reinención de sus recursos escénicos. Yuyachkani busca la recuperación de la esencia colectiva del teatro, la apropiación de la práctica escénica grupal – con raíces en la improvisación a lo Comedia dell'arte- y a la producción colectiva que rechaza la tiranía del texto literario, incorporando y haciendo suyos múltiples lenguajes visuales, sonoros y espaciales. Yuyachkani se aferra a una nueva dramaturgia verbal y corporal –ejercitada por calles, plazas, escuelas, comedores, cárceles, barrios y parroquias- (Rubio 2001, pág.xi y xiii).

*exclusivo de la concepción del autor, sino que se amplía el margen de libertad creativa de los demás agentes activos. Todos los agentes del proceso teatral modifican su intervención a partir de la aplicación del teatro-lineal: el espectador se vuelve más activo, el actor más creativo y el director más flexible y abierto, menos impositivo. Meyerhold pone todo el énfasis en la formación que fomenta la libertad individual del actor, la cual le permitirá lograr con éxito las escenas creadas por él mismo. A este respecto, al considerar al actor como principal agente del teatro, es necesario desarrollar los medios creativos a su alcance: "En el teatro de línea recta, lo que importa es el arte individual del actor, sin el cual la libertad de crear es inconcebible. La escuela fuera del teatro dará actores que no serán buenos para algunas escenas, salvo para aquellas que ellos mismos hayan creado... Porque el teatro es, en primer lugar, un arte del comediante... Para Meyerhold, el cuerpo del actor es, además, el símbolo de las acciones individuales, de las improvisaciones, el lugar donde se percibe más claramente la originalidad artística. Considera que si la improvisación está ausente en las actuaciones, el actor está estancado en su desarrollo. "El buen actor se distingue del malo, en que este no interpretará el jueves del mismo modo lo que hizo el martes... Lo más valioso en el actor es su individualidad. Es necesario que brille a través de sus encarnaciones". (Brozas 2003, Pág. 89)*

En el teatro con interés social, que además persigue llegar al público que no tiene acceso al teatro, la creación colectiva innova con sus métodos de investigación y análisis para el proceso de montaje. La finalidad principal de este tipo de puestas en escena es abordar un enfoque social, liberando al teatro de estructuras heredadas. La creación colectiva permite poner en marcha la creatividad e innovación estética, pues investiga a fondo el tema a teatralizar. "*La creación teatral colectiva induce el desarrollo ideológico, dentro del mismo teatro y también en la conciencia del pueblo*" (Garzón, 1978 pág.235).

*"El teatro de creación colectiva, -depositario del canto, la danza, la música, la acrobacia, y la gimnasia- construye con sus propios textos multidisciplinarios un lenguaje teatral que, siguiendo la tónica de "los músicos ambulantes" de Yuyachkani (1982), permite que las sensibilidades de la masa transeúnte se conecten en varios niveles con el colectivo teatral. Aquí se intuye claramente que el gran público se encuentra en las calles, las plazas y el campo, propenso a ser explorado en sus diferentes vertientes culturales y anímicamente preparado para ser el nuevo protagonista de una nueva sensibilidad teatral." (Rubio 2001, pág.xxi).*

Entre algunos grupos de creación colectiva se encuentran el *Living Theater*, que Marco de Marinis define a partir del ideal de vida comunitaria que busca la ruptura con las relaciones de poder y con las jerarquías impuestas. El aspecto más relevante de este grupo es la idea de creación colectiva, donde se diluyen los límites de lo individual y se exaltan radicalmente los valores de lo grupal. Otro ejemplo es el *Théâtre du Soleil*, cuyo desarrollo escénico y pedagógico abarca las décadas de los sesenta y setenta. Este grupo representa una forma de creación colectiva en la que desaparece la exclusividad de los roles de dirección unipersonal y donde se detecta también un interés específico por la comunicación corporal escénica.

En resumen, el concepto de creación colectiva termina con el concepto de parcelas prohibidas. Se produce entonces una gran implicación profesional y personal de los componentes del grupo: compromiso de conciencia del actor en relación con el entorno como límite y en relación con sí mismo como fuente de recursos expresivos.

En Latinoamérica, autores como Boal (1979) en los años sesenta, inspirados en su compromiso social, empezaron a utilizar al teatro como medio para la reforma social, tomando prestado de las obras de Brecht (1980) pero también de sus escritos sobre teatro y de su contribución al teatro didáctico. Concluyendo que el teatro didáctico debía ser producido de una manera más democrática, por medio de la *creación colectiva*.

#### **2.4.2 Nuevos códigos y renovación del lenguaje escénico**

Una evidencia de la riqueza de este momento en el teatro popular es la recuperación del teatro como fenómeno colectivo, pues al alternar los diferentes roles (autor-director-actor-público) se ha podido tener mayor conciencia de la especificidad de cada uno de estos momentos. Existe una nueva forma de distribución del trabajo teatral, pues refrescados por el cuestionamiento de la "autoridad", han surgido dramaturgos que se han nutrido de la experiencia colectiva para elaborar propuestas. Respecto a los elementos de comunicación con el público, es importante añadir el uso de elementos y recursos como instrumentos musicales, malabarismos, etc., inicialmente incorporados como elementos de convocatoria, que hoy por hoy son parte del vocabulario cotidiano de la escritura escénica dentro de la estructura narrativa. Los lenguajes de la fiesta popular, la música y la danza, son hechos cotidianos en algunas expresiones del teatro popular hoy en día.

Existe una renovación del lenguaje escénico, el cual se ha modificado a partir del uso de elementos reconocibles por los pueblos, en cuya cultura sobreviven signos ancestrales. Adicionalmente, es importante recordar que dado que la puesta en escena se realiza en espacios abiertos, el lenguaje escénico debe adaptarse a las condiciones de dispersión y ruido, propio de este tipo de espacios.

La puesta en escena didáctica se desarrolla a partir de la creación de un estado fronterizo en plena vía pública, mediante la irrupción de los actores en los ambientes donde se desarrolla la vida cotidiana, constituyendo una zona fronteriza, donde convive la vida con el arte. Un hecho que necesariamente transforma las formas de lenguaje, la comunicación con el espectador, las prácticas representacionales y la creación estética.

#### **2.4.3 La noción de grupo**

El grupo hace trascender su unidad más allá del espectáculo y genera nuevos vínculos entre sus integrantes. La estructura orgánica del grupo es la negación de la compañía tradicional<sup>24</sup>. Los grupos tienden a ser expresión democrática de un objetivo a cuyo servicio está la organización del mismo. Establece relaciones más bien horizontales y sus integrantes participan de todo el proceso creativo, generando vínculos fuertes entre todos los integrantes, de modo que su unión trasciende a la puesta en escena.

El grupo hace de la experiencia una reflexión cotidiana, lo que le permite sistematizar un proceso de trabajo caracterizado por la invención del espectáculo y un mecanismo de creación activa de su propia dramaturgia.

#### **2.4.4 Un actor múltiple**

En este estilo el actor tiende a renovar su técnica, pues baila, canta, fabula, toca diversos instrumentos musicales y hace de su entrenamiento corporal el eje articulador de todo su trabajo, debido a que el actor casi siempre se encontrará en la calle o en una plaza, con un público transeúnte, esencialmente voluntario, sobre el cual el actor tiene que volcar sus recursos y capturarlo en los primeros minutos para que no se vaya. El actor debe estar listo para cualquier estímulo o exigencia que provenga de su público. Un actor de calle desarrolla la capacidad de estar atento a los cambios de atención o de ánimo en los espectadores, de modo que pueda cambiar su ritmo de actuación para poner en práctica respuestas inmediatas que le permitan capturar la atención de los espectadores por más tiempo. Al respecto, señala Prieto & Muñoz (1992)

*Augusto Boal implementa como modelo dramático el "sistema comodín" que se caracteriza por la interpretación de todos los personajes por el mismo actor, de modo que no exista la posibilidad de apropiarse de un solo personaje, lo que permitía el montaje de cualquier pieza a partir de repartos reducidos (Prieto & Muñoz, 1992)*

#### **2.4.5 Compromiso con el papel social**

El compromiso con el cambio social se pone de manifiesto en la estrecha relación que se mantienen con las organizaciones de su comunidad: comités de barrio, sindicatos, parroquias, escuelas, etc. A la luz de esta relación, surge un teatro de urgencia, con obras creadas al servicio de las necesidades locales, un teatro para el debate, la toma de conciencia de los problemas fundamentales y la búsqueda común de las vías de solución. La finalidad de este tipo de teatro es contribuir a que se gesten nuevas actitudes morales y éticas entre los artistas, con miras a realizar un teatro que persiga incentivar la reflexión en los espectadores, además de trabajar para llevar el

---

<sup>24</sup> La compañía tradicional está organizada de manera vertical, contratando actores para una obra, al servicio de un director y de una cabeza de elenco y determina sus relaciones por las leyes del mercado. (Rubio, 2001)

teatro a todos, y busca configurar un público compuesto por personas de todas las condiciones económicas, sociales y culturales.

En este sentido, resalta Prieto & Muñoz (1992) acerca del trabajo de Boal, que considera que se ha completado el trabajo teatral únicamente en el momento en que el público deja de ser un espectador pasivo, y decide tomar acción sobre los temas que se le han presentado por medio de la puesta en escena, y sobre el cual ha reflexionado igualmente.

#### **2.4.6 Teatro dentro de una cultura nacional**

Según Rubio (2001), Sólo el pueblo es capaz de ofrecer raíz, identidad y destino a nuestras naciones. Cuando los personajes populares han subido a la escena, lo han hecho reflejando su papel en la forja de su destino, ya no más como una simple comparsa, sino como protagonistas de su historia. Elementos de la fiesta popular se han convertido en hechos cotidianos en expresiones del teatro popular. Se está renovando el lenguaje escénico a partir del uso de diferentes elementos reconocibles por los pueblos, en cuya cultura sobreviven signos ancestrales del teatro.

### **3. Características generales del teatro y sus diferencias o similitudes con el teatro didáctico**

El teatro constituye un ámbito en sí mismo (dado que existe en un tiempo y un espacio específicos) que puede llegar a representar casi todo, pues el teatro en sí no tiene límites previamente definidos, ni en cuanto a formas estéticas, signos o códigos o contenidos que por medio del teatro puedan llevarse a una puesta en escena. El teatro es dueño de una realidad autónoma, que se construye y transita constantemente por lo extra-teatral.

Las características concretas de una representación teatral están contenidas de modo general en todas las formas teatrales, aunque no todas las características tienen la misma importancia para uno u otro género y en algunos casos, como en el teatro didáctico, algunas de estas características generales pueden llegar incluso a cambiar. En este sentido, haremos un breve recorrido por las características de una puesta en escena de teatro convencional, contrastado similitudes o diferencias en el teatro didáctico.

#### **3.1 Inmediatez espacio-temporal**

El espacio teatral es real y tridimensional, del mismo modo que el tiempo no transcurre únicamente para los espectadores sino sucede en un tiempo concreto. Según Santiago Trancón (2006) estas circunstancias concretas, determinan una inmediatez perceptiva de las acciones que suceden en la representación que se lleva a cabo en ese tiempo y espacio, de modo que la realidad teatral es igual que cualquier otra realidad en el mundo, lo que le da un efecto de realidad a la ficción representada.

El teatro constituye encuentro entre actor y espectador en un *espacio y tiempo determinado*, donde es necesaria la presencia de ambos para que se lleve a cabo la representación. Se reúnen entonces tanto el actor como espectador en el mismo sitio, en el entendido de que cada uno de ellos asume su papel específico. *La inmediatez espacio-temporal constituye un elemento universal para todas las formas teatrales existentes.*

*“El tiempo espectacular escénico, está configurado por el dramaturgo y el director, que son los encargados de elaborar y dar forma a este tiempo, que constituirá el tiempo que percibirá y sentirá el espectador. El tiempo espectacular del espectador, corresponde al tiempo vivido por el espectador durante la representación. Aunque en principio parece idéntico al tiempo espectacular escénico, la realidad es que sólo es idéntica la duración de ambos tiempos, como señala M. C. Bobes Naves, y no el tiempo ni el espacio, ni la localización de una u otra categoría, por lo que esa simultaneidad de tiempos es tan convencional como la contigüidad espacial de la sala y el escenario, dado que el presente del espectador es un presente vivencial y no tiene nada que ver con el presente dramático” (Gutiérrez Florez 1993, p. 119)*

### **3.2 Separación entre el espacio de la representación y el espacio de la recepción**

El espacio espectacular teatral, según Fabián Gutiérrez (1993) “es el marco concreto en el que la comunicación entre el autor y el espectador tiene lugar, a través de los diversos elementos operantes en el hecho teatral, entre los que se encuentra el espacio espectacular escénico”.

Trancón (2006) señala como requisito indispensable para la existencia del teatro, transformar el espacio social de modo que sea posible hacer una representación. Un espacio diferenciado del resto del espacio natural en donde cobrará vida la puesta en escena, que es generalmente una sala de teatro en el caso de una representación de teatro convencional, o bien puede ser cualquier otro espacio físico cuando se trata de otras formas teatrales como el teatro de calle. El espacio físico que se elija, puede llegar a convertirse en un “escenario” independientemente de sus características o usos habituales, y puede que este espacio ni siquiera sea un espacio fijo. La única condición para que cualquier espacio se convierta en un escenario, es que los espectadores reconozcan ese espacio como tal, y que el mismo exista en contraposición de otro espacio entendido para albergar a los espectadores.

*“No es preciso, sin embargo, que exista una marca o frontera física entre los dos espacios, el de la recepción y el de la representación; basta que unos y otros, actores y espectadores, acepten que el espacio destinado a la representación está separado o es distinto del espacio destinado a la recepción. La separación es “mental”, más que física. Por eso existe todo tipo de soluciones o formas arquitectónicas mediante las que se construye o señala esta separación: desde el foso de*

*algunos teatros a la italiana con el escenario por encima del plano de la sala, hasta un teatro de calle en el que el escenario puede ser cualquier lugar en el que se coloquen los actores y con sus palabras, gestos o acciones, den al público a entender que están interpretando, actuando desde la ficción." (Santiago Trancón 2006, p.138).*

El teatro didáctico se caracteriza por buscar la configuración de un espacio escénico alternativo que reemplace a las salas de teatro convencionales, de modo que sea posible irrumpir en la cotidianidad del transeúnte que se convertirá en su público, invitándolo a sumarse al fenómeno teatral, cambiando su ritmo normal de vida, despertar su interés y atentar contra el esquema formal establecido de tener que ir a una sala de teatro para poder disfrutar de una obra de teatro y eliminar las barreras que un escenario tradicional genera entre el actor y espectador. Generalmente se utilizan espacios no concebidos para el uso teatral, convirtiendo una calle, o parque en un escenario, delimitando su escenario en un sitio abierto. Se producen en lugares donde se desarrolla la vida cotidiana de la gente, utilizando una expresividad simbólica a través del uso de diversos recursos de lenguaje.

### **3.3 *Carácter lineal, fugaz e irrepitable de la representación***

Uno de los rasgos característicos de la representación teatral, es el carácter fugaz de la contemplación teatral, es decir, una puesta en escena es una construcción de conjuntos visuales que suceden rápidamente y constituyen para quien lo observa una actividad sensorial, perceptiva e intelectual intensa. La característica de irreversibilidad (al contrario del cine, por ejemplo), es un rasgo que comparte con la vida misma y su transcurso inevitable. Una característica que le otorga el efecto de seriedad. La materialidad del teatro tiene una vida limitada al instante en que ocurre el fenómeno escénico, por lo que constituye un objeto de estudio efímero.

Toda manifestación teatral, tanto tradicional como alternativa conserva siempre la característica de la linealidad, por lo que tiene el reto de mantener la atención de los espectadores de modo que el mensaje pueda ser captado satisfactoriamente.

### **3.4 *Comunicación directa entre escenario y público***

Al hablar de comunicación directa, se hace referencia a que no existe ninguna mediación física entre el actor y el espectador. La convivencia entre ellos es real y no existe nada que pueda suplantar a ninguna de las dos partes. Aunque, es importante añadir que durante una representación convencional de teatro, la comunicación entre escenario y público es más limitada que la comunicación en una representación de teatro didáctico, pues en éste último se le otorga licencia al espectador de interactuar directamente con los actores. En Latinoamérica, las nuevas formas teatrales han adquirido una filosofía propia de acuerdo con su contexto, que resalta el

diálogo enseñanza-aprendizaje heredado de los aportes de Paulo Freire<sup>25</sup> que en conjunto con Augusto Boal, formó la modalidad teatro-foro, que busca no sólo propiciar una mayor comunicación interactiva entre actor y espectador sino también eliminar las barreras entre uno y otro.

*"La presencia física, corporal, establece lazos perceptivos, emotivos y estimulares directos. Las relaciones de identificación, proyección y distanciamiento son inmediatas y se viven y experimentan como tales, es decir, física, espacial, temporal y corporalmente." (Santiago Trancón 2006, p.139)*

Adicionalmente, se considera al espectador como un participante activo dentro de la puesta en escena, de modo que además de propiciar la interacción entre actor y espectador, es posible asignar al público un papel de creador, tal y como lo señala Meyerhold, uno de los pioneros en el desarrollo de la participación creativa del espectador al que denominó el "cuarto creador", (tras las creaciones literarias del autor, escénica del director e interpretativa del actor). Brozas (2003) afirma que dentro del *teatro de la Convención* de Meyerhold se propiciaba que el espectador completara con su imaginación creativa las alusiones de la escena. Asimismo, en el en el Living Theatre la intervención del espectador se vincula a la posibilidad creativa del actor configurada con las experiencias conscientes pero también por la utilización de la riqueza del inconsciente.

*"En el caso de Bertolt Brecht, la participación del espectador se entiende desde una óptica con amplias concepciones pedagógicas. Brecht distinguía dos modalidades pedagógicas; la pequeña pedagogía y la gran pedagogía. La pequeña pedagogía se refería a la representación teatral dirigida a un público con mayor o menor énfasis en activar a los espectadores; en el concepto de gran pedagogía el espectador deja de ser el objeto pedagógico para dar paso al propio actor-espectador y a su participación grupal. Brecht buscaba la unidad del acontecimiento escénico y los receptores del mismo, una unidad que sólo podía conseguirse a través de la eliminación del receptor pasivo –el espectador- en el progresivo acercamiento e incluso identificación entre productor y receptor. En lugar de pretender sumergir al espectador en el espectáculo como en el expresionismo, Brecht quería ofrecer la obra como un material disponible y utilizable... La implicación activa y creativa del espectador se manifiesta más recientemente en los espectáculos de grupos teatrales inspirados en el movimiento corporeista como el Living Theater, en los que la liberación del hombre y la reacción contra la sociedad percibida como opresora se convierten en el objetivo de su trabajo artístico. Por ello, trataban de implicar directamente al espectador a través de una provocación que la incitara a la reacción y a la participación, pretendían sumirle en un estado físico antes que darle explicaciones". (Brozas 2003, Pág. 100)*

---

<sup>25</sup> El método de Freire propone al pueblo como responsable de su auto liberación por medio de su técnica llamada de "concienciación". Desarrolla la "pedagogía del oprimido" que busca generar que la gente se formule preguntas y desarrolle conciencia crítica sobre su entorno. Para él "*Enseñar no es transferir conocimiento, sino crear las posibilidades para su propia producción o construcción*" (Freire 1988, pág.17) Las técnicas de Freire, han sido utilizadas en el teatro para establecer la comunicación con el público en la búsqueda de un método que "permita al público hablar por sí mismo a través de las formas teatrales".



## **4. Recursos comunicativos**

### **4.1 Elementos verbales**

#### **4.1.1 Discurso**

En el caso del teatro occidental, el mayor peso en la representación la tiene el discurso hablado. El texto dramático como género literario ha provocado que el teatro se centre en el discurso oral y deje por un lado la relevancia que los demás elementos de la representación tienen. Fue la importancia asignada por Aristóteles al texto dramático en su "Poética" la que dio lugar a que se divulgara la idea de que el teatro además de representación es un género literario.

Según el dramaturgo mexicano Virgilio Ariel Rivera, el texto dramático consta de tres elementos: planteamiento, desarrollo y conclusión, que además requiere de una motivación entre las que podemos encontrar: un tema universal, una historia, un personaje, un hecho, etc. Y será en función de las características de la historia y la manera en que el personaje enfrenta las situaciones lo que determinará el género literario del que se trate.

Se puede decir que toda obra consta de tres momentos: planteamiento del problema, desarrollo del nudo de la acción y solución o desenlace. Y finalmente en ese desenlace el envío de un mensaje que puede ser de tres diferentes tipos: de carácter espiritual (tragedia), de carácter individual (pieza) y de tipo social (otros géneros).

Respecto a la dinámica dramática, se refiere a la respuesta de parte del público en cuanto a la apreciación y acción interna. El público participa de forma interpretativa al interesarse en la acción, identificarse o criticar la historia o criticando un juicio de valor.

El movimiento dramático se refiere a que en toda obra existen tres momentos, es decir inicia de un orden que sufre una alteración y luego termina en el estado original. Por supuesto esto sucede en el caso del teatro convencional, pues en el caso del nuevo teatro la historia inicia en un desorden que llega a un orden y vuelve a terminar en desorden.

En general, el teatro didáctico busca abordar temas sociales y lograr que los espectadores reflexionen sobre su propia realidad, a partir de la puesta en escena, "narrando" la realidad para poder transformarla, extrapolarlo en su vida real las acciones que el actor ha representado en la obra.

Señala Diéguez (2007), que Richard Schechner, define al teatro didáctico como un tipo de teatro que utiliza el "texto performativo", al que explica como "un proceso con múltiples canales de comunicación creado por el acto espectacular". Un tipo de puesta en escena que utiliza el texto, si dejar que ocupe un lugar primordial en su ejecución escénica. A lo que Eugenio Barba (citado por Diéguez, 2007) añade:

*“La distinción entre un teatro basado en un texto escrito o en todo caso compuesto preliminarmente y utilizado como matriz de la puesta en escena, y un teatro cuyo texto significativo sea sólo el texto performativo, representa bastante bien, a nivel intuitivo, la diferencia entre ‘teatro tradicional’ y ‘nuevo teatro’. (Diéguez 2007, pág. 24)*

#### **4.1.2 Personajes**

Respecto a los personajes, se identifican claramente dos tipos: el personaje simple (estereotipo) y el complejo (una persona capaz de elegir una situación basándose en capacidad lúcida). En el teatro tradicional generalmente es posible identificar un personaje protagonista y un antagonista, cosa que no sucede en algunas obras didácticas, donde los personajes no son los personajes en sí, sino las circunstancias que enfrentan y el modo que eligen para resolverlas.

En las obras de tipo didáctico, se presenta un sistema de valores que está por encima del individuo, y se muestra la reacción que tendrían esos valores en un momento coyuntural. Generalmente en las obras didácticas habrá un personaje unilateral, que no admite ningún tipo de contraposiciones, y a pesar de las circunstancias que pueda enfrentar, se mantiene “firme ante sus convicciones”.

#### **4.2 Elementos No Verbales**

##### **4.2.1 Elementos kinésico-proxémicos**

El término “proxemia” fue acuñado por Eduard Hall (1966), con el objeto de designar el conjunto de teorías que describen la forma en que se adecúa el espacio, convencido de que el espacio determina la forma de ver y pensar las cosas. Hall teoriza acerca de ella analizando la distancia física entre los interlocutores en función del tipo de comunicación y las características culturales del espacio social en el que se desenvuelven, así como la relación de cercanía o lejanía existente entre los interlocutores.

La proxemia es otro código no verbal por cuyo medio el espacio y la distancia cobra sentido y expresan un significado determinado. Cada individuo tiende a considerar el espacio como suyo el espacio que lo rodea a sí mismo, a esto se le llama "campana proxémica", que indica nuestro sentido de territorialidad. Las dimensiones de dicha campana varían de acuerdo al individuo y su contexto cultural.

Hall distingue cuatro tipos de distancias físicas dentro de las relaciones humanas: A. Intima: es un espacio menor que un metro (desde 15 cm a 50 cm) que se define por la percepción del calor, y de la respiración del cuerpo de otra persona; B. Personal: es un espacio de 50 cm a 75 cm. que designa la distancia fija que separa a los individuos que no tienen contacto entre sí; C. Social: consiste en un espacio de 1 a 2 metros y medio, que marca el límite a partir del cual las otras

personas no se sienten afectadas por nuestra presencia; y D. Pública: es un espacio que va más allá de los 2 metros y medio, y que se considera impersonal.

Según Hall (1966), la percepción del espacio es posible gracias a lo que él denomina los “receptores de distancia”, es decir: ojos, oídos y nariz. Y los “receptores de intermediación”, es decir: el sentido del tacto y gusto. La percepción y los hábitos sociales que marcan los territorios de la comunicación interpersonal y hacen los resguardos de la privacidad o de la intimidad.

No obstante es preciso señalar que cada cultura capacita a sus integrantes para percibir el espacio, y es esta misma cuestión cultural donde se centra el interés de Hall. Dentro del proceso cognitivo las personas determinan lo que ven y escuchan de acuerdo con un registro de experiencias previas, lo que resulta en un proceso interpretativo.

Los experimentos de Shechner (1973) y Boal (1979), respecto al espacio en la puesta en escena han logrado mucho a favor de la percepción más integral del espacio. Según Boal (1979), la eliminación de la distancia física convencional entre actor y espectador repercute en la interpretación, pues al establecerse una distancia más estrecha entre actor y espectador se participa de manera más íntima en el hecho teatral, por lo que es posible que el público se sienta más involucrado. El teatro didáctico se goza de una gran diversidad de locaciones que pueden ayudar u obstaculizar el lenguaje. Schechner (1973) se interesa en el teatro como una relación interactiva entre el intérprete y el espectador, y como una actividad que puede llevarse a cabo en cualquier espacio. Dice:

*“Una vez eliminados los asientos físicos y la división del espacio, comienzan a ser posibles relaciones completamente nuevas. Pueden verificarse contactos corporales entre actores y espectadores; pueden variar el nivel de las voces y la intensidad de la interpretación; puede producirse la sensación de participar en una experiencia común y, cosa más importante, cada escena puede crear su propio espacio (...) En este caso la acción “respira” y el público se convierte en uno de los elementos escénicos más importantes. (Schechner 1973, pág.31)*

La Kinesis se refiere a códigos no verbales como las expresiones corporales como gestos, posturas, movimientos, etc., de modo que aborda los comportamientos corporales. Durante las últimas décadas dentro del campo de la comunicación, se desarrolló una nueva especialidad que centró su interés en analizar el cuerpo y sus aditamentos como fuente de expresiones con funciones comunicativas. En este sentido, el antropólogo Ray Birdwhistell (1970) impulsó la kinesis, al estudiar el lenguaje del cuerpo como los kinos, es decir, los movimientos elementales que constituyen la base de un movimiento específico. El término *kinesis* proviene de una palabra griega que significa movimiento. La gestualidad es el tipo de código no verbal que connota fundamentalmente una manifestación corporal y facial en los seres humanos. Si bien existe la posibilidad de identificar las expresiones en los animales, son los seres humanos los únicos capaces de gesticular. Los gestos se dividen en gestos representativos (simbólicos e icásticos) y

contextuales (expresivo-apelativos, pragmáticos e indicativos). Para Meyerhold (1971), el gesto es capaz de comunicar por sí mismo.

La *kinesis* busca determinar cómo el movimiento corporal deviene significación. Según Bridwhistell (1980), los movimientos y gestos considerados como masculinos o femeninos en una cultura, no lo son necesariamente en una cultura diferente. Asimismo, nos ayuda a interpretar los movimientos para determinar las emociones, estados de ánimo, sentimientos, etc.

Para quien hace teatro es importante conocer las posibilidades de los signos. La investigación sobre el cuerpo y la expresividad son parte importante de dramaturgos del siglo XX, que tratan de devolver la importancia del cuerpo en el proceso teatral a partir de la reestructuración del lenguaje que se utiliza en la representación, procurando que no se centre únicamente en el texto sino en las posibilidades comunicativas del cuerpo. El teatro didáctico utiliza de manera innovadora los significantes kinéticos con el fin de expresar mensajes determinados, y de hecho su característica particular es el uso innovador de estos significantes, como los *indicios*, *símbolos* y *signos kinéticos*. Los *indicios kinéticos* son pequeños gestos o movimientos corporales o inconscientes, que denotan un estado anímico y el grado de intimidad, a lo que Goffman (1959) denominó “signos del nexo”. Este gran interés en el trabajo con el cuerpo y la expresividad está fundamentado en los trabajos de los teóricos del siglo XX a partir de Stanislavski, quien cree que un actor debe ser un auténtico intérprete de una realidad más que un actor que trabaja sin sentir lo que actúa. El gesto en esta corriente teatral se manifiesta y se reconoce gracias al desprestigio que afecta al lenguaje verbal que predomina en las puestas en escena de tipo convencional. Esta incertidumbre de corte existencialista que cuestiona la función comunicativa del lenguaje, se refleja en los recursos teatrales donde hace una evidente separación entre el gesto y la palabra. El gesto se erige y convierte simultáneamente en signo y mensaje.

Los *símbolos* como lenguaje corporal son generalmente aprendidos y conscientes. Estos símbolos kinéticos explican el fenómeno comunicativo del teatro didáctico, dada la importancia de su uso tanto de expresión como autoconocimiento del actor.

Los *signos kinéticos* persiguen transmitir un mensaje por medio del lenguaje corporal en un lenguaje no verbal. No obstante, es preciso tomar en consideración que los signos son interpretados de acuerdo con cada cultura.

Una de las mayores aportaciones sobre el análisis de los signos teatrales comunicativos se encuentra en la obra de Antonin Artaud, que estaba en contra del teatro racionalista de la palabra y buscó nuevas herramientas expresivas comunicativas posibles llegando a invertir la relación jerárquica entre el cuerpo y la palabra. Su influencia es muy importante en el desarrollo de la comunicación corporal en teatro, aunque sus ideas fueron desconocidas durante la primera mitad del siglo XX, manifestándose y expandiéndose a partir de la segunda mitad de siglo.

*“El concepto de corporeidad en Antonin Artaud supera al concepto de gestualidad. El cuerpo del actor no es sólo generador de gestos sino también de sonidos, de imágenes,*

*etc... Antonin Artaud constituye una referencia básica en el análisis del lenguaje gestual en escena. En su planteamiento, el acto teatral se identifica con una puesta en escena en la que la palabra no se elimina pero se subordina a su soporte material y sonoro". (Brozas 2003, pág. 107)*

Dentro del código teatral existen también signos y símbolos que es preciso estudiar. Su principal característica es que ellos pertenecen a una realidad diferente que todos aceptan como posibilidades alternativas al tiempo y espacio reales. Tanto el actor como el espectador coinciden en que ambos consideran esta realidad alterna como real. Participando en un mundo ajeno y haciéndolo suyo, se da un proceso de comunicación. El actor de este modo involucra al espectador en un mundo imaginario, provocando una respuesta interpretativa sobre esta otra realidad que se le presenta al público por medio de la puesta en escena. No obstante, cada individuo que forma parte de ese público es capaz de crear interpretaciones muy diferentes y cada uno utiliza el mensaje de acuerdo con lo que cada uno a nivel individual considera útil de acuerdo con su experiencia personal. Todo esto es posible gracias a la particularidad del *signo teatral que nunca es igual a sí mismo, y nunca se repite exactamente.*

Otra particularidad del teatro es que, al separar al cuerpo humano del contexto real, también se convierte en un signo que requiere de una interpretación de parte de quien lo observa. Las distinciones que es preciso tener en cuenta según Edmund Leach (1981) son las siguientes:

- a. Símbolo: constituido cuando dos elementos de contextos diferentes se relacionan. Un símbolo puede definirse como un signo que representa al objeto denotado de acuerdo con una convención, la de ser utilizado e interpretado como tal. Ejemplo: una cruz es símbolo del cristianismo a causa de una convención aceptada.
- b. Signo: constituido cuando dos elementos del mismo contexto se relacionan. El signo es considerado una "abreviatura" de la realidad, una simplificación de la complejidad de la realidad. Se entiende por "signo" una cosa que representa a otra, de modo que un signo al ser percibido, remite a la cosa representada.
- c. Señal: cuando dos elementos se relacionan de forma mecánica y automática.

Estos tres son considerados como acciones expresivas cuya función es comunicar algo sobre el estado de las cosas. No es de extrañarse que en el teatro exista lugar para todos los códigos y signos imaginables, tanto naturales como artificiales, convencionales y no convencionales. La naturaleza ficcional del teatro, que permite la creación de realidades autónomas, hace posible este hecho. La variedad de códigos y signos en la comunicación humana, y que pueden ser integrados a la representación teatral son ilimitados. Trancón (2006) ejemplifica lo anterior con el caso del Kathakali, donde se pueden realizar más de 800 signos diferentes únicamente por medio de la utilización de las manos.

*“Las señales, los símbolos y los signos son acciones expresivas, cuya función comunicativa es decir algo sobre el estado de las cosas tal y como se encuentran, o bien, pretenden alterarlas por medios metafóricos, como las ideas que se expresan a través del habla. Esas acciones también se refieren a gestos y conductas en general que ayudan a elaborar un mensaje.”* (Prieto & Muñoz 1992, pág.65)

#### **4.2.2 Elementos de aspecto**

Según Gutiérrez Florez (1993) dentro de estos elementos se consideran las herramientas externas que el actor utiliza para conseguir representar la imagen del personaje que interpreta. Entre ellos es posible mencionar el vestuario, el maquillaje, y peinado. Esto con la finalidad de lograr con la apariencia que el público identifique características y cualidades del personaje, ya sea el paso del tiempo, la clase social a la que pertenece, etc. expresando por medio de la caracterización del actor, una amplia variedad de signos que comunican cuestiones específicas acerca del personaje que se representa en la puesta en escena.

#### **4.2.3 Decorado y objetos teatrales**

La ambientación por medio del decorado ocupa un sitio importante dentro de las herramientas comunicativas del teatro, pues permite ubicar al espectador en un tiempo y espacio determinados, a nivel físico y psicológico. Stanislavski señala la importancia del entorno escénico para la compenetración del actor con su actuación y como apoyo para representar las acciones y las emociones del actor. Por lo que Stanislavski pone especial atención a la escenografía, la utilería, luces y sonidos que son elementos que permitirán el establecimiento de la ilusión en el espectador.

Adicionalmente, Brecht se dedicó también a utilizar escenarios donde decidió eliminar todo elemento que no ayudara a contar la historia y que pudiera distraer a su público.

*“En las representaciones de Brecht se eliminó todo el elemento que no contribuyera a la narración de la historia: los personajes llevaban en la mano utensilios que denotaban sus respectivos oficios, y toda la utilería empleada pretendía dar un mensaje: “No se trata de decorar la obra, sino de animar el espacio. (...) Este llenar, este distribuir por el espacio objetos varios, es la posibilidad de recrear del decorador épico, que construye espacios múltiples con la ayuda de elementos escénicos”.* (Jacques Desuche, citado por Prieto y Muñoz (1992), p.83)

El teatro didáctico, utiliza la austeridad y estilización en la ambientación teatral, muy al estilo del teatro oriental, que adorna el espacio sólo con la presencia de los actores que se expresan a través de gestos y danzas, pero además se utiliza un recurso adicional: la ausencia de barreras entre el actor y su público. En este tipo de puesta en escena, la escenografía se reduce

únicamente a un elemento auxiliar para la representación, y es el actor quien asume la responsabilidad de la representación. La escenografía está constituida por una serie de elementos de corte mecanicista, a partir del cual el espectador debe construir mentalmente el resto del decorado. Esta decoración simple, puede consistir en una cortina; objetos que tracen diferentes planos en el espacio; o bien, sombras o luces que permitan crear una atmósfera determinada que permita la evocación.

Rubio (2001) menciona a Meyerhold fue una de las figuras más importantes que generaron cambio en el teatro, al proponer una poética más sumida en lo simbólico, y cambios en la escenografía que eliminan todo sobrante en la escena y opta por un escenario desnudo, además de eliminar la división espacial que dividía al público de los actores, generando una teatralidad colectiva. Por su parte Brozas (2003) señala que Meyerhold a partir de la crítica al teatro naturalista y de atmósfera –donde se destaca la expresión facial y la decoración de la escena con objetos reales- defendió lo que denomina el teatro de convención consciente, proponiendo que los decorados no deben consistir únicamente en la escenografía, sino también en los gestos y los movimientos de los actores, así como representar las escenas con la luz encendida, suprimiendo el telón y permitiendo a la audiencia recordar constantemente que estaba asistiendo a una representación. Una concepción teatral que libera al actor de la escenografía y se basa en la plástica estatuaria del cuerpo humano. La obra dramática se fundamenta, según esta perspectiva, en dos formas de diálogo: el diálogo externo –las palabras que acompañan a la acción- y el diálogo interno –el ritmo de los movimientos plásticos que ayudarán al actor a mostrar su alma-. El uso de la palabra se permite solamente cuando el actor ha creado previamente un escenario de movimientos. A este respecto, en la propuesta de Meyerhold se pueden detectar los primeros indicios de la concepción artística de cuerpo humano en tanto que instrumento de expresión.

#### **4.2.4 Música y otros ruidos**

Según Gutiérrez Florez (1993), la acción teatral puede identificarse mejor con la ayuda de la percepción auditiva. Asimismo, indica que la música suele intensificar determinados momentos de la acción, produciendo significados adicionales al de la misma acción.

Los otros ruidos, cumplen una función parecida a la de la música, pues también sirven para completar momentos climáticos.

De las herramientas comunicativas del teatro, la música y el canto constituyen uno de los más antiguos, pues son elementos que han estado presentes desde el rito. La música constituye un lenguaje primario, y surge a partir de la necesidad humana de extraer ritmo de su entorno y cuerpo, de modo que está íntimamente relacionado con la práctica de la danza. Del mismo modo el canto es una herramienta que utiliza el individuo para dar significado abstracto a cierto orden fonético. La música estimula la percepción simbólica, importante al momento de evocar una imagen en la representación teatral, para expresar lo inexpresado y develar mensajes que se encuentran ocultos.

*“La música se convierte en un elemento vital para lograr el distanciamiento que caracteriza la labor de Brecht, ya que contribuye, así manejada, a que el espectador no centre su atención en los sentimientos de un personaje, sino en la historia que se está contando y en las relaciones y luchas que se muestran”. (Prieto y Muñoz (1992), pág.77)*

El teatro didáctico utiliza la música como herramienta para elaborar mensajes profundos. Meyerhold consideraba que la música era un mecanismo eficaz para transmitir ideas y sentimientos que no pueden expresarse con simples palabras. Asimismo, Brecht le otorga al canto una gran importancia como factor para lograr el *distanciamiento*.

*En la teoría de Meyerhold, del mismo modo que en la teoría de otros autores de influencia decisiva como Edward Gordon Craig, hay que detenerse en dos ideas: la importancia del movimiento como medio teatral y la concepción dualista del hombre, en la que el cuerpo es el instrumento teatral por excelencia. Meyerhold consideraba el movimiento como medio expresivo más poderoso del arte teatral. En Teoría teatral pone de manifiesto el carácter central de la motricidad del actor como base para la comunicación con el espectador y como requisito para la creación escénica: “El movimiento está subordinado a las leyes de la forma artística. En una representación ese el medio más poderoso. El papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de palabra, de vestuario, de candilejas, de bambalinas, del edificio, el teatro con el actor y su arte de movimientos, los gestos y las interpretaciones fisionómicas del actor son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos... Es preciso tratar de la naturaleza específica del movimiento”... (Brozas 2003, pp. 59)*

## **5. El teatro didáctico como forma de acción colectiva**

De acuerdo con lo expuesto en los apartados anteriores, al utilizar el término “teatro didáctico” nos referimos a un fenómeno teatral de carácter popular, que busca ir más allá del puro entretenimiento, generando reflexión en sus espectadores sobre los temas sociales que presenta. Desde nuestro punto de vista, este tipo de expresión artística con fines sociales, constituye una forma de acción colectiva, dado que se trata de una acción producto de una iniciativa ciudadana, cuyo fin principal es plantear un problema social ante el público, y propiciar por medio del arte, el análisis crítico acerca del mismo.

Para efectos de esta investigación, nos apoyaremos en el concepto de Revilla Blanco (1994), que describe a la acción colectiva como una “*acción conjunta de individuos para la defensa de sus intereses comunes*”. En este sentido, consideramos pertinente recordar que en su sentido más básico, la sociedad civil es la forma de auto-organización más natural de todas las otras formas de organización existentes. Wolfe (1989) señala que la sociedad civil se encuentra en familias,



comunidades, redes de amistad, conexiones solidarias en los lugares de trabajo, voluntarismo, grupos espontáneos y movimientos. Snow, Soule y Kriesi (2004) añaden que se considera que existe una acción colectiva siempre que dos o más personas se asocien para trabajar en función de un interés compartido, con la convicción de que mediante esta asociación conjunta, aumentan las posibilidades de alcanzar el objetivo que persiguen, que puede ser cualquier tipo de meta.

*“El principal aporte de las investigaciones respecto a los nuevos movimientos sociales; consiste en llamar la atención sobre el origen de las formas novedosas de expresión colectiva, más vinculadas con aspectos sociales como la edad, el género, la orientación sexual o la pertenencia a un grupo social o sector profesional, que a ciertas estructuras formales de tipo ideológico y partidista” (Delgado 2007, p.44)*

Generalmente, la acción colectiva surge en respuesta de un conflicto o situación social que, de acuerdo con el sentir de la gente, necesita ser cambiado. Un proceso de agrupación y organización vinculado directamente con situaciones problemáticas presentes en el contexto social. En este sentido, Rafael Cruz (2000) afirma que:

*La acción colectiva es, en efecto, una más de las posibles respuestas de las personas que se encuentran inmersas en algún conflicto. Más frecuentes que la movilización han sido y son la resignación, la emigración y la resistencia cotidiana, oculta, individual y anónima (Cruz 2000, p.1)*

Si bien se habla principalmente de los movimientos sociales por ser la forma más famosa de acción colectiva, es preciso destacar que existe una amplia variedad de formas de organización social y manifestaciones, entre las que podemos mencionar a los colectivos sociales (agrupamientos, asociaciones, movimientos sociales, etc.), las movilizaciones, las huelgas, y otras muchas actividades que surgen en respuesta a intereses y necesidades específicos de la sociedad, siendo cada proceso particular de acción colectiva el que determina los rasgos y particularidades de las iniciativas emprendidas. La acción colectiva comprende una amplia gama de expresiones y manifestaciones que bien pueden ser de carácter formal o informal. Tal y como señalan Snow, Soule y Kriesi (2004):

*Los movimientos sociales son sólo una de las numerosas formas de acción colectiva. Los otros tipos incluyen el comportamiento colectivo, como cuando los aficionados al deporte o al rock gritan y aplauden al unísono; las manifestaciones; el comportamiento de los grupos de interés, como cuando una asociación moviliza a un gran número de adherentes para escribir o telefonar a sus representantes en el Congreso; las pandillas... y las revoluciones a gran escala. Dado que estos son sólo algunos ejemplos de la variedad de comportamientos que se incluyen bajo el nombre de acción colectiva, es útil aclarar que los movimientos sociales son únicamente un tipo. (Snow, Soule y Kriesi 2004, p.6)*

De acuerdo con *Snow, Soule y Kriesi (2004)*, dado que la acción colectiva incluye una amplia variedad de tipos de comportamiento, es útil diferenciarlos mediante dos dimensiones de acción colectiva: institucional y no institucional.

1. Institucional: consiste en acciones realizadas por gobiernos, partidos políticos, grupos de interés, etc. Cuyo fin es adquirir poder o alterar el existente, ya sea adquirir o demostrar su poder a través de la organización de acciones como mítines, etc.
2. No institucional: utilizada por quienes no tienen la posibilidad de usar los cauces institucionales o bien, no tienen el deseo de hacerlo, y se movilizan a través de huelgas, manifestaciones, movimientos sociales, y diversos métodos para llamar la atención, como la desobediencia civil, la resistencia pasiva, y la utilización de recursos expresivos como el performance, etc.

Añaden Snow, Soule y Kriesi (2004) esta distinción entre acción colectiva institucional y no institucional, deja muchas actividades dentro de la segunda categoría. Y tradicionalmente, la mayoría de esas diversas acciones colectivas no institucionales, incluyendo aquellas asociadas con los movimientos sociales, han sido tratadas como una variedad de comportamiento colectivo. Según Revilla Blanco (1994) no todos los grupos sociales disponen de la capacidad de implementar el mismo tipo de recursos para la acción para dar a conocer sus demandas. Por lo que es posible encontrarnos con diversos tipos de acción, que ella clasifica como institucionales y no convencionales, que coinciden con la descripción de Añaden Snow, Soule y Kriesi (2004). Por su parte Riechman & Fernández (1994) dentro de los puntos que establece para la caracterización de los nuevos movimientos sociales, hace referencia también a la implementación de acciones no institucionales bajo el nombre de “métodos de acción colectiva no convencionales”, entre los cuales incluye las manifestaciones de carácter expresivo, como las acciones artísticas y de carácter lúdico.

Dadas las características del teatro didáctico, y de acuerdo con las definiciones anteriores, ubicamos al teatro didáctico dentro de la categoría de acción colectiva no institucional, o no convencional.

## Capítulo II - Sobre los Marcos de Interpretación

### 1. Teoría de los frames, origen y fundamento

El origen de la teoría de los “frames o marcos” de interpretación tiene su origen en el desarrollo de la sociología interpretativa, que estudia las significaciones de la realidad para cada individuo, a través de un proceso interpretativo en el que cobra un papel fundamental la interacción, y que tiene como objeto la *definición de las situaciones* de la vida cotidiana. La sociología interpretativa reúne algunas corrientes que concentran su atención en los procesos intersubjetivos que participan en la *definición de la situación*, y que establecen a través de sus aportes, las bases para crear el ambiente propicio para el posterior nacimiento de la teoría de los frames. Estas escuelas son específicamente el Interaccionismo simbólico<sup>26</sup>; la fenomenología<sup>27</sup>; y la etnometodología<sup>28</sup>.

El término “*definición de la situación*” fue utilizado por primera vez por William Isaac Thomas - fundador del interaccionismo simbólico junto con George H. Mead y uno de los principales contribuyentes al pensamiento de la Escuela de Chicago-, quien en 1923 aseguraba que “*cuando los hombres definen las situaciones como reales, son reales en sus consecuencias*”, lo que desde la perspectiva de Goffman (1974, p.xxiii) es falso, pues afirma que definir las situaciones como reales sí tiene consecuencias, pero afectan muy poco a los acontecimientos que están teniendo lugar, pues señala que el hecho de “*definir una situación*” no crea la definición en sí, aún cuando se pueda decir que las sociedades sí lo hacen, sino se establece lo que debería ser la situación para cada quien, generando acciones en consecuencia.

Goffman (1974) trata de seguir una tradición establecida por William James (1869), quien en su capítulo “The perception of reality”, publicado en la Revista “Mind”, hace hincapié en la pregunta “*¿en qué circunstancias pensamos que las cosas son reales?*” donde según James (1869):

*Lo importante de la realidad... es nuestra sensación de su ser real, en contraste con nuestro sentimiento de que algunas cosas carecen de esa cualidad. Alguien, pues, se puede preguntar en*

---

<sup>26</sup> El interaccionismo simbólico sugiere que el hombre actúa conforme a su interpretación de las cosas, y que esta interpretación surge como consecuencia de una interacción. Afirman que la importancia radica no en cómo se presenta la realidad exterior, sino cómo es interpretada. Según Blumer (1969) para el interaccionismo simbólico, el hombre actúa en función de lo que las cosas significan para él, y que ese significado procede de la interacción.

<sup>27</sup> Fenomenología significa el estudio de los “fenómenos”, es decir de *lo que aparece* en la conciencia, lo dado; se trata de explorar precisamente eso que es dado, la cosa misma en que se piensa, de la que se habla. (Lyotard, 1989)

<sup>28</sup> La etnometodología consiste en una orientación metodológica que busca conocer los procedimientos reales a través de los cuales se construye el orden social. Sostiene que para la interpretación el individuo utiliza recursos de su cultura que le ayudan a la interpretación. Se enfoca en el estudio de las circunstancias que dan lugar a una interpretación de eventos cotidianos.

*qué condiciones se genera ese sentimiento, cuestión que se centra en un problema pequeño y manejable que tiene que ver con la cámara y no con lo que la cámara está retratando. En su respuesta, James subrayó los factores de la atención selectiva, el compromiso íntimo y la no contradicción con lo que ha sido conocido de otra manera. E hizo una tentativa para diferenciar los diversos y diferentes mundos que nuestra atención y nuestro interés pueden hacer reales para nosotros, los posibles subuniversos, los órdenes de existencia. (James, citado en Goffman 1974, p. 2)*

Lo importante para James, no era la realidad, sino nuestro sentido de lo que es real, en comparación con los hechos que no consideramos reales. James (1869) contribuyó identificando “mundos y submundos”, que según él tenían un “estilo especial y separado de existencia”, afirmando que “*cada mundo en cuanto se le preste atención, es real a su modo*”, teniendo cada uno un estilo de existencia especial. Posteriormente James se retractó de esa posición tan radical, y otorgó un estatus especial al mundo de los sentidos, que no se refiere a “el mundo” sino al mundo de cada persona, es decir, el mundo que la gente califica de más real, y ante el cual deben ceder el paso los otros mundos.

*“El recurso crucial de James fue, un juego bastante escandaloso con la palabra mundo (o realidad). Lo que él quería significar no era el mundo, sino el mundo actual de una determinada persona y de hecho ni aun eso”. (Goffman 1974, p.3)*

El tema presentado por James, fue retomado por Alfred Schutz (1945), quien en su ensayo “On Multiple Realities” responde desde la fenomenología a intereses cercanos a los del Interaccionismo Simbólico, estudiando la vida cotidiana interesado en la búsqueda de las condiciones necesarias para crear un “ámbito de realidad, o dotada de sentido”, atribuyendo prioridad sobre los individuos y no sobre sus “mundos y subuniversos”. Schutz (citado en Goffman 1974, p.5) indicaba que se refería a áreas dotadas de sentido, porque lo que constituye la realidad es el sentido de la experiencia de cada persona y no la estructura ontológica de los objetos, dado que dentro de esa área de sentido es que se genera la posibilidad de que un individuo se pueda comunicar con sus semejantes. En otras palabras, atribuía la prioridad sobre los seres humanos y no sobre el mundo. Los individuos consideran su mundo como algo “natural”. Del mismo modo que, los seguidores de Schutz (1945), Berger y Luckman (1966), con su postulado “La realidad se construye socialmente”, afirman que la vida cotidiana es una realidad interpretada por los individuos y que para ellos tiene el significado subjetivo de un mundo coherente. Berger y Luckman (1966) desarrollan los postulados del interaccionismo simbólico y de la fenomenología, finalmente llegando a definir una perspectiva constructivista, que consiste en que “La realidad social es producto de definiciones individuales y colectivas”.

Por otro lado, la obra de Schutz (1945) fue retomada por sociólogos como Harold Garfinkel (citado en Goffman 1974, p.5), que tratando de comprender de qué manera la participación de los miembros de una sociedad inciden en la construcción de su realidad social, creó la etnometodología, ampliando el argumento acerca de la múltiple realidad, cuando en sus primeros trabajos buscó las reglas que al ser observadas tienen la capacidad de generar un mundo de una especie determinada, como por ejemplo el mundo que se crea dentro de un juego donde están bien establecidos los roles de los jugadores y las reglas que regulan la actividad.

Con base en los aportes de la sociología interpretativa mencionados anteriormente, la teoría de los frames o marcos, nace a partir del trabajo de Goffman (1974) con el fin de describir ese proceso de interpretación que se lleva a cabo en cada situación que vive el individuo, y se ha convertido en una herramienta para acercarse los significados que cada persona asigna a lo que sucede en su vida cotidiana.

Goffman (1974) utiliza en su propuesta teórico-metodológica, el concepto de *frame* que el antropólogo Gregory Bateson (1955) presentara en su artículo “A Theory of Play and Phantasy<sup>29</sup>”, donde define los marcos que utiliza la mente, con el objetivo final de explorar más detalladamente el fenómeno comunicativo, donde es necesario utilizar un marco de referencia para lograr la comprensión de un mensaje determinado. Según Bateson (1955):

*“Las definiciones de una situación se elaboran de acuerdo con los principios de organización que gobiernan los acontecimientos... Marco es la palabra que se usa para referirse a esos acontecimientos”. (Bateson 1955, citado en Goffman 1974, p.11)*

Bateson (1955) propone el término de marco en su artículo, en el sentido aproximado en que lo utiliza Goffman (1974) pues para él, el marco es un instrumento de la mente que es clave para poder distinguir diferencias en las cosas. Un instrumento a partir del cual es posible establecer las pautas de conducta de un individuo. Bateson (1955) señala que un fragmento de una actividad seria puede constituir un modelo para realizar versiones no serias de la misma actividad, de modo que el observador en algunos momentos no pueda distinguir si se trata de una actividad real o un juego, y en esas circunstancias es preciso distinguir las diferentes señales y signos que enmarcan las actividades.

*“Bateson expone la cuestión de la seriedad y la no seriedad de una actividad. La actitud seria en la realización de una actividad es lo que la hace real, mientras que la disposición “no seria” hacia una actividad es lo que le confiere irrealidad y la convierte en juego y fantasía”. (Bateson, citado en Chihu 2010, p.22)*

---

<sup>29</sup> Ensayo publicado en la revista “Psychiatric Research Reports” de la American Psychiatric Association en 1955. Posteriormente, en el año de 1972, se incluyó en el libro “Steps to an ecology of mind” Collected essays in Anthropology, Psychiatry, Evolution, and Epistemology.

Bateson (1955), añade en su hipótesis que la comunicación humana opera en diferentes y contrastantes niveles de abstracción<sup>30</sup>. Asimismo, afirma que mediante la disposición de marcos de interpretación, se posibilita diferenciar ante qué tipo de actividad se enfrenta un individuo. Por medio de estos marcos o estructuras mentales, una persona es capaz de percibir las señales o signos e interpretarlos para entender una situación en particular. Los signos y señales “enmarcan” las actividades sociales.

*“La clave, según Bateson, para poder hacer la distinción, consiste en la identificación de una serie de señales, que indican el principio y el final de cada tipo de actividad” (Bateson, citado en Chihu 2010, p.23)*

Goffman (1974) parte del concepto de “marco” de Bateson (1955), y lo utiliza en un sentido aproximado para desarrollar su obra *Frame Analysis* con el objetivo de determinar lo que sucede para un individuo en un momento determinado, de modo que el mismo pueda responderse a la pregunta: “¿qué es lo que sucede aquí?”, dado que siempre los actores se enfrentan a una situación social en donde necesariamente surge esta interrogante.

## **2. Erving Goffman y el Frame Analysis**

La obra *Frame Analysis*, ha sido reconocida como el trabajo fundacional en el análisis de los marcos como principios de organización de la experiencia. Con el término “*frames o marcos*”, Goffman (1974) se refiere a un límite imaginario que se sitúa en torno a un conjunto de signos para considerarlos en su unidad y diferenciarlos respecto a lo que queda fuera del marco, y se utilizan para estructurar la experiencia y para transformarla. Define al marco como un esquema interpretativo y un modo de relación con el entorno, y es visto como un dispositivo básico de comprensión disponible en nuestra sociedad para entender el sentido de los acontecimientos.

De acuerdo con Goffman (1974), la posibilidad de que los individuos respondan a la pregunta “¿qué es lo que está sucediendo aquí?”, surge del hecho de que todas las personas tienen a su disposición un conjunto de marcos básicos de interpretación que les permite dar sentido a las situaciones sociales que enfrentan, logrando a través de la utilización de los marcos, “definir la situación” particular que se le presenta. A la vez que aclara, toda situación puede dar lugar a una interpretación diferente de acuerdo con los marcos que cada quien tiene a su alcance. Todo individuo posee la capacidad de usar una actividad como un modelo sobre el que es posible llevar

---

<sup>30</sup> Estos niveles de abstracción son: 1. Metalingüístico: Mensajes explícitos e implícitos en donde el sujeto del discurso es el lenguaje. 2. Metacomunicativo: Donde el sujeto del discurso es la relación entre los hablantes. (Bateson 1972, p.139)

a cabo transformaciones como la diversión, el engaño, el ensayo, la fantasía, el ritual, el análisis, la demostración, etc.

El Frame Analysis de Goffman (1974) busca determinar cómo se desarrolla la experiencia y el conocimiento de los individuos acerca del mundo que le rodea, así como demostrar que cualquier situación de la vida cotidiana es como una película dentro de otra, dado que existen diferentes realidades que se mezclan y se confunden. Busca investigar de qué manera se genera la experiencia y el conocimiento acerca del mundo, en busca de respuestas respecto a la posibilidad de que un evento alcance el estatuto de algo "real".

Estos esquemas interpretativos cumplen con una doble finalidad en la vida cotidiana, en el diseño de nuestra acción en tanto semiosis legitimante: Goffman (1974) afirma que los marcos dan una definición contextual del significado social; respondiendo así al interrogante "¿qué está sucediendo aquí?"; y estipulan la clase de participación subjetiva apropiada en una situación dada. Por lo que indica que las definiciones de situación son dadas gracias a principios de organización que gobiernan a los eventos sociales y nuestra participación en ellos.

*"Los marcos no sólo organizan el significado sino que además organizan la participación, por lo tanto tienen que ver no sólo con el conocimiento sino también con la acción" (Goffman 1974, p.X)*

En su obra Frame Analysis, Goffman (1974) relaciona otros conceptos abordados por él en obras previas tales como "La Presentación de la persona en la vida cotidiana" y "Estigma", y que consideramos importante mencionar en este apartado. *Goffman (1974), cuyo trabajo busca enfatizar los encuentros sociales, creó un sistema de conceptos para cada uno de sus principales trabajos.*

Analiza la vida cotidiana y sistematiza el modelo de la dramaturgia para explicar los comportamientos de las personas en sociedad, involucrándose con el *modus vivendi* de los individuos, desenredando lo que se considera normal y comprendiendo los nudos que mantienen su red social. Su trabajo ha estado enfocado en las interacciones sociales vistas como representaciones teatrales, sus formas y reglas.

Goffman (1959) puso atención al medio en que se desenvuelven los individuos; las máscaras que presentan ante los otros individuos, la presentación del "self o sí mismo" y el "rol" que desempeñan en la sociedad.

Goffman (1959) destacó que a través de la conjunción de estos elementos, los individuos controlan las impresiones que generan de sí mismos ante los demás. Afirma que el concepto que el individuo tiene de sí mismo, surge de la interacción social de las situaciones que componen su vida cotidiana, y es en las interacciones cara a cara donde el individuo aprende el sentido de la realidad social y forma idea del sí mismo y del de los demás. Señala también que las impresiones que genera el *self* ante el público, forman códigos descifrables en el contexto de estructuras y

sistemas de significado. Es gracias a los marcos que se construye el *self*, marcos que a su vez se encuentran contenidos dentro de otro marco más amplio que es la cultura, un marco que condensa la realidad social y que contribuye a que todos los individuos estructuren su experiencia.

Goffman (1974) dice que *“lo que los individuos hacen en su vida cotidiana, lo hacen en función de normas culturales establecidas para el hacer y para el rol social que se construye a partir de tales haceres”*, y sobre de dónde surgen los marcos de los individuos, añade:

*“Aquello que la gente entiende como la organización de su experiencia lo apuntala con fuerza de forma autosatisfactoria. Desarrolla un corpus de relatos, juegos, acertijos, experimentos, historias noticiosas y otros guiones aleccionadores que confirman elegantemente una visión relevante del funcionamiento del mundo para el marco” (Goffman 1974, p.584)*

Según Goffman (1959), la *vida cotidiana* está constituida por nuestras vivencias diarias, repletas de significados, intereses y estrategias entendidas como la serie de comportamientos que nos permiten crear la red personal de caminos, por los cuales construimos nuestras relaciones sociales. De acuerdo con Goffman (1959), dentro de esa vida cotidiana las personas se comportan como actores que representan *roles*, que desde su perspectiva son un conjunto organizado de expectativas de comportamiento en torno a una posición social.

*“Hay una relación entre las personas y el rol. Pero la relación responde al sistema interactivo –al marco- en el que se desempeña el rol...” (Goffman 1974, p.595)*

Asimismo, Goffman (1974) asegura que *“cuando los roles que participan en una actividad están diferenciados, probablemente la visión que tiene una persona de lo que está pasando es bastante diferente a la de otra”*.

El mundo es, según la perspectiva de Goffman (1963), como un ritual capaz de generar el sentimiento de compartir una misma realidad, y a su vez es *“creador de símbolos sociales que a medida que el ritual tiene éxito, llegan a formar parte de las creencias y la moral de los individuos, y a partir de estos rituales se construye y se mantiene la realidad social”*. Como rasgo general de la sociedad, ésta es capaz de elaborar, producir y reproducir procesos estigmatizadores que desencadenan en *prejuicios e ideas previas*. Un proceso que normalmente se da donde existen normas de identidad social y el rol de normal y el rol de estigmatizado son partes de un mismo complejo. La construcción de un estigma suele realizarse para poner en contraposición la existencia de un grupo ajeno al considerado como verdadero, por lo tanto debe hacer referencia a elementos diferentes, elementos propios de ese grupo objeto de estigma que lo hacen profundamente distinto; es por ello que el estigma sea *“utilizado para hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador” (Goffman, 1963 p.13)*.



En la vida pública, el estigma se basa principalmente en los *estereotipos*, que son imágenes positivas o negativas que generalizan sin ser previamente analizadas racionalmente sobre personas que comparten ciertas características o diferencias *"Es un rasgo general de la sociedad, un proceso que se produce dondequiera existan normas de identidad"* (Goffman 1963 p. 152).

El autor establece la siguiente tipología de estereotipos: a) Abominaciones del cuerpo; b) Los defectos de carácter del individuo y c) Estigmas tribales de la raza, la nación y la religión. Haciéndonos ver a lo largo de su obra, que todos somos estigmatizados en algún momento determinado, al no encajar con lo que los demás individuos consideran como lo aceptado o normal. Los estereotipos culturales funcionan como marcos de interpretación para cada individuo.

La vida en sociedad consta de un entramado complejo de significaciones y patrones previos que se encarga de filtrar la realidad por una perspectiva compartida por el conjunto de la sociedad. Cualquier persona entonces es susceptible de ser estigmatizada en algún momento, siempre que se salga de los cánones que establece la sociedad y realice actividades que no sean vistas como "normales" dentro de la sociedad. Todos los individuos juegan un *rol* dentro de la vida cotidiana, no obstante, si no se ajustara a la imagen ideal del *rol* que espera su audiencia, podría peligrar su credibilidad.

Al respecto, Goffman (1974), afirma que un determinado hecho puede admitir distintas interpretaciones, basándose en sistemas simbólicos de significado aunque puede ser que los marcos interpretativos se rompan por una circunstancia inesperada, cuando algo en la representación no encaja con el marco interpretativo que el individuo pretende utilizar en un momento determinado.

A pesar de que Goffman (1974) nunca tuvo la intención de presentar una teoría social, sus conceptos y análisis pueden fácilmente ser utilizados en la intención de analizar diferentes aspectos de la vida en sociedad.

En su obra, *Frame Analysis*, Goffman (1974) trata de mostrar que la experiencia cotidiana se organiza a base de "frames o marcos" que en definitiva no son otra cosa que construcciones de la realidad que se articulan entre sí y que adquieren sentido al relacionarse unas con otras. Su expresión de "análisis de marcos" se refiere al examen de la organización de la experiencia, en todos los fenómenos de la vida cotidiana.

*En Frame Analysis introdujo también otro repertorio de conceptos analíticos para entender los encuentros a pequeña escala. Un marco es aquello con lo que una persona da sentido a un encuentro y con lo que maneja una franja de vida (strip of life) emergente. (Goffman 1974, p. XII)*

El concepto de *frames o marcos*, tiene la posibilidad de relacionarse con conceptos similares (y actuar como herramienta de mediación) en todo conjunto de disciplinas que necesitan hablar de signos, sus estructuraciones y sus transformaciones.

Cuando un individuo en sociedad reconoce un acontecimiento determinado, tiende a involucrar en su respuesta ciertos marcos de referencia o esquemas interpretativos de un tipo que Goffman (1974) llama “primarios”.

*Un marco de referencia primario es aquel que se considera que convierte en algo que tiene sentido lo que de otra manera sería un aspecto sin sentido de la escena. Los marcos de referencia primarios varían en el grado de organización. Algunos son claramente presentables como un sistema de entidades, postulados y reglas; otros –la mayoría- parecen no tener una forma articulada visible, aportando sólo una tradición de comprensión, un enfoque o una perspectiva. Sin embargo, todo marco permite a su usuario situar, percibir, identificar, y etiquetar un número aparentemente infinito de sucesos concretos definidos en sus términos. (Goffman 1974, p. 23)*

Probablemente el individuo que hace uso de un marco de referencia, no es consciente de los rasgos organizados que tiene el marco de referencia, pero estos obstáculos no le impiden aplicarlo fácilmente y por entero para dar sentido a los acontecimientos y situaciones que experimenta. Goffman (1974) identifica dos diferentes clases de marcos: los naturales y los sociales.

Los marcos naturales son los que identifican los sucesos que se consideran como no dirigidos, orientados, animados ni guiados, son eventos puramente físicos, como lo sería, por ejemplo, una puesta de sol. Un evento natural que sucede sin la intervención de la voluntad de nadie.

Por otra parte, los marcos de referencia que Goffman (1974) llama “sociales”, brindan una base de entendimiento de los acontecimientos que incorporan la voluntad, el objetivo y el esfuerzo de control de una inteligencia de una agencia viva –siendo el ser humano la más importante. Se trata de acciones para las que interviene una intención. Esa agencia es lo todo menos implacable, y puede ser engañada, adulada, insultada y amenazada. Lo que hace puede describirse como “haceres guiados”. Un marco de referencia social, según Goffman (1974) lo sería la predicción del clima en un noticiero. Es decir, un hecho ocurrido a partir de la intervención de un individuo, y no simplemente un acontecimiento de carácter natural.

En general, los marcos de referencia primarios forman parte de la cultura de las personas en una sociedad.

*Los marcos de referencia primarios de un determinado grupo social constituyen un elemento central de su cultura, especialmente en la medida en que emerge una comprensión relativa a los principales tipos de esquemas, a las relaciones de estos tipos entre sí y a la suma total de fuerzas y agentes que estos diseños interpretativos reconocen que se hallan sueltos en el mundo. (Goffman 1974, p.29)*

Goffman (1974), al respecto de los marcos primarios, hace una consideración general:

*Las perspectivas primarias –naturales y sociales- asequibles a los miembros de una sociedad como la nuestra, afectan a un número mayor de personas que los meros participantes en una actividad: los espectadores que se limitan simplemente a mirar están también profundamente implicados. Parece que difícilmente podemos mirar alguna cosa sin aplicar un marco de referencia primario, haciendo, por tanto, conjeturas sobre lo ocurrido previamente y anticipando expectativas sobre lo que probablemente vaya a ocurrir después. (Goffman 1974, p. 37)*

Goffman (1974), afirma que la percepción puede llegar a ser una penetración mucho más activa en el mundo de lo que se podría creer. Pues indica que una simple mirada sobre algo, es suficiente para que un individuo aplique un marco primario. Y añade que el hecho de que una persona observe un hecho por poco tiempo no necesariamente significa que tenga desinterés sobre lo que ha visto, sino que el marco que le ha aplicado al hecho que ha visto, se ha confirmado.

En general, todos los marcos de referencia comportan reglas, pero de diferentes maneras. Los individuos tienden a comprender los eventos en función de los marcos de referencia primarios, y el tipo de marco de referencia que se utiliza, proporciona una manera de describir el acontecimiento a que se aplica.

La existencia misma de los marcos es lo que permite elaborar a los actantes en una determinada escena social una definición común de la realidad. Bien entendido que cualquier tipo de continuidad es frágil y está sometida a la posibilidad de que se produzcan perturbaciones, modificaciones o bien, rupturas del marco.

*Frame Analysis* plantea, que toda experiencia o toda actividad social puede contemplarse desde varios marcos de interpretación que, como ya hemos señalado, se relacionan entre sí, se remiten unos a otros y se utilizan como modelos unos respecto de otros.

Adicionalmente, Goffman (1974) afirma que esta organización de la experiencia a partir de una multiplicidad de marcos se relaciona con las percepciones de las personas implicadas en cada una de las situaciones producidas. El tema fundamental de Goffman (1974) es el estudio del sentido de la realidad, subrayándose que un determinado hecho admite distintas interpretaciones.

Podemos, enmarcar nuestras experiencias de lo real de distintos modos. Goffman (1974) llama "*clave*" al conjunto de convenciones por las que una actividad dada, provista de sentido por la aplicación de un marco primario, que se transforma en otra actividad que toma a la primera por modelo, pero que es considerada por los participantes de forma diferenciada, llamando a este proceso "*transposición de claves*", que permiten el surgimiento de marcos secundarios. Para explicar este proceso, Goffman (1974) utiliza la metáfora de las claves musicales, pudiéndose pasar de una clave a otra. Asimismo, indica que las transposiciones de claves pueden ser susceptibles a sufrir una nueva retransposición de claves.

Un marco de interpretación es un instrumento para observar y comprender lo que sucede. El marco interpretativo de una situación significa percibir, interpretar y comprender esa situación, y a las acciones y a las personas implicadas en esa situación.

En resumen, la utilización de marcos de interpretación consiste en un proceso de percepción, interpretación y comprensión, es decir, *definir una situación* basándose en sistemas simbólicos de significado, cogniciones, normas y perspectivas estéticas. Las definiciones de situación se construyen fundamentadas en principios de organización que gobiernan tanto los acontecimientos sociales como la participación de los individuos.

### **3. El Frame Analysis de acción colectiva**

El Frame Analysis o análisis de los marcos, es un método de investigación que ha sido aplicado en varias disciplinas sociales, con el fin de encontrar una respuesta respecto a cómo la gente define las situaciones y en general, las actividades en la acción social. El análisis de marcos es un método de investigación aplicado en diferentes disciplinas sociales con el objetivo de explorar cómo definen las personas las acciones y situaciones de la vida en sociedad, por lo que ha sido utilizado para la investigación en comunicación, política y en las recientes investigaciones sobre los movimientos sociales.

Según Snow & Benford (1988), la proliferación de estudios sobre los marcos de acción colectiva y los procesos de enmarcado en los movimientos sociales, indican que el análisis de marcos está convirtiéndose en una dinámica para entender el funcionamiento de los movimientos sociales. De acuerdo con Revilla (2005) las líneas de investigación dentro del estudio de los marcos de acción colectiva se han consolidado, y en la actualidad nos encontramos ante un cada vez más amplio debate respecto al tema.

Asimismo, como prueba de la consolidación de esta línea de investigación, se están formulando nuevas perspectivas y problemas acerca de la acción colectiva.

Los nuevos enfoques de estudio de la acción colectiva han surgido durante las últimas décadas. Entre ellos se encuentra el enfoque de la movilización de recursos<sup>31</sup>, que centra su atención estudiar a los actores analizando su conducta en términos de acción racional y define a un movimiento social como "*una simple extensión de las formas convencionales de acción política*" (Oberschall, McCarthy y Zald, citados en Chihu 2006 p.2) y "*un conjunto de creencias y opiniones en una población que representa preferencias para cambiar algunos elementos de la estructura*

---

<sup>31</sup> Teoría surgida en los años sesenta ante el surgimiento de diversas movilizaciones sociales, en oposición a la teoría de comportamiento colectivo que había dominado desde los años veinte hasta finales de los años sesenta, y que afirmaba que el comportamiento colectivo, desplegado en forma de estallidos sociales o actitudes como el pánico masivo, era de carácter irracional. La teoría de comportamiento colectivo entró en crisis con el surgimiento de los movimientos sociales de esa década (Puricelli 2005, p.2)

*social y/o la distribución de las recompensas en una sociedad'* (Puricelli 2005, p.3), tomando a la acción colectiva como resultado de decisiones racionales generadas a partir de metas e intereses específicos de los actores; y por otro lado, los estudios sobre los nuevos movimientos sociales<sup>32</sup> surgidos a partir de la década de los ochenta, centran su atención en el estudio de los factores causales de la acción colectiva contemporánea, y brindan un panorama más integral del fenómeno. Una de las más importantes perspectivas teóricas dentro del estudio de los nuevos movimientos sociales es el estudio de los marcos de acción colectiva.

El interés de intensificar los esfuerzos por estudiar la acción colectiva, obedece a las grandes transformaciones que ha sufrido nuestra sociedad en el pasado reciente. Donde los movimientos sociales están tomando un papel más dinámico en la configuración de nuevas identidades colectivas y redefiniendo el papel de la ciudadanía en su entorno, lo que ha provocado la aparición de nuevas manifestaciones de acción colectiva con formas organizativas y estratégicas heterogéneas y flexibles. Los movimientos estudiantiles de mayo de 1968 generaron un cambio en los estudios de la acción colectiva. Anteriormente, el término movimiento social hacía referencia al sentido original que se le había otorgado desde principios del siglo XIX, designando casi exclusivamente al movimiento obrero. En la actualidad, la expresión "*nuevos movimientos sociales*" se utiliza para designar a esas nuevas formas de acción colectiva que nacieron desde finales la década de los sesenta. De acuerdo con Melucci (2002), es cada vez más difícil caracterizar a los movimientos sociales como una consecuencia de las contradicciones económicas, y considera que es mejor analizarlos como productos del campo cultural: ello afecta la identidad personal, el tiempo y el espacio de la vida cotidiana, la motivación y los patrones de cultura de la acción individual.

Desde la perspectiva de Melucci (2002), los nuevos movimientos sociales se caracterizan por ser movimientos identitarios, fundados en la construcción simbólica de identidades. Los movimientos sociales construyen continuamente identidades, por medio de la forma en que enmarcan los acontecimientos sobre los que quieren llamar la atención.

Uno de los principales aportes de los investigadores de los nuevos movimientos sociales, subrayan el origen de las formas novedosas de expresión colectiva, más vinculadas con aspectos sociales como la edad, el género, la orientación sexual o el formar parte de grupos sociales o sectores profesionales, que a ciertas estructuras formales de tipo ideológico y partidista. Por su parte, Chihu (2000) señala que:

*Estos nuevos movimientos sociales como formas de acción colectiva tienen que ver con actores sociales movilizados por asuntos como el feminismo, el pacifismo, la defensa de los derechos humanos, las comunidades eclesiales de base, las organizaciones no gubernamentales, los grupos*

---

<sup>32</sup> Las contribuciones más relevantes al estudio de los nuevos movimientos sociales son: McCarthy y Zald (1977); Jenkins (1983), Obershall (1987) y Charles Tilly (1978).

*étnicos y los nuevos movimientos religiosos, todos ellos grupos que se encuentran más orientados a la cultura y la sociedad civil que a la política. (Chihu 2000, p. 211)*

En este sentido, Melucci (2002) señala que el potencial transformador de los nuevos movimientos sociales trasciende de lo político hacia lo sociocultural. Los nuevos movimientos sociales son nuevas formas de expresión de la sociedad, incluso en arenas distintas a la económica, político, o social, pues actualmente la cultura es otro campo de disputas en la cual se expresa la acción colectiva. Una característica interesante de las prácticas de los nuevos movimientos sociales es su estrecha relación con lo artístico, lo cual se evidencia notablemente en creciente despliegue de creatividad que es posible observar en diversas formas de expresión, así como en la constitución de una gran cantidad de grupos compuestos de artistas activistas. Además, menciona Melucci (citado en Chihu 2006, p.160) que los nuevos movimientos sociales parecen orientarse ahora hacia la transformación de la sociedad civil y sus mundos de vida, yendo mucho más allá de los conflictos de clases y las luchas que pretendían lograr el control del Estado y de las instituciones económicas.

Melucci (2002) considera a los movimientos sociales como agencias de significación colectiva, que difunden nuevos significados en la sociedad por medio del uso de diversas formas de acción colectiva. Delgado (2007) señala como características principales de un movimiento social, que los mismos persiguen un cambio social, motivado por la identificación de una situación problemática en su entorno, buscando transformar la definición colectiva de esos problemas que motivan su acción, tanto en el ámbito cultural como institucional.

Chiu (2006) señala que el estudio de los marcos de acción colectiva, representan un aporte que destaca la construcción de mensajes para la difusión de elementos ideológicos y culturales durante el proceso de la acción colectiva, y permite observar en qué circunstancias se da la cohesión social necesaria para el éxito de las acciones colectivas.

El concepto "*marco o frame*" acuñado por Erving Goffman (1974), que él mismo define como patrones que permiten identificar los esquemas de interpretación que permiten a los individuos ubicar, percibir, identificar y clasificar los eventos ocurridos dentro de su espacio de vida, que organizan la experiencia y guían la acción, es adoptado por los estudiosos de la acción colectiva, que definen "marco" como un conjunto de creencias y significados orientados a la acción, que legitiman las actividades del movimiento social (Chihu 2006, p.14). A partir de la década de los ochenta, el concepto de "frame" fue empleado por los sociólogos estudiosos de los marcos de acción colectiva, principalmente Snow & Benford (citados en Laraña 2001, p.238) y posteriormente por otros sociólogos que comparten los supuestos de la construcción social, con el fin de conocer más de cerca el proceso mediante el cual los individuos construyen sentido de su participación en los movimientos sociales.

Estos marcos, contruidos por los activistas de las organizaciones de movimientos sociales, son divulgados hacia potenciales participantes con el objetivo de llamar la atención sobre un

problema social. De acuerdo con Tarrow (1992) define a los marcos de acción colectiva como guías creadas para la acción de los organizadores de movimientos sociales.

*Los marcos de acción colectiva permiten a los activistas articular y alinear un amplio conjunto de acontecimientos y experiencias de forma tal que puedan colocarlos de una manera unificada y significativa” (Chihu 2010, p.26)*

Para Gamson (citado en Delgado 2007 p.48), “los marcos de acción colectiva son formas de comprender el entorno de problemas que implican la necesidad y el deseo de actuar, como resultado de la negociación de significados y sentimientos preexistentes en una población dada, los que se gestan dentro de las organizaciones o movimientos”. Para él los marcos encierran un conjunto de valores, símbolos o conceptos existentes en la sociedad, que son reelaborados por las organizaciones en sus interacciones con los participantes. Los marcos demarcan creencias y valores compartidos que el colectivo proyecta con el objetivo de legitimar sus acciones. “En consecuencia, es la medida en que los marcos ofrecen elementos comunes para definir las expectativas del colectivo y fundamentar sus argumentaciones” (Gamson, citado en Delgado 2007, p.49)

El proceso mediante el cual la gente en una organización de movimiento social caracteriza su entorno social como problemático ha sido llamado "enmarcado". Los sociólogos Snow & Benford (1992) definen que el término "marco":

*Un marco es usado para definir conjuntos de esquemas interpretativos que simplifican el mundo al seleccionar, enfatizar y priorizar objetos específicos, situaciones, eventos, experiencias y consecuencias de la acción en la experiencia presente o pasada, además que lo consideran un “proceso mediante el cual los grupos asignan significado e interpretan eventos y condiciones, para movilizar miembros potenciales”. (Snow & Benford, citados en Allen 2000 p. 2)*

Asimismo, señala Chihu (2006) que en el contexto de la acción colectiva, los marcos de referencia se destacan no solamente por subrayar aspectos específicos de la realidad social, sino también atribuyen y articulan significados. De modo que los marcos de acción colectiva son constructores de significados, pueden ser distinguidos de acuerdo a sus diferentes funciones que son: atribuir identidades, definir un problema, y ofrecer soluciones. Estos marcos funcionan para activar a los participantes en un movimiento social dependiendo de lo que Snow & Benford (1986) llaman *alineación de marcos*, que es “la articulación establecida entre las orientaciones interpretativas de los individuos y de los movimientos sociales, de tal manera que el conjunto de intereses, valores y creencias individuales resulte congruente con las actividades, metas e ideología del movimiento social y las complementa” (Snow & Benford citados en Chihu 2006 p.85). Según estos autores, una condición necesaria para la participación en un movimiento, sin importar

su naturaleza o intensidad. A partir de su descripción de los procesos de alineación de marcos, vinculando orientaciones cognitivas entre los movimientos y sus miembros o posibles miembros, se infiere que los movimientos sociales brindan marcos que permiten interpretar los acontecimientos que quieren subrayar.

Entre los principales exponentes en los estudios de los movimientos sociales, se encuentra el sociólogo David Snow (1988), que en colaboración con Robert Benford, ha publicado unos de los trabajos más relevantes que articulan la perspectiva del análisis de marcos de acción colectiva, entre los que podemos mencionar "*Frame Alignment Processes, Micro-Mobilization, and Movement Participation*" (1986), mediante el cual ofrecen una propuesta de análisis del discurso que los movimientos sociales utilizan para reclutar a sus militantes y los recursos que utilizan para lograr este propósito, estableciendo con ello una herramienta mediante la cual es posible entender la forma en que las organizaciones de movimientos sociales buscan conseguir el apoyo de sus seguidores.

Al hablar de alineamiento de marcos, Snow & Benford, en colaboración con Rochford, y Worden (citados por Chihu 2006, p.18) hacen referencia al "*nexo entre el individuo y las organizaciones de los movimientos sociales, de tal manera que el conjunto de intereses, valores y creencias del primero, y las actividades, metas e ideología de las segundas sean congruentes y complementarios. Esta es una condición necesaria para la participación de los actores en un movimiento social*". Según los autores, se utiliza el término "alineamiento", dada la necesidad de expresar el interés de establecer un vínculo entre los marcos interpretativos que los líderes o activistas de una organización de movimiento social utilizan en los mensajes con que se dirigen a los miembros o posibles miembros de un movimiento. Estos autores consideraron el Frame Analysis de Goffman (1974) como una importante contribución para conocer la manera de actuar de las organizaciones de movimientos sociales, y su manera de adquirir apoyo y participación de parte de otras personas. Adicionalmente, Snow, Rochford, Worden & Benford, (citados en Chihu 2006) señalan en este trabajo que existen cuatro procesos de alineamiento de marcos. Siendo estos: 1. Puente entre marcos, que básicamente consiste en establecer la vinculación entre dos o más marcos, ideológicamente congruentes pero estructuralmente desconectados, que se refieren a un asunto o problema particular, que se lleva a cabo principalmente por medio de la expansión organizativa y difusión de información a través de redes, medio de comunicación, nuevas tecnologías, etc., tratando de explotar los fondos de sentimientos que existen en común entre el movimiento y la gente; 2. Amplificación de marcos: es decir, la clarificación y fortalecimiento de los marcos de interpretación, mediante la amplificación del valor<sup>33</sup>, o amplificación de la creencia<sup>34</sup>; 3.

---

<sup>33</sup> Al referirse a los valores, se habla de las formas de conducta que vale la pena ser protegidos o promovidos (Rokeach, Turner y Killian, citados en Chihu 2006, p.47) Este tipo de valores pueden ser los relacionados con la familia, las cuestiones étnicas, democracia, etc. Indica Chihu (2006) que los valores son las metas o los estados de realidad que los movimientos buscan realizar.



Extensión de marcos: cuando una organización de movimiento social realiza actividades que realzan valores y creencias que no son del todo importantes para los miembros del movimiento, es preciso hacer una extensión de marcos, de modo que sea posible aclarar la relación que existe entre los intereses de los individuos y el apoyo que el movimiento social recibe de su parte, incluyendo intereses de tipo secundario para lograr también ampliar la base de simpatizantes del movimiento; 4. Transformación de marcos: cuando una organización de movimiento social se encuentra empleando marcos que no han resultado resonantes con el público al que se dirige, es posible que necesite realizar una transformación de marcos, teniendo que enmarcar nuevamente. A este hecho Goffman lo nombró en su *Frame Analysis* como “transposición de clave”, con lo que se refiere al acto de redefinir las actividades en términos de otro marco de interpretación, que desde un principio ya disponían de un significado relacionado con un marco primario, de modo que se cambia la forma en que una situación es definida.

Por otro lado, el trabajo "*Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization*" de Snow & Benford (1988), discute las características que debe tener un marco para que sea aceptado y logre cumplir la misión para la que ha sido creado, llamando a este proceso *resonancia de marcos*. El análisis de la resonancia de marcos nos llevará a determinar el acierto o fracaso de un esfuerzo por enmarcar un mensaje determinado.

Snow & Benford (1988) señalan que los factores ideológicos<sup>35</sup> en un movimiento social generalmente han recibido una discusión descriptiva en lugar de una investigación analítica. Hecho que se evidencia en los enfoques de investigación: el enfoque estadounidense sobre la movilización de recursos<sup>36</sup> y el enfoque europeo de estudios sobre los nuevos movimientos sociales<sup>37</sup>, que de acuerdo con Snow & Benford:

*Si bien estas dos perspectivas difieren en relación con consideraciones específicas y niveles de análisis, ambas tienden a considerar los significados e ideas, como evidentes, como si existiera una*

---

<sup>34</sup> Las creencias pueden ser interpretadas como elementos que respaldan u obstaculizan cognitivamente la acción que se busca realizar mediante los valores deseados (Bem & Rokeach, citados en Chihu 2006, p. 47) Se identifican cinco tipos diferentes de creencias para los procesos de movilización y participación: 1. Sobre la gravedad del problema (Gamson, McAdam, Piven, Cloward & Turner, citados en Chihu 2006); 2. Sobre la responsabilidad de un culpable (Ferree & Miller, Piven & Cloward, Zurcher & Snow, citados en Chihu 2006); 3. Creencias estereotípicas acerca de los antagonistas o los blancos de influencia (Shibutani, Turner & Killian, citados en Chihu 2006); 4. Sobre la factibilidad del cambio o la eficacia de la acción colectiva (Klandermans, Oberschall, Olson y Piven & Cloward, citados en Chihu 2006); 5. Acerca de la necesidad o pertinencia de “oponerse” (Fireman & Gamson, Oliver, Piven & Cloward, citados en Chihu 2006)

<sup>35</sup> Snow & Benford (citados en Chihu 2006, p.83) incluyen dentro de los factores ideológicos a los valores, creencias y significados que se comparten en los mensajes de las organizaciones de los movimientos sociales.

<sup>36</sup> Chihu (2006) señala que el enfoque de movilización de recursos considera ubicuas a las ideas y las creencias, por lo tanto no se les otorga mucha importancia para explicar la emergencia de un movimiento. Se centra más bien en la adquisición de recursos y las actividades organizadas por los movimientos.

<sup>37</sup> Los estudios sobre nuevos movimientos sociales consideran que los movimientos sociales son transmisores de programas de acción que tienen su origen en los trastornos estructurales de nuevo tipo. No analizan las ideas ni las percepciones, sino las causas estructurales y las formas de acción resultantes. (Chihu 2006, p. 84)

*relación isomorfa entre la naturaleza de cierta clase de condiciones o acontecimientos y el significado que se les atribuye. Puesto que los significados se originan en el curso de la interacción con los individuos y con otros objetos relevantes (Blumer 1969; Mead 1934), consideramos arriesgado dar por sentados el significado u otros elementos ideológicos o considerarlos de una manera puramente descriptiva en cualquier ecuación que intente explicar la participación en los movimientos. Sin duda, los movimientos desempeñan el papel de portadores y transmisores de ideas y creencias motivadoras; pero también participan activamente en la producción de significados dirigidos a los participantes, a los antagonistas y a espectadores. (Snow & Benford, citados en Chihu 2006, p. 85)*

La existencia de los movimientos sociales, según McAdam (citado en Allen 2000, p. 2) se origina a partir de la existencia de un grupo que comparte un sentido de insatisfacción acerca de algunas cuestiones sociales en su entorno, pero mantienen un sentido optimista de que es posible mejorar la situación que les disgusta, a partir de unir sus esfuerzos para lograrlo, y ese proceso mediante el cual las organizaciones de movimientos sociales caracterizan esas situaciones sociales que les molestan, está constituido por el proceso de enmarcado (Goffman 1974). Snow & Benford (citados en Chihu 2006) definen ese proceso de enmarcado como un trabajo de producción de significados, dado que esta es una de las principales tareas que enfrentan los movimientos sociales con las acciones que emprenden. Al decir que asignan significados, estamos diciendo que al interpretar un problema social de un modo específico, con el objetivo primordial de lograr una reacción determinada en los miembros o posibles miembros del movimiento.

Snow (citado en Allen, 2000) resalta la importancia de la alineación de marcos para lograr la participación en las organizaciones de movimientos sociales. Sin embargo, para que realmente exista tal participación, es preciso que exista un "grado de resonancia" entre los marcos interpretativos de las organizaciones de movimientos sociales y los individuos. Asimismo, señala que el éxito de las acciones realizadas por una organización de movimiento social esto sujeto al grado de resonancia que exista entre los marcos de interpretación entre el movimiento y los individuos.

*Los movimientos, si bien no constituyen las situaciones sociales a las que responden, las construyen como situaciones problemáticas mediante el uso de marcos de diagnóstico (identificar un problema), pronóstico (cómo se tratará el problema, y estrategias de soluciones se proponen), y motivación. (Snow & Benford citados en Allen 2000, p.2).*

La perspectiva teórico-metodológica del análisis de los marcos que guía esta investigación descansa sobre el concepto analítico de: resonancia de marcos, que nos ofrece una guía acerca de las características que debe tener un marco para ser aceptado o cumplir a cabalidad su función. Este concepto nos ayuda a explorar las circunstancias que pueden en un momento determinado

afectar o limitar los esfuerzos por enmarcar un mensaje de un movimiento social, de modo que el mensaje pueda caer en “oídos sordos” o resultar contraproducentes.

Los autores Snow & Benford (citados en Chihu 2006 p.86), en su artículo “*Ideology, Frame Resonance and Participant Mobilization*” tratan de responder a las siguientes preguntas: ¿cuáles son las condiciones bajo las cuales los esfuerzos de enmarcado resultan evocadores o resonantes para los blancos de movilización?, ¿cuáles son los factores clave que explican la diversidad de resultados de los esfuerzos de enmarcado realizados por los movimientos? Y finalmente, ¿qué es lo que explica lo que puede ser denominado como la resonancia de marcos?

Para responder a las preguntas anteriores, los autores buscaron los factores que influyen en la capacidad de movilización de las acciones de las organizaciones de movimiento social, de los que identificaron cuatro: 1. Si el enmarcado logra movilizar de acuerdo con lo definido por Klandermans<sup>38</sup> (citado en Chihu 2006) o este enmarcado está incompleto; 2. La estructura del sistema general de creencias que el movimiento ha usado con el fin de alinearse con las creencias de los individuos a los que se dirige; 3. Pertinencia del marco para el mundo de vida de los individuos y si es resonante para ellos.

Snow y Benford (1988) se basan entonces en la iniciativa de Wilson (1973), de dividir los factores ideológicos en tres elementos que son los que se señalan a continuación:

*Proponemos la existencia de tres tareas centrales del enmarcado: 1. El diagnóstico de algún acontecimiento o aspecto de la vida social como problemático y necesitado de modificación; 2. La presentación de una solución para el problema diagnosticado que especifique lo que se ha de hacer y 3. Una movilización, es decir, una motivación para comprometerse en la acción correctiva o de rehabilitación. Las tareas de enmarcado de diagnóstico y de pronóstico tienen como fin producir la movilización del consenso. La última tarea, que se relaciona con la movilización de la acción, proporciona el ímpetu motivador para producir la participación.*

*Nuestra tesis es que la diversidad en los resultados de la movilización, tanto en un solo movimiento como si se comparan varios de ellos, depende del grado en que se lleven a cabo estas tres tareas. Mientras mayor sea el grado de solidez, más completamente desarrolladas y mayor el grado de interpenetración entre estas tres tareas, ceteris paribus, más exitoso será el esfuerzo de movilización. (Snow & Benford, citados en Chihu 2006 p. 88)*

Las categorías que se establecen para descomponer un mensaje con el fin de analizar la resonancia de marcos de interpretación son entonces los siguientes: 1. Enmarcado de diagnóstico: Que consiste en el proceso mediante el cual se identifica un problema y se define al responsable de ese problema, ya sea un problema de carácter político, económico, cultural, etc.; 2. Enmarcado de pronóstico: que identifica las soluciones posibles para el problema que se ha descrito en los marcos de diagnóstico, pero adicionalmente, establece la estrategias a seguir para lograr esa

---

<sup>38</sup> Klandermans (citado en Chihu 2006, p.87) “*ha argumentado que el éxito de cualquier campaña de movilización de participantes depende de su habilidad para generar el consenso y movilizar la acción*”.

solución que se propone, especificando lo que debe hacerse; 3. Enmarcado de motivos: su trabajo consiste en establecer los motivos por los que es necesario actuar para resolver el problema que se ha descrito en los pasos de enmarcado anteriores. Acerca de las categorías mencionadas, Chihu (2010) señala que:

*“Los activistas emplean marcos interpretativos con el fin de puntuar o destacar algún problema social o algún aspecto de la vida y definirlo como injusto, intolerable y merecedor de una acción correctiva... a través de la función de atribución, los marcos se conectan de manera directa con la acción (deben orientar a los actores a la acción). La definición de la situación realizada por la función de puntuación no es suficiente para producir esas orientaciones para la acción. En consecuencia, los marcos tienen que realizar una doble tarea de atribución: por un lado, atribuir la responsabilidad o la culpa por una situación injusta a una institución o actor reconocible (atribución diagnóstica) y por otro lado, concebir soluciones y acciones específicas para acabar con la situación injusta (atribución pronóstica).” (Chihu 2010, p. 25)*

Chihu (2006) destaca la importancia de analizar los marcos de diagnóstico, pronóstico y motivos, con el fin de determinar que los mensajes estén bien contruidos. Pues, el mal uso del lenguaje con que se enmarca una situación social, puede crear un mensaje ajeno a quienes lo escuchan, desmotivando la participación en la resolución de los problemas que se presentan.

Asimismo, señalan Snow & Benford (citados en Chihu 2006, p.22) que la “resonancia de marcos” depende de tres factores importantes: 1. La credibilidad empírica: que está relacionada con la posibilidad de comprobar los argumentos elaborados en el mensaje enmarcado, es decir, la correspondencia que puede existir entre el marco y las cosas que suceden en el mundo y puedan constituir una evidencia; 2. La conmensurabilidad de la experiencia: que se refiere a la coherencia de los marcos generados por los movimientos para proponer soluciones de acuerdo con la manera en que los actores viven los problemas en su vida cotidiana; 3. Fidelidad narrativa: que consiste en el grado en que el enmarcado hace eco de las narrativas culturales.

*La teoría sobre marcos de acción colectiva ha identificado una serie de rasgos culturales que caracterizan el contexto donde surgen los movimientos, a los que denomina constricciones infraestructurales de las actividades de creación de marcos y son los siguientes: "credibilidad empírica", "concordancia con la experiencia" y "fidelidad narrativa". La correspondencia entre los procesos de creación de marcos con al menos una de ellas se considera condición necesaria para movilizar el consenso entre sus seguidores, y, a la inversa, podemos explicar las diferencias en el potencial movilizador de un marco en función de su conexión con estas condiciones. (Snow & Benford, citados en Laraña 2001, p.239-40)*

#### ***4. El análisis de la resonancia de marcos: una propuesta para el análisis del teatro didáctico***

Es sabido que el teatro didáctico ha sido utilizado a lo largo de la historia como instrumento de expresión de diversos movimientos sociales. No obstante, este tipo de representación teatral es en sí una forma de acción colectiva que puede constituirse a partir de la organización de pequeños grupos de ciudadanos que se movilizan con el fin de influir en otros ciudadanos acerca de su interpretación sobre una situación social y su intención de cambio, promoviendo estrategias simbólicas destinadas a afectar de algún modo la opinión del público acerca de un problema social determinado, por lo que consideramos posible realizar un análisis de marcos de interpretación, adaptando conceptos del Frame Analysis de la acción colectiva, sobre el teatro didáctico que es un tipo de acción colectiva que constituye en sí misma una herramienta de comunicación.

Con anterioridad, el análisis de marcos de acción colectiva ha sido aplicado a organizaciones que no constituyen por sí mismas un movimiento social. Tal es el caso de Laraña (2001) que en su artículo "Teoría y método en la investigación de la reflexividad y los riesgos tecnológicos" en que aplica el análisis de marcos a organizaciones políticas y económicas que influyen en la percepción de riesgos asociados a políticas medioambientales, dado que estas organizaciones, a pesar de que no son un movimiento social en sí, afirma Laraña (2001), también se movilizan presentando estrategias para influir en la opinión pública y centros de decisión, etc.

Consideramos que es posible llevar a cabo un análisis de marcos también a otro tipo de organizaciones o acciones colectivas, siempre que sus fines coincidan con los que persigue un movimiento social que básicamente se resume en el interés por presentar una interpretación específica acerca de un problema social, proponer soluciones y motivar a la sociedad de que actúe en función de resolver la situación que se presenta.

En esta investigación, se buscará principalmente analizar la "resonancia de marcos" que existe entre un colectivo teatral y su público, respecto al tema que se presenta en una obra de teatro didáctico, a manera de indicador del éxito o limitaciones que puede tener una puesta en escena didáctica a partir del proceso de enmarcado de los mensajes que difunde, por medio del cual se busca legitimar y dar sentido a la acción colectiva.

### **Capítulo III - Bernardino y su público: análisis de marcos de interpretación**

#### **1. Descripción del objeto de estudio**

##### **1.1 Bernardino**

La obra Bernardino, está inspirada en la historia real de un niño mexicano de 13 años, originario de San Juan de los Durán, de la Sierra Gorda, Querétaro, que rehusaba irse a Estados Unidos a trabajar con su padre, y prefería permanecer en su pueblo trabajando la milpa con su abuelo. Esta obra fue también enriquecida con otras historias reales de mexicanos que han vivido de cerca la experiencia de abandonar su país en busca del sueño americano. Esta puesta en escena persigue incentivar a la reflexión acerca del problema de la migración en México, subrayando el valor a la familia, y el valor de las raíces mexicanas. Asimismo, persigue llevar una obra sobre migración a todos los sectores posibles, especialmente donde asistir al teatro no es parte de la vida cotidiana de las personas, buscando integrar entre su público a personas cuya condición económica no le permite acceder a un espectáculo teatral. Bernardino busca generar un teatro accesible para todos, y que además funcione como una herramienta educativa, que a su vez fomente una convivencia social sana y divertida, aunque su interés principal radica en fortalecer los valores y la identidad de los espectadores, así como promover el amor por sus raíces mexicanas y resaltar las oportunidades que ofrece su país para evitar que continúe creciendo el porcentaje de migrantes mexicanos.

Bernardino es una obra que facilita la interactividad y la comunicación entre los actores y espectadores. La posibilidad de invitar al espectador a decidir el destino del personaje de Bernardino, nos permite conocer más cercanamente detalles acerca de la forma de pensar del mismo sobre la problemática de la migración en México. Al final de la obra, el público tiene la oportunidad de decidir cuál de los tres finales alternos se le dará a la historia. Dado que la historia de Bernardino está basada en casos reales, invita a la identificación por parte de los espectadores con los hechos que se presentan en escena.

En cada representación, se toma registro de los finales que se ha elegido a partir de las votaciones entre el público, lo que refleja tendencias en la forma de pensar de las personas originarias de un lugar u otro.

Desde su estreno en 2008, Bernardino ha tenido la oportunidad de presentarse ya más de 100 veces en diferentes lugares dentro de la República Mexicana y el extranjero, en sitios como Chile y Estados Unidos. La compañía de teatro itinerante "La Dueños", es un colectivo teatral conformado por jóvenes actores comprometidos con la sociedad, que utilizan el teatro didáctico como forma de expresión y herramienta para la difusión de mensajes sociales al público en los espacios donde se presenta. La compañía surgió a partir del proyecto de la obra Bernardino, una obra creada con la finalidad de promulgar entre la población, desde la perspectiva del arte, un mensaje de reflexión sobre el creciente problema migratorio en México, con el fin de generar un cambio en esta tendencia.

Desde una puesta en escena didáctica como Bernardino, "La Dueños" ha logrado presentar con éxito una historia en que el público ha demostrado un alto grado de empatía, dado que la misma está basada en vivencias reales de muchos mexicanos. Cuentan una historia muy propia de los mexicanos, otorgándoles además una importante participación en la obra, al posibilitar que emitan su opinión votando sobre el desenlace que quisieran darle a la historia.

La compañía teatral forma parte de los artistas del corredor de Regina en la Colonia Centro de la Ciudad de México, y también han ofrecido funciones dentro de las 16 delegaciones del Distrito Federal, en Centros de Reclusión y Tutelares del Sistema Penitenciario, así como en los Estados de Hidalgo, Querétaro, Michoacán y Durango.

La obra "Bernardino", participó recientemente en el *XVI Encuentro de Teatro Lationamericano* en Chile dando funciones en Copiapó, Huasco, Diego de Almagro y Santiago en enero y febrero de 2010. Asimismo, formó parte del Festival Chicano de la casa de Michoacán en el Latin Cultural Center, Dallas, Estados Unidos con apoyo del FONCA y la Secretaría del Migrante de Michoacán.

La obra Bernardino es realizada por la compañía de teatro itinerante "La Dueños", becaria *Fomento a Proyectos y Coinversiones Culturales* del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes – FONCA-; es parte del programa *Red para el Desarrollo Cultural Comunitario* de la Secretaría de Cultura del Gobierno del Distrito Federal, y ganadora del *XII XVII Festival de Teatro Universitario UNAM*.

## **1.2 El objetivo de Bernardino**

La migración es un fenómeno social generalmente considerado como una posibilidad de solución a problemas de diferente índole que van desde la búsqueda de nuevos sitios de asentamiento, refugio ante situaciones riesgosas, o bien la búsqueda de nuevas oportunidades de desarrollo económico. Es un fenómeno que se experimenta a nivel mundial, pero en el caso de México es un acontecimiento de tradición histórica que se ha desarrollado desde finales del siglo XIX, y actualmente es considerado el fenómeno migratorio más grande del mundo, que nació gracias a factores como la proximidad geográfica con Estados Unidos, y la escasez laboral.

En general se identifica a esta falta de oportunidades laborales como la principal causa de la migración en México. De acuerdo con los datos conocidos sobre el tema, la mayor parte de los mexicanos que emigran lo hacen por necesidad, pues salen en busca de un mejor nivel de vida. La crisis que invade el país obliga a muchos a poner en riesgo su vida con el fin de lograr una mejor situación económica.

Las zonas rurales de la república mexicana han sido prácticamente abandonadas por los ciudadanos que han emigrado a Estados Unidos y, en consecuencia, estas tierras abandonadas han dejado de ser explotadas y se encuentran actualmente en desuso pues ya no existe quien las cultive. Adicionalmente, a pesar de las crecientes restricciones impuestas por Estados Unidos para detener el flujo de migrantes mexicanos, éste no ha podido evitarse. Según datos de la OIM (Organización Internacional para la Migración) son muchos los mexicanos que intentan diariamente

cruzar ilegalmente la frontera México - Estados Unidos, que tiene longitud de 3,141 kilómetros. Cerca de 450,000 mexicanos indocumentados entran a los Estados Unidos cada año, además de otros migrantes de otros países.

Viajar a Estados Unidos se ha convertido en una opción riesgosa pero atractiva para un amplio segmento de la población mexicana. Sin embargo, a pesar de que algunos mexicanos consiguen superar las dificultades que implica ingresar ilegalmente a los Estados Unidos, y que efectivamente encuentran un trabajo que les permite enviar ayuda económica a sus familiares en México, existen muchos otros que no encuentran más que sufrimiento y muerte en esta travesía, dada la persecución de inmigrantes que se ha generado por parte de grupos civiles en Estados Unidos; la presencia de la policía fronteriza estadounidense; el tráfico y explotación de personas; robos y secuestros; riesgos que enfrentan los migrantes que intentan cruzar el desierto etc.

Las consecuencias que genera el fenómeno migratorio abarcan diversos ámbitos como el económico, político y social. En el ámbito social, podemos mencionar entre las consecuencias, la desintegración familiar debido al abandono que sufren esposas e hijos de parte de las cabezas de familia que se van del hogar, dejando a la familia sin una figura masculina; el envejecimiento de ciertas poblaciones donde la mayoría de sus jóvenes ha decidido emigrar; el choque cultural y problemas de integración que pueden encontrar los mexicanos al enfrentarse a un sistema de vida totalmente diferente. La migración es uno de los problemas contemporáneos más complejos que enfrenta la sociedad alrededor del mundo, pero llama la atención el caso de México, que desde finales del siglo XIX padece esta tendencia que lo ha llevado a contar con varios millones de mexicanos viviendo en Estados Unidos. Al respecto Delgado y Márquez (2006) señalan que:

*Las dimensiones que alcanza el fenómeno migratorio son por lo demás elocuentes: en 2005 la población de origen mexicano que reside en Estados Unidos se estima en 28 millones de personas, entre emigrantes —documentados o no— nacidos en México (11 millones) y ciudadanos estadounidenses de ascendencia mexicana. Se trata de la diáspora más grande del mundo establecida en un país. De acuerdo con estimaciones de la ONU (2006), para 2000-2005 México figura como el país con el mayor número de personas que anualmente establecen su residencia en el extranjero (400,000, frente a 390,000 de China y 280,000 de India) (Delgado y Márquez 2006, p. 83)*

Dado el problema que representa para México la migración, existe un creciente interés por abordar esta problemática a través de diversos medios, entre ellos el arte, con el fin de brindar un escenario más para exponer el problema y tratar de resolver este problema.

La obra Bernardino persigue construir un espacio de reflexión para el mejor entendimiento del fenómeno de la migración con el fin de prevenir a los mexicanos acerca de las consecuencias que conlleva la decisión de partir hacia Estados Unidos en busca de mejores oportunidades.

Bernardino, construida con historias y testimonios reales que impactan emotivamente al espectador, tiene como objetivo mostrar a través del teatro didáctico la realidad de la migración,



presentando los aspectos negativos que genera dicho fenómeno. Irrumpir en los espacios donde se desarrolla la vida cotidiana de los mexicanos, la calle, las plazas, los parques, con el fin de llevar un mensaje de reflexión a la sociedad mexicana. ¿Qué se pierde en el camino cuando un mexicano decide ir tras el sueño americano?

La obra Bernardino es una propuesta teatral que busca presentar imágenes de la realidad cotidiana del espectador reflejando la vida tal cual es, con el fin de que abriéndole los ojos respecto a situaciones sobre las que no suele reflexionar, para que él mismo se involucre en el mensaje y consiga reflexionar sobre los problemas que se viven en la sociedad actual.

## ***2. Descripción de la obra***

### ***2.1 Argumento***

Dado que la mayoría de su familia se encuentra en Estados Unidos trabajando, Bernardino es presionado por su padre para irse con él y hermanos, y dejar a su madre, su prima y abuelo en México, a pesar de que él vive feliz trabajando con su abuelo en el campo.

La obra cuenta la historia de este niño de 13 años, que faltando poco tiempo para cumplir los 14 se enfrenta ante un dilema: ceder ante la presión social y familiar e irse con su padre a los Estados Unidos a trabajar, o permanecer cuidando la tierra que su abuelo le enseñó a cultivar. La obra trata de transmitir un mensaje importante sobre los riesgos y consecuencias que enfrentan quienes toman la decisión de partir.

### ***2.2 Tema central***

Esta puesta en escena persigue incentivar a la reflexión acerca de las consecuencias que genera el fenómeno de la migración en México, haciendo también un fuerte énfasis en dar a conocer los riesgos que implica tomar la decisión de cruzar la frontera ilegalmente, así como separarse de la familia por un tiempo prolongado.

Uno de las principales motivaciones de realizar esta obra es llevar una puesta en escena con mensaje social a todos los sectores posibles, especialmente donde se encuentran las personas que viven de cerca el problema de la migración y que representan áreas de oportunidad para la difusión de información relativa a la migración en México y sus riesgos y, en consecuencia, para la generación de reflexión sobre el tema. Al abordar el problema de la migración en México, la obra persigue llamar la atención del espectador para que reflexione sobre los valores familiares, así como la relevancia de mantener sus valores como mexicanos. Promulga el amor a la tierra y la importancia de la familia y su unión.

### **2.3 Personajes de la obra**

*Bernardino*, 13 años. Personaje central de la historia. Un niño que comparte con su abuelo el amor por su tierra. Al cumplir los 14 años su padre ha prometido llevarlo a trabajar a los Estados Unidos con él y sus hermanos.

*Carmela*, 12 años. Prima de *Bernardino*. Su madre emigró a Estados Unidos cuando ella era una niña y nunca regresó, por lo que quedó bajo el cuidado de su tía *Remedios*, madre de *Bernardino*.

*Remedios*, 39 años. Madre de *Bernardino*. Una mujer que ha visto partir a todos sus hijos mayores y a su esposo a Estados Unidos para trabajar con el objetivo de percibir más recursos económicos. Todos sus hijos se han ido y solo le queda el más pequeño, *Bernardino*.

*Ausencio*, 45 años. Padre de *Bernardino*.

*Abuelo*, 90 años. El único que cultiva la tierra junto con su nieto *Bernardino*, a quien le transmite sus enseñanzas.

*Brayan*, 12 años. Amigo de *Bernardino*. Su padre y hermanos también están en Estados Unidos desde hace años. Quiere irse con ellos pronto.

### **2.4 Desarrollo de la acción dramática**

La puesta en escena se desarrolla en 3 actos:

*En el primer acto:*

Escena 1: inicia la historia de *Bernardino* con la partida de su padre a los Estados Unidos.

Escena 2: conversaciones con el abuelo en la milpa.

Escena 3: encuentro con su amigo *Brayan* en el campo.

Escena 4: *Bernardino* se va a la cama.

*Intermedio musical. Transcurre el tiempo.*

*En el segundo acto:*

continúa la historia un año y medio después: ha cumplido la edad necesaria y su padre vuelve por él para llevarlo a trabajar a Estados Unidos. Se somete a votación entre el público el destino que se le dará a la historia.

Escena 5: la milpa creció. Conversación de *Bernardino* con su abuelo sobre el amor por su tierra.

Escena 6: encuentro entre *Bernardino* y su amigo *Brayan* en el campo. Comparten historias sobre experiencias de migrantes.

Escena 7: cena en casa de *Bernardino*. Su padre volvió para llevarlo con él a Estados Unidos.

Escena 8: *Remedios* conversa con *Ausencio* que vuelve borracho, sobre la partida de *Bernardino*.

Escena 9: *Bernardino* conversa con su prima *Carmela* sobre la decisión de partir. *Carmela* trata de convencerlo acerca de las posibilidades que le ofrece su país para superarse.

Escena 10: día de la partida de *Bernardino*. El público vota por el final de su preferencia.

*En el tercer acto:*

Puede suceder cualquiera de los tres finales previstos y que ha sido elegido por los espectadores que han votado. Los mismos pueden ser: *Bernardino* se va; *Bernardino* se queda; o bien, *Bernardino* se va, pero se arrepiente, y se regresa.

## **2.5 Ambiente en que se desarrolla la historia de la obra**

La historia de la obra, que tiene una duración de 60 minutos, se desarrolla en lugares propios de la vida cotidiana de muchos mexicanos. La casa, el campo y la milpa del abuelo. Los detalles de la obra y la forma de abordar el problema que se presenta por medio de la misma, nos indican que la historia se desarrolla en el tiempo presente, en algún lugar de la República Mexicana.

## **2.6 Atmósfera**

El clima emocional que domina la obra combina el drama con la comicidad de sus personajes. La historia se desarrolla de una forma muy jocosa, pero enfatizando siempre la dureza y seriedad del drama de la migración en México y las repercusiones que genera.

## **2.7 Configuración del mensaje a partir de la disposición de los diferentes elementos comunicativos de la obra didáctica *Bernardino***

### **2.7.1 Elementos verbales**

#### **2.7.1.1 Discurso**

De acuerdo con Goffman (1974), el texto expresado en las obras teatrales ofrece información de fondo que le permite al espectador ubicarse dentro de la historia. En el marco teatral, se sabe

que todo lo que ocurre tiene significado, y se asume que el público aceptará el escenario en su totalidad y no desatenderá ninguna cosa que ocurra en él.

Tal es el fin de Bernardino, cuyos diálogos, afirma Sánchez Reza (2010) persiguen lograr que todo tipo de público sea capaz de entender con facilidad el tema que se está abordando, y consiga razonar sobre las situaciones de la vida cotidiana que se representan en esta puesta en escena.

Es importante recordar que se trata de un espectáculo de calle, donde cualquier transeúnte de toda posición social debe ser capaz de incorporarse al público en cualquier momento. La palabra, como parte de los elementos que dan forma al mensaje teatral, se utiliza en un lenguaje coloquial sencillo, que busca generar que el espectador se involucre en la historia de una familia promedio del área rural mexicana.

Utiliza modismos y frases propias de las personas que habitan esas regiones, pero que son comprensibles para cualquier persona, gracias a que ésta forma de hablar obedece a las reglas de interacción de la población a la que está dirigida la obra de teatro. Goffman (1959) afirma que las formas de hablar obedecen a códigos sociales propios de un contexto determinado. La comunicación humana, así como la cultura que de ella deriva, son, según Bateson (1955), un aprendizaje de contextos. En este caso, Bernardino utiliza un lenguaje adecuado para dirigirse al público mexicano en general, de modo que sea accesible para el público, y a pesar de la existencia de un guión, los actores tienen plena libertad para improvisar de acuerdo a su criterio y creatividad. Sin importar la sencillez de los diálogos, el guión está cargado de mensajes que evocan el calor del hogar; el amor de familia; el dolor de la separación y desintegración familiar; la motivación de partir, y la realidad que se encuentra detrás de la decisión de abandonar México en busca de mejores oportunidades en Estados Unidos. Lo anterior se percibe a lo largo de diálogos como los que se citan a continuación:

*“BERNARDINO: ¡No se vaya acá! Por favor ¡no nos deje solos otra vez!*

*AUSENCIO: Tengo que irme mijo, hay que Trabajar allá pa’ poder mandarles pal gasto y pa’ ahorrar tantito, porque la situación está difícil mijo, usted lo sabe”. (Sánchez Reza, 2008)*

Al despedirse *Bernardino* de su padre, el niño le pide que por favor no vuelva a irse a los Estados Unidos, de modo que *Ausencio* argumenta sobre las razones que lo motivan a irse: La necesidad de cruzar la frontera para encontrar un trabajo con el que pueda obtener los recursos económicos necesarios para dotar a su familia de lo básico para subsistir, y además poder ahorrar un poco. Enfatiza con ello la difícil situación que atraviesan las personas en México. Existe el sentir entre muchos mexicanos de que en su país no hay suficientes fuentes de trabajo, que la paga es demasiado poca, que no tienen ningún apoyo y que la única solución viable es emigrar.

Puede apreciarse la intención de la obra de reproducir los marcos mediante los cuales la población reconoce y define el fenómeno de la migración y los efectos del mismo. Estos marcos

son, de acuerdo con Goffman (1974), los esquemas mentales mediante los cuales las personas identifican y clasifican los acontecimientos que suceden en su vida cotidiana, pues la vida en sociedad está constituida por un sistema complejo de significaciones que filtran la realidad de acuerdo con una perspectiva compartida por el conjunto de la sociedad.

Más adelante, en las conversaciones del *Abuelo* con *Bernardino*, es posible identificar diálogos que hacen referencia a la tierra abandonada que ha quedado a partir de que los hombres del pueblo se han ido. Al hablar de “aprovechar el terreno abandonado del tío” se hace referencia claramente la situación que enfrentan pueblos en algunas regiones de México, que están habitados ya casi solo por mujeres, pues los hombres han emigrado a los Estados Unidos. Nadie quiere trabajar ya la tierra. Muchas lenguas indígenas y costumbres se han perdido. Los pueblos son casi pueblo fantasma, y pareciera que las personas han olvidado el valor de lo suyo.

*“ABUELO: ¡Calma y nos amanecemos! pa´ cuando terminemos acá, y aprovechemos el terreno abandonado de tu tío, pa´ probar sembrar jitomate y cebolla esta vez... Y ora ya, ya una parte del monte está re pelón, todo talado... Ya la otra gran parte está abandonada. Vivimos en un pueblo fantasma. ¡Benditos entre mujeres! Ya nadie quiere sembrar, se olvidan que aquí nacieron, aquí está enterrado su ombligo, aquí junto con el maíz.”*  
*ABUELO: ¡claro! ¡Estas tierras...!, primero hay tábamos pelíe y pelíe, luchando porque no nos las quitaran, ¡tantos años viendo cómo defendíamos lo nuestro contra tanto abusivo que había! Y ora, nosotros mismos nos olvidamos de ellas, se ha perdido su valor, se olvidan de su tierra” (Sánchez Reza, 2008)*

Ante la tendencia de los hombres de las áreas rurales de abandonar sus tierras debido a la falta de oportunidades, está creciendo el número de pueblos que están a punto de convertirse en pueblos fantasmas en México. Los jóvenes ya solamente esperan tener la edad adecuada para viajar y se van. En los pueblos se quedan las mujeres, los ancianos y los niños. La fuerza de trabajo que queda, carece de la vitalidad necesaria para trabajar la tierra y hacerla producir al ritmo que es preciso. Están tan viejos que ya no pueden hacerse cargo de las labores agrícolas. No producen más, y viven de las remesas que envían los más jóvenes de la familia. Se dedican únicamente a subsistir en esas comunidades que poco a poco están quedando deshabitadas.

Otro tema importante que se enfatiza en los diálogos de la obra, es la desintegración familiar y principalmente el abandono que sufren los niños cuyos padres emigran. En la historia, *Brayan*, el amigo de *Bernardino* que tiene muchas ganas de irse a los Estados Unidos con su papá y sus hermanos a pesar de que sabe lo peligroso que puede llegar a ser cruzar la frontera ilegalmente. Tiene tantos deseos de viajar, que casi no tiene tiempo para sentir miedo. Dado que ha visto que todos en su casa hacen lo mismo, ha empezado a considerar una cuestión normal el hecho de que su familia haya emigrado hacia los Estados Unidos, y entre suspiros manifiesta su deseo de que su padre lo visitara tan frecuentemente como el papá de *Bernardino*, pues no lo ve tan a menudo. Por

otro lado, la madre de *Carmela*, prima de *Bernardino*, viajó a Estados Unidos, donde formó ya una nueva familia. Ha dejado de preocuparse por la hija que dejó en México y que ahora debe cuidar una tía. Ya ni siquiera envía dinero, ni se comunica.

*“BRAYAN: (a Bernardino) tu apá ya se las sabe de todas: todas. Es de los que más viene pa acá. Ojalá así viniera el mío... que tal la amá de tu novia Carmela, esa doña sí que se olvido de ella, nomás se la encargó a tu amá y bye bye” (Sánchez Reza, 2008)*

La separación de la familia generada a partir de la migración de algunos de sus miembros tiene un impacto directo en la misma, principalmente en los niños, que se ven incapaces de mantener los vínculos familiares con sus seres queridos a la distancia y genera carencias afectivas. Además, en esas circunstancias también se hace difícil el mantenimiento de las tradiciones, usos y costumbres que generalmente son transmitidos en el seno familiar, así como también se modifican los valores, y en general, la situación de las familias que permanecen en México mientras algunos de sus miembros están fuera del país, resulta muy preocupante.

*“CARMELA: yo... pues, allá está mi amá, no sé si ella quiera que yo me vaya pa allá, que me quiera ver pues como allá ya tiene esposo pus... ¡mejor ay luego!” (Sánchez Reza, 2008)*

Según Oliva, León y Rivera (2007) es alto el porcentaje de personas que abandonan a la familia que deja en México, o simplemente no puede volver a causa de infortunios que padecen en el intento de llegar a Estados Unidos, a donde se sabe no todos tienen la suerte de llegar. Cada vez es más común escuchar de casos de niños que han quedado bajo el cuidado de los abuelos, tíos o hermanos mayores, pues sus padres se han ido, lo que puede llevar a efectos adversos en el desarrollo social de estos niños.

La migración parental afecta directamente a la autoestima y sentido de pertenencia de los niños que la sufren, pues, según Oliva, León y Rivera (2007) existen niños que pueden enfrentar la situación de mejor manera, sin embargo, otros niños consideran el hecho de que sus padres emigren, un acto de abandono y desprotección.

Las mujeres sufren de la misma manera la desintegración familiar. En muchos casos las mujeres deben soportar solas la carga de hacerse responsables por los miembros de la familia que permanecen junto a ella en el país, en su mayoría niños y ancianos. Con frecuencia los migrantes encuentran nuevas parejas en el exterior, lo que genera una fuerte vulnerabilidad en la relación conyugal y al inevitable rompimiento de muchos matrimonios.

*“REMEDIOS: (dirigiéndose a su esposo Ausencio) ya no aguanto todo lo que dicen en el pueblo de ti.*

*No sabes las vergüenzas que mi haces pasar. Tú piensas que yo me chupo el dedo. ¡Y tu hermana la Chona es la pior! Cada día me colma más la medida". (Sánchez Reza, 2008)*

Por otro lado, la historia nos recuerda que para quienes viajan, el impacto de la adaptación puede ser muy fuerte. Cruzar la frontera implica adaptarse, sin el apoyo de los suyos, a nuevas costumbres y condiciones de vida, ritmo de trabajo, al empleo de un idioma diferente, etc. Con el tiempo muchos inmigrantes en Estados Unidos consiguen acostumbrarse a las nuevas condiciones, quienes con esfuerzo aprenden a desarrollarse en un contexto diferente al que fueron criados. Es muy fuerte la lucha que enfrentan los migrantes al tratar de adaptarse a vivir en medio de dos sistemas de valores diferentes.

*"CARMELA ¿y además qué vas a hacer allá? Allá es otro mundo, otra forma de vivir.*

*BERNARDINO: güeno pus a la tierra que fueres, haz lo que vieres.*

*CARMELA: sí, y al ausente luego por muerto lo da la gente, ¡te vas a sentir raro, como si no jueras de aquí ni de allá!" (Sánchez Reza, 2008)*

*Carmela* enfatiza cómo con la distancia se rompen los lazos familiares, pues el fenómeno migratorio en México es considerado una de las mayores causas de desintegración familiar. En general, dentro del lenguaje elegido para enriquecer los diálogos de la obra, se utilizó refranes famosos dentro de la cultura mexicana como "al ausente por muerto lo da la gente", para hacer alusión a todos aquellos que por salir de su entorno pierden espacio entre sus afectos. Los refranes constituyen modismos de estructura fija que contienen un discurso provisto de sentido que dentro de una cultura determinada transmiten sabiduría y conocimientos acerca de condiciones sociales y prejuicios morales. Están formados por arquetipos que se considera son un reflejo de la realidad social y explotan con frecuencia las imágenes estereotipadas propias de la sociedad. Es el abuelo quien transmite sus conocimientos sobre la vida con estos refranes.

Por otro lado, la obra cuenta, por medio de las anécdotas de *Brayan*, diversas historias acerca de personas que trataron de cruzar en situaciones difíciles. Señalando la inminente catástrofe que puede significar tomar la decisión de emigrar hacia Estados Unidos de manera ilegal. A manera de voz de alerta, se cuentan testimonios de aquellos que llegaron con muchas dificultades "al otro lado" arriesgando su vida, o bien, las historias de quienes no tuvieron la suerte de llegar a los Estados Unidos con vida.

*"BRAYAN: también me contaron que una señora acá de Tacámbaro, se pasó adentro de un asiento de camión. Imagínate como le hacía pa' respirar. ¡Luegu otro se fue debajo de las llantas de una pick up! Y lo peor es ¡cuando Te cachan! ¡liii ahí sí! La migra esta juerte y son re canijos luego pues. ¡Dicen que los mismitos mexicanos a lóra de la hora luego son más bravos que los inches gringos! O luego imagínate los que se quedan hay perdidos*

*en el desierto, o los que nomás los burlan, le sacan el dinero los coyotes y hay los dejan, dicen que roban un chorro, que se tiene uno que esconder re bien todo el dinero ¡nombre!"*  
(Sánchez Reza, 2008)

*Brayan* bromea sobre las diferentes, creativas y hasta insólitas maneras que muchos han adoptado para burlar la vigilancia en la frontera, viajando dentro de los asientos de un camión, cruzando el río nadando, cruzando el desierto caminando, etc. Asimismo, señala el peligro que puede representar para un migrante ser capturado por "la migra", o la terrible experiencia de ser burlado por un coyote. Con un toque de jocosidad, *Brayan* sumerge a quien escucha sus relatos, dentro de la dureza de la migración. "Ojalá que llegues vivo" le desea a *Bernardino*. Todo el que escucha sabe que muchos intentan cruzar, pero no todos lo consiguen.

Otro elemento importante, es la manera en que se evidencia la imagen estigmatizada del migrante. Aquel que sufre de discriminación, burlas, maltratos, etc. De acuerdo con Goffman (1963) el estigma es "un atributo desacreditador" que genera que las personas estigmatizadas sean víctimas de discriminación por ser considerados ajenos al grupo considerado "normal" dentro de una sociedad, es decir porque realiza actividades que no son bien vistas dentro de ese grupo. Se sabe que los migrantes son un grupo estigmatizado principalmente en los Estados Unidos, que es el destino de la mayoría de los migrantes mexicanos. Un rechazo construido a partir de prejuicios y estereotipos negativos que juzgan al migrante como un delincuente o un invasor, devaluándolo al grado de convertirse en escoria. Dentro de los relatos de la obra, se hace un esfuerzo por subrayar el destino que tienen muchos migrantes mexicanos al llegar a los Estados Unidos, el sufrimiento de ser rechazado.

### **2.7.1.2 Personajes**

De acuerdo con Goffman (1959), por medio de la representación de diversos roles, (entendido como el conjunto de expectativas de comportamiento en la interacción ante otros en un determinado contexto) se busca la participación empática y vicaria del público en lo representado en la puesta en escena. En el caso de *Bernardino*, además de brindar entretenimiento, propiciar la reflexión sobre el fenómeno migratorio en México.

De acuerdo con Goffman (1974), los roles se basan en los marcos de interpretación que existen dentro de una sociedad. En ese sentido, los personajes de *Bernardino*, tienen como finalidad representar los roles que estructuran la organización de la sociedad mexicana que trata con el fenómeno migratorio dentro de su vida cotidiana. La recreación de estos roles en la obra permite expresar las características, identidades, atributos y capacidades de estas personas, que constituyen información importante que en conjunto da forma al "sí mismo" de los individuos que se representan. Cada marco de interpretación implica una serie de roles y premisas a cumplir por los participantes.



En algunos personajes de la obra, se utilizan personajes de carácter estereotipado, que ponen a disposición del público una imagen preconcebida de los atributos que distinguen a los personajes de acuerdo con el estereotipo que se utiliza. Dado es el caso del papel de los padres de *Bernardino*. Estos estereotipos, según Goffman (1974) funcionan como marcos de interpretación, pues ofrecen una imagen que permite comprender las personalidades sin necesidad de analizarlas detenidamente. Funcionan como una estructura cognitiva que permite a las personas codificar y seleccionar información, así como agilizar las interacciones sociales, acortando el tiempo para procesar la información y elegir una postura apropiada. El estereotipo contiene imágenes colectivas mediante las cuales es posible aprehender la realidad cotidiana y atribuir un significado, y están determinados por el imaginario social.

En el caso del personaje de *Remedios*, la madre de *Bernardino*, se hace uso del estereotipo para delinear las características de su personaje. *Remedios* representa el estereotipo de la madre, la abnegada y sufrida, que se ajusta a las decisiones de su marido y se encarga de realizar las labores del hogar.

El personaje de Ausencio, el padre de *Bernardino*, constituye igualmente un personaje de carácter estereotipado. Esta vez, con la imagen del migrante, que básicamente comunica que se trata de una persona con necesidad de viajar en función de satisfacer sus necesidades económicas y que manifiesta una clara disposición de correr riesgos para lograr su meta.

Los personajes de *Carmela* y *Brayan*, prima y amigo de *Bernardino*, buscan representar dos diferentes roles de niños cuyas vidas están marcadas por la migración. Ella, abandonada por su madre que jamás volvió, y desencantada de la idea del sueño americano, mientras *Brayan* sueña con reunirse con los suyos lo más pronto posible, comprarse cosas bonitas y aprender inglés.

Y finalmente el personaje del *Abuelo*, presenta el rol de una persona que ama su tierra y tiene fe en ella, se trata de otro personaje que hace uso del estereotipo, en este caso del “anciano sabio”, un hombre de avanzada edad, que transmite sus conocimientos y valores a su nieto, *Bernardino*.

Por su parte, el personaje de *Bernardino*, constituye un personaje complejo, pues se trata de un personaje que dentro de la historia debe enfrentarse a una situación que debe resolver mediante la utilización de su capacidad de razonar.

## **2.7.2 Elementos no verbales**

### **2.7.2.1 Elementos kinésico-proxémicos**

Uno de los principales recursos utilizados en “*Bernardino*”, es el lenguaje no verbal (gestual y corporal) utilizado por los actores para dar vida a cada escena. La mayoría de signos se representan por medio de acciones ejecutadas por los actores, y es que los mismos se valen de

estos recursos expresivos para enriquecer los mensajes que comparten. Los signos proveen significados que, se espera, adquirirán sentido de acuerdo con los marcos de interpretación de los espectadores.

Asimismo, el empleo de los movimientos y el manejo de las distancias constituyen una parte fundamental para lograr que el público complete por sí mismo las escenas poniendo a trabajar su imaginación. Los actores se expresan por medio de sus movimientos y gestos, principalmente en las partes de la obra que no incluyen diálogos y dependen completamente de este medio para transmitir imágenes al público. Tal es el caso de secuencias como la realizada a manera de *llamadas* que anuncian el inicio del espectáculo, donde los actores, que portan siempre un atuendo negro, asumen diferentes posturas, movimientos y sonidos para asumir los diferentes papeles que desempeñan dentro de esa misma escena. Es importante recordar que una característica de Bernardino es que todos los actores protagonizan varios papeles al mismo tiempo. De acuerdo con el rol que se representa, los actores adoptan gestos y posturas específicas, con el fin de evidenciar cual de los roles que tienen a su cargo representar, se encuentra en escena en un momento determinado.



**1ra llamada**

*Salen dos bueyes arando la tierra*

**2da llamada**

*Sale el abuelo con su morral rojo sembrando granos de maíz*

**3ra llamada**

*Sale Bernardino con su morralito rojo sembrando granos de maíz” (Sánchez Reza, 2008)*

*Los actores realizan movimientos que recrean a los bueyes, conocida herramienta antigua de labranza y signo de campo, anunciando a Bernardino y su abuelo.*

En el proceso de comunicación, el lenguaje no solamente es verbal, sino también puede incluir elementos de comunicación no verbal (como el corporal), tal como afirma Castells (2009), al decir que la mayoría de las comunicaciones se construyen en torno a metáforas.

A través del empleo de la expresividad corporal, los actores construyen cada uno de los personajes que encarnan en la obra, aprovechando la plena capacidad que el lenguaje corporal y gestual les brinda para transmitir contenidos afectivos y emocionales. Asimismo, la improvisación corporal constituye un indicador de su activa participación dentro del proceso de creación colectiva.

A lo largo de la puesta en escena, se trata de revitalizar los valores mexicanos por medio del uso de signos que refieran a ellos, a modo de crear imágenes sobre costumbres y tradiciones culturales que el público reconozca de inmediato. De acuerdo con Goffman (1974) los sistemas de creencias, y valores, constituyen un marco de referencia primario para un grupo social determinado, y constituye un elemento central de su cultura, aunque personas semejantes en creencias podrían en algún momento, diferir respecto a algunos supuestos.



*A lo largo de toda la obra, los actores llenan los espacios con recursos corporales, por medio de los cuales recrean cada escena. Los actores son los únicos que ocupan el escenario y dan vida a situaciones como la hora de la comida, donde solo cuentan con pocos elementos de apoyo, y dependen de su trabajo expresivo para comunicar al público. Por ejemplo, el abrir de las puertas, correr una silla, describir el camino, etc.*

En cuanto a la danza, los actores desarrollan secuencias de movimientos corporales de ocho tiempos, que generan para el espectador imágenes y sensaciones de los ambientes que buscan describirse en cada una de las diferentes escenas.

Los actores desarrollan secuencias de danza y canto al llevar a cabo las diferentes rutinas que representan situaciones propias del campo o la casa de Bernardino, como el amanecer, el canto de los pájaros, el paso de los animales, etc.



*“ESCENA 1, AMANECER: gallo, pajaritos, montañas y sol naciendo. Despertar de la naturaleza.” (Sánchez Reza, 2008)*

*Para recrear el amanecer, los actores, que interpretan varios papeles en la misma escena, se valen únicamente del lenguaje corporal para diferenciarlos. Sin diálogos, es posible identificar la comunicación entre los personajes que aún sin palabras, le otorgan un tinte divertido al momento. (Un gallo, pájaros, una vaca, el agua, el sol, perros y gatos, etc.)*

Para los actores de Bernardino, la postura del cuerpo representa una herramienta importante para evocar imágenes, sensaciones, emociones y sentimientos sin necesidad de pronunciar palabra alguna, consiguiendo provocar diversas reacciones sensoriales en el espectador.

*“Acto 1, Escena 2: SECUENCIA ALTERNANDO ESCENAS CON LAS MUJERES EN LABORES DE CASA. Siembra del maíz, tierra, sudor, sol, posiciones incómodas y cansadas para trabajar, coa, trabajo de palanca con la coa en la tierra, 3 semillas (frijol, calabaza, maíz), Sonrisas, cantos, perro, juego.” (Sánchez, 2008)*

En “Bernardino” la imagen del maíz juega un papel fundamental, como símbolo de la identidad cultural mexicana. El maíz históricamente es una planta fundamental en el desarrollo cultural de México, constituyendo el centro de diversas leyendas. A su vez, la tortilla no constituye solo un símbolo cultural con antecedentes prehispánicos, sino es en sí el producto alimenticio de mayor consumo en el país. Un elemento básico y evidente distintivo que se relaciona directamente con todo aquel que se considere mexicano. El uso de la coa como herramienta de labranza, así como rutina de movimientos utilizando elementos fácilmente reconocibles por los pueblos rurales de México, recrea de la siembra, constituye un signo que evoca la cultura mexicana.



*La estrecha distancia entre actores y espectadores durante la puesta en escena y la oportunidad que se le otorga al público de votar por un desenlace u otro, según Sánchez Reza (2010) busca despertar los sentidos del público, para que se involucre y participe en la puesta en escena tomando decisiones sobre la historia según su propio criterio, de modo que éste asuma un papel activo en la historia que se representa.*

Dado que Bernardino es una obra que se desarrolla en espacios abiertos, la distancia entre actor y el público no es la convencional. Los actores delimitan el espacio que utilizarán como escenario únicamente señalando el perímetro donde se desplazarán, pero sin establecer ningún tipo de barrera entre actores y espectadores. El público se sitúa justo en los bordes de este espacio. De modo que pueden observar la obra a pocos metros de distancia.

Al establecerse una distancia más corta entre ellos, es posible estrechar la relación entre los actores y su público, generando un ambiente de confianza que propicia que el espectador sea capaz de involucrarse de mejor manera en la historia que se desarrolla. La obra envuelve al público y lo invita a participar.

Durante el desarrollo de la obra, los actores interactúan con el público involucrándolo en sus bromas. Por ejemplo, cuando se hace referencia “al perro” de la casa de *Bernardino*, se aprovecha el instante para bromear con los espectadores y hacerlos sentir que ellos también forman parte de representación teatral. De un momento a otro, el público asume un rol dentro de la escena, como un perro, una planta de espinaca, etc.

El momento más importante en la interacción con el público es sin duda el momento de la votación. En que se consulta al público sobre el giro que espera que tenga la historia. Se le invita al público a votar levantando la mano si su deseo es que Bernardino se quede en México o no, eliminando por completo la pasividad del público al permitirle tomar una decisión respecto al giro más importante de la obra.

### **2.7.2.2 Elementos de aspecto**

De acuerdo con Goffman (1959), la fachada está definida como “la dotación expresiva de tipo corriente empleada intencional o inconscientemente por el individuo durante su actuación”, que

abarca tanto los elementos físicos que adornan el lugar donde se lleva a cabo la actuación, como los signos personales de quien actúa, y constituye un elemento importante en el proceso de “definir la situación” para quien observa, pues contiene una importante dotación de signos.

En el caso de la obra *Bernardino*, todos los actores se encuentran vestidos de negro, carecen de maquillaje y disponen únicamente de algunos elementos para caracterizarse, es decir, pocas prendas que utilizan sobre su vestimenta negra, con el fin de que el público reconozca el papel que están desempeñando en cada momento<sup>39</sup>.

El uso de un delantal<sup>40</sup> identifica a *Remedios*; una gorra<sup>41</sup> identifica a *Ausencio*; una falda y un collar con una cinta en el cabello identifican a *Carmela*; un sombrero y un morral<sup>42</sup> rojo identifican al abuelo; una gorra identifica a *Brayan*, el amigo de *Bernardino*, y un pantalón corto con un pequeño morral rojo identifican a *Bernardino*. Estos elementos se retiran en el momento en que los actores asumen un papel diferente, como el de los diferentes animales del campo como pájaros, bueyes, vacas, perros, etc.

### 2.7.2.3 Decorado y objetos teatrales

Los elementos que constituyen la fachada del medio en que se lleva a cabo la obra, constituyen también un elemento importante para el proceso de definición de la situación, pues enriquece con diferentes signos el escenario, de modo que el espectador sea capaz de interpretar más fácilmente las circunstancias y eventos que se presentan.

La obra *Bernardino* se desarrolla en áreas públicas como parques, plazas, etc., por lo que debe adaptarse al espacio de una manera práctica. El espacio es utilizado como un marco físico que establece los límites espaciales entre el actor y el espectador, aunque este límite esté establecido únicamente por el trazo de un cuadro, que servirá como escenario para que los actores se desplacen.

Dentro de este espacio no se coloca casi ningún tipo de elemento adicional a la mera presencia de los actores sobre el improvisado escenario. De hecho el principal recurso de ambientación para cada escena es la participación de los actores, pues son ellos los responsables

---

<sup>39</sup> Es preciso recordar que todos los actores desempeñan varios papeles dentro de la obra y que siempre están expuestos al público, de modo que no es posible mudarse de ropa.

<sup>40</sup> Se conoce al delantal como una prenda utilizada para proteger las prendas de vestir de la suciedad, principalmente en personas que realizan quehaceres de limpieza y cocina, como las amas de casa, en este caso. Remedios, representa a la mujer que realiza las labores cotidianas de su hogar.

<sup>41</sup> La gorra es una prenda deportiva adoptada que Ausencio trae puesta, constituye un artículo que anteriormente no formaba parte de su atuendo, pero que fue adoptado por él en su paso por Estados Unidos. Del mismo modo que Brayan la porta, producto de un regalo que su padre le envió desde allá.

<sup>42</sup> El sombrero es un signo característico de las personas del campo, y el morral constituye un proyecto artesanal mexicano, que constituye un signo del apego del abuelo a lo que su país produce. Bernardino, siguiendo el ejemplo de su abuelo, utiliza un morral parecido.

de generar en el espectador imágenes determinadas y partir de su trabajo corporal, sonoro y gestual, los actores representaban el entorno de la escena como el amanecer, la casa de Bernardino o el campo.

El escenario está prácticamente vacío, pues carece de algún tipo de escenografía. Utiliza pocos elementos materiales de carácter sencillo para ambientar cada escena. Entre estos elementos, es posible mencionar objetos como un bastidor, un plato, un mantel, un trozo de tela, etc., que fungen como complemento para ubicar al espectador y agregar detalles a la escena que se interpreta en ese momento.

Por su parte, la música juega un papel importante en la puesta en escena, pues contribuye a ambientar el espacio agregando pequeños detalles auditivos en cada momento, brindando al espectador información adicional sobre elementos que no se ven en escena, pero se entiende que están presentes.

Los efectos sonoros contribuyen a llenar los espacios, de modo que sea posible que el espectador perciba en qué momento los actores saltan una barda, abren una puerta, alimentan a las gallinas, etc.



*La delimitación del espacio que sirve como escenario en los sitios públicos donde se presenta la obra de teatro. Se delimita el espacio que se empleará como "escenario" a partir del trazo de un cuadro dentro del cual se realizará la puesta en escena.*

*Dado que se monta el escenario en sitios públicos, crea un espacio único para cada puesta en escena.*

En un escenario austero, los actores son capaces de hacer al público diferenciar los espacios en los que se encuentran los personajes en cada momento, convirtiendo en una tarea muy fácil para el público identificar que se desplazan por una vereda, en qué momento alguien pisa el fango, si se encuentran en la milpa o en la casa, etc. Gracias a su capacidad de representación, el escenario se convierte en un espacio absolutamente versátil. Por ejemplo, de acuerdo con la siguiente acotación, los actores deben representar su traslado de la casa de Bernardino hacia la

milpa del abuelo, señalando con movimientos y sonidos la presencia de diferentes elementos que van desde su paso por una vereda, hasta su interacción con animales como vacas, perros, etc.

*“Acto 1: escena 1: SECUENCIA TRANSICIÓN DE CASA DE BERNARDINO A LA MILPA Vereda, ramas, árboles diversos, lodo, pozo, cerca de alambre de púas, perro, perros, río pequeño, abejas, vaca, milpa” (Sánchez Reza, 2008)*

Los signos y símbolos están siempre presentes en la puesta en escena de Bernardino y conforman otro canal importante en la configuración del mensaje de la obra. Por medio de estos se pretende llevar al espectador mensajes determinados. Como afirma Leach (1981) *“Todos los signos, y la mayor parte de los símbolos y señales, se agrupan como conjuntos. Los significados dependen de su distinción”*. La intención de la obra es presentar diferentes signos que ayuden al público a comprender las situaciones representadas en cada escena. Esta obra contiene una diversa variedad de signos no verbales que se utilizan como complemento a los diálogos, así como a los otros elementos comunicativos que el teatro posee. Los actores en la obra explotan los signos al referirse a la naturaleza, a la vida de hogar, o al trabajo en el campo.

Dado que se trata de una representación teatral, se entiende que todos los signos que están presentes en escena han sido puestos con una finalidad específica, que es la de impactar sobre el espectador y comunicar un sentido. Durante toda la puesta en escena, los signos y símbolos juegan un papel fundamental para transmitir el mensaje que intencionalmente la obra quiere llevar al público. Según Sánchez Reza (2010) se persigue que el espectador tenga la capacidad de comprender claramente el conjunto de significados que contiene cada uno de los detalles de la obra, como por ejemplo, los citados en las acotaciones siguientes:

*(Acto 1, escena 1) “El padre se separa de él, se quita su escapulario y se lo pone a su hijo” (Sánchez 2008)*

El escapulario es un símbolo de protección divina para quien lo porta. A la vez, representa un signo de la consagración a la Virgen María. Una característica muy peculiar en la cultura mexicana, devota a la Virgen de Guadalupe, hecho que constituye un símbolo inequívoco de la religiosidad mexicana. En el aspecto religioso, los migrantes mexicanos se destacan por encomendarse a la virgen o a algún santo católico. Este apego a la religión es un signo representativo de la cultura mexicana. La obra persigue que el espectador identifique los signos que ve como suyos. Que reconozca su naturaleza mexicana, y entienda que el teatro está funcionando como un espejo de la realidad de la sociedad en que vive, y de la cual forma parte.



#### 2.7.2.4 Música y otros ruidos

En el marco teatral, afirma Goffman (1974) es posible asignar a la música el rol de trasfondo, de modo que contribuya a la construcción de la escena, para establecer señales en momentos específicos de la obra.

La música como recurso comunicativo dentro de la puesta en escena de Bernardino contribuye en gran medida a la narración de la historia. En casi todo momento hay música y sonidos acompañando las acciones, que cumplen con la finalidad de alimentar las secuencias de movimientos que expresan la vida cotidiana de los personajes. Gracias a la música es posible identificar detalles de cada escena, complementando los diálogos y gestos de los actores. Así como interpretar más fácilmente los mensajes que pueden estar ocultos.

Asimismo, las canciones interpretadas por los actores durante la obra, fueron elegidas para representar la forma de sentir de los mexicanos respecto a los dramas relacionados con la repercusión de la migración en aspectos como la familia. Se puede apreciar en el tema que aparece en la siguiente acotación:

*“Mientras sucede la secuencia de transición (de la casa de Bernardino a la milpa) las mujeres comienzan a bordar acompañando la tarea con cantos”*

*Las mujeres cantan: “Cuándo te fuiste, mis hijos preguntaron a dónde está papá, ni modo de decirles que tú me traicionabas, así que una tragedia me tuvo que inventar. ¿Qué crees que hice? Les dije que moriste y los llevé al panteón, y en una tumba falsa donde grabé tu nombre aún le llevan flores a aquel que se murió” (Sánchez 2008, versión adaptada de la canción “la tumba falsa” de Los Tigres del Norte)*



*La música es ejecutada por los mismos actores que se encuentran en escena o fuera de ella, envolviendo en un ambiente musical cada momento. Los efectos sonoros se logran gracias a la utilización de diversos elementos que tienen dispuestos a un lado del espacio establecido como escenario, y consiste en silbatos, maracas, un pequeño tambor, campanitas, además de sonidos emitidos por ellos mismos, como silbidos, gritos, sonidos guturales, estribillos, cantos, etc.*

*El uso de la música ayuda a intensificar algunos momentos de la obra y generar emotividad, agregando a cada escena diversos elementos que complementan el proceso de ambientación.*

La obra incorpora canciones de grupos que abordan el problema de la migración, pues consideran que el tema es de importancia mundial y es preciso tomar la iniciativa de dar voz a aquellos que se han visto en la circunstancia de recurrir a la migración ilegal como medio de subsistencia para su familia en México.

*“Porque somos los mojados siempre nos busca la ley, porque estamos ilegales y no hablamos el inglés, el gringo terco a sacarnos y nosotros a volver. El problema de nosotros fácil se puede arreglar: que nos den a una gringuita para podernos casar, y ya que nos den la mica, volvernos a divorciar” (fragmento de la canción “Que vivan los mojados” de Los Tigres del Norte)*

La música norteña con temas sobre migrantes, define una tradición musical que otorga al fenómeno migratorio un lugar en la cultura mexicana como un hecho socialmente aceptado.

Según De la Garza (2005) el corrido del migrante, como género de la música popular mexicana considerado una “expresión socializadora del imaginario popular”, tuvo su origen paralelo al narco corrido, derivado de la capacidad de los mexicanos de cantar su drama, convirtiéndose en un género musical muy aceptado en el territorio mexicano. A través de la historia, el corrido ha

narrado las diferentes vivencias de los mexicanos, como la resistencia a la dictadura de Porfirio Díaz, la revolución de 1910, la migración y el narcotráfico.

Por su parte, Morales Reyes (2009) señala a la música norteña o grupera como un género musical que sirve como vínculo de expresión entre los inmigrantes y sus connacionales en México, de modo que si analizamos las letras de las canciones de este género que tocan el tema de la migración, descubriremos que estas canciones buscan contar historias, transmitir sentimientos, revivir sitios y realidades de los migrantes.

Los corridos actualmente forman parte de la cultura del migrante. Una expresión musical mediante la cual el cantante cuenta historias, denuncia, o busca dignificar el papel de los hombres, mujeres y niños que ingresan ilegalmente a los Estados Unidos. De acuerdo con Morales Reyes (2009) se reconoce a la música como un vínculo de comunicación entre el migrante y sus raíces:

*Lo que los inmigrantes escuchan en Estados Unidos de alguna manera está manifestando su necesidad de pertenencia y sus deseos de seguir perteneciendo a la tierra que los vio nacer, pero que por la difícil situación económica que vivieron en sus comunidades no pueden regresar, así la música es el nexo más directo y fiel entre el inmigrante y su familia que se queda en México, en sus comunidades. El ejemplo lo podemos encontrar principalmente en los corridos de los tigres del norte, en donde se hace referencia a la necesidad de regresar a su país...los tigres del norte, en su género norteño redibujan esas teatralidades, así podemos encontrar temas de canciones como “de paisano a paisano”, “la tumba del mojado”, “vivan los mojados”, “el santo de los mojados” (Morales Reyes 2009, p.44)*

En esta obra, las mujeres cantan una versión adaptada de la canción “La tumba falsa” de Los Tigres del Norte. Una canción de abandono, entonada por dos mujeres que lo han vivido a su modo. Remedios, como mujer que vive sin su esposo e hijos que partieron a Estados Unidos. Carmela, como la hija olvidada de una mujer que jamás volverá.

*“Acto 2, Escena 5: secuencia Amanecer: gallo, pajaritos, montañas y sol naciendo. Despertar de la naturaleza. (El gallo canta “el son de la negra”)” (Sánchez 2008)*

Dentro de las secuencias que se introducen para señalar momentos como el amanecer, se introducen signos alusivos a la cultura mexicana como el momento en que el gallo canta “El son de la negra” que es un tema que evoca la identidad cultural mexicana, una pieza musical considerada por muchos como un símbolo con el que se identifica a México en cualquier parte del mundo donde se haga sonar. Un son compuesto en 1926, interpretado por mariachis, que también representan un símbolo de la música mexicana y que forman parte de su folklore. Los mariachis son un reconocido símbolo de mexicanidad, que genera para los mexicanos un gran orgullo y sentido de pertenencia con su cultura y costumbres. Inspira un sentimiento de orgullo nacional para los mexicanos tanto en su tierra como fuera de ella. El gallo es un símbolo con connotación positiva, puesto que representa el ave que anuncia el amanecer, un nuevo amanecer para el campo

mexicano. En general, el conjunto de signos que se producen dentro de la representación teatral, busca afinar los sentidos del público, con el fin de que éste se conecte de mejor manera a lo que sucede en escena, generando empatía.



*Al llegar al intermedio de la obra, el paso del tiempo se indica por medio de un momento musical que anuncia el final de la primera parte de la obra, y abre la segunda.*

*Un intermedio construido a partir de cierta repetición de movimientos por parte de todos los actores, haciéndose acompañar de efectos sonoros. Asimismo, todo el equipo baila detrás del rack a la vez que repiten cantando el estribillo: "un año después".*

### **3. Análisis de Marcos de Interpretación**

Chihu (2000) basado en los aportes de Snow & Benford, afirma que los marcos de diagnóstico, pronóstico y motivos, juegan un papel sumamente importante para el establecimiento de las condiciones propicias para conseguir el éxito de un enmarcado, en cuanto al logro de la participación de los actores sociales. En este caso, dado que nuestro objeto de estudio está constituido por el teatro didáctico (a través de la obra Bernardino) y su público, consideramos como "participación" del espectador, no solamente al hecho de presenciar la puesta en escena, y al final de la misma manifestar su postura, aprovechando la oportunidad de elegir por el final de su elección, sino quien además de observar la obra, reflexione sobre el mensaje que plantea Bernardino a tal grado que vote por el desenlace que concuerda con el mensaje que sugiere la puesta en escena.

Según Snow & Benford (citados por Chihu 2000) Tanto los marcos de diagnóstico como los marcos de pronóstico se encuentran íntimamente relacionados, puesto que los primeros se encargan de definir un problema y la atribución de las causas que lo originan, y los segundos tienen como tarea identificar objetivos y sugiere soluciones y estrategias para poder resolver el problema que ha sido identificado con anterioridad. No obstante, los marcos de diagnóstico y pronóstico carecen de la fuerza necesaria para motivar a la participación de los individuos en la

resolución de problemas sociales. Por lo que el marco de motivos es el encargado de incentivar esa participación, argumentando motivos de peso.

Para efectos del siguiente análisis, recordamos las funciones que corresponden a cada uno de estos tres diferentes marcos: A. Enmarcado de diagnóstico: identificación un problema y definición del responsable de dicho problema; B. Enmarcado de pronóstico: identificación de las soluciones para el problema previamente establecido en los marcos de diagnóstico; y C. Enmarcado de motivos: definición de los motivos por los que es necesario actuar para resolver el problema descrito en los marcos anteriores.

Asimismo, de acuerdo con Snow & Benford (citados en Chihu 2006, p.108) la resonancia de marcos y su capacidad de llamar a la participación está también relacionada con los siguientes factores: 1. Credibilidad empírica: es decir, que los datos enmarcados deben ser verificables, de modo que sea posible determinar si existen acontecimientos que pueden señalarse como una evidencia de esa información; 2. Afinidad con la experiencia: ¿Es el enmarcado compatible con la experiencia de las personas para quienes está dirigido? En el trabajo de evidenciar un problema ante cierto público, es importante utilizar información acorde con la experiencia del mismo; 3. Fidelidad narrativa: ¿De qué modo los enmarcados hacen eco en las narrativas culturales del público? Es decir, si el enmarcado mantiene alguna relación coherente con las creencias, mitos e historias populares del público al que se dirige.

Cumpliendo con dichos factores, es posible generar un terreno fértil para el logro de los fines del enmarcado. Chihu (2006) afirma que la capacidad de movilización está en parte relacionada con el grado en que el enmarcado posea estas tres variables. No obstante, señala como condición necesaria para el éxito del enmarcado, la existencia de al menos una de estas variables, para la existencia de la posibilidad de lograr el objetivo de un marco, ya sea de diagnóstico, pronóstico o de motivos.

### **3.1 Marcos de Interpretación en Bernardino**

De acuerdo con Sánchez Reza (2010), el colectivo teatral por medio de su obra Bernardino, utiliza al teatro didáctico como un medio para difundir a su público un mensaje acerca de la migración de México hacia los Estados Unidos, pues consideran que el teatro es una útil herramienta para acercarse a la colectividad y comunicarse con ella.

Asimismo, afirma que la migración en México “es un fenómeno actual, que está generando fuertes cambios en nuestro entorno”, por lo que el grupo teatral se siente comprometido con llevarle a la sociedad un mensaje de alerta y reflexión.

La iniciativa se origina a partir del contacto cercano de los miembros del colectivo teatral con amigos y familia afectada de algún modo por el fenómeno migratorio, sea que hayan emigrado a los Estados Unidos o bien, hayan permanecido en México. Cada miembro del colectivo ha pasado la experiencia de vivir el fenómeno. Por lo que trabajan para hacer un aporte a través del arte, con

el fin de que éste contribuya con la sociedad y con su propio entorno, tal como señala Sánchez Reza (2010):

*“Muchos de nosotros tenemos familia, amigos y conocidos en varias partes de los Estados Unidos, la mayoría emigró sin papeles. La historia de “Bernardino” está basada en historias de la vida real, personas que me contaron su experiencia y yo simplemente reuní las que más me impactaron para darle vida a la obra. Brayan es totalmente Jairo, un ex compañero de la carrera de Psicología en Morelia, Michoacán, Ausencio es una mezcla de varios hombres con los que he platicado: taxistas, guías de turistas, campesinos. En fin... nadie se salva, todos siempre tenemos a alguien que se nos fue para el otro lado, es algo normal y más que aceptado” (Sánchez Reza, 2010)*

La finalidad de Bernardino es llevar este mensaje a espacios donde usualmente no se espera que se presente un espectáculo teatral, buscando llegar a la gente que desarrolla su vida cotidiana en esos espacios. El objetivo principal es llegar a un público que usualmente no tiene acceso al teatro, y que sí tienen contacto directo con el tema que presenta la obra.

### **3.1.1 Marco de Diagnóstico**

El tema principal de la obra Bernardino, identifica a la migración como un problema para la sociedad mexicana, dado que constituye un fenómeno que ha existido desde hace muchos años, pero que en la actualidad ha adquirido fuerza. Dentro de la obra teatral, se pone de hecho mucho énfasis en los efectos que puede llegar a causar tomar la decisión de viajar a los Estados Unidos ilegalmente. Se habla del riesgo de muerte; asaltos; arrestos; secuestros; actos de discriminación y xenofobia; los engaños de los coyotes, etc. Tratando de recordar al espectador que el migrante mexicano es un ser estigmatizado en los Estados Unidos, y que el destino que le espera –en caso consiga ingresar a ese país- puede ser muy difícil, dado que su carácter de inmigrante viene cargado del rechazo social.

Pero además de lo problemático que puede resultar para las personas que emigran, también señalan las consecuencias que la migración genera en su pueblo y en las personas que se quedan en México, como la desintegración familiar; el abandono de hijos, mujeres y ancianos; la ausencia de hombres en edad productiva en los pueblos, etc.

Cuando en Bernardino se aborda el tema de la migración en México, se reconoce que es un hecho originado principalmente por las carencias económicas que experimenta una gran parte de mexicanos.

El colectivo teatral describe entonces las causas del problema en términos económicos, justificando que la principal razón de la migración mexicana se debe a la percepción de que no

existen suficientes fuentes de empleo, a que los salarios son bajos, y a la aparente imposibilidad de superarse para quienes permanecen en su propio país.

De modo que a lo largo de la puesta en escena, se enfatiza que las razones a las que los mexicanos obedecen para poner en riesgo sus vidas intentando llegar a los Estados Unidos, están relacionadas con su deseo de proveer a su familia de mayores recursos, con el fin de mejorar su situación económica.

*“La causa principal de que la gente decida irse a los Estados Unidos es, falta de empleos, bajos salarios, falta de oportunidades y en general la crisis económica”. (Sánchez Reza, 2010)*

El marco de diagnóstico de Bernardino, está fundamentado en datos verídicos sobre la realidad mexicana, lo que lo constituye en un hecho comprobable en registros de instituciones gubernamentales y no gubernamentales, datos estadísticos, etc.

El fenómeno migratorio es un tema ampliamente conocido y vigente en México, y entre sus ciudadanos. Los hechos que se presentan en Bernardino para recrear la migración, también son bastante congruentes con la experiencia de los mexicanos a quienes va dirigida la obra, y finalmente, acerca de la fidelidad narrativa, la obra enmarca el problema migratorio haciendo eco en las historias populares del pueblo mexicano pues coincide con sus propias creencias y experiencias sobre migración.

### **3.1.2 Marco de Pronóstico**

Señala Sánchez Reza (2010) que la solución que el colectivo teatral identifica para resolver el fenómeno migratorio en México radica en dejar de emigrar, y hacer el esfuerzo por encontrar fuentes de empleo en su propio país.

La finalidad de la obra didáctica Bernardino, no consiste en promulgar de frente que la solución a consiste en quedarse en México y luchar por trabajar en beneficio de los suyos y de su propio país (a pesar de lo que se pudiera creer de primera intención). Sin embargo, aunque no se sugiera de manera directa, el colectivo pretende que los espectadores por sí mismos concluyan que el beneficio económico que puede llegar a ganarse trabajando con muchos sacrificios en Estados Unidos, no compensa la pérdida de las cosas que dan verdadero sentido a la vida de las personas, su familia, por ejemplo. La intención de la obra es insistir en que se pierde más de lo que se gana cuando los mexicanos se van.

El mensaje que pretende darse es que es posible permanecer en México buscando una oportunidad para desempeñarse con decoro y poder mantener a su familia de ese modo. Se hace mucho énfasis en que México es un país que cuenta con muchas posibilidades de superación, de modo que no es preciso salir del país rumbo a los Estados Unidos en busca de un sueño que

puede cumplir en su propia tierra con un poco de voluntad y trabajo duro. Que con dólares no se compra la felicidad. Que la familia es uno de los más grandes valores que un ser humano puede tener, y que vale la pena permanecer al lado de ella.

Dado que la migración ha sido enmarcada como un problema desde el punto de vista económico, cuya solución inmediata no está directamente al alcance de los mexicanos emigrantes, Sánchez Reza (2010) indica que su intención es promover que las personas del público reflexionen sobre los argumentos que se le plantean en la puesta en escena con el fin de que lleguen a la conclusión por sí mismos de que no vale la pena emigrar a los Estados Unidos.

A pesar de que en algunos casos emigrar haya sido una medida exitosa para conseguir un trabajo mejor remunerado, todos los días se lee en las noticias historias sobre los muchos otros que no pueden contar lo mismo. Se sabe que siempre es posible que sea el último viaje de su vida. O que ni siquiera alcancen a llegar. Es mejor quedarse. Pues por buscar el progreso económico la gente puede encontrar la soledad o la muerte. La solución a los problemas que conlleva emigrar, es simplemente quedarse. Trabajar en su propio país. Por su familia y por sí mismo.

*“Nuestro país tiene muchos recursos y muchas vías para salir adelante, no es necesario ir tan lejos para tener un nivel de vida digno. Existen varias posibilidades de progreso en México, y para eso hay que estar bien preparados y trabajar día con día”. (Sánchez Reza, 2010)*

El marco de pronóstico de Bernardino, básicamente establece que “es mejor permanecer en México y trabajar en su país, porque en este país hay muchas oportunidades por ser explotadas” como solución a los efectos de la migración que sufren los mexicanos, sí tiene credibilidad empírica, pues existen casos de personas que han logrado salir adelante sin necesidad de buscar nuevas oportunidades en Estados Unidos, o bien, personas que intentaron llegar a Estados Unidos pero no lograron conseguir allá el éxito que posteriormente encontraron en México.

Es alto el índice de migración en México, pero aún así existe un alto porcentaje de mexicanos que permanecen en su país y consiguen mantener a su familia y prepararse. Asimismo, en relación a las oportunidades que ofrece México como país, es posible mencionar como evidencia a las nuevas estrategias de gobierno enfocadas a crear mejores condiciones para la generación de empleos a nivel local, hechos que se pueden comprobarse por medio de las instituciones que están a cargo de formular y ejecutar las medidas que se están poniendo en marcha para prevenir la migración en el país.

Este marco, tiene afinidad con la experiencia de los mexicanos que han logrado trabajar y salir adelante en su país. Existen casos de éxito que sirven de fundamento a los argumentos utilizados por Bernardino para incitar a las personas a buscar formas de emplearse y procurar recursos para ayudar a su familia permaneciendo en su propio país.



Sin embargo, el marco de pronóstico de Bernardino carece de fidelidad narrativa, dado que, a pesar de que existe un sector de mexicanos que sí cree en las posibilidades que puede ofrecer México para desarrollarse, la mayoría de los mexicanos aún dudan de esa posibilidad de progresar en su propio país, principalmente las personas originarias del área rural. La creencia general es que México ofrece escasas oportunidades para conseguir empleo y obtener los recursos suficientes para vivir holgadamente.

### **3.1.3 Marco de Motivos**

De acuerdo con Sánchez Reza (2010), el fenómeno migratorio busca representarse por medio del teatro didáctico, enumerando los riesgos que se corren al tratar de atravesar la frontera ilegalmente, así como las inevitables repercusiones que se originan con la partida de un miembro de la familia. Según el mensaje de la obra, la persona que parte es generalmente la figura masculina, que abandona el hogar en busca del sueño americano. Un hecho que se evidencia en casi todas las figuras ausentes en "Bernardino", que son de género masculino, aunque se reconoce también que en los últimos años se ha incrementado el porcentaje de mujeres que, con el objetivo de buscar un mejor destino para su familia, toman también la decisión de emigrar, como el caso de la madre de *Carmela*, que en la obra se cuenta que se desentendió de su hija y la abandonó.

A lo largo de la puesta en escena, se trata de resaltar el valor de la unidad familiar, las costumbres y tradiciones propias, el amor por su país y la conservación de sus valores mexicanos, mismos que se ponen en riesgo al emigrar a otro país tan diferente como Estados Unidos, con un sistema de creencias y costumbres de vida que distan mucho de las de México.

El mensaje principal de la obra Bernardino, es la exaltación de los valores familiares y la cultura mexicana. Por lo que se incluye dentro de los mensajes de la puesta en escena, detalles alusivos al orgullo de ser mexicanos, herederos de una cultura milenaria y dueños de una tierra llena de oportunidades esperando porque las descubran.

Se incluyen dentro de la obra, expresiones culturales como sus costumbres, su forma de vestir, sus creencias religiosas y tradiciones, como la veneración de la Virgen de Guadalupe, por ejemplo. Se enfatiza con mucha insistencia que un factor que caracteriza a la cultura mexicana es la unidad de la familia, además de sus tradiciones y sus valores sociales.

La intención de esta puesta en escena es motivar a las personas a revalorizar lo que tiene en su país, a sus hijos, sus esposas, madres y abuelos. Mostrar un poco con la puesta en escena el sentimiento de abandono y desprotección que sufren las personas cuyos seres queridos se van de la casa, con el fin de que el público compruebe que el sacrificio no lo hace únicamente la persona que se va, sino la familia entera, que se ve de pronto incompleta y vulnerable.

El fin del mensaje de la obra es que el público entienda que no vale la pena sacrificarse tanto para llegar a un país donde no es bienvenido, y donde debe trabajar de sol a sol para poder

mandar dinero a sus familiares en México. El colectivo teatral, considera que el “apego por lo suyo” puede ser un incentivo poderoso para que las personas decidan mejor no irse a los Estados Unidos. Se les invita a luchar por lo que vale la pena, que es el amor de la familia. Su país. Su tierra. Su cultura, y las muchas posibilidades que ofrece México. Al respecto, Sánchez Reza (2010) señala:

*“La migración en México está afectando a las bases de su sociedad, principalmente a la familia. Se dice que la principal razón por la que se fragmentan las familias en México es la migración, incluso más que los divorcios. La reflexión es entonces examinar en qué radica la verdadera felicidad. Replantearnos por qué estamos aquí. Queremos que la gente se dé cuenta que los valores que tiene en México le da suficientes razones para quedarse luchando para salir adelante” (Sánchez Reza, 2010)*

El marco de motivos que utiliza el colectivo teatral, goza de credibilidad empírica. Dado que existen miles de casos que fundamentan los argumentos que se presentan en la obra. Se sabe que uno de los principales problemas generados a raíz de la migración en México es la desintegración familiar, y son muchas las familias que viven día con día el drama de la separación y el abandono. La información enmarcada es, entonces, comprobable.

Asimismo, el marco sí tiene afinidad con la experiencia del público a quien está dirigido, pues cuenta la historia que viven muchos de los mexicanos que han recurrido a la migración como método para resolver sus problemas económicos. De acuerdo con la experiencia de los mexicanos que han emigrado o bien, tienen familiares que están lejos, el drama de la separación familiar es muy fuerte. El hecho de estar afuera de su país por períodos tan prolongados, provoca repercusiones en las relaciones de familia. Y son muchos los casos de personas que se han ido y no han vuelto, o personas que no pueden regresar por falta de recursos o por miedo de ser apresados.

La obra Bernardino busca revivir este drama familiar con la intención de recordarle al público la importancia de no abandonar los afectos, por buscar un mejor futuro económico en el extranjero. Y lo consigue, justamente reviviendo las experiencias de quienes lo han sufrido, que es mucha gente en México que ve el espectáculo en las calles y plazas.

También tiene fidelidad narrativa, pues la información está directamente relacionada con las creencias populares, principalmente de ese amplio segmento de mexicanos que ya han experimentado en carne propia el drama de la separación familiar. Asimismo, los esfuerzos por revivir el orgullo por los valores mexicanos, también son coherentes con la narrativa popular del nacionalismo mexicano.

### **3.2 Marcos del público de Bernardino y análisis de resonancia de marcos**

#### **3.2.1 Marco de diagnóstico**

De acuerdo con la mayoría de las personas del público entrevistadas, las personas coinciden en identificar a la migración como un problema causado por las condiciones económicas de México. Cada uno, desde su propia perspectiva y experiencia, describe a la migración como una situación generada por la percepción que comparte la mayoría de los ciudadanos, respecto a que en México faltan oportunidades para emplear a todos sus hombres y mujeres en edad productiva.

En varias oportunidades, los entrevistados enfatizaron su desencanto respecto a la situación económica que enfrenta este país, la falta de suficientes fuentes de empleo, los bajos salarios, y la creciente necesidad de los mexicanos de proveer a su familia, así como la imagen que tienen de los Estados Unidos como una tierra de oportunidades, a pesar de estar conscientes del trato diferenciado que se le da a los inmigrantes latinos que llegan a trabajar a ese país. Desde su punto de vista, y coincidiendo con los marcos de diagnóstico del colectivo teatral que presenta “Bernardino”, para los ciudadanos, México no representa oportunidades de solución inmediata a sus necesidades. Al preguntársele su opinión acerca de por qué emigran los mexicanos, surgieron respuestas muy contundentes respecto a su postura acerca del tema. Por ejemplo, la siguiente:

*“¿Por qué cree que se van los mexicanos? Estos brazos hacen falta, estos brazos de trabajo, hasta los de los internos (en el reclusorio), hacen falta para un mejor México. Pero cuando se aprenda a pagar bien, cuando se aprenda a tratar bien a la gente y evitar que caigan en esta delincuencia. Todos venimos por diferentes cosas, la problemática en México es que no hay la verdadera fuente de trabajo para que la gente no tenga que pensar en irse”. (Hombre, Reclusorio Preventivo Oriente, Iztapalapa, México DF)*

Esta persona afirma que dada la falta de oportunidades en México, las personas que no encuentran otra manera de cubrir sus deudas, se ven en la necesidad de recurrir a otro tipo de recursos, como emigrar o delinquir, para buscar la manera de generar recursos, y los Estados Unidos son vistos como una tierra que ofrece la posibilidad de encontrar las oportunidades laborales que México no genera.

Asimismo, una mujer entrevistada en una de las presentaciones de Bernardino en el Estado de Michoacán, que enfrentó por sí misma la experiencia de salir de su país con el fin de generar ingresos que les permitiera mejorar su calidad de vida y la de los suyos, reconoce que la única razón por la que decidió irse, fue la necesidad de un empleo que le genere los recursos económicos suficientes para cubrir sus compromisos, como cumplir su sueño de tener una casa para su familia. Para que la misma viva en mejores condiciones.

*Yo estuve casi 5 años ahí. Yo trabajaba en una fábrica. Dallas tiene muchas fábricas como para trabajar. Hay mucho de qué trabajar. De carpintería, etc. Por eso los latinos tienden a irse ahí. Aunque*

*gane uno el mínimo pero sí hay... ¿Usted cree que hay otras maneras de superación sin tener que irse tan lejos? Pues a lo mejor sí pero como por ejemplo aquí, vamos a pensar: que me quiero hacer un cuartito, un cuartito me sale arriba de \$40,000 pesos usted cree que aquí ganando, las mujeres aquí ganan diario \$80, usted cree que me alcanza para comer, vestirme y pagar todo lo que uno tiene que pagar y todavía hacer el cuarto? No. En cambio allá los \$80 pesos se los gana en una hora. Vale sufrir porque sufre uno demasiado en ir. Para llegar, para pasar, sí sufre. Pero uno con el hecho de que quiere hacer algo y quiere ser alguien en la vida, y no le importa el sufrimiento. Cuando yo me fui, a esta niña (su hija de 12 años) yo la dejé como de 2 años, ¿cree usted que no se me partía el alma por dejarla? Que se quedaba y que estaba muy chiquita. Pero teníamos que hacer un cuarto para vivir, y gracias a Dios ahí está su casa. (Mujer, Boca de Apiza, Michoacán)*

Esta mujer, originaria de Boca de Apiza, Estado de Michoacán<sup>43</sup>, señala que viajó con el objetivo específico de ahorrar para construir, porque con lo que gana una mujer en un trabajo en México, es muy difícil conseguir ahorrar. Compara el salario que se paga en México, e indica que de no haber hecho el sacrificio de irse, probablemente aún no hubiera cumplido su sueño de construir un cuarto. A pesar de que en Estados Unidos no se les paga más que el salario mínimo por hora, debido a su necesidad, los emigrantes aceptan todo tipo de empleo, principalmente como mano de obra en fábricas, en agricultura, limpieza, etc.

La percepción de que en la República Mexicana no existen suficientes fuentes de trabajo, es muy fuerte en las áreas rurales del país, pero de acuerdo con las opiniones revisadas de la gente del público, las personas que otras regiones también comparten esa percepción.

*“El problema es que no hay trabajo. Hay que crear fuentes de empleo, que nos den fuentes de trabajo bien remunerado. Porque la gente no se va por gusto, se va a buscar lo que aquí no pueden encontrar”. (Mujer, Delegación Coyoacán, México DF)*

Varias personas del público que fueron abordadas al terminar la presentación, exteriorizaron opiniones en relación a la falta de ofertas laborales en México. Por ejemplo, una mujer de la Delegación Coyoacán, refirió lo siguiente: *“Pues qué cree, que en México no hay trabajo. Mi hijo pasó 6 meses buscando y no encontró”*. De acuerdo con su opinión, existen ofertas laborales pero únicamente en áreas como vigilancia, etc. Un hombre de la Delegación Magdalena Contreras señala, que *“la gente se va porque busca mejores oportunidades, pero no siempre tiene suerte de que le vaya bien”*. Mientras otro hombre de la Delegación Venustiano Carranza, expresa que las personas del interior, que emigran, lo hacen para satisfacer únicamente sus necesidades inmediatas. Dejando de lado los recursos que dejan ociosos (tierra) en su pueblo, previendo el

---

<sup>43</sup> Según datos del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) Michoacán constituye un Estado con alto índice migratorio. De acuerdo con la Encuesta Nacional de Ocupación y Empleo, establece que de cada 100 personas de ese estado, 40 emigran al extranjero sin intención de volver. Asimismo, afirma que el 25% de los emigrantes viajan en busca de mejores oportunidades laborales, ingresos más altos, y mejor preparación académica.

beneficio económico a corto plazo, pero pasando por alto su bienestar a largo plazo *“La gente del campo es lo que piensa, cómo irse a los Estados Unidos. Aunque tengan tierras. Muchas veces no se ponen a pensar a futuro, sino nada más ellos quieren vivir el momento”*.

Las personas recalcan constantemente su opinión acerca de que debería haber más y mejores oportunidades de empleo local, para que la gente no necesitara irse del país. Las opiniones coinciden en mencionar que el mayor atractivo que tiene trabajar en Estados Unidos es el hecho de que allá se paga por hora, y además en dólares, con lo que evidentemente logran tener mejor poder adquisitivo, y eso a la vez, se convierte en un incentivo para que los migrantes difícilmente regresen a su país de origen. Varias personas refirieron historias de parientes y amigos que se quedaron viviendo en Estados Unidos de forma permanente, y no tienen intenciones de regresar a México.

*“¿Tiene parientes en Estados Unidos? Si, están allá y se fueron bien ilusionados de que iban a ganar mucho dinero. Y pues su mamá llora mucho porque nunca los ve. Y ellos pues ya no piensan regresar”.*  
(Mujer, Apaxco, Edo. de México)

Adicionalmente, a partir de lo que ven, los niños identifican como algo normal el hecho de que sus padres, tíos y primos vivan lejos. E identifican también que las personas que trabajan allá pueden comprar cosas.

*“¿Se les antoja ir a Estados Unidos? Sí ¿A qué se les antoja ir? A conocer a mis primos y a traer una Camioneta”* (niños, Boca de Apiza, Michoacán)

De modo que podemos concluir que sí existe resonancia entre el marco de diagnóstico de Bernardino, y el de su público. Ambas partes exteriorizan que la migración constituye un fenómeno causado por la situación económica que atraviesa el país, por lo que los ciudadanos eligen emigrar para hacerse de recursos que puedan invertir en la manutención y mejoramiento de condiciones de vida de su familia.

### **3.2.2 Marco de pronóstico**

Acerca de la solución que el público identifica como viable para evitar que la sociedad mexicana continúe padeciendo las consecuencias del fenómeno migratorio, algunas personas respondieron que, ésta solución puede consistir en permanecer en el país buscando salir adelante en su propia tierra. Evitando así poner en riesgo la vida de los migrantes que intentan día a día cruzar la frontera.

Las personas del público cuya postura concuerda con la del colectivo teatral, consideran necesario tomar en consideración los riesgos a los que hay que atenerse al emigrar a los Estados

Unidos. De modo que recomiendan quedarse en México como una medida necesaria no solo para proteger su dignidad e integridad sino también para cuidar de su estabilidad familiar.

Las personas del público defienden su postura argumentando que en los Estados Unidos los inmigrantes latinos no son bienvenidos, son objeto de rechazo, discriminación, y suelen ser sometidos a realizar actividades laborales muy duras, debido a su necesidad por ganar dinero, añadiendo: *“Los mexicanos que van, siempre agachados, nunca de frente, siempre temerosos”*. En este sentido, algunas personas recomiendan:

*“Que se queden en México porque no nos quieren en Estados Unidos a nosotros los morenitos. Nos tratan muy mal. Nomás van a sufrir, haciendo los peores trabajos que ni los negros quieren hacer.” (Hombre, Centro cultural Mexiquense)*

En concordancia con el marco de pronóstico del colectivo teatral, sí existen personas que consideran que en México es posible encontrar oportunidades para trabajar y salir adelante, incluso en el campo, siempre que se trabaje duro para lograrlo. Pues consideran que en México existe mucho talento y recursos por explotar, pero que muchos ciudadanos tienen miedo o pereza de salir a buscarlo y prefieren el camino rápido hacia el bienestar económico, viajando a los Estados Unidos para trabajar. Algunas personas del público señalan lo siguiente:

*“Pues más que nada es que de que hay trabajo aquí hay trabajo sólo hay que saberlo aprovechar pues muchos salen a buscar trabajo rogándole a Dios no encontrar. Más sin en cambio aquí México es bonito, sus tierras, más sin en cambio muchos dicen que afuera lo pueden lograr pero muchos no encuentran el éxito por allá.” (Mujer, Tlahuac)*

*“Primero que nada, acostumbrarse a pensar que no todo se trata de ganar en dólares. Hay cosas en la vida que valen mucho más que ganar en dólares. Se ilusionan mucho de tener ingresos más elevados, además que es evidente que faltan oportunidades. Yo pienso que buscando la oportunidad en el campo y tratando de recuperar la tierra que tanto se está perdiendo en cuanto a los recursos naturales. Que nos demos cuenta de lo que tenemos en el país. Hay mucho que explotar por así decirlo, pues, mucho talento, por no encontrar aquí la forma prefieren buscar otro lugar donde se les da más fácilmente el medio para hacer lo que saben hacer”. (Mujer, Michoacán)*

*“Pues que se queden en su país que los vio nacer, que se queden, que aquí tienen lo suyo, aquí tenemos lo nuestro. Y hay que aprovecharlo.” (Apaxco, Edo. de México)*

No obstante, otro grupo de personas que quisieran que los migrantes pudieran quedarse trabajando en su país, aún dudan de las posibilidades de empleo y desarrollo que puedan tener quedándose. En este sentido, mencionaron su preocupación porque el gobierno genere nuevas fuentes de empleo para que sea posible que las personas cuenten a México como una opción para

salir adelante. Confirmando el desencanto que comparten muchos mexicanos respecto a las oportunidades que ofrece su país.

*“Más que nada que hubiera más ayuda del gobierno a las comunidades del campo. Ellos se van a los Estados Unidos porque el campo está abandonado. Hace falta un apoyo para que estén bien y puedan salir adelante”. (Mujer, Milpa Alta)*

De acuerdo con lo anterior, es posible determinar que las personas del público sí consideran como solución que los mexicanos se queden en México en lugar de emigrar al exterior, por lo que consideramos que sí existe resonancia entre el marco de pronóstico del colectivo teatral y el marco de pronóstico de los asistentes a la obra, como una opción que todos consideran como la mejor, aunque las opiniones estén divididas respecto a la percepción del clima de oportunidades que México es capaz de ofrecer a la gente como incentivo para que decida trabajar en su país. Aún cuando existen personas que no tienen plena confianza en lo que México ofrece a nivel laboral, están convencidas de que la solución para dejar de sufrir peligro y abusos en Estados Unidos es, efectivamente, dejar de emigrar hacia allá.

*“Yo una vez intenté irme pero me fue mal. No pude cruzar. Me fui por Nuevo Laredo, Tamaulipas. Iba yo con mi hermano y no pudimos cruzar por lo mismo de la soledad, y el trabajo y que te denigra mucho la gente, te hacen de menos. Yo creo que nosotros aquí estamos bien”. (Hombre, Preventivo Oriente, Iztapalapa)*

### **3.2.3 Marco de motivos**

Los motivos que las personas del público de Bernardino identifican como un incentivo para esforzarse por evitar que continúe el flujo migratorio, se relacionan plenamente con los motivos que enmarca el colectivo a través de la obra teatral. Esto es, la importancia de la unidad familiar, el amor por su tierra, su cultura y costumbres.

Personas como esta mujer de la Delegación Coyoacán, votan porque los mexicanos permanezcan en su tierra, pues subraya que obtener más dinero no necesariamente asegura que la familia esté mejor. Es muy alto el precio que debe pagarse a cambio de un sacrificio tan grande como emigrar al extranjero. En la opinión de quienes han vivido ya la experiencia de irse, el tema de la familia tiene un peso importante. Pues es el caso de muchas familias, que los parientes no regresen en muchos años o bien no regresen nunca. El dolor de la separación lo conoce quien ya lo vivió.

*“¿Qué consejo daría par que ya no se fueran? Lo principal sería pensar en la familia, el hecho de irte y tener un poco más de dinero no garantiza que esté bien tu familia, porque*

*siempre pagas un precio muy grande por irte. En este caso es que a veces pasa que alguien muy querido muera, o ahí mismo morir, tú, ¿no?” (Mujer, Coyoacán)*

La motivación principal es entonces, es pensar en lo que se pierde a causa de estar lejos de su familia y sus raíces, tal como opina esta mujer:

*“Aquí hay muchísimas oportunidades. Nada más hay que tener voluntad de trabajar, aquí (en México) hay muchísimo trabajo. Y es que ellos se van por una ilusión y aquí está lo más importante que es la familia y allá sólo se van a perder. Hay muchos que dicen que sí triunfan, pero aquí también se triunfa, y además aquí están nuestras raíces, nuestras costumbres. Nuestra república es hermosísima. Que no se vayan. ¿A qué van? Es bonito ir a conocer pero regresar. No quedarse, con lo que tenemos aquí nos basta. Bernardino quería mucho a su abuelito y quería quedarse aquí a trabajar y tomó muy bonita decisión”. (Mujer, Apaxco, Edo. de México)*

De acuerdo con las entrevistas revisadas, la mayoría de las personas del público piensan que la unidad familiar y el amor por los hijos y ancianos puede ser un argumento de peso para desincentivar la migración, pues son cada vez más frecuentes los casos de divorcios, abandonos y familias desintegradas a causa de la migración, dado que quienes se van postergan una y otra vez su regreso, o bien, deciden continuar su vida en el nuevo país. Asimismo, se considera importante el apego por la cultura y valores sociales de los mexicanos.

Por lo tanto, concluimos con que también existe resonancia en los marcos de motivos tanto del colectivo como del público. Esto gracias a que los marcos están fundamentados en la experiencia de migrantes mexicanos y sus familias.



## **Conclusiones**

Con el fin de determinar el grado de resonancia entre los marcos de Bernardino y su público en relación al fenómeno de la migración, se revisaron los puntos de vista de ambas partes, en el caso del colectivo teatral contenidos en: la puesta en escena, y los puntos de vista del colectivo contenidos en la entrevista<sup>44</sup> con Daniela Sánchez Reza. En el caso del público, se identificaron sus puntos de vista a partir de las opiniones recogidas por las breves entrevistas<sup>45</sup> que se realizan al finalizar cada puesta en escena, así como los registros de votaciones de cada representación, en donde cada miembro del público tuvo la oportunidad de votar por el final de su elección para la historia.

Por medio del análisis del corpus, se identificaron los marcos de interpretación descritos con anterioridad (marcos de diagnóstico, marcos de pronóstico, y marcos de motivos), tanto de los miembros del colectivo (por medio de su puesta en escena "Bernardino"), como de su público, con el fin de determinar si los marcos de interpretación de "Bernardino" sobre el fenómeno migratorio en México, cuentan con las características necesarias para el efectivo logro de los fines de esa obra didáctica, tomando en cuenta los marcos de interpretación del público.

Por medio del análisis de la resonancia de marcos de interpretación, se persigue ubicar la relación que existe entre las orientaciones interpretativas del colectivo teatral y de su público, de modo que sea posible determinar si el mensaje que el colectivo presenta a través de la obra "Bernardino" es compatible con los marcos interpretativos del público al que se dirige, con el fin de establecer si ésta obra didáctica tiene o no, posibilidades de alcanzar los fines para los que fue creada.

A partir del análisis, hemos concluido lo siguiente:

- a. A nivel general, es posible afirmar que sí existe un alto grado de resonancia entre los marcos de diagnóstico, pronóstico y de motivos del colectivo teatral, como del público al que se dirige.
- b. Los marcos de diagnóstico de ambas partes son similares en cuanto a que identifican como principal causa de la migración a la crisis y la falta de oferta de oportunidades laborales en México. Ambos describen al problema migratorio en México como un fenómeno generado por causas económicas, que empuja a los mexicanos a considerar emigrar hacia los Estados Unidos en busca de empleo y mejor remuneración.

---

<sup>44</sup> Ver Anexo 5

<sup>45</sup> Ver Anexo 3 y 4

- c. En los marcos de pronóstico, tanto el colectivo teatral como su público, son parecidos en cuanto a que consideran que la solución a la migración en México es permanecer en el país y buscar formas de empleo que le permitan a los ciudadanos salir adelante sin necesidad de emigrar al exterior.

No obstante, a pesar de la resonancia que existe entre los marcos de pronóstico de Bernardino y su público, se evidencian algunas diferencias en las respuestas del público sobre el mensaje “México es un país de oportunidades por explotar”, puesto que no todas las personas comparten la misma percepción acerca de las oportunidades que México es capaz de brindar a sus ciudadanos para poder desarrollarse y vivir de forma decorosa en su propio país.

En este sentido, se identificó que el mensaje “México es un país de oportunidades por explotar” genera opiniones antagónicas entre dos grupos dentro del público: la gente que sí cree que México es un sitio con posibilidades aún sin explotar (un grupo reducido de mexicanos, pero que existe), y la gente que está desencantada de la situación económica y que duda fuertemente que exista posibilidades de salir adelante trabajando en el país, dada la coyuntura económica actual.

De acuerdo con las diferencias señaladas, se comprueba que el marco de pronóstico de “Bernardino” necesita mejorar la fidelidad narrativa específicamente al referirse a ese mensaje que se presenta todavía un poco débil. Dado que la creencia de la mayoría de mexicanos, está alrededor de la idea de que México es un país carente de oportunidades para sus ciudadanos, principalmente del área rural, quienes son los que emigran con mayor frecuencia. Por lo que es preciso reforzar el mensaje acerca de que “México es un país de oportunidades” incluyendo dentro de la obra más argumentos que concuerden con la forma de pensar de los mexicanos.

- d. Respecto a los marcos de motivos, se identificó que tanto el colectivo teatral como su público comparten la misma postura, acerca de la importancia de la unidad familiar y la conservación de los valores culturales como un incentivo para desestimular la migración de mexicanos hacia el exterior, de modo que se considera que por medio de este enmarcado es posible lograr que cada vez más mexicanos desistan de la idea de partir.
- e. Las experiencias compartidas por parte del público entrevistado, confirman que los marcos de interpretación del colectivo teatral, son congruentes con la realidad de la población mexicana en relación al problema migratorio.
- f. Es importante resaltar que los miembros del colectivo teatral han vivido personalmente los efectos de la migración, pues según Sánchez Reza (2010) todos los miembros a nivel personal han experimentado lo que significa tener a alguien en Estados Unidos. Por lo que conocen los dramas de la migración y sus consecuencias, y por lo tanto, conocen el lenguaje correcto que es preciso utilizar para difundir un mensaje acerca del tema, en este caso utilizando como medio al teatro didáctico.

- g. La obra, tiene como finalidad difundir el mensaje enmarcado con el fin de que los mexicanos reflexionen sobre el tema que se les presenta. En este sentido, es importante resaltar que de acuerdo con las opiniones del público, a varios les llamó la atención el mensaje de motivación que lleva la obra, acerca de que es posible luchar por cumplir sus sueños en su propia tierra, lo que constituye algo muy positivo para el colectivo teatral. El marco de motivos de Bernardino, al recordarle al público la importancia de la familia y sus valores culturales, también busca brindar un mensaje de esperanza para quienes tomen la determinación de abrirse puertas en su propio país. Es un paso importante dejar en la mente de las personas este mensaje, con el fin de que lo integren a su forma de ver el problema de la migración en México.
- h. Como dato interesante, en el caso de los registros de asistencia de acuerdo al género<sup>46</sup>, encontramos que el nivel de asistencia difiere dependiendo de la región donde la obra se presenta<sup>47</sup>. En las presentaciones realizadas en la Ciudad de México, el nivel de asistencia es equilibrado entre hombres y mujeres. Mientras que, en las presentaciones realizadas en el Estado de Michoacán, existe una evidente mayoría de mujeres.
- i. Según las votaciones del público de 12 presentaciones de “Bernardino” en el Distrito Federal, encontramos que en 10 oportunidades ganó el final “Bernardino se queda (en México)” por más del 65% de los votos, y únicamente en 2 oportunidades hubo empate de votos del 50% para que se quede y 50% para que se vaya. Como se puede apreciar en el cuadro a continuación:

<b>Resultados votación presentaciones en Distrito Federal</b>	<b>Se queda</b>	<b>Se va</b>
Del. Coyoacán CBSU Ajusco Oct. 2008	90%	10%
Del. Coyoacán Barrio del niño Jesús Oct. 2008	80%	20%
Del. Cuauhtémoc Corredor de Regina Nov. 2008	50%	50%
Del. Cuauhtémoc Corredor de Regina Ene. 2009	65%	35%
Del. Cuauhtémoc Jardín de Regina #40, centro May. 2009	85%	15%
Del. Cuauhtémoc 22 Abril Corredor de Regina Abr. 2009	50%	50%
Del. Benito Juárez CNA "Día mundial del Teatro" Mar. 2009	75%	25%
Del Miguel Hidalgo Círculo Teatral May. 2009	80%	20%
Del. Miguel Hidalgo 2009	95%	5%
Del. Azcapotzalco 2009	80%	20%
Del. Xochimilco 2009	90%	10%
Del. Gustavo A. Madero 2009	90%	10%

<sup>46</sup> Ver anexo 2, gráficas 2 y 4.

<sup>47</sup> Recordando que las presentaciones se realizan de forma itinerante por sitios públicos, donde los habitantes realizan sus actividades cotidianas y generalmente se integran al grupo de espectadores por casualidad.

- j. En las votaciones realizadas por el público en las presentaciones llevadas a cabo en el Estado de Michoacán encontramos que de 20 presentaciones, en 14 se logró que las personas votaran que “Bernardino se quede”, por más del 55%. En 4 oportunidades hubo empate del 50% para cada opción, y únicamente en dos presentaciones ganó el final de “Bernardino se va” con el 75% y 85% de los votos.

<b>Resultados votaciones de presentaciones en el Estado de Michoacán</b>	<b>Se queda</b>	<b>Se va</b>
Playa azul, Mich. Oct.2008	60%	40%
Arenas Blancas, Mich. Oct. 2008	80%	20%
Cachan de Echeverría Nov. 2008	55%	45%
El Faro de Bucerías Nov.2008	50%	50%
El Ticuiz, Nov. 2008	50%	50%
Las Peñas Ene. 2009	50%	50%
Chuquiapan Ene. 2009	70%	30%
Motín del Oro Ene. 2009	25%	75%
La Ticla Ene. 2009	75%	25%
Ixtapilla Feb. 2009	70%	30%
La Placita Feb. 2009	60%	40%
Boca de Apiza Feb. 2009	15%	85%
El Zapote Mar. 2009	70%	30%
Maruata Mar. 2009	75%	25%
Aguila Mar. 2009	60%	40%
Colola Mar. 2009	70%	30%
Tiquicheo Abr. 2009	50%	50%
Morelia Sem. Feria Infantil Abr. 2009	80%	20%
Morelia Plaza Catedral Abr. 2009	70%	30%
Morelia Cuartel de Valladolid May. 2009	80%	20%

- k. A partir de la revisión de los registros de votación<sup>48</sup> de las presentaciones de Bernardino realizadas por el público de diferentes regiones de la república mexicana (para este análisis se utilizaron los datos de 12 votaciones realizadas en presentaciones de Bernardino en el Distrito Federal y 20 en el Estado de Michoacán entre 2008 y 2009) es posible concluir que la obra Bernardino logró un alto nivel de participación de parte del público. En el sentido de que en la mayoría de presentaciones, los espectadores se inclinaron por votar que “Bernardino se quede en México”, (que constituye el final de la historia compatible con el objetivo de Bernardino, que básicamente consiste en incentivar a

<sup>48</sup> Ver anexo 1, gráficas 1 y 3.

las personas a considerar que es mejor NO emigrar hacia el extranjero), por lo que inferimos que los resultados de las votaciones obedecen al éxito del mensaje de la obra “Bernardino” en el público.

- l. De acuerdo con los datos evaluados, concluimos que el éxito en los resultados de la obra didáctica “Bernadino” obedece directamente a la resonancia de marcos de interpretación con su público, que sugerimos como un indicador de las posibilidades de éxito en una obra de este tipo.
- m. Al identificar las diferencias de interpretación del público respecto al mensaje de que “México es un país de oportunidades”, comprobamos nuestra primer hipótesis que afirma que “llevar la misma puesta en escena didáctica a públicos diferentes modifica la interpretación del mensaje”, pues a partir del surgimiento de opiniones antagónicas entre el público acerca de si “México es o no un país con oportunidades por explotar”, podemos concluir que sí existe la posibilidad de que miembros del público -cuyo contexto difiere del de los demás espectadores-, interpreten de diferente manera un mensaje difundido en una puesta en escena didáctica.
- n. A través de la utilización del lenguaje adecuado (usando elementos culturales como símbolos, mitos, tradiciones, historias populares, valores, etc.) el colectivo teatral fue capaz de enmarcar el mensaje de tal manera, que propiciara la participación del público, logrando que la mayoría del mismo coincidiera en la interpretación del fenómeno migratorio que el colectivo teatral deseaba compartir. Por lo que comprobamos nuestra segunda hipótesis, que afirma que “cuando el lenguaje con que se construyen los marcos es congruente con el de los espectadores, se incentiva la participación”.

**ANEXO**

## **ANEXO 1 - Metodología**

La presente investigación, persigue como objetivo general:

- Determinar en qué condiciones es posible afirmar que los espectadores comparten experiencias similares con respecto a un mismo espectáculo didáctico.

Haciendo un acercamiento al teatro didáctico, por medio del análisis de la obra teatral “Bernardino”, con el fin de determinar:

- De qué manera se configura el mensaje en la obra a partir de la disposición de los diferentes elementos comunicativos que componen esa puesta en escena.
- Identificar los marcos de interpretación de diagnóstico, pronóstico y de motivos, tanto del emisor (el colectivo teatral) como del espectador de la obra con el fin de analizar la resonancia de marcos de interpretación.

Hipótesis:

- Al llevar la misma puesta en escena didáctica a públicos diferentes se modifica la interpretación del mensaje.
- Cuando el lenguaje con que se construyen los marcos es congruente con el de los espectadores, se incentiva la participación.

Justificación:

La relevancia de la presente investigación radica en que hasta el momento no existen investigaciones que aborden el fenómeno del teatro didáctico desde la perspectiva del Frame Analysis de acción colectiva. Consideramos que el análisis de marcos nos dará la posibilidad de acercarnos y comprender de qué manera las personas y grupos definen los fenómenos sociales (en este caso la migración), así como de qué manera asignan significado a la acción colectiva, organizan la experiencia y guían la participación. Nuestro interés principal es subrayar la importancia de las condiciones que deben existir para el logro de los fines de una obra didáctica, pues el enmarcado del colectivo teatral debe adquirir resonancia dentro del sector de la población a la que se dirige.

Tipo de estudio:

La investigación realizada en este estudio fue de corte cualitativo. Tomando en consideración que la entrevista es uno de los medios más importantes para la recolección de este tipo de datos.

Recolección de datos del público:

Dichas entrevistas se realizaron bajo el criterio de entrevista semiestructurada o semiestandarizada, que constituye un mecanismo de aproximación que hace posible la profundización del conocimiento sobre un tema determinado. De acuerdo con Padua (1979) permite margen para la reformulación y profundización de algunas áreas, combinando algunas alternativas abiertas con preguntas alternativas cerradas de respuesta, donde el entrevistador tiene la posibilidad de profundizar en las preguntas o bien cambiar el orden programado de las mismas. La entrevista tiene una guía que fue elaborada de acuerdo con las siguientes preguntas:

- ¿Le gustó la obra?
- ¿Qué fue lo que más le gustó de la obra?
- ¿Votó porque Bernardino se fuera o se quedara?
- ¿tiene familiares en EUA?
- ¿hace cuánto no los ve?
- ¿quisiera viajar a EUA?
- ¿por qué cree que se va la gente?
- ¿qué sugiere para que la gente no se vaya?

Consideramos que este tipo de pregunta permite al entrevistado comunicar su punto de vista particular sobre el fenómeno migratorio y contar su experiencia personal, que ayudará a identificar sus marcos de interpretación respecto al tema.

En este caso, el orden de las preguntas no siguió un orden específico, sino seguía la narración del entrevistado respecto a su experiencia. Las entrevistas se hicieron al finalizar cada presentación, en el sitio donde ésta hubiera sido realizada teniendo una duración aproximada de 5 minutos cada una, dado que las personas que suelen presenciar espectáculos de calle se encuentran generalmente de paso por las plazas, parque, etc., donde se llevan a cabo las presentaciones, y no cuentan con mucho tiempo para que se les entreviste. Para realizar éstas entrevistas se utilizó el muestreo intencional para elegir a los informantes. De acuerdo con Padua (1979) consiste en una selección de casos de acuerdo con el criterio del entrevistador. En el caso



de las personas del público de Bernardino, consiste en personas que demostraban tener mucho interés en la puesta en escena de "Bernardino".

Se realizó en total 35 entrevistas que se componen de la siguiente manera:

- 15 mujeres
- 15 hombres y
- 5 grupos de niños.

Todos ellos participaron como público en representaciones llevadas a cabo tanto en el Distrito Federal, como en el Estado de Michoacán. Eligiéndose las presentaciones en estos sitios debido a que la mayoría de las puestas en escena de "Bernardino" se han llevado a cabo en esas ubicaciones, y se pretendía tener un número considerable de entrevistas de presentaciones llevadas a cabo en un lugar específico. Y asimismo, se hizo una revisión de los registros de votación del público en las puestas en escena llevadas a cabo tanto en el Distrito Federal, como en el Estado de Michoacán.

Recolección de datos: obra didáctica "Bernardino":

Para identificar el mensaje de la obra didáctica "Bernardino", se realizó una entrevista a Daniela Sánchez Reza, de la compañía de teatro itinerante "La Dueños", con el objetivo de conocer la intención de la obra e identificar sus marcos de interpretación. Para ello también se utilizó una guía de entrevista semiestructurada con las siguientes preguntas:

- ¿El objetivo de Bernardino?
- ¿Por qué una obra sobre migración?
- ¿Por qué utilizar el teatro como medio de comunicación de mensajes sociales?
- ¿Por qué teatro en la calle?
- De acuerdo con la obra, ¿por qué la migración es considerada un problema?
- De acuerdo con su punto de vista, ¿cuál es la causa principal de la migración en México? ¿a qué atribuyen la responsabilidad de que México tenga tanto flujo migratorio hacia Estados Unidos?
- De acuerdo con la obra, ¿la motivación que ustedes quieren transmitir para dejar de emigrar hacia Estados Unidos cual es?
- ¿Qué experiencias han tenido ustedes como grupo teatral, cerca del fenómeno migratorio? ¿tienen familiares en Estados Unidos? ¿Han sufrido ustedes de cerca alguno de los dramas que se generan a partir de la migración de un pariente? ¿Cómo te enteraste de las historias que recreas en Bernardino?

Análisis de configuración del mensaje teatral, mediante la utilización de los recursos comunicativos, de acuerdo con la descripción de los elementos del hecho teatral según Fabián Gutiérrez F. (1993), analizados a luz de los conceptos de Goffman (1959, 1963, 1974).

- Elementos Verbales
  - Discurso
  - Personajes
- Elementos no Verbales
  - Elementos kinesico-proxémicos
  - Elementos de aspecto
  - Decorado y objetos teatrales
  - Música y otros ruidos

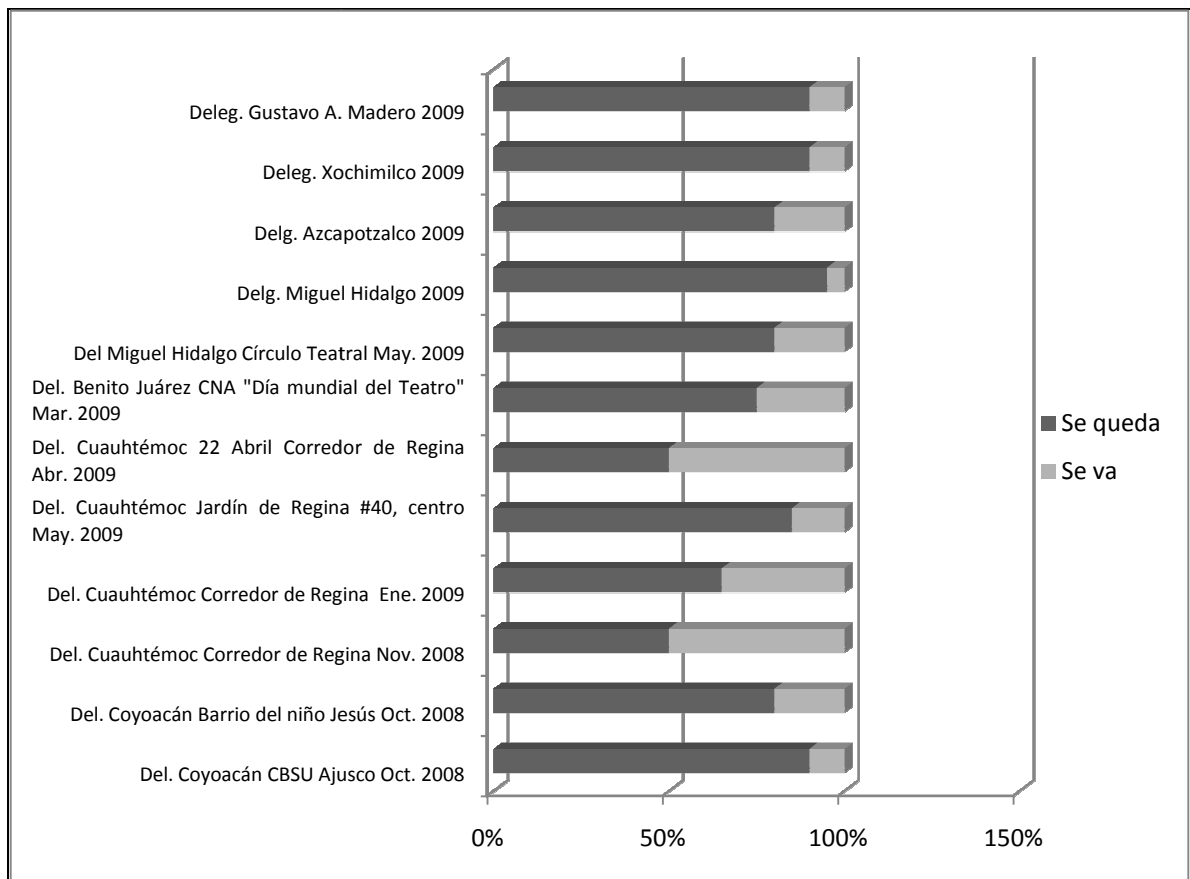
Análisis de la información:

Una vez recopilada la información, tanto del mensaje de la obra “Bernardino” como de las entrevistas del público, se identifican los marcos de interpretación de cada una de las partes. Para el efecto, se adaptará en este trabajo algunos conceptos de la metodología del *Frame Analysis* de acción colectiva con los siguientes conceptos de marco:

- Marco de Diagnóstico (identificación del problema)
- Marco de Pronóstico (identificación de la solución a ese problema)
- Marco de Motivos (identificación de motivos para resolver el problema)

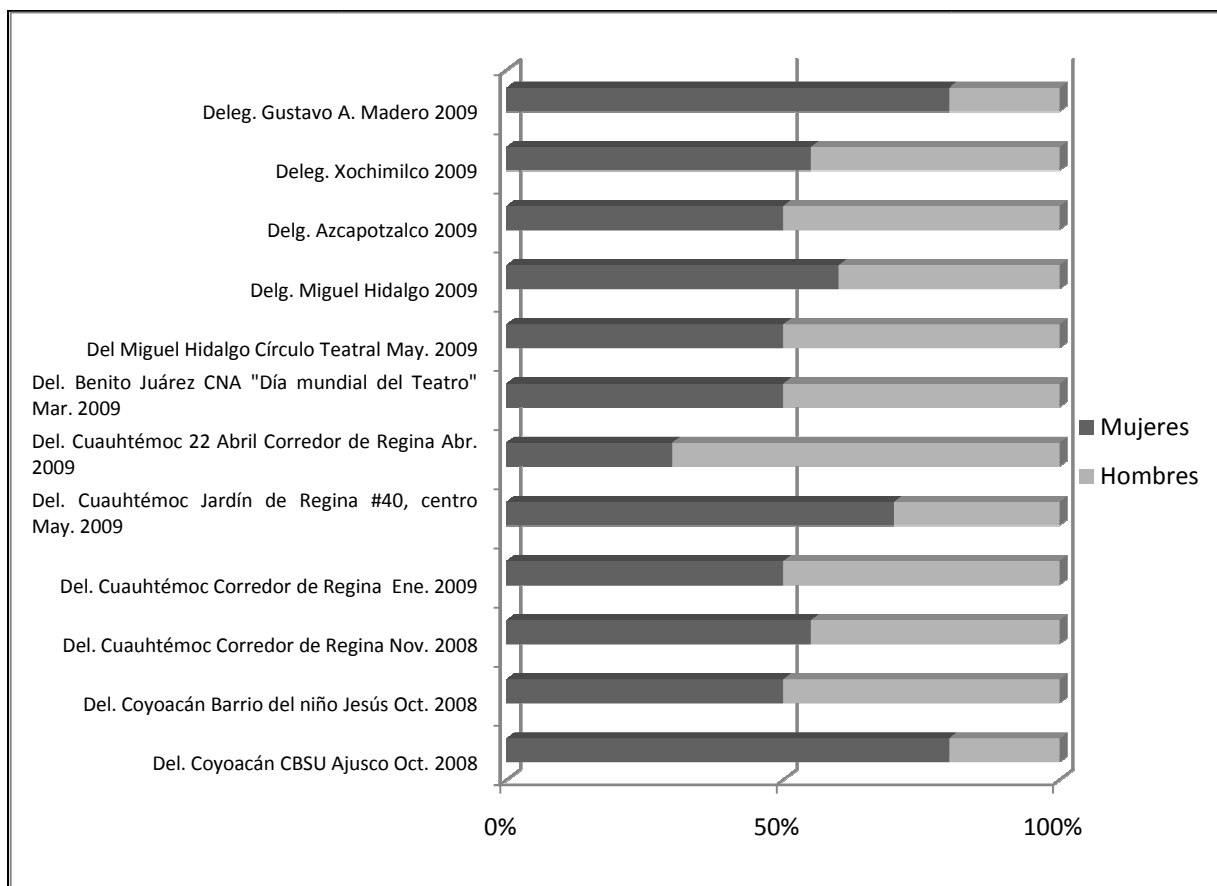
Y posteriormente a la identificación de los marcos de interpretación, se utilizará también el concepto de “Resonancia de marcos”, para analizar la compatibilidad que existe entre los marcos interpretativos de ambas partes, y concluir si la obra de teatro didáctico “Bernardino” cuenta con las cualidades necesarias para el logro del fin para el que fue creada.

**ANEXO 2 - Resultados de votación del público de la obra de teatro didáctico: “Bernardino” y registro de asistencia por género**



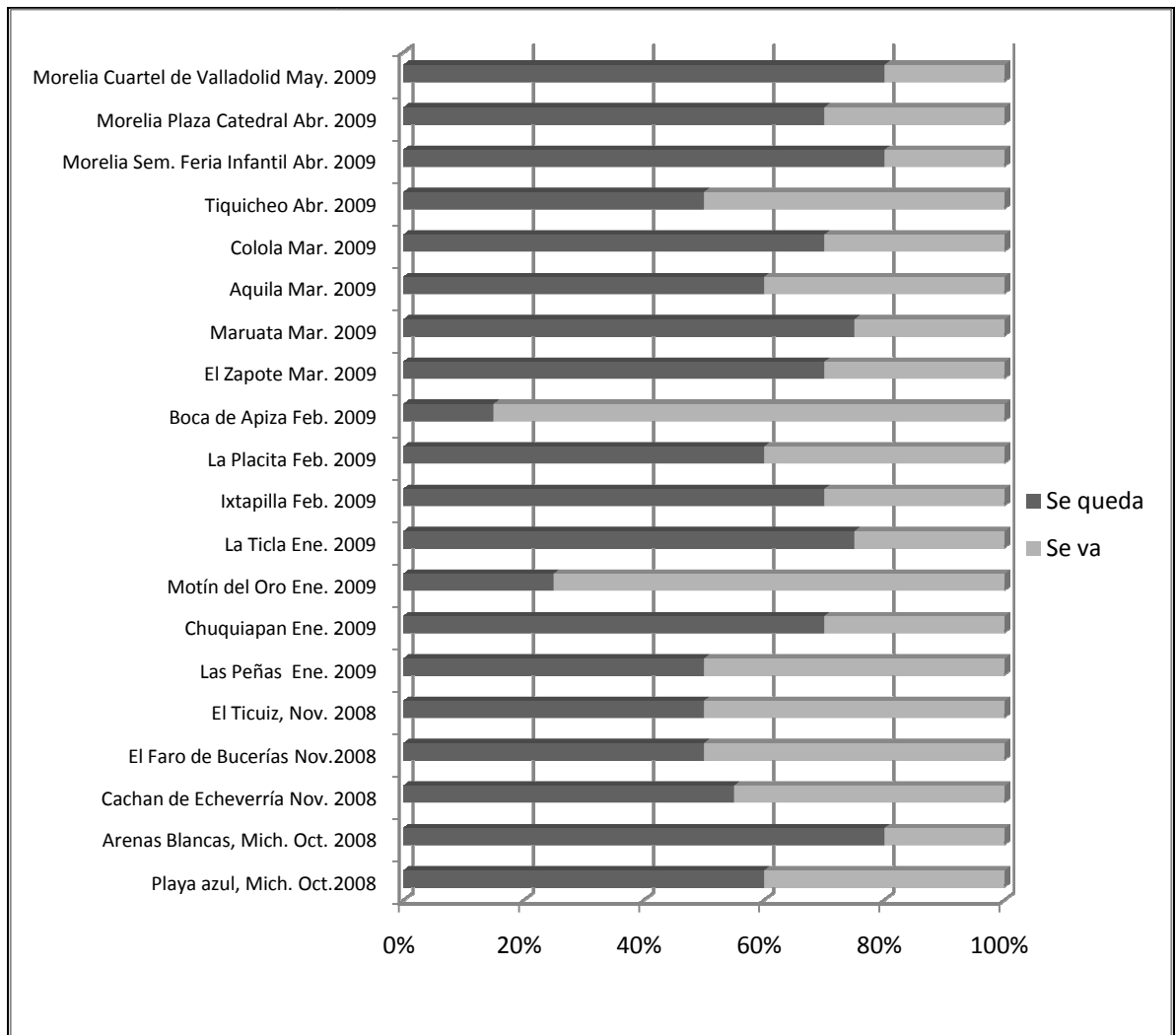
*Grafica No.1*

*Resultados de votaciones del público en presentaciones de “Bernardino” realizadas en diferentes delegaciones del Distrito Federal entre 2008 y 2009. Fuente: Compañía de Teatro Itinerante “La Dueños”*



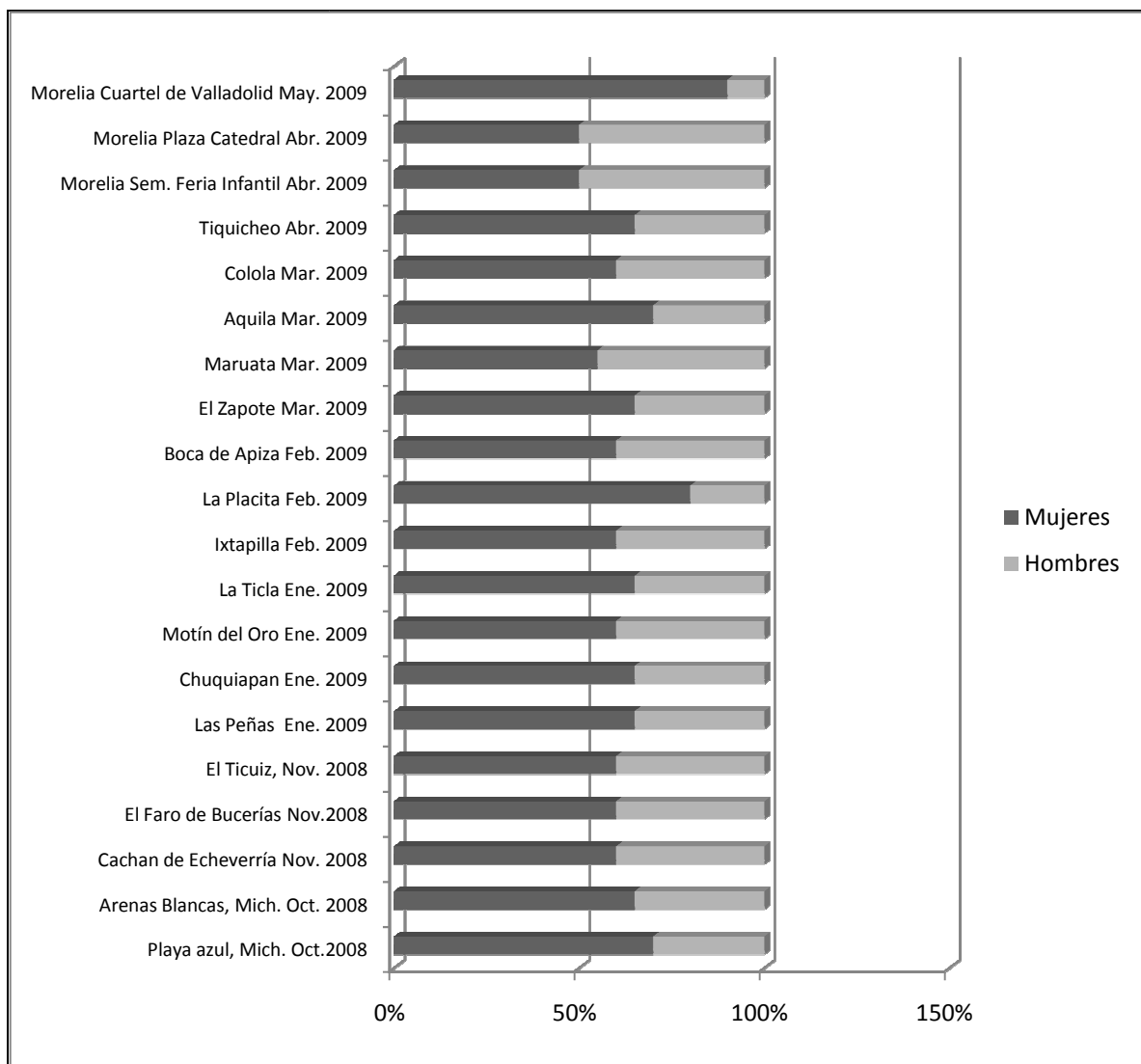
Gráfica No.2

Porcentaje de Asistencia por género en las presentaciones de "Bernardino" realizadas en diferentes delegaciones del Distrito Federal entre 2008 y 2009. Fuente: compañía de Teatro Itinerante "La Dueños".



Gráfica No.3

Resultados de votaciones del público en presentaciones de "Bernardino" realizadas en diferentes localidades en el Estado de Michoacán entre 2008 y 2009. Fuente: compañía de Teatro Itinerante "La Dueños".



Gráfica No.4

Porcentaje de Asistencia por género en las presentaciones de Bernardino realizadas en diferentes localidades del Estado de Michoacán entre 2008 y 2009. Fuente: compañía de Teatro Itinerante "La Dueños".

**ANEXO 3 - Comentarios relevantes - Marcos de interpretación del Público.**

<b>Marcos de Diagnóstico del Público</b>		
<b>Hombres</b>	<b>Mujeres</b>	<b>Niños</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Y qué les pareció la obra? Bien. O sea, habla mucho de la gente del campo que muchas veces ya está muy abandonado, realmente sí. La gente del campo es lo que piensa, cómo irse a los Estados Unidos. Aunque tengan tierras. Muchas veces no se ponen a pensar a futuro, sino nada más ellos quieren vivir el momento. (hombre, Del. Venustiano Carranza)</li> <li>• ¿Qué consejo darían para que no se fueran más mexicanos? Que el gobierno los apoye más porque dinero sí hay para ayudar a la gente. La gente se va porque busca mejores oportunidades, pero no siempre tiene suerte de que le vaya bien. (Magdalena)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿En qué les gustaría a su hijo trabajara o a su marido, cuál sería su mejor trabajo? Pues qué cree, que en México no hay trabajo. Mi hijo pasó 6 meses buscando y no encontró. Nada más de vigilante. No hay otro trabajo en ningún lado. En todas partes se lo niegan. (Coyoacán)</li> <li>• “Yo estuve casi 5 años ahí. Yo trabajaba en una fábrica. Dallas tiene muchas fábricas como para trabajar. Hay mucho de qué trabajar. De carpintería, etc. Por eso los latinos tienden a irse ahí. Aunque gane uno el mínimo pero sí hay” ¿Usted cree que hay otras maneras de superación sin tener que irse tan lejos? Pues a lo mejor sí pero como por ejemplo aquí, vamos a pensar: que me quiero hacer un cuartito, un cuartito me sale arriba de \$40,000 pesos usted cree que aquí ganando, las mujeres aquí ganan diario \$80, usted cree que me alcanza para comer, vestirme y pagar todo lo que uno tiene que pagar y todavía hacer el cuarto? No. En cambio allá los \$80 pesos se los gana en una hora. Vale sufrir porque sufre uno demasiado en ir. Para llegar, para pasar, sí sufre. Pero uno con el hecho de que quiere hacer algo y quiere ser alguien en la vida, y no le importa el sufrimiento. Cuando yo me fui esta niña (su hija de 12 años) yo la dejé como de 2 años, ¿cree</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “¿Se les antoja ir a Estados Unidos? Sí ¿A qué se les antoja ir? A conocer a mis primos y a traer una Camioneta” (niños, Boca de Apiza, Michoacán)</li> <li>• ¿Te gustaría ir a Estados Unidos? Sí ¿para qué? A trabajar ¿A qué? A vivir. De vacaciones ya hemos ido. (Tiquicheo, Michoacán)</li> <li>• ¿Ustedes tienen familia en Estados Unidos? Sí ¿Quién vive? Tíos ¿Qué hacen allá? trabajan ¿En qué parte? No sé ¿Y ha vuelto para acá? No ¿Les gustaría ir a Estados Unidos? Sí ¿Para viajar o trabajar? Para los dos (Álvaro Obregón)</li> <li>• Ahorita tengo unos tíos en Estados Unidos, y</li> </ul>

<p>Contreras)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Ustedes tienen familia en los Estados Unidos? Sí. Tengo primos y uno que otro tío. <ul style="list-style-type: none"> <li>¿Cuánto tiempo tienen allá? Uno tiene 10 años, otro tiene 5 años trabajando allá, pero no han regresado. De uno ya no sabemos nada, su esposa fue la que ya regresó para estar con sus hijos, pero su hija ya de 14 años. (Iztacalco)</li> </ul> </li> <li>• ¿Tiene familiares en Estados Unidos? No <ul style="list-style-type: none"> <li>¿Y le gustaría a usted irse? De hecho ya estuve allá.</li> <li>¿Trabajando o de viaje? Trabajando.</li> <li>¿Cuánto tiempo estuvo? 1 año</li> <li>¿Y le gustaría regresar? La verdad sí me fue bien, sí me gustaría. No sé la suerte, a mí sí me fue bien. ¿Y usted se fue con papeles? ¿O de mojado? Le digo que me fue bien. No me puedo quejar. No todos tenemos la misma suerte, hay</li> </ul> </li> </ul>	<p>usted que no se me partía el alma por dejarla? Que se quedaba y que estaba muy chiquita. Pero teníamos que hacer un cuarto para vivir, y gracias a Dios ahí está su casa. (Mujer, Boca de Apiza, Michoacán)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• “El problema es que no hay trabajo. Hay que crear fuentes de empleo, que nos den fuentes de trabajo bien remunerado. Porque la gente no se va por gusto, se va a buscar lo que aquí no pueden encontrar”. (Coyoacán)</li> <li>• ¿Tienen familia en EUA? Si <ul style="list-style-type: none"> <li>¿Dónde? Brooklyn.</li> <li>¿Qué son suyos? Primo, dos hermanos.</li> <li>¿A que se dedican? Trabajan en restaurante.</li> <li>¿Cuánto tiempo? uno 10 años. El otro 8</li> <li>¿Han vuelto? no</li> <li>¿Ya se quedaron? Si.</li> <li>¿Cree que regresen? Tienen planes de regresar, pero no sabemos.</li> <li>¿Dejaron acá familia? Solo hermanos, mamá y papá. (Coyoacán)</li> </ul> </li> <li>• ¿Tiene familia en Estados Unidos? Amistades lejanas. Ellos ya están radicados allá. Tienen ya generación ahí. <ul style="list-style-type: none"> <li>¿A qué se dedican? Trabajan en unas empresas grandes. (Michoacán)</li> </ul> </li> <li>• Lo que pasa es que mucha gente quiere ganar mucho dinero sin trabajar mucho. Ese es el sueño americano, que van a ganar mucho dinero porque ahí se gana por hora, a trabajar aquí. (Azcapotzalco)</li> <li>• ¿Tiene parientes en Estados Unidos? Si, están allá y se fueron bien ilusionados de que iban a ganar mucho dinero. Y pues su</li> </ul>	<p>otros que están presos.</p> <p>¿En estados Unidos?</p> <p>Sí</p> <p>¿Y por qué están presos? Porque pasaban gente, los agarraron.</p> <p>¿Hace cuánto tiempo no ves a tu familia? A mis 2 tíos, hace 4 años. Y una tía mía ya va a salir. (Boca de Apiza, Michoacán)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Ustedes tienen familia trabajando en Estados Unidos? Sí <ul style="list-style-type: none"> <li>¿En dónde? Houston, Boston, Los Ángeles, etc.</li> <li>¿Y quiénes son? Tíos y tías (Tlalpan)</li> </ul> </li> </ul>
---	---	--



<p>unos a quienes sí les va mal. No les quedan ganas de regresar (Iztapalapa)</p>	<p>mamá llora mucho porque nunca los ve. Y ellos pues ya no piensan regresar. (Apaxco, Edo. de México)</p>	
<p><b>Marcos de Pronóstico del Público</b></p>		
<p><b>Hombres</b></p>	<p><b>Mujeres</b></p>	<p><b>Niños</b></p>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Les gustaría irse a ustedes? Bueno, no quisiéramos irnos, en lo personal yo (el señor) anduve ya por allá. Yo trabajaba en una constructora que tenía filial allá y podíamos ir por temporadas. Pero no, le digo a ella que ver a toda la gente que trabaja en el campo, todos los mexicanos que van, siempre agachados, nunca de frente, siempre temerosos. El tiempo que anduve ni para recomendárselo ni para decirle a mis hijos váyanse porque ahí esta bueno. Ahí está bueno mientras uno tiene posibilidad, pero para ir a trabajar yo no lo recomendaría. <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿No le gustaría que ninguno de sus hijos se fuera? No, ninguno. Si aquí viven bien. Solo es cuestión de que uno tenga deseos de superarse. Buscar la manera de salir adelante. Si en su niñez se vivió con carencias, ya más grandes puede buscarse la manera de salir adelante. (Venustiano</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Usted tendría un consejo para que los mexicanos ya no se vayan a EUA? Que queramos nuestra republica mexicana, que compremos cosas hechas en México y que invirtamos nosotros mismos en México. Y que queramos nuestro hogar. ( Coyoacán)</li> <li>• ¿Qué fue lo que más les gustó? Que se quedó en México. <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Tiene familia en Estados Unidos? No, bueno mi esposo estuvo un tiempo pero ya volvió. Mi hermano estuvo por 9 años.</li> <li>• ¿En qué estuvo trabajando? En cosecha de tomate en Estados Unidos.</li> <li>• ¿Y por qué se regresó? Lo agarró migración.</li> <li>• ¿Y cómo está por acá ahora? Bien, está trabajando.</li> <li>• ¿Qué consejo darías para que los mexicanos no se fueran? Que tenemos aquí poco, pero tenemos. Sólo tendría que haber más trabajo. (Cuajimalpa)</li> </ul> </li> <li>• ¿Qué consejo daría para que no se fueran más mexicanos? Que el gobierno abriera más fuentes de trabajo para que la gente tenga ganas de quedarse. Porque es lo que hace falta, las fuentes de trabajo. Para nosotros irnos es una opción, pero no es la única manera. Yo creo que hay muchas,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué consejo darías para que los mexicanos ya no se vayan? Pues que busquen trabajo. Porque siempre veo que los que se van para estados Unidos primero están de flojos aquí y luego están de flojos. Yo digo que busquen trabajo. (Álvaro Obregón)</li> </ul>

<p>Carranza)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Usted qué consejo daría para que los mexicanos ya no tuvieran que irse? Que busquen la manera de seguir adelante (en México), yo digo es difícil, sí. Pero si nosotros nos lo proponemos, lo logramos. (Iztacalco)</li> <li>• ¿Le recomendaría a la gente que se vaya o se quede? Pues le recomendaría que se quede. Pues allá es lo mismo. Trabaja uno mucho allá para ganar dinero. Si uno aquí trabaja más también gana más. (Iztapalapa)</li> <li>• ¿Qué consejo daría para que los mexicanos no tuvieran que irse? Que se queden en México porque no nos quieren en Estados Unidos a nosotros los morenitos. Nos tratan muy mal. Nomás van a sufrir, haciendo los peores trabajos que ni los negros quieren hacer. (Centro cultural Mexiquense)</li> <li>• “¿Por qué cree que se van los mexicanos? Estos brazos hacen falta, estos brazos de trabajo, hasta los de los internos (en el reclusorio), hacen falta para un mejor México. Pero cuando se aprenda a pagar bien, cuando se aprenda a tratar bien a la</li> </ul>	<p>porque aquí quien quiera puede salir adelante aquí en México. Es muy difícil pero no imposible. (Magdalena Contreras)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Ustedes qué consejo darían para que los mexicanos ya no se fueran a los Estados Unidos? Más que nada que hubiera más ayuda del gobierno a las comunidades del campo. Ellos se van a los Estados Unidos porque el campo está abandonado. Hace falta un apoyo para que estén bien y puedan salir adelante. (Milpa Alta)</li> <li>• ¿Y qué consejo daría para que los mexicanos no se fueran a los Estados Unidos? Primero que nada, acostumbrarse a pensar que no todo se trata de ganar en dólares. Hay cosas en la vida que valen mucho más que ganar en dólares. Se ilusionan mucho de tener ingresos más elevados, además que es evidente que faltan oportunidades. Yo pienso que buscando la oportunidad en el campo y tratando de recuperar la tierra que tanto se está perdiendo en cuanto a los recursos naturales. Que nos demos cuenta de lo que tenemos en el país. Hay mucho que explotar por así decirlo, pues, mucho talento, por no encontrar aquí la forma prefieren buscar otro lugar donde se les da más fácilmente el medio para hacer lo que saben hacer. (Michoacán)</li> <li>• ¿Qué consejo darían para que los mexicanos ya no se fueran? Los americanos vienen aquí y se les recibe como reyes, los mexicanos que se van los tratan como perros. Así hay que tratarlos a ellos, para que sientan. Les pedimos que no se vayan. (Tlahuac)</li> </ul>	
---	--	--

<p>gente y evitar que caigan en esta delincuencia. Todos venimos por diferentes cosas, la problemática en México es que no hay la verdadera fuente de trabajo para que la gente no tenga que pensar en irse". (Reclusorio Preventivo Oriente, Iztapalapa)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• "El problema es que no hay trabajo. Hay que crear fuentes de empleo, que nos den fuentes de trabajo bien remunerado. Porque la gente no se va por gusto, se va a buscar lo que aquí no pueden encontrar". (Coyoacán)</li> <li>• La gente del campo es lo que piensa, cómo irse a los Estados Unidos. Aunque tengan tierras. Muchas veces no se ponen a pensar a futuro, sino nada más ellos quieren vivir el momento".(Venustiano Carranza)</li> <li>• ¿Por qué votó usted en la obra? Voté porque se quedara. Allá tengo 3 hijos y 1 hija. Tienen más de 10 años, pero están ilegales. Unos trabajan en el campo, hoteles o restaurantes. Yo también anduve por allá ya hace años. En el 61 y 62. Y ya hace como 15 años me fui de mojado también.(Michoacán)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Ustedes qué consejo darían para que los mexicanos ya no se fueran de su país? Pues más que nada es que de que hay trabajo aquí hay trabajo sólo hay que saberlo aprovechar pues muchos salen a buscar trabajo rogándole a Dios no encontrar. Más sin en cambio aquí México es bonito, sus tierras, más sin en cambio muchos dicen que afuera lo pueden lograr pero muchos no encuentran el éxito por allá. (Tlahuac)</li> <li>• ¿Qué consejo daría par que ya no se fueran? Lo principal sería pensar en la familia, el hecho de irte y tener un poco más de dinero no garantiza que esté bien tu familia, porque siempre pagas un precio muy grande por irte. En este caso es que a veces pasa que alguien muy querido muera, o ahí mismo morir, tú, ¿no? (Coyoacán)</li> <li>• ¿Fuiste a Estados Unidos? Hace 2 años. Y ya voy a regresar. Sí me voy a aventar, pero es lo mejor. Ya me decidí, tomé la decisión. <ul style="list-style-type: none"> <li>¿Y ya se van a quedar allá? Sí. Mientras ella (su hija de 5 años) cumple 18.</li> <li>¿Y por dónde vas a cruzar? Por donde crucé la primera vez.</li> <li>¿Por dónde es? Por el cerro. Pero no me da miedo. Porque ya sabe uno lo que tiene que correr. (Milpa Alta)</li> </ul> </li> <li>• ¿Usted qué recomendación le daría a la gente para que ya no viaje a los Estados Unidos? Pues que hay que trabajar. (Azcapotzalco)</li> </ul>	
--	---	--

<b>Marcos de Motivos del Público</b>		
<b>Hombres</b>	<b>Mujeres</b>	<b>Niños</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Les gustó el teatro? Si ¿Lo que les llamó la atención? Que dicen que con poco se puede hacer mucho. ¿Votaron que se quede o que se vaya? Votamos que se quede. (Venustiano Carranza)</li> <li>• ¿Le gustaría ir? Yo una vez intenté irme pero me fue mal. No pude cruzar. Me fui por Nuevo Laredo, Tamaulipas. Iba yo con mi hermano y no pudimos cruzar por lo mismo de la soledad, y el trabajo y que te denigra mucho la gente, te hacen de menos. Yo creo que nosotros aquí estamos bien. (Preventivo Oriente, Iztapalapa)</li> <li>• ¿Qué fue lo que más le gusto? La trama. Pues la trama, ¿no? en sí, el mensaje de que para qué va uno a otro país si tenemos un país maravilloso. ¿Tiene familia en Estados Unidos? No, afortunadamente no. Y usted a qué se dedica? Pues me dedico a la gastronomía, soy chef. ¿Qué le aconsejaría a los mexicanos que quieren irse a los Estados Unidos? No, que no se vayan. Pues si aquí en el</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué fue lo que más les gustó? La moraleja. ¿Cual moraleja? Que debemos de luchar por nuestros sueños y no debemos dejar nuestras raíces. (Coyoacán)</li> <li>• ¿Qué consejo daría para que ya no se fueran? Lo principal sería pensar en la familia, el hecho de irte y tener un poco más de dinero no garantiza que esté bien tu familia, porque siempre pagas un precio muy grande por irte. En este caso es que a veces pasa que alguien muy querido muera, o ahí mismo morir, tú, ¿no? (Coyoacán)</li> <li>• ¿Qué fue lo que más les gustó? Me gustó que Bernardino se queda. Una de las partes más importantes, es que a pesar de ser una obra de teatro tienen un mensaje para los demás para que no se vayan y puedan seguir aquí, disfrutando de la cultura y todo lo que México tiene. (Magdalena Contreras)</li> <li>• ¿Qué le aconsejaría a las personas que quieren irse para los Estados Unidos? No, que no se vayan. Aquí está la familia y tienen su trabajo. Bien o mal aquí tienen sus familiares. Los mexicanos somos una familia. (Michoacán)</li> <li>• ¿En qué cree que radica la felicidad? Yo creo que en la unión. Si estamos juntos,</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Qué fue lo que más te gustó? (niña) Que el papá dijo que se fuera con él al otro lado, y el ¿cuándo ya iban en camino dijo "yo me quedo" y caminó para atrás hasta que llegó a su casa y dijo el papá "vieja, que este chamaco no se quiere ir" y se puso muy feliz su mamá. (Tiquicheo, Michoacán)</li> <li>• ¿Qué pasa con la gente que se va lejos de su país por mucho tiempo? Crees que les pase algo en su forma de ser? Después ya no lo reconocemos. Ya no los extrañamos así como antes</li> </ul>

<p>país sufrimos, pues en otro país extraño se sufre más. (Michoacán)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Qué fue lo que más les gustó? La trama. Que habla de los mexicanos que se van a los Estados Unidos y nada más va a peligrar su vida allá ¿Qué consejo le darían a los mexicanos para que ya no se vayan? Que no tienen que ir a pedir nada por allá si aquí lo tenemos todo. (Tlahuac)</li> <li>• ¿Qué fue lo que más le gustó? El mensaje. Porque es necesario tomar conciencia más ahorita en estos tiempos de que en México tenemos todo. Lo que nos hace falta es trabajar, simplemente trabajar y tener una buena visión, más amor a nuestra patria, a nuestra tierra a nuestra gente. Pienso que tenemos todo para hacerlo, nada más nos hace falta decidirnos. (Apaxco, Edo. de México)</li> <li>• ¿Qué parte es la que más le gustó? Pues cómo aquí en México se dan todas las oportunidades pero cómo luego muchos de nosotros estamos con el sueño americano... muchos se van porque no hay muchos aquí que encuentren las respuestas que esperan tener. (Reclusorio preventivo oriente Iztapalapa)</li> </ul>	<p>todos vamos a luchar y salir adelante. Estar unidos con la familia. (Tlahuac)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Qué consejo daría para que los mexicanos ya no tuvieran que irse? Qué consejo les daría? Pues que aquí hay muchísimas oportunidades. Nada más hay que tener voluntad de trabajar, aquí hay muchísimo trabajo. Y es que ellos se van por una ilusión y aquí está lo más importante que es la familia y allá sólo se van a perder. Hay muchos que dicen que sí triunfan, pero aquí también se triunfa, y además aquí están nuestras raíces, nuestras costumbres. Nuestra república es hermosísima. Que no se vayan. ¿A qué van? Es bonito ir a conocer pero regresar. No quedarse, con lo que tenemos aquí nos basta. Bernardino quería mucho a su abuelito y quería quedarse aquí a trabajar y tomó muy bonita decisión. (Apaxco, Edo. de México)</li> <li>• ¿Qué consideran que es la felicidad? Estar con mi familia, hijos, esposo. Tener lo suficiente para estar bien. Estar todos reunidos, pero con la situación no se puede. (Coyoacán)</li> <li>• ¿Por qué votaron? votamos que no se fuera. ¿Tienen familia en Estados Unidos? sí. En estados Unidos, en España. Por eso me mueven las fibras. ¿Y les gustaría irse a ustedes? No nos gustaría irnos. Como viaje, como paseo sí. Pero México es la tierra (Venustiano Carranza)</li> <li>• Tienen familia en Estados Unidos? Sí.</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• ¿Tienen familia en Estados Unidos? Sí, mi papá. ¿Hace cuánto tiempo se fue? Uuu como 10 años. ¿Y va a volver a algún día? Sí. (otro niño interrumpe diciendo: "Va a volver pero en la tumba, en la caja sólo para que lo entierren") (niños, Boca de Apiza, Michoacán)</li> </ul>
---	--	--

	<p>Mi esposo.</p> <p>¿En qué parte está? En Nueva York.</p> <p>¿Y cuanto tiempo lleva allá? 5 años.</p> <p>¿Y ha vuelto? No. Y va a venir? No sabemos.</p> <p>¿Tienen comunicación? Sí. Telefónica.</p> <p>¿Lo ven por el chat? No. Todavía no.</p> <p>¿Y cuanto tiempo más se piensa quedar? No se sabe todavía.</p> <p>¿Están mejorando su situación económica? Sí.</p> <p>¿Y cómo van? ¿Está mejorando? Pues en algunas cosas sí, otras no.</p> <p>¿Y usted quisiera que el ya mejor se regresara? Sí</p> <p>¿Y se lo ha dicho? Sí. ¿Y él que dice? Pues que me espere otro poco.</p> <p>(Azcapotzalco)</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Hay unos que pegan y otros que vuelven con los brazos cruzados, así como se fueron. Luego dicen que es muy duro por allá, y más en la forma como pasa, está tremendo. El desierto y todo, la migra, eso es feo, ¿no? Aquí aunque sea gracias a Dios si frijoles comemos diario ahí la vamos pasando en compañía de su seres queridos.</li> </ul> <p>¿En qué cree que radica la felicidad? Yo creo que en la unión. Si estamos juntos, todos vamos a luchar y salir adelante. Estar unidos con la familia. (Tlahuac)</p>	
--	---	--

#### **ANEXO 4 - Entrevistas del Público de la obra de teatro didáctico "Bernardino"**

##### **Michoacán, San Lorenzo**

- *Hombre 80 años*

¿Qué fue lo que más le gustó? La bailada.

¿Usted votó porque se fuera o porque se quedara? Que se quede.

¿Tiene parientes en Estados Unidos? Sí

¿Quiénes? Mis 3 hijos

¿En dónde? En las Vegas

¿Y hace cuanto tiempo se fueron? Ya lleva tiempo. Como 15 años, por lo menos. Y ya no han vuelto. Si hablamos por teléfono de vez en cuando.

¿En qué trabajan allá? No sé.

¿A usted le gustaría ir? Ya fui a darme una vuelta hace muchos años.

¿A usted le gusta su tierra? Sí

¿Y siembra? Ya no. Ya no me dan las fuerzas.

¿Cuando usted vio Bernardino se acordó de cuando usted sembraba? Ah cómo no. Así sembraba yo cuando era pequeño con mis hermanos y mi papá. Nos dedicábamos a la agricultura. Pero desde hace como 5 años ya no siembro más.

##### **Aquila**

- *Grupo de niños mixto de 7 a 9 años*

¿Ustedes vieron la obra de teatro? Sí, cuando en la milpa.

¿Qué te gustó de la milpa? Que sembramos milpa y frijol con mi abuelito. (Mientras hablaban, los niños imitaban los movimientos del gallo en la obra Bernardino)

¿Tienen familia en Estados Unidos? Sí, mi papá.

¿Hace cuanto tiempo se fue? Uuu como 10 años.

¿Y va a volver a algún día? Sí. (otro niño interrumpe diciendo: "Va a volver pero en la tumba, en la caja sólo para que lo entierren")

¿Se les antoja ir a Estados Unidos? Sí

¿A qué se les antoja ir? A conocer a mis primos y a traer una camioneta.

¿Qué quieren estudiar? Maestro, ingeniero, bombero para ayudar a las personas.

¿Ustedes van a la milpa? Sí

¿Qué siembran? Tomates

### **Tiquicheo**

- *Grupo de niños mixto 7 a 9 años*

¿Te gustó? Sí, mucho.

¿Qué fue lo que más te gustó? (niña) Que el papá dijo que se fuera con él al otro lado, y el  
¿cuándo ya iban en camino dijo "yo me quedo" y caminó para atrás hasta que llegó a su casa y  
dijo el papá "vieja, que este chamaco no se quiere ir" y se puso muy feliz su mamá.

(niño) Lo que más me gustó, es que a Bernardino no le gustaba irse para el otro lado y se  
quería quedar con su abuelito. El quería mucho a su abuelito así como yo quería a mi abuelito.

¿Se murió? Sí. No tiene mucho, hace 2 meses

¿Tú te llevaba igual con él que como Bernardino? Sí. ¿Y también sembraban? Sí, y también  
con mis tíos, todo.

¿Te gustaría ir a Estados Unidos? Sí

¿Para qué? A trabajar

¿A qué? A vivir. De vacaciones ya hemos ido.

¿Siembras? Sí

¿Y te gusta? No tanto

¿Qué sembrabas? Mi papá y mi mamá y mi hermano sembrábamos elotes.

¿Cuando ustedes veían al abuelo se acordaban del suyo? Sí

¿Qué votaron? Que se quedara

¿Les gustó votar en la obra? Sí

¿Les gustaría decidir más cosas? si

- *Hombre, 70 años*

Lo que más me gustó fue cuando sacaban la cabeza y los brazos bailando.

¿Le gustó cómo le hablaba el abuelo a Bernardino? Sí

¿Usted habla así con sus nietos? No tengo nietos. Tengo nietos pero están en los estados  
Unidos.

¿En qué parte? En Georgia.

¿Y ya tienen mucho tiempo allá? Uuu como 20 años.

¿Qué votó? Que se quedara o que se fuera. Que se quedara.

¿Por qué piensa que la gente se va a los Estados Unidos? Porque tiene trabajo. Es que aquí  
no hay nada. Está muerto.



¿Y a usted le gusta aquí, su pueblo? Sí, está bonito.

### **Boca de Apiza**

- *Grupo de niños 9 a 11 años*

¿Tienes familia en Estados Unidos? (niño 1) Nomás mi Tío Leo

¿En qué parte? En Carolina. Va a cumplir 4 años.

¿Y ya no ha vuelto? Quiere volver pero no sé si se vaya a venir o no.

(Niño 2) ¿Tienes familia en Estados Unidos? Sí, mi papá.

¿Hace cuánto tiempo se fue? Como unos 10 años.

¿Y ha vuelto seguido o no? Sí, a veces.

¿Se te antojaría ir a Estados Unidos? Sí

¿De visita o a vivir? De visita nomás.

¿A dónde más te gustaría viajar? A México.

¿A otro país? A España, Argentina.

(niño 3) Ahorita tengo unos tíos en Estados Unidos, y otros que están presos.

¿En estados Unidos? Sí

¿Y por qué están presos? Porque pasaban gente, los agarraron.

¿Hace cuánto tiempo no ves a tu familia? A mis 2 tíos, hace 4 años. Y una tía mía ya va a salir.

¿Te gustaría ir a Estados Unidos? No

¿A dónde te gustaría ir? A Morelia. A México nunca he ido.

¿Otro país? No, otro país ya no.

¿Qué pasa con la gente que se va lejos de su país por mucho tiempo? ¿Crees que les pase algo en su forma de ser? Después ya no lo reconocemos. Ya no los extrañamos así como antes.

¿Y te gusta aquí? Sí, aquí sí.

- *Mujer, 40 años*

Yo estuve casi 5 años ahí. Yo trabajaba en una fábrica. Dallas tiene muchas fábricas como para trabajar. Hay mucho de qué trabajar. De carpintería, etc. Por eso los latinos tienden a irse ahí. Aunque gane uno el mínimo pero sí hay.

¿A dónde le gustaría viajar? A California me gustaría ir. Y sabe a donde tengo el deseo de ir y es aquí mismo? A Acapulco. También a Cuba.

¿Usted cree que hay otras maneras de superación sin tener que irse tan lejos? Pues a lo mejor sí pero como por ejemplo aquí, vamos a pensar. Que me quiero hacer un cuartito, un cuartito me sale arriba de 40,000 pesos usted cree que aquí ganando, las mujeres aquí ganan diario 80, usted cree que me alcanza para comer, vestirme y pagar todo lo que uno tiene que pagar y todavía hacer el cuarto? No. En cambio allá los 80 pesos se los gana en una hora. Vale sufrir porque sufre uno demasiado en ir. Para llegar, para pasar, sí sufre. Pero uno con el hecho de que quiere hacer algo y quiere ser alguien en la vida, y no le importa el sufrimiento. Cuando yo me fui esta niña (de 12 años) yo la dejé como de 2 años, ¿cree usted que no se me partía el alma por dejarla? Que se quedaba y que estaba muy chiquita. Pero teníamos que hacer un cuarto para vivir, y gracias a Dios ahí está su casa.

### **Otras, Michoacán**

- *Mujer, 25 años*

¿Qué le gustó de la obra? A mí me gustó mucho la actuación, los pocos recursos que tenían y las pocas personas que eran y sin embargo crearon un ambiente como si hubiera muchas cosas y mucha gente alrededor.

Me gusta que se le pregunte a la gente por qué votaría. Supongo que siempre votan porque se quede.

¿Tú tienes parientes en Estados Unidos? Sí

¿En dónde? En California

¿Conoces Estados Unidos? No, y no me llama la atención

¿Qué lugar te gustaría para viajar? Me gustaría el otro lado del charco

¿Cree usted que el teatro es necesario para la comunidad? Es un alimento. Una manera de identificarse con lo que uno piensa y que comparte con los demás.

¿Y qué consejo daría para que los mexicanos no se fueran a los Estados Unidos? Primero que nada, acostumbrarse a pensar que no todo se trata de ganar en dólares. Hay cosas en la vida que valen mucho más que ganar en dólares. Se ilusionan mucho de tener ingresos más elevados, además que es evidente que faltan oportunidades. Yo pienso que buscando la oportunidad en el campo y tratando de recuperar la tierra que tanto se está perdiendo en cuanto a los recursos naturales. Que nos demos cuenta de lo que tenemos en el país. Hay mucho que explotar por así decirlo, pues, mucho talento, por no encontrar aquí la forma prefieren buscar otro lugar donde se les da más fácilmente el medio para hacer lo que saben hacer.

- *Hombre 60 años*

¿Por qué votó usted en la obra? Voté porque se quedara.

Allá tengo 3 hijos y 1 hija. Tienen más de 10 años, pero están ilegales. Unos trabajan en el campo, hoteles o restaurantes. Yo también anduve por allá ya hace años. En el 61 y 62. Y ya hace como 15 años me fui de mojado también.

¿Qué le diría usted a la gente para que ya no se vaya? Que busquen salir adelante en su país.

- *Hombre 50 años*

¿Le gustó la obra? Sí

¿Qué fue lo que más le gusto? La trama. Pues la trama, ¿no? en sí, el mensaje de que para qué va uno a otro país si tenemos un país maravilloso.

¿Tiene familia en Estados Unidos? No, afortunadamente no.

Y usted a qué se dedica? Pues me dedico a la gastronomía, soy chef.

¿Le gustaría conocer Estados Unidos u otro país? Pues relacionado con mi trabajo, sí. Para conocer otras culturas en la cuestión gastronómica para aportar yo algo para ellos, y ellos que aporten algo para mi saber. De hecho quería ir a Estados Unidos cuando yo me dedicaba al atletismo por 12 años, yo quería competir allá. Las cosas desgraciadamente no salieron bien y se cambiaron los planes.

¿Adentro de México si le gustaría viajar? Sí. Realmente sí, soy una persona que sí me gustaría viajar.

¿Qué le aconsejaría a los mexicanos que quieren irse a los Estados Unidos? No, que no se vayan. Pues si aquí en el país sufrimos, pues en otro país extraño se sufre más.

¿Cree que el teatro es necesario para la comunidad? Sí, bastante necesario, principalmente en nivel infantil. Nosotros asistimos aquí por nuestras niñas.

¿Otra obra, qué tema le gustaría? Con la misma temática, el mismo mensaje, positivo hacia nosotros los adultos como también para los niños.

¿Algo más sobre la obra? Inculcarle a nuestros hijos el teatro y la lectura. Bastante cultura porque desgraciadamente duele decirlo, porque en México no tenemos cultura ni para subirnos al metro.

- *Señora, 70 años*

¿Le gustó? Si

¿Qué fue lo que más le gustó? Todo

¿Tiene familia en Estados Unidos? Amistades lejanas. Ellos ya están radicados allá. Tienen ya generación ahí.

¿A qué se dedican? Trabajan en unas empresas grandes.

¿Le gustaría ir? No

¿Ni de viaje ni de nada? No. Ni de chiste.

¿Si tuviera la oportunidad de viajar, a donde iría? Yo diría a otro lado. Por el Estado de Veracruz. Yo soy de allá.

Que le aconsejaría a las personas que quieren irse para los Estados Unidos? No, que no se vayan. Aquí está la familia y tienen su trabajo. Bien o mal aquí tienen sus familiares. Los mexicanos somos una familia.

¿Cree que el teatro es necesario para su comunidad? Si, para los niños, las personas mayores, los jóvenes, para que se inculquen algo en su mentalidad.

¿Le gustaría ver alguna otra obra con otro tema? Si fuera para infantil, si fuera para adolescente es lo máximo. En este momento fue un diálogo precioso.

¿Quisiera decir algo más? Para mí fue algo esencial. Muchas felicidades y que sigan adelante.

- *Señora 70 años*

Me hicieron llorar a la hora de la despedida porque me hicieron recordar las despedidas de los míos. Es para ponerse así. Está feo que se vayan. Yo voté porque se queden porque es tristísimo. Dice un dicho: "'Dicen' que no duele la despedida. Díganle al que se lo dijo, que se despida". Porque no es lo mismo. Como puede ser que regresen puede ser que no regresen, es muy fuerte, tremendo.

### **Delegación Venustiano Carranza**

- *Familia 27 años aprox. (responde el padre)*

¿Les gustó el teatro? Si

¿Lo que les llamó la atención? Que dicen que con poco se puede hacer mucho.

¿Votaron que se quede o que se vaya? Votamos que se quede.

¿Tienen familia en EUA? Si. En Indiana.

¿Cuánto tiempo llevan? Como 5 años

¿Ya no volvieron? Unos van y regresan, aunque no tengan papeles. Según el la primera vez paso por el río. La segunda vez por la línea. Tiene familia acá, allá solo vive con los que viven allá.

¿Alguien ha ido? No.

¿Se le antoja ir? No.

¿Quisiera conocer algún otro país? Canadá.

- Pareja 60 años (Responde el hombre)

Señor: "los felicito porque es muy buena obra. Y usted (a la actriz que hace el papel de Remedios) principalmente, tiene mucha madera. Deveras, es lo que le decía yo a mi esposa. Como que sí demuestra lo que siente. Y le da más emotividad, por así decir".

¿Y qué les pareció la obra? Bien. O sea, habla mucho de la gente del campo que muchas veces ya está muy abandonado, realmente sí. La gente del campo es lo que piensa, cómo irse a los Estados Unidos. Aunque tengan tierras. Muchas veces no se ponen a pensar a futuro, sino nada más ellos quieren vivir el momento.

¿Les gustaría irse a ustedes? Bueno, no quisiéramos irnos, en lo personal yo (el señor) anduve ya por allá. Yo trabajaba en una constructora que tenía filial allá y podíamos ir por temporadas. Pero no, le digo a ella que ver a toda la gente que trabaja en el campo, todos los mexicanos que van, siempre agachados, nunca de frente, siempre temerosos. El tiempo que anduve ni para recomendárselo ni para decirle a mis hijos váyanse porque ahí esta bueno. Ahí está bueno mientras uno tiene posibilidad, pero para ir a trabajar yo no lo recomendaría.

¿No? ¿no le gustaría que ninguno de sus hijos se fuera? No, ninguno. Si aquí viven bien. Solo es cuestión de que uno tenga deseos de superarse. Buscar la manera de salir adelante. Si en su niñez se vivió con carencias, ya más grandes puede buscarse la manera de salir adelante.

¿De qué les gustaría que hubiera teatro, que viniera una obra que les hablara de qué? Pues, cosas como la que ustedes nos vinieron a ofrecer, cosas así del campo. Cosas sociales. Porque la mayoría de la ciudad muchas veces nos ha pasado, hemos ido al campo, nos han invitado, vamos y los niños no conocen los animales como lo que son o sea, por decirlo, un guajolote, yo tengo una sobrina que lo confundía con una gallinota. Necesitan obras que muestren la realidad del campo para que los niños lo conozcan.

- Mujeres 60 años

(Pregunta la mujer a una actriz que hace el papel de Remedios) ¿Y sí Lloraste? Sí.

Es lo que le digo ¿no? (a su amiga), a mí me hiciste llorar. Actuaste muy bien. (responde la actriz) muchas gracias.

¿Les gustó la obra? Sí, claro. Nos trae mensaje. Mucho mensaje.

¿Qué parte les gustó más? Cuando invitan al chico al que se vaya.

¿Les gustó votar? Si

¿Por qué votaron? votamos que no se fuera.

¿Tienen familia en Estados unidos? sí. En estados Unidos, en España.

Por eso me mueven las fibras.

¿Y les gustaría irse a ustedes? No nos gustaría irnos. Como viaje, como paseo sí. Pero México es la tierra.

¿Y en qué parte EUA?: San Luis. Mis hermanos.

¿Y la suya? En Barcelona.

¿Sobre qué tema le gustaría que hubiera más teatro? sobre moral, que andamos por los suelos. ¿Le gustaría más que teatro para niños? Pues de los 2. Los de la tercera edad necesitamos de algo que nos anime a vivir.

### **Apaxco, Estado de México**

- *Hombre 40 años*

¿Le gustó la obra? Sí, me gustó mucho el mensaje más que nada y los actores muy buenos, excelentes.

¿Qué fue lo que más le gustó? El mensaje. Porque es necesario tomar conciencia más ahorita en estos tiempos de que en México tenemos todo. Lo que nos hace falta es trabajar, simplemente trabajar y tener una buena visión, más amor a nuestra patria, a nuestra tierra a nuestra gente. Pienso que tenemos todo para hacerlo, nada más nos hace falta decidirnos.

¿Usted tiene familia en Estados Unidos? Sí. Dos, y sí extraño mucho pero no me gustaría vivir ahí. He ido y te puedo decir que como México no hay dos. Conocí todo Estados Unidos, Canadá y Alaska, estuve como 11 meses, no aguanté la soledad, dejar a mi gente, mi madre, mis demás hermanos, mi tierra, mi familia. No lo puedes hacer.

¿Los que están en estados Unidos a qué se dedican? Mi hermana es modelo de JC Penny y mi hermano es gerente de un restaurante. Pero cuando hablo con ellos tengo la nostalgia de sus palabras.

¿Qué le recomendaría a la gente mexicana que ya no se vaya? Pues que se queden en su país que los vio nacer, que se quede, que aquí tienen lo suyo, aquí tenemos lo nuestro. Y hay que aprovecharlo.

¿Algo más que decir de la obra de teatro? Pues que los felicito bastante, son personas por lo que veo sencillas con mucha conciencia más que nada, con mucho respeto a nuestras tradiciones, nuestra gente y nuestra tierra. Los motivo a que sigan haciendo esa labor. Es importante para cualquier persona con deseos de superarse.

### **Coyoacán**

- *Mujeres 40 y 60 años.*

(Niño) A mí me gusto cuando decidió quedarse.

¿Ustedes por qué votaron, porque se fuera o porque se quedara Bernardino? Que se quedara  
Alguna parte de la obra que les haya encantado: una felicitación a los actores porque son muy  
buenos. Especialmente a quien hizo el papel de Remedios.

¿Tiene familia en Estados Unidos? Sí.

¿Quién está por allá? Mi hijo

¿En qué parte de los estados unidos está? Florida

¿Y hace cuántos años anda por allá? 10 años

¿Y ha vuelto? Ahorita vino porque quiere arreglar sus papeles, pero se las ponen bien difícil.  
Tiene un año aquí ya y no le han resuelto nada.

¿Y él en qué trabaja allá? En un campo de golf

¿Pero mantienen comunicación con él seguido? Sí, Bueno, él está con nosotros ahora y  
mantiene comunicación con su esposa que está allá.

¿Y se va volver a ir para allá a vivir entonces? Está esperando que le den el perdón creo que le  
llaman, el permiso para poder estar legal en Estados Unidos.

¿Les gustaría irse a vivir allá? Fuimos pero de visita. A mí no me gustaría vivir allá. Nuestra  
vida está acá.

¿Qué consejo darían para que la gente no se vaya? El problema es que no hay trabajo. Hay  
que crear fuentes de empleo, que nos den fuentes de trabajo bien remunerado. Porque la  
gente no se va por gusto, se va a buscar lo que aquí no pueden encontrar.

¿Si pudieran pedir un deseo ahorita qué pedirían? Que hubiera trabajo en México para que  
todos pudieran regresarse.

¿En qué les gustaría a su hijo trabajar o a su marido, cuál sería su mejor trabajo? Pues qué  
cree, que en México no hay trabajo. Mi hijo pasó 6 meses buscando y no encontró. Nada más  
de vigilante. No hay otro trabajo en ningún lado. En todas partes se lo niegan.

(a los niños) ¿Ustedes están en la escuela? ¿Y qué quieren estudiar? Yo quiero ser cantante.

¿Y tú? ¿Todavía no sabes? No.

¿Si pudieran viajar a dónde irían? ¿A dónde? A Cancún. A la playa.

¿Qué habría que hacer para viajar allá? Conseguir mi pasaporte. (madre: No, para Acapulco  
no!) Y dinero para viajar.

¿Qué consideran que es la felicidad? Estar con mi familia, hijos, esposo. Tener lo suficiente  
para estar bien. Estar todos reunidos, pero con la situación no se puede.

Muchas gracias, ¿algo más que quisieran decir sobre la obra de teatro?

¿Si vieran más teatro, que otra obra quisieran ver? Pues a nosotros nos gusta mucho el teatro  
y cada que hay obra siempre venimos a verlo nos han traído de todo tipo y les agradecemos

mucho, vemos cualquier tipo y les agradecemos mucho porque es difícil poder pagar un boleto. Esta obra estuvo sensacional. Me encantó porque sin escenografía sin mucho, los propios actores hicieron todo.

¿Si les trajéramos otra obra, de qué tema quisieran que se tratara? Infantiles para ellos. ¿Y qué temas, sobre qué? Pues a lo mejor sobre el cuidado del agua, o sobre cuestiones ambientales, y ese tipo de cosas que los tenemos que educar ahora.

- *Mujer 30 años*

¿Les gustó la obra de teatro? Si.

¿Qué fue lo que más les gustó? La moraleja. ¿Cual moraleja? Que debemos de luchar por nuestros sueños y no debemos dejar nuestras raíces.

¿Qué parte te gustó más? Que tocaban los tambores (niña)

¿Tienen familia en EUA? Si

¿Dónde? Brooklyn.

¿Qué son suyos? Primo, dos hermanos.

¿A que se dedican? Trabajan en restaurante.

¿Cuánto tiempo? uno 10 años. El otro 8

¿Han vuelto? no

¿Ya se quedaron? Si.

¿Cree que regresen? Tienen planes de regresar, pero no sabemos.

¿Dejaron acá familia? Solo hermanos, mamá y papá.

¿Te gustaría ir? No

¿A conocer? No, no me gustaría ir.

¿Si pudieras conocer un país, cual sería? Toda la Republica mexicana. Chiapas, principalmente.

¿Tú eres de aquí de Santo Domingo? Si

¿Niña, qué quieres ser de grande? Jugar con mis primos.

¿Qué consejo daría par que ya no se fueran? Lo principal sería pensar en la familia, el hecho de irte y tener un poco más de dinero no garantiza que esté bien tu familia, porque siempre pagas un precio muy grande por irte. En este caso es que a veces pasa que alguien muy querido muera, o ahí mismo morir, tú, ¿no?

¿Algo más sobre la obra que quiera comentar? Ojalá hubiera más eventos que la gente pudiera ver. No a mucha gente la gusta el teatro, pero estuvo muy divertido y aprendimos.

¿Es necesario el Teatro para la comunidad? sí



¿De qué le gustaría que tratara el teatro? Igual que esta obra, que permita el público infantil pues hay pocos espacios donde ellos puedan tener acceso al teatro, y que les dejara también enseñanzas a los grandes.

- *Niñas 10 años y 7, con su mamá. Responde la madre.*

¿Les gustó la obra de teatro? Si

¿Lo que más les gustó? El momento de la votación. "Cuando votaron porque se iba a ir".

¿Qué votaron? Que se quedara

¿Otra parte de la obra? Cuando ordeñan a la vaca

¿Tienen familia en EUA? Sí

¿Quién? Nuestra madrina y primos y tíos.

¿En qué parte? En San Diego CA

¿Desde hace cuánto tiempo? Una 15 años, y otro 20 años. Una de ellas ha vuelto a México, la otra talvez no vuelva.

¿Has ido a EUA? No Quisieras ir? No.

Responden Niñas: si queremos ir, a conocer.

¿Y otro país? Francia. Y otro lugar de México: Guanajuato

Responde la mamá: toda la republica mexicana.

¿Qué tendrían que hacer para poder viajar? Tener dinero.

¿Qué quieren ser cuando sean grandes? Doctora y veterinaria.

¿Usted (madre) tendría un consejo para que los mexicanos ya no se vayan a EUA? Que queramos nuestra republica mexicana, que compremos cosas hechas en México y que invirtamos nosotros mismos en México. Y que queramos nuestro hogar.

Niñas: la obra estuvo bonita y divertida.

¿Creen que el teatro es necesario para ustedes? Si

(a la madre) ¿Usted cree que el teatro es necesario para nuestra comunidad?

Madre: si, nos muestra la vida de repente nos puede mostrar nuestra realidad y también nos puede llevar a soñar. Es bueno eso. Y es importante que las niñas también participen en el teatro, no nada más que lo vean sino que participen.

### **Delegación Iztacalco**

- *Hombre, 30 años*

¿Le gustó la obra? Claro que sí

¿Qué fue lo que les gustó más? En lo que convivían ellos. Cómo se relacionaba la familia. Se aferró a estar con su abuelo.

¿Les gustó decidir el final de la historia? Sí

¿Ustedes tienen familia en los Estados Unidos? Sí. Tengo primos y uno que otro tío.

¿Cuánto tiempo tienen allá? Uno tiene 10 años, otro tiene 5 años trabajando allá, pero no han regresado. De uno ya no sabemos nada, su esposa fue la que ya regresó para estar con sus hijos, pero su hija ya de 14 años.

¿Y la dejó niña, o cómo? Sí, la dejó chiquita.

¿Usted qué consejo daría para que los mexicanos ya no tuvieran que irse? Que busquen la manera de seguir adelante, yo digo es difícil, sí. Pero si nosotros nos lo proponemos, lo logramos.

¿Le gustó este tipo de teatro? Fíjese que sí. Yo no he tenido la oportunidad, ya ve que luego se tiene que pagar, pero ahorita que fue la oportunidad de observarlo, sí me gustó.

¿Y si viera otra obra de teatro de qué le gustaría que tratara? Pues similar, ¿no? la misma información relacionada con que los mexicanos se sigan quedando aquí. Que siguiera el mismo ejemplo de Bernardino, ¿no? que el luchó por estar con su raíz y no se quiso ir.

### **Delegación Iztapalapa**

- *Hombre 50 años*

¿Tiene familiares en Estados Unidos? No

¿Y le gustaría a usted irse? De hecho ya estuve allá.

¿Trabajando o de viaje? Trabajando.

¿Cuánto tiempo estuvo? 1 año

¿Y le gustaría regresarse? La verdad sí me fue bien, sí me gustaría. No sé la suerte, a mí sí me fue bien.

¿Le recomendaría a la gente que se vaya o se quede? Pues le recomendaría que se quede. Pues allá es lo mismo. Trabaja uno mucho allá para ganar dinero. Si uno aquí trabaja más también gana más.

¿Le gustaría viajar al interior de la república mexicana? Sí, a cualquier lugar.

¿Importante el teatro para la comunidad? Sí, Porque lleva mucho mensaje.

¿Qué otro tema le gustaría que se presentara? No sé la verdad. La mejor es esta, que la gente ya no se vaya. Hay unos que no se regresan y otros que sí regresan.

¿Y usted se fue con papeles? ¿O de mojado? Le digo que me fue bien. No me puedo quejar. No todos tenemos la misma suerte, hay unos a quienes sí les va mal. No les quedan ganas de regresar.

### **Cuajimalpa**

- *Mujer, 30 años*

¿Les gustó la obra? sí

¿Qué fue lo que más les gustó? Que se quedó en México.

¿Tiene familia en Estados Unidos? No, bueno mi esposo estuvo un tiempo pero ya volvió. Mi hermano estuvo por 9 años.

¿En qué estuvo trabajando? En cosecha de tomate en Estados Unidos.

¿Y por qué se regresó? Lo agarró migración.

¿Y cómo está por acá ahora? Bien, está trabajando.

¿Qué consejo darías para que los mexicanos no se fueran? Que tenemos aquí poco, pero tenemos. Sólo habría que haber más trabajo.

¿Cree que es importante el teatro para su comunidad? Sí, se olvida uno de cosas de la casa, problemas. Además trae mensajes para la gente, y hay cosas donde te reflejas porque son ciertas.

¿Algo más que quieran decir de la obra? Que es un mensaje importante para toda la gente que se quiere ir. Y que aquí está lo que en realidad tienen y lo que quieren.

#### **Entrevista Centro Cultural Mexiquense**

- *Pareja, 50 años, responde el Hombre*

¿Les gustó la obra? Sí

¿Qué más les gustó? Pues los personajes. Y el mensaje que dejó.

¿Qué consejo daría para que los mexicanos no tuvieran que irse? Que se queden en México porque no nos quieren en Estados Unidos a nosotros los morenitos. Nos tratan muy mal. Nomás van a sufrir, haciendo los peores trabajos que ni los negros quieren hacer.

¿Ustedes creen que el teatro es necesario para la comunidad? Siempre. Si vemos la historia, las grandes culturas como los griegos y los chinos compartían mucho mensaje por medio de sus obras de teatro.

#### **Reclusorio Preventivo Oriente Iztapalapa**

- *Responden diferentes hombres reclusos, edad entre 30 y 50 años*

¿Les gustó la obra? Sí

¿Qué parte es la que más le gustó? Pues cómo aquí en México se dan todas las oportunidades pero cómo luego muchos de nosotros estamos con el sueño americano.

También la versatilidad con que enfrentan la problemática de nuestro país, eso es la necesidad en la que muchos se van porque no hay muchos aquí que encuentren las respuestas que esperan tener.

¿Tienen familia en estados Unidos? Si, en los Ángeles

¿Quién? Mi padre

¿Cuánto tiempo tiene allá? 10 años

¿En qué trabaja? Es mecánico automotriz

¿Le gustaría ir? Yo una vez intenté irme pero me fue mal. No pude cruzar. Me fui por Nuevo Laredo, Tamaulipas. Iba yo con mi hermano y no pudimos cruzar por lo mismo de la soledad, y el trabajo y que te denigra mucho la gente, te hacen de menos. Yo creo que nosotros aquí estamos bien.

¿Por qué cree que se van los mexicanos? Estos brazos hacen falta, estos brazos de trabajo, hasta los de los internos (en el reclusorio), hacen falta para un mejor México. Pero cuando se aprenda a pagar bien, cuando se aprenda a tratar bien a la gente y evitar que caigan en esta delincuencia. Todos venimos por diferentes cosas, la problemática en México es que no hay la verdadera fuente de trabajo para que la gente no tenga que pensar en irse.

¿Cree que es importante el teatro para la comunidad? Si

¿Si vieran otra obra, de qué les gustaría que tratara? Sobre las adicciones.

### **Delegación Magdalena Contreras**

- *Familia 30 años, aprox. Responde el padre.*

¿Les gustó la obra? Sí, mucho

¿Qué fue lo que más les gustó? Mensajes sobre valores y la importancia sobre nuestras raíces.

¿Usted votó porque se fuera o porque se quedara? Porque se quedara.

¿Tiene familia en Estados Unidos? No.

¿Qué consejo darían para que no se fueran más mexicanos? Que el gobierno los apoye más porque dinero sí hay para ayudar a la gente. La gente se va porque busca mejores oportunidades, pero no siempre tiene suerte de que le vaya bien.

- *Mujer, 20 años*

¿Les gustó la obra? Sí

¿Qué fue lo que más les gustó? Me gustó que Bernardino se queda. Una de las partes más importantes, es que a pesar de ser una obra de teatro tienen un mensaje para los demás para que no se vayan y puedan seguir aquí, disfrutando de la cultura y todo lo que México tiene.

¿Tienen familia en Estados Unidos?

¿Qué consejo daría para que no se fueran más mexicanos? Que el gobierno abriera más fuentes de trabajo para que la gente tenga ganas de quedarse. Porque es lo que hace falta, las fuentes de trabajo. Para nosotros irnos es una opción, pero no es la única manera. Yo creo que hay muchas, porque aquí quien quiera puede salir adelante aquí en México. Es muy difícil pero no imposible.

¿Creen que el teatro es necesario para la comunidad? Si claro, la gente necesita mucho para hacer conciencia.

¿Qué otro tema le gustaría ver en teatro? Temas como estas, vivencias actuales que hablan de la realidad. No cosas que no tienen sentido. Yo creo que esto es muy real.

- *Hombre 40 años*

¿Le gustó la obra? Sí, me parece que la comunicación del actor con el público es muy emotiva.

¿usted votó porque se fuera o porque se quedara Bernardino? Voté porque se quede.

¿Tiene familia en Estados Unidos? Mis cuñadas se acaban de ir, pero también tengo primos y tíos.

¿Y en qué parte de Estados Unidos viven? Pues están en Chicago

¿Qué opina de la migración? Es una tragedia muy grave. La gente poco a poco se queda sola, así como los pueblos se quedan con los más viejos y los más niños.

¿Qué le recomendaría usted a la gente para que ya no se vaya a los Estados Unidos? Pues que en México si hay trabajo y la familia es lo más importante.

## **Milpa Alta**

- *Mujer, 30 años*

¿Qué fue lo que más les gustó? A pesar de que hubo cosas muy simples, el desarrollo de la obra estuvo muy bien armado, hubo muchos mensajes.

¿Y ustedes tienen familiares en Estados Unidos? Sí.

¿Qué son de ustedes? Tíos, primos, cuñados.

¿Ustedes qué consejo darían para que los mexicanos ya no se fueran a los Estados Unidos? Más que nada que hubiera más ayuda del gobierno a las comunidades del campo. Ellos se van a los Estados Unidos porque el campo está abandonado. Hace falta un apoyo para que estén bien y puedan salir adelante.

¿Fuiste a Estados Unidos? Hace 2 años. Y ya voy a regresar. Sí me voy a aventar, pero es lo mejor. Ya me decidí, tomé la decisión.

¿Y ya se van a quedar allá? Sí. Mientras ella (su hija de 5 años) cumple 18.

¿Y por dónde vas a cruzar? Por donde crucé la primera vez.

¿Por dónde es? Por el cerro. Pero no me da miedo. Porque ya sabe uno lo que tiene que correr.

### **Entrevista Tlalpan**

- *Niños de 5 a 8 años*

¿Les gustó? Sí

¿Qué les gustó más? Todo

¿Votaron que se fuera Bernardino o que se quedara? Porque se quedara

¿Ustedes tienen familia trabajando en Estados Unidos? Sí

¿En dónde? Houston, Boston, Los Ángeles, etc.

¿Y quiénes son? Tíos y tías

¿Y a ustedes les gustaría ir a Estados Unidos? Algunos sí y algunos no.

¿Y se irían de viaje o a trabajar? De viaje

¿A dónde más les gustaría viajar? A Europa o al mundial

¿Y de México qué más quieren conocer? Acapulco y la playa

¿Ustedes creen que el teatro es necesario para ustedes? Sí.

¿Algo más que quieran decir de Bernardino? Gracias!

### **Delegación Álvaro obregón**

- *Niños de 5 a 8 años*

¿Les gustó la obra? Sí

¿Qué parte les gustó más? Todo

¿Qué votaron? Que se quedara

¿Ustedes tienen familia en Estados Unidos? Sí

¿Quién vive? Tíos

¿Qué hacen allá? trabajan

¿En qué parte? No sé

¿Y ha vuelto para acá? No

¿Les gustaría ir a Estados Unidos? Sí

¿Para viajar o trabajar? Para los dos

¿Qué quieren ser cuando sean grandes? Maestras

¿Otra cosa que les haya gustado de la obra? Cuando terminó cuando le grita el señor a la señora.

- *Mujer 30 años*

¿Le gustó la obra? Sí

¿Qué fue lo que más le gustó? La organización que tienen para decir sus diálogos

¿Y qué más? Cómo actúan. Más las personas que lloran.

¿Usted tiene familia en Estados Unidos? Sí

¿En qué parte? En California

¿Y cuanto tiempo llevan? 2 años

¿Se acaban de ir casi? Sí

¿Y han vuelto? Sí, vienen a ver a su familia.

¿Y a usted le gustaría irse para allá? No

- *Niños 14 años*

¿Les gustó la obra? Sí, interesante.

¿Qué fue lo que más les gustó? Los diálogos de los primos

¿Te gustaría ir a Estados Unidos? No, aquí estoy bien.

¿Qué les gustaría estudiar? Computación

¿Si pudieras viajar, a dónde irías? Hay varios, no sé. Francia.

¿Tienes familia en Estados Unidos? No.

¿Y tú? Tampoco

¿Qué consejo darías para que los mexicanos ya no se vayan? Pues que busquen trabajo. Porque siempre veo que los que se van para estados Unidos primero están de flojos aquí y luego están de flojos. Yo digo que busquen trabajo.

### **Delegación Tlahuac**

- *Familia, responde hombre 40 años*

¿Qué fue lo que más les gustó? La trama. Que habla de los mexicanos que se van a los Estados Unidos y nada más va a peligrar su vida allá.

¿Ustedes tienen familia en Estados Unidos? No

¿Y les gustaría ir? Sólo de viaje

¿Qué otro país les gustaría conocer? Argentina

¿Y de México? Veracruz y Chiapas

¿Qué consejo le darían a los mexicanos para que ya no se vayan? Que no tienen que ir a pedir nada por allá si aquí lo tenemos todo.

¿Qué quieren ser cuando sean grandes? (niños) Doctor y enfermera.

¿Alguna otra cosa sobre la obra? Es maravilloso que traigan teatro a su pueblo porque es algo que casi no se ve aquí en México.

¿Otro tema que le gustaría ver en el teatro? Pues hay muchos temas que nos interesan, como este que acaban de pasar, drogadicción que es lo que más se vive en nuestro pueblo, hay mucho vandalismo que también se vive aquí y sería un buen objetivo, y hay mucha gente negativa y puede aprovecharse para reflejarlo en una obra de teatro.

¿Es necesario el teatro para la comunidad? Sí. Además es bueno que se haga este tipo de teatro y estaría bien que se repita en otra ocasión.

- *Mujeres 70 años*

¿Les gustó? Si

¿Qué fue lo que más les gustó? Toda la obra. El que siembra la milpa, el que se fue para el otro lado y toda la historia.

¿Alguna parte en específico que les haya gustado mucho? Todo.

¿Ustedes tienen familia en Estados Unidos? No

¿Les gustaría visitar? No, ya ni nos va a dar tiempo de ir a visitar.

¿Y de México? Oaxaca

¿Qué consejo darían para que los mexicanos ya no se fueran? Los americanos vienen aquí y se les recibe como reyes, los mexicanos que se van los tratan como perros. Así hay que tratarlos a ellos, para que sientan. Les pedimos que no se vayan.

¿A usted le parece que el teatro es necesario en la comunidad? Si

¿Si vieran otra obra de qué le gustaría que fuera? Me gustaría que sea de la guerra.

¿Ya habían visto teatro como este? No

¿Les gustó? Sí, son muy buenos.

- *Niño 8 años y mujer 30 (responde ella)*

¿Les gustó? Sí

¿Qué parte en especial? Todo

¿Tienen familia en Estados Unidos? No

¿Les gustaría ir? No

¿Qué país les gustaría conocer? (niño) este, México.



¿Qué lugar de México les gustaría conocer? Mixquic, Acapulco, Veracruz, etc.

¿Qué tendrían que hacer para viajar? Juntar mucho dinero, y montar un avión.

¿Qué quieres ser cuando grande? Artista y maestro. (niño)

¿Ustedes qué consejo darían para que los mexicanos ya no se fueran de su país? Pues más que nada es que de que hay trabajo aquí hay trabajo sólo hay que saberlo aprovechar pues muchos salen a buscar trabajo rogándole a Dios no encontrar. Más sin en cambio aquí México es bonito, sus tierras, más sin en cambio muchos dicen que afuera lo pueden lograr pero muchos no encuentran el éxito por allá.

¿Tiene conocidos que se han ido? Sí. Hay unos que pegan y otros que vuelven con los brazos cruzados, así como se fueron. Luego dicen que es muy duro por allá, y más en la forma como pasa, está tremendo. El desierto y todo, la migra, eso es feo, ¿no? Aquí aunque sea gracias a Dios si frijoles comemos diario ahí la vamos pasando en compañía de su seres queridos.

¿En qué cree que radica la felicidad? Yo creo que en la unión. Si estamos juntos, todos vamos a luchar y salir adelante. Estar unidos con la familia.

¿Cree que el teatro es necesario para la comunidad? Claro que sí

¿Si vieran otra obra de teatro, de qué le gustaría que tratara? Pues yo creo que el gato con botas por el bonito pensamiento que tiene. Es bonita esa obra.

¿Algo más que quieran decir de Bernardino? Algo que quiera decir de Bernardino, no pues, que yo creo que decidió estar mejor con su familia, ¿no? este, pues quiso estar en unión con ellos y en vez de ir a ganar dinero por allá, tomó una muy bonita decisión de quedarse con ellos y no dejarlos.

Deveras hicieron unos papeles excepcionales. Eso de hacer 3 papeles, 4. Son actores muy buenos, le echan muchas ganas.

### **Azcapotzalco**

- *Mujer 40 años, con 2 hijos*

¿Les gustó la obra? Si

¿Votaron porque se fuera o porque se quedara? Que se quedara.

¿Qué fue lo que más les gustó? La gallina.

¿La gallina? ¿La que cantaba? Sí.

¿Les gustó decidir el final de la obra? Sí.

¿Tienen familia en Estados Unidos? Sí. Mi esposo.

¿En qué parte está? En Nueva York.

¿Y cuánto tiempo lleva allá? 5 años.

¿Y ha vuelto? No. ¿Y va a venir? No sabemos.

¿Tienen comunicación? Sí. Telefónica.  
¿Lo ven por el chat? No. Todavía no.  
¿Y cuanto tiempo más se piensa quedar? No se sabe todavía.  
¿Están mejorando su situación económica? Sí.  
¿Y cómo van? ¿Está mejorando? Pues en algunas cosas sí, otras no.  
¿Y usted quisiera que el ya mejor se regresara? Sí  
¿Y se lo ha dicho? Sí. ¿Y él que dice? Pues que me espere otro poco.  
¿Quisieran ir para allá? Sólo de viaje.  
¿Les gustaría conocer otros lugares? Sí. De México.  
¿Ustedes qué quieren ser cuando sean grandes? Maestros. Los dos quieren enseñar.  
¿Les gustaría ver más teatro? De qué les gustaría que tratara? De todo.  
¿Les gustó este tipo de teatro? Sí.  
¿Algo más sobre Bernardino? Que estuvo muy buena.

- *Mujer 45 años, con dos niños.*

¿Tiene parientes en Estados Unidos? Si, están allá y se fueron bien ilusionados de que iban a ganar mucho dinero. Y pues su mamá llora mucho porque nunca los ve. Y ellos pues ya no piensan regresar.  
¿A ustedes les gustaría ir a estados Unidos? Pues más o menos.  
¿Irían de viaje o a trabajar? A conocer nada más.  
¿Y a qué otro sitio les gustaría viajar? A Acapulco.  
¿Y qué quieren ser cuando sean grandes (a los niños) yo todavía no pienso.  
¿Qué consejo daría para que los mexicanos ya no tuvieran que irse? Qué consejo les daría? Pues que aquí hay muchísimas oportunidades. Nada más hay que tener voluntad de trabajar, aquí hay muchísimo trabajo. Y es que ellos se van por una ilusión y aquí está lo más importante que es la familia y allá sólo se van a perder. Hay muchos que dicen que sí triunfan, pero aquí también se triunfa, y además aquí están nuestras raíces, nuestras costumbres. Nuestra república es hermosísima. Que no se vayan. ¿A qué van? Es bonito ir a conocer pero regresar. No quedarse, con lo que tenemos aquí nos basta.  
¿Ustedes creen que el teatro es necesario para la gente? Sí, nos gusta mucho, lástima que aquí no hay mucho.  
¿Algo más que quisieran decir de Bernardino? Pues que Bernardino quería mucho a su abuelito y quería quedarse aquí a trabajar y tomó muy bonita decisión.

## ***ANEXO 5 - Entrevista con Daniela Sánchez Reza, autora de “Bernardino”***

### *¿El objetivo de Bernardino?*

Generar una reflexión acerca del valor de nuestra identidad como mexicanos y como dueños de una herencia cultural muy rica; reflexionar acerca del valor de nuestra familia y nuestro territorio. Además de fomentar en el espectador la necesidad de contar con teatro en su vida cotidiana, pues el teatro es mucho más que entretenimiento, es más bien una herramienta para acercarse a la colectividad y comunicarse con ella, eso es lo que buscamos con “Bernardino”.

### *¿Por qué una obra sobre migración?*

Porque es uno de los fenómenos actuales que está generando fuertes cambios en nuestro entorno sociocultural y económico. Nos estamos quedando sin habitantes y sin territorio, la nación se debilita. La migración en México está afectando a las bases de su sociedad, principalmente a la familia. Se dice que la principal razón por la que se fragmentan las familias en México es la migración, incluso más que los divorcios. La gente debe conocer todo lo que implica emigrar fuera de su país.

### *¿Por qué utilizar el teatro como medio de comunicación de mensajes sociales?*

El teatro es el medio ideal para unificar criterios e ideologías por sus características humanas. El teatro es la expresión codificada del cuerpo, voz y alma de la sociedad, dentro de él podemos llegar a acuerdos, podemos explorar nuevos universos y maneras de replantear la vida de una manera sencilla, amena y poética. Utilizamos este tipo de teatro como medio de expresión de problemas que enfrenta el público en su vida cotidiana. En el caso de Bernardino, la migración, que es un fenómeno que alcanza a todos de algún modo. Siempre existe quien tenga un familiar en el extranjero, experiencias de personas cercanas que intentan cruzar al otro lado, amigos, etc.

### *¿Por qué teatro en la calle?*

El teatro en nuestro país está centralizado, es poco accesible a zonas vulnerables. La calle nos permite acercar el teatro a gente que no tenía contemplado ir al teatro, o bien que nunca había tenido la oportunidad de ver teatro. Los mexicanos no estamos acostumbrados a ir al teatro, entonces llevemos el teatro a las colonias de millones de mexicanos. El teatro de calle genera una convivencia social, existe una verdadera retroalimentación entre el actor y el espectador, nada deja de ser espontáneo.

Buscamos presentarnos en un espacio casual, donde no se espera presenciar una obra teatral. Esos espacios cotidianos donde las personas nos encuentren y puedan, además de entretenerse un poco, hacer catarsis. Nuestra finalidad como teatro callejero, es llevar el teatro a los espacios

propios de la gente y enriquecerlo dándoles voz a las personas, para que participen en la toma de decisiones en la obra, acercando la obra de teatro a la realidad social de ese público que ve la obra.

*De acuerdo con la obra, ¿por qué la migración es considerada un problema?*

La migración se considera un problema porque genera repercusiones muy fuertes como la desintegración familiar y la desvalorización de la propia cultura. Nosotros más que plantear que la gente no se vaya, tenemos la intención de hacer a la gente reflexionar sobre el valor de lo que dejan al irse: su familia, sus tierras, costumbres y estabilidad emocional. Nuestro país tiene muchos recursos y muchas vías para salir adelante, no es necesario ir tan lejos para tener un nivel de vida digno. La reflexión es entonces examinar en qué radica la verdadera felicidad. Replantearnos por qué estamos aquí.

*De acuerdo con su punto de vista, ¿cuál es la causa principal de la migración en México? ¿A qué atribuyen la responsabilidad de que México tenga tanto flujo migratorio hacia Estados Unidos?*

La causa principal de que la gente decida irse a los Estados Unidos es, falta de empleos, bajos salarios, falta de oportunidades y en general la crisis económica, adherido a que el hecho de migrar, ya se ha convertido en una cuestión cultural. La gente comienza a irse porque así se acostumbra, porque hay familias que llevan más de 5 generaciones migrando.

*¿De acuerdo con la obra, la motivación que ustedes quieren transmitir para dejar de emigrar hacia Estados Unidos cual es?*

La principal motivación que se promueve para prevenir la migración, es resaltar el valor de la familia, que esforzándose un poco más es posible conseguir el sueño americano en su propia tierra, y abrirle los ojos a la gente sobre todos los riesgos que se sufren, para que la gente entienda que emigrando se pierde más de lo que se gana.

Queremos generar que el público concluya por sí mismo que la verdadera felicidad radica en la familia, de dónde provenimos, nuestra tierra, raíces y costumbres, o sea pues, nuestra identidad. Existen varias posibilidades de progreso en México, y para eso hay que estar bien preparados y trabajar día con día, sin que se nos mueva el firmamento, con nuestros sueños bien arraigados.

*¿Qué experiencias han tenido ustedes como grupo teatral, cerca del fenómeno migratorio? ¿Tienen familiares en Estados Unidos? ¿han sufrido ustedes de cerca alguno de los dramas que se generan a partir de la migración de un pariente? ¿Cómo te enteraste de las historias que recreas en Bernardino?*

Muchos de nosotros tenemos familia, amigos y conocidos en varias partes de los Estados Unidos, la mayoría emigró sin papeles. La historia de "Bernardino" está basada en historias de la

vida real, personas que me contaron su experiencia y yo simplemente reuní las que más me impactaron para darle vida a la obra. *Brayan* es totalmente Jairo, un ex compañero de la carrera de Psicología en Morelia, Michoacán, Ausencio es una mezcla de varios hombres con los que he platicado: taxistas, guías de turistas, campesinos. En fin... nadie se salva, todos siempre tenemos a alguien que se nos fue para el otro lado, es algo normal y más que aceptado. Simplemente nuestro lenguaje ha cambiado, estamos acostumbrados a incorporar a nuestra vida cuestiones heredadas de esa mezcla entre lo gringo y lo mexicano. Muchas de las palabras con las que nos expresamos son en inglés, escuchamos mucha música americana, consumimos demasiados productos americanos, cada vez más bajo las faldas de Estados Unidos... ¿y México? ¿y nosotros? ¿y nuestras riquezas culturales, naturales y científicas? todo se resume a la pérdida de valores, mismos que hay que recuperar por varios medios, uno de ellos el arte: el teatro.

## **Bibliografía**

Bateson, Gregory (1955) "A theory of play and fantasy". *Psychiatric research report*

Berger, Peter y Luckman, Thomas (1986). "La construcción social de la realidad". Buenos Aires, Argentina. Editorial Amorrortú

Biedermann, Hans (1992) "Diccionario de símbolos". Editorial Paidós Ibérica, S.A. España.

Birdwhistell, Ray (1970) "Kinesics and Context". University of Pennsylvania Press, Philadelphia.

Blumer, Herbert (1969). "Symbolic interactionism: Perspective and method." Englewood Cliffs, N.J. Prentice.

Boal, Augusto (1972) "Categorías de Teatro Popular". Buenos Aires: Ediciones Cepe.

Boal, Augusto (1979) "Theatre of the Oppressed". Trans. Charles A. and Maria-Odilia Leal McBride. New York: Urizen Books.

Boal, Augusto (1975) "Técnicas latinoamericanas de teatro popular". Corregidor, Buenos Aires, Argentina.

Brecht, Bertolt (1980) "Political Theory and Literary Practice". University of Georgia Press, Athens, Georgia.

Brozas Polo, María Paz, (2003) "Expresión corporal del teatro Europeo Siglo XX". Ñaque Editora

Colombani, María Cecilia (2008) "A propósito de Dionisio y Apolo. Mismidad y Otredad: el juego de las tensiones". Revista Nuntius Antiquus, Belo Horizonte, N° 2, diciembre.

Cruciani, Fabrizio y Falleti, Clelia (1992) "El teatro de Calle, técnica y manejo del espacio". Grupo Editorial Gaceta S.A., México.

Chihu Amparán, Aquiles (2006) "El Análisis de los marcos en la Sociología de los Movimientos Sociales". Editorial Miguel Angel Porrúa, México.

Cruz, Rafael (2000) "Conflictividad Social y Acción colectiva: Una lectura cultural". Universidad Complutense de Madrid.

De Toro, Fernando. (2008) "Semiótica del Teatro: del texto a la puesta en escena". Editorial Galerna.

Delgado, Ricardo (2005) "Análisis de los marcos de acción colectiva en organizaciones sociales de mujeres, jóvenes y trabajadores". Tesis inédita de Doctorado. Universidad de Manizales -CINDE-, Colombia.

Delgado, Ricardo (2007) "Los marcos de acción colectiva y sus implicaciones culturales en la construcción de la ciudadanía". Universitas humanística No.64 julio-diciembre 2007. Bogotá, Colombia.

De la Garza, María Luisa (2007) "Ni aquí ni allá. El migrante en los corridos y en otras canciones populares". Ayuntamiento de Cádiz, Fundación Municipal de Cultura.

Diéguez Caballero, Ileana (2007) "Escenarios Liminales" Editorial Atuel, Argentina.

Epskamp, Kees P. (1989) "Theatre in search of social change: The relative significance of different theatrical approaches"\_Centre for the Study of Education in Developing Countries (The Hague, Netherlands)

Freire, Paulo (1988) "Pedagogía de la Autonomía". Siglo Veintiuno Editores. México.

Freire, Paulo (1979) "Pedagogía del Oprimido". Siglo Veintiuno Editores. México.

Gamson, William A. (1992). "The social psychology of collective action. En Morris, A. D. y Mueller, C. M. (Eds.). Frontiers in social movement theory". New Haven: Yale University Press.

García Canclini (1977) "Arte popular y sociedad en América Latina: Teorías estéticas y ensayos de transformación", Editorial Grijalbo S.A. México D.F

García Canclini, Nestor. 1979 "La Producción Simbólica, teoría y método en sociología del arte".

Garzón Céspedes, Francisco (1978). "Recopilación de textos sobre el teatro de creación colectiva". Cuba: Casa. González D., F.

Goffman, Erving. (1974) "Frame analysis: Los marcos de la experiencia". Traducción José Luis Rodríguez. Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas: Siglo XXI, 2006.

Goffman, Erving (1981) "La presentación de la persona en la vida cotidiana". Buenos Aires, Argentina. Amorrortu.

Goffman, Erving (1963) "Stigma: Notes on the management of spoiled identity". Prentice-Hall.

Goffman, Erving (1997) "The Goffman reader", Cambridge, Mass: Blackwell.

Goffman, Erving (1970) "El ritual de la interacción". Buenos aires.

Gubern, Roman. (1996) "Del Bisonte a la realidad virtual". Editorial Anagrama.

Gutiérrez Flores, Fabián. (1993) "Teoría y Praxis de semiótica teatral". Valladolid: Secretariado de Publicaciones, Universidad D.L.

Hall, Edward T. (1966) "The Hidden Dimension". Garden City NY: Doubleday and Co.

Havelock, Erick (1986-1996) "La musa aprende a escribir", Barcelona, España. Editorial Paidós.

Laraña, Enrique (2001) "Teoría y método en la investigación de la reflexividad y los riesgos tecnológicos", en La constitución social de la subjetividad, E. Crespo y C. Soldevilla (eds.), Madrid, Libros de la Catarata.

Leach, Edmund (1981) "La lógica de la conexión de los símbolos: una introducción al uso del análisis estructuralista en la antropología social"; tr. Por Juan Oliver Sánchez Fernandez, México, Editorial Siglo Veintiuno.

Lytard, Jean-Francois (1989) "La Fenomenología" Barcelona; México: Paidós.

Méndez Rubio, Antonio. (1997) "Encrucijadas: elementos de crítica de la cultura". Ediciones Cátedra S.A.

Melucci, Alberto (1999) "Acción colectiva, vida cotidiana y democracia". El Colegio de México, Centro de Estudios Sociológicos

Merino, Oswaldo. (1992) "Reflexiones sobre el teatro popular en el Ecuador". Quito, Ecuador. Instituto Andino de Artes Populares del Convenio de Andrés Bello.



Meyerhold, V. (1971) "Teoría teatral". Editorial Fundamentos, Madrid, España.

Prieto Stambaugh Antonio y Yolanda Muñoz González (1992) "El teatro como vehículo de comunicación" México, Editorial Trillas.

Revista The Drama Review, volumen 28, No.1, 1984

Revilla, Marisa, (1994) "El concepto de movimiento social: acción, identidad y sentido". Zona Abierta nº69

Rubio Zapata, Miguel (2002) "Notas sobre teatro". Edición crítica y anotada, Luis A. Ramos-García. Lima: Grupo cultural Yuyachkani; Minneapolis: University of Minnesota.

Santagada, Miguel Angel (2004) "La recepción teatral, entre la experiencia estética y la acción ritual". Tesis inédita de doctorado. Facultad de Letras de la Universidad Laval Quebec, Canadá.

Trancón, Santiago (2006) "Teoría del teatro: Bases para el análisis de la Obra Dramática". Editorial Fundamentos, Madrid, España.

Veinstein, André. (1962) "La mise en scene théâtrale et sa condition esthétique". Traducción de Juana G. de Bayma. Compañía General Fabril Editora, S.A. Bs. As.

Riechmann, Jorge y Fernández Buey, Francisco (1994) "Redes que dan libertad, Introducción a los nuevos movimientos sociales". Ediciones Paidós Ibérica, S.A., Buenos Aires, Argentina.

Rubio Zapata, Miguel (2001) "Notas sobre teatro". Edición crítica y anotada. Grupo Cultural Yuyachkani. Didi de Arteta S.A. Lima Perú.

Schechner, Richard (1973) "El teatro ambientalista". México: UNAM, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Teatro y Danza

Snow David; Soul, Sarah, & Kriesi Hanspeter (2004) "The Blackwell companion to social movements". Blackwell Publishing Ltd.

Torres Monreal, Francisco (1998) "Los límites del teatro: códigos y signos teatrales". Revista Anales de Filología Francesa, No. 9 Universidad de Murcia.

Wolfe, A. (1989). "Whose keeper", University of California Press, Berkeley, California

### **Fuentes electrónicas:**

Allen, Dean (2000) "Promise Keepers and Racism: Frame Resonance as an Indicator of Organizational vitality" Oxford Journals. Recuperado el 25 de agosto de 2010 <http://socrel.oxfordjournals.org/content/61/1/55.full.pdf>

Chihu Amparán, Aquiles (2000) "El análisis cultural de los movimientos sociales". Revista sociológica año 15, No.42. enero-abril. Recuperado el 5 de agosto de 2010 <http://www.revistasociologica.com.mx/pdf/4209.pdf>

Delgado Wise, Raúl y Marquez Covarrubias, Humberto (2006) "La migración mexicana hacia Estados Unidos a la luz de la integración económica regional: nuevo dinamismo y paradojas". Revista Theomai, Estudios sobre sociedad, naturaleza y desarrollo. No. 14. México. Recuperado el 17 de septiembre de 2010 <http://revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO14/ArtWise.pdf>

Morales Reyes, Ignacia (2009) "La música y la radio, elementos transformadores de la identidad de los migrantes mexicanos en Estados Unidos". The Hebrew University of Jerusalem, Vol. 2, No.2 Julio. Iberoamérica Global. Recuperado el 15 de octubre de 2010 <http://iberoamericaglobal.huji.ac.il/vol2num2/Article-%20Reyes.pdf>

Puricelli, Sonia (2005) "La Teoría de Movilización de Recursos desnuda en América Latina" en Revista Theomai Número 12, segundo semestre del 2005. Recuperado el 10 de julio de 2010 <http://revista-theomai.unq.edu.ar/NUMERO12/artpuricelli12.htm>

Oliva Zárate, Laura; León Córdoba, Dinorah, y Rivera Vargas, Elsa (2007) "La emigración del adulto como factor de riesgo en la autoestima de los adolescentes". Enseñanza e investigación en Psicología Vol. 12, Num. 2:359-366. Julio-diciembre. Recuperado el 2 de octubre de 2010 [http://www.cneip.org/revista/CNEIP\\_12-2/olivazarate.pdf](http://www.cneip.org/revista/CNEIP_12-2/olivazarate.pdf)

Viteri German, s.f. "El Teatro Popular". FLACSO. Recuperado el 2 de abril de 2010: <http://www.flacsoandes.org/dspace/bitstream/10469/825/9/07.%20El%20teatro%20popular.%20German%20Viteri.pdf>