

2. Los géneros efímeros: el caso del programa de mano

SANDRA SÁNCHEZ

Letra. Imagen. Sonido L.I.S. Ciudad mediatizada
Año IV, # 9, Primer semestre 2013
Buenos Aires ARG | Págs. 33 a 47

33

El programa de mano pertenece a los géneros de difusión de las artes. Su origen es incierto. En este sentido, vale aclarar que, pensado históricamente, incluye varios de los elementos previos al texto que se observan ya en autores tanto griegos como latinos. Nos referimos a la cadena genérica (BEACCO 2004: 117-118) formada por las didascalias, las periochas, las listas de personajes, los prólogos, las parábasis. En este trabajo indagaremos en los aspectos invariantes, pero también en los abundantes rasgos arbitrarios que aparecen ligados, por ejemplo, al diseño de este género. En la actualidad, según la situación comunicativa y siempre en vinculación con un espacio artístico, la finalidad del programa, entregado in situ antes de los espectáculos o muestras, oscila entre situar, guiar, contextualizar, informar, acompañando al espectador y posicionándose de forma casi simultánea con el espectáculo en cuestión. Es merced a estas características que lo definimos como un *epitexto* (GENETTE 2001). El programa está atravesado por el concepto de *caducidad* (MAINGUENEAU 2004), puede ser guardado como un recuerdo o puede ser desechado en el acto, esta última característica será tomada en cuenta para incluirlo dentro de los *ephemera*.

Palabras clave: Género discursivo ~ Difusión de las artes ~ Ephemera ~ Epitexto ~ Programas de mano

Programmes belong to the genres for dissemination of the arts. Their origin is uncertain. It should be pointed out that, from a historical point of view, they contain many elements already found among Greeks and Latins, which are previous to the text. We are referring to the *genre chain* (BEACCO 2004: 117-118) made up of the didascaliae, the periochae, the list of characters, the prologues and the parabasis. This paper examines the invariable aspects, as well as the abundant arbitrary characteristics which appear in relation to the design of this genre. At present, depending on the communicative situation, and always in relation to an artistic place, the aim of the programme, handed in situ, before the performance or show, varies between situating, guiding, contextualizing and informing the spectator, while positioning itself simultaneously with the spectacle. Because of these characteristics we can define it as an *epitext* (GENETTE 2001). The programme is marked by the concept of *expiration* (MAINGUENEAU 2004), it can be kept as a memento or it can be discarded at once, this last feature will be taken into account to include it among the *ephemera*.

Key words: Discourse genre ~ Genres for the dissemination of the arts ~ Ephemera ~ Epitext ~ Programmes

¿Cuál es la utilidad del programa de mano?

Para iniciar la reflexión sobre el tópico que nos convoca, copiamos debajo una creativa y graciosa respuesta que un grupo de actores le dio a Claudia Jasso.

“[...]el programa de mano sirve como abanico, para hacerlo rollito durante la obra, de altavoz, para pedir autógrafos al final de la obra, hacerlo trompeta para abuchear al actor, para pegarle al espectador de enfrente porque no se calla, para taparse la cara por si uno se duerme durante la obra, enviar una nota a la chica de la minifalda que está sentada junto a usted, para que la chica de la minifalda se tape las piernas, de matamoscas, para que trabaje el servicio de la limpieza después de la función, para pegar el chicle en lugar de la butaca, para apartar tu lugar, hacerlo bolita para aventárselo al actor, de currículo para los artistas, para taparse la boca al estornudar o al toser, para saber a dónde cenar después de la función, para saber qué coche comprar, para tirarlo a la basura, para presumir a sus amigos que fue al teatro, para que la gente piense en el restaurante después de la obra que usted es muy culto, hacerlo avioncito o barquito de papel, para hacer más ruido a la hora de aplaudir, todavía no sabemos los resultados, pero creemos que puede ser un medio publicitario.” (JASSO, 2005: 92-93)

34

Y es que, a decir verdad, muchas veces nos preguntamos qué es un programa de mano, también llamado prospecto o folleto de mano, qué datos incluye (o debería incluir) y cuál es su propósito.

Desde el primitivo pregón pasando por las entrevistas, carteleras, postales, carteles en vía pública, avisos en periódicos y revistas especializadas o no, cromos de cine que los empresarios incluían en los envases de sus productos, programas de mano, etc. diversos han sido los medios utilizados para publicitar los espectáculos.

A la gran mayoría los podemos incluir dentro de los géneros efímeros. Denominamos *ephemera* a materiales tan dispares como colecciones de cromos, marquillas de cigarrillos, cajas de fósforos, calendarios murales, tarjetas de felicitaciones, menús, invitaciones, programas, catálogos, itinerarios, tickets, etc. Existen más de 500 tipos de materiales *ephemera*. La característica representativa de estas piezas es que no han sido pensadas para sobrevivir, son desechables. Si han sobrevivido, es gracias a los coleccionistas, o porque alguien los relaciona con una circunstancia especial o por la belleza de su diseño. Algunos géneros de difusión de las artes, como los programas de mano, forman parte de los *ephemera*.

No obstante su desechabilidad, los géneros efímeros han tenido gran protagonismo como fuentes documentales; Roxana Ramos-Villalobos ha elaborado el siguiente listado de las variadas utilidades del programa para los investigadores. Si bien se centra

en la danza en México, su reflexión es valiosa y puede aplicarse a diversos géneros. Obsérvese la riqueza de posibilidades que la información de este género ofrece, si se amplía el horizonte y se toman en cuenta las artes que participan del espectáculo y las personalidades históricas relacionadas con el hecho artístico ya como creadores, ya como promotores, ya como público.

- > “Permite estudiar el rumbo artístico, estético y técnico que ha seguido la danza en un período determinado.
 - > Teniendo en cuenta que es posible localizar programas de mano de los siglos XVIII y XIX, el investigador tiene la posibilidad de identificar los géneros dancísticos, repertorios, teatros, frecuencia de las presentaciones en cada teatro y, con ello, contribuir al estudio de la reconstrucción de la historia de la danza escénica en México.
 - > Conocer las compañías extranjeras que han visitado México, su origen, repertorios, géneros y técnicas utilizadas permite estudiar las tendencias dancísticas que han influido en el ámbito dancístico mexicano y las herencias que han dejado.
- 35
- > Con la información de las personalidades que asisten a las funciones, nombre de las autoridades del plantel, de las entidades a las que pertenece el grupo o compañía, motivo de la función o temporada, es posible tender un puente entre el hecho escénico y los hechos políticos, económicos, educativos y sociales del momento histórico en cuestión, y contribuir en el estudio de una historia social y cultural.
 - > Al saber el nombre de los protagonistas que han ocupado la escena dancística: bailarines, coreógrafos, profesores de danza se posibilita el estudio de su trayectoria artística y de las redes de relación existentes en dicho ámbito.
 - > Localizar a otros sujetos históricos relacionados con el ámbito dancístico, como es el caso de vestuaristas, iluminadores, músicos, compositores y escenógrafos, da lugar a intentar descifrar el vínculo entre la danza y otras artes.
 - > Estudiar cuáles eran los teatros en boga, precios de entrada, permanencia de un grupo o compañía en el país y en un determinado teatro, ubicación de los teatros, planta técnica, posibilita las investigaciones económicas y aquellas relacionadas con la conformación y gusto del público.
 - > Algunos programas de mano dan información de la planta docente, tipo de materias que se imparten, contenidos mínimos, géneros y técnicas que se privilegian, estructura general del plan de estudio; todo ello permite ir delineando la tendencia académica, artística y estética de una institución y los cambios que dichos rubros pueden experimentar a través del tiempo.
 - > Por medio del seguimiento y revisión de los programas de mano es posible realizar estudios relativos a la historia de los teatros.

- > De igual manera, es posible estudiar el tipo de anuncios que se han insertado así como los patrocinadores que han dado apoyo a los espectáculos dancísticos.
- > Al observar la imagen y diseño de los programas de mano, incluso es posible analizar los avances en la tipografía y diseño, influencias que ha recibido y transformaciones.” (RAMOS-VILLALOBOS 2012: 67)

Los programas de mano: origen

Los datos que forman parte de los programas de mano han sido importantes desde la Antigüedad. El nombre de los autores, directores, artistas, la sinopsis del argumento, la historia de la obra o del grupo, las biografías de los autores, de los directores, de los artistas, etc. son informaciones que se han considerado relevantes desde hace miles de años para poner en contexto a los espectadores. Podemos observar los rasgos del actual programa en una *cadena genérica* (BEACCO 2004: 117-118) formada por las didascalias, las listas de personajes, las periocas, los prólogos, las parábasis, que aportaban mucho más que información respecto de las obras. Se podría pensar que estos antecedentes del programa habrían tenido por función informar; no obstante, desde su origen, cumplieron otras finalidades, como la de defender a un autor y a su obra o responder a las críticas.

36

Según PATRICE PAVIS (2008: 357), el programa de mano actual es un hecho reciente que comenzó con la costumbre de repartir o vender volantes entre los pobladores para anunciar anticipadamente una función. Sin embargo, mucho antes, en España, durante el siglo XVI Luis de Cisneros, Lope de Rueda, Cosme de Oviedo, Cristóbal de Avendaño o Andrés de Claramonte recorrían villas y cortijos distrayendo a los aldeanos y campesinos con sus representaciones, que promocionaban a viva voz. Así lo explica Armando De María y Campos:

“Todos llevaban consigo a un muchacho candidato a farsante que apenas hacía alto la carreta de la farándula, salía tocando un tambor dando grandes voces. El pregón, sobre poco más o menos, era el siguiente: ‘Esta tarde, con permiso del señor alcalde, habrá comedia en el corral de la señá Lorenza, haciéndose entremés o sainete’. El chico recorría todas las calles, y en ocasiones pregonaba también el nombre de la comedia o del sainete”. (DE MARÍA Y CAMPOS 1950: 15)

Actualmente los programas han expandido ese discurso primitivo y han reunido en un solo soporte todos los datos. Sin embargo, aún conservan rasgos genéricos por los que podemos establecer relaciones con las didascalias, las periocas, las listas de personajes, los prólogos y las parábasis. Podríamos decir, junto con STEIMBERG (1993: 123), que se trata de “rasgos de permanencia de componentes nucleares”.

Definiendo el programa de mano actual

A continuación presentaremos algunos de los rasgos variables o invariantes que constituirán una descripción posible del programa de mano, aun cuando no será definitiva y dejará algunos tópicos afuera, por una cuestión de espacio.

Una de las características de este género es que son entregados *in situ* antes de los espectáculos o muestras; además, como ya se dijo, pueden ser guardados o desechados inmediatamente después de ser utilizados. Este último es uno de los inconvenientes que trae aparejado el estudio de los *ephemera*: están atravesados por el concepto de *caducidad* (MAINGUENEAU 2004), lo que implica que pueden ser guardados como un recuerdo o pueden ser desechados en el acto, razón por la cual es difícil acceder a piezas anteriores al siglo XIX.

En la actualidad, según la situación comunicativa y en vinculación con un espacio artístico, la finalidad de géneros de difusión de las artes como los boletos, los programas de mano o las guías de recorrido oscila entre situar, guiar, contextualizar, informar, acompañando al espectador o visitante de forma casi simultánea con el espectáculo en cuestión.

37

Los géneros de difusión de las artes son géneros que se refieren a otros géneros, esto es: sin un espectáculo teatral, concierto, recital o muestra no existirían ni el ticket, ni el programa, ni el catálogo. Así pues los segundos establecen con los primeros una *relación de existencia*, dado que como texto meta dependen de su texto de origen.

Esa *relación de existencia* es la que nos permite afirmar que son un *epitexto*¹. Según Genette, la diferencia entre epitexto y paratexto radica en el criterio espacial, cuando afirma que “es epitexto todo elemento paratextual que no se halla materialmente anexado al texto en el mismo volumen, pero que circula en algo así como al aire libre, en un espacio físico y social virtualmente ilimitado”, y lo describe como “cualquier lugar fuera del texto” (GENETTE 2001: 295). El epitexto en sí consiste, además, en un conjunto de discursos cuya función no siempre es esencialmente paratextual, por lo que pósters, afiches, reseñas en hojas sueltas también pueden considerarse *epitextos*. Por último, considera que constituyen mensajes efímeros, pues “están destinados a desaparecer una vez cumplida su función monitoria” (GENETTE 2001: 295). Esta última afirmación y la amplitud del concepto de *epitexto* definido por Genette, como caso peculiar de paratexto, favorece la inclusión de los géneros de difusión de las artes dentro de los *ephemera*.

1 Genette sostiene que “un elemento de paratexto, si es un mensaje materializado, tiene necesariamente un *emplazamiento* que podemos situar por referencia al texto mismo: alrededor del texto, en el espacio del volumen, como título o prefacio y a veces inserto en los intersticios del texto, como los títulos de los capítulos o ciertas notas. Llamaré *peritexto* a esta primera categoría espacial [...]. Alrededor del texto todavía, pero a una más respetuosa (o más prudente) distancia, todos los mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencia, diarios íntimos). A esta segunda categoría la bautizo *epitexto*. [...] Dicho de otro modo: *paratexto* = *peritexto* + *epitexto*” (Genette 2001: 10).

Además, para Genette ciertos elementos de paratexto son de producción pública anterior (*ulterior*) o posterior (*tardío*) (GENETTE 2001: 11). En el caso de los géneros de difusión que nos ocupan, entendemos que pertenecen al paratexto tardío, pero son distribuidos antes del espectáculo y se utilizan, pragmáticamente hablando, de forma levemente anterior o en simultaneidad. Su lectura posterior obedecería a un uso distinto, como por ejemplo la consulta y, en otro aspecto, el recuerdo.

Los programas pueden presentar todos o algunos de estos tópicos², a saber: nombre del lugar donde se desarrolla el espectáculo, del o los artistas, nombre del espectáculo, breve sinopsis o descripción del espectáculo, biografía o autobiografía del director y/o de los artistas, fragmento comentativo (breve reflexión sobre la obra, sobre su génesis, sobre el arte en general, etc.) o expositivo explicativo (que da cuenta del nombre de la obra o de algún concepto ligado al arte), créditos o staff, datación, horario, teléfonos y página web, imágenes ilustrativas, nombre de las empresas patrocinantes o benefactoras, entidades gubernamentales nacionales o provinciales auspiciantes, autoridades (nacionales o provinciales).

Sin embargo la selección y jerarquización de los elementos verbales (y no verbales³) que forman parte de los programas de mano es determinada por el conjunto de decisiones del enunciador. Ni siquiera el género del espectáculo al que aparece ligado es un decisivo factor de estabilización de este género, cuya característica más sobresaliente parecería ser cierta inestabilidad constitutiva.

38

En su construcción, escritura y diagramación intervienen artistas, publicistas, diseñadores gráficos, relacionistas públicos, agentes de prensa. Quizás por esta causa incluya tantas voces que se entrecruzan informando, argumentando, narrando, describiendo; en este sentido, cabe aclarar que el programa como género se sirve de cuanta *secuencia textual*⁴ pueda. Volviendo al programa, observamos que su tamaño es relativo al igual que su formato, pueden medir hasta 35 centímetros de alto, comúnmente son rectangulares, pero los hay redondos y de las formas más diversas, como por ejemplo la bolsa de papel madera que el Periférico de los Objetos entregaba en la puesta de *El hombre de arena* o, actualmente, los creativos programas de la Compañía de Funciones Patrióticas.

En relación con el formato, algunas piezas tienen la forma de un cuaderno y el tamaño de una revista (20 x 26 cm); otras son pequeños libros que incluyen, por ejemplo, la historia del grupo teatral, del director, las biografías completas de los artistas, reflexiones sobre el arte, una defensa del proyecto, entre otros tópicos pero, en general, se presentan en una sola hoja plegada en forma de tríptico o doblada por la mitad.

2 Algunos programas no incluyen más información que staff, producción, músicos. En algunos ejemplos extremos se llega a obviar información tan relevante como el nombre de la obra. Es el caso de *Recordando a Rosa* (2011) dirigida por Claudio Quinteros. El programa de la obra tiene impresas la fotocopia de una libreta de matrimonio de la que se toma especialmente la página de "Nacimientos", en ella que aparecen dos nombres; el tercero, sobreimpreso, es "Rosa". Es decir, en el programa no aparece impreso completo el nombre de la obra.

3 Por cuestiones de espacio no abordaremos este aspecto.

4 Recordemos la ya clásica definición de Adam: "Los textos son objetos complejos que responden a características genéricas vinculadas a prácticas discursivas históricas y socialmente determinadas. Según su finalidad, poseen rasgos compositivos que remiten a formas prototípicas de organización denominadas **secuencias textuales**." (Adam 1991: 30)

Su diseño, y por ende su estilo, acompaña temáticamente a la actividad artística que difunde, pero siempre se relaciona y repite el tópico del espectáculo e incluso hasta lo exagera. Puede tomar estilísticamente las características de una historieta, de los viejos films de terror, del burlesque, de la publicidad, del videoclip, de un periódico⁵; puede parecer un volante, una tarjeta, un menú, un minipóster, etc. rasgo que lo vuelve atractivo y hasta jugueteón. Esta característica hace que el espectador lo guarde a causa de su singularidad, otro rasgo que lo relaciona con los *ephemera*.

La singularidad, la creatividad, la calidad de la impresión y del papel que se utiliza constituyen una gran diferencia entre un programa y otro, pero además esta diferencia determina su gratuidad o no. En muchos casos se comercializan y su costo puede llegar a ser elevado, como en el caso del Cirque du Soleil.

39 Casi todas las piezas incluyen abundante publicidad, como modo de financiamiento, en algunos casos ligada a la práctica. Por ejemplo, los programas de teatro o recitales se relacionan con la publicidad de lugares para cenar o con bares de tragos. En el programa de *Nemucha, la envenenadora de Monserrat*, la publicidad de Morocco decía: “Morocco: Prometemos no envenenar tu comida”. Menos atemorizantes son los avisos que hacen referencia directa a la obra como en el caso de “La producción agradece a 5 à Sec por la limpieza y cuidado de su vestuario. Soluciones prácticas para vos y tu ropa: tintorería, valet, costura”. Pero también aparecen publicidades de empresas auspiciantes o de protectores, esto es: bancos, aseguradoras, agencias de turismo, bus turísticos, hoteles, bebidas, por citar unos pocos.

Algunos ejemplos⁶

Los programas pueden ser clasificados según el arte que difundan y pueden ser clásicos o innovadores⁷, muy extensos o escuetos, minimalistas, despojados o recargados casi barrocos. Algunos narran la historia del grupo brevemente; otros plantean la idea de un conocimiento ancestral sobre el arte o las características destacadas y únicas de los artistas. Como en el siguiente ejemplo tomado del programa de *Varekai*:

“Desde su creación, en 1984, *Cirque du Soleil*, ha dejado impresionados a más de 90 millones de espectadores en más de 200 ciudades de los 5 continentes. La compañía cuenta con 8 espectáculos en gira (incluyendo Japón y Macao) y 12 permanentes repartidos en todo el mundo; los próximos destinos son Los Ángeles y Dubai. En 2009, *Cirque du Soleil* presentó 21 espectáculos simultáneamente en todo el mundo.

El trabajo artístico de *Cirque du Soleil* se caracteriza por su renovación constante y sus arriesgadas apuestas creativas.

5 El programa de *Como por un tubo* (2012) de La Típica en Leve Ascenso semeja en tamaño y formato una doble página de un periódico, de hecho el papel es de diario.

6 En todos los casos hemos transcritto literalmente los ejemplos sin agregar ni eliminar caracteres distintos, signos de puntuación, mayúsculas, etc.

7 Son famosos por la creatividad, pero también por la audacia, los programas del grupo *El Descueve*.

Además de sus espectáculos emblemáticos, *Cirque du Soleil* inicia en 2002 una diversificación de sus contenidos artísticos mediante distintas producciones en vivo: ZUMANITY, cabaret erótico para adultos; KÁ, espectáculo épico en el que se utiliza el lenguaje del cine, LOVE, producción inspirada en la música de The Beatles, y DELIRIUM, espectáculo musical que se representa en recintos deportivos.

La historia internacional de *Cirque du Soleil* es una historia de comunión sorprendente entre los artistas y los espectadores en todo el mundo, ya que, a fin de cuentas, son los espectadores los que mantienen y alimentan la pasión de *Cirque du Soleil*.”

Pero este es un género que también se sirve del relato: en el programa de *Así da gusto* (2010) de Ana María Bovo, debajo de su nombre y antes de una breve biografía se puede leer el siguiente texto:

“Ana tuvo la dicha de hacer reír a Niní Marshall. Fue en 1996, cuando imprevistamente nuestra cómica entrañable llegó con su hija Angelita al café concert donde Ana se presentaba. Bovo apeló entonces a su repertorio más humorístico y la vio, en primera fila, llorar de risa sobre el hombro de Angelita. Después de la función, Niní le pidió que se sentara a su lado y, durante veinte minutos, le apretó la mano en silencio.

Aquel contacto tan íntimo, mágico, fue quizás un legado que permite que Ana despunte, por fin, su veta de actriz cómica [...].”

Este fragmento narrativo tiene las marcas del relato (personajes, contexto témporo-espacial, conflicto, resolución; amén del uso de conectores). Algunas marcas indicarían que tal vez la anécdota, en principio, fue transmitida oralmente. Sin embargo, la re-contextualización a la que es sometida en el programa hace que despliegue distintos sentidos según la nueva interpretación implicada (STEIMBERG 1998: 50). Se desprende que la gran Niní autoriza a Ana María Bovo a tomar la posta de su carrera cómica, su contacto la habilita y la jerarquiza a la vez.

Además de los saberes que se entrecruzan y que son interrogados en los programas hay una retórica de la evocación que se observa especialmente en relatos como el que acabamos de citar y en otros cuyo tópico es la historia de un espectáculo, un proyecto, una sala, un director, un artista, etc. En el caso que transcribiremos a continuación, tomado del programa de mano de *Donka una carta a Chéjov* de Daniele Finzi Pasca (2012) la evocación toma la forma de la descripción y se vuelve sutilmente sinopsis de la obra.

“Donka es el nombre que recibe en ruso la pequeña campana que se coloca en la caña de pescar y que suena cuando un pez pica. Chéjov era un gran amante de la pesca por ser una actividad que le permitía abandonarse a la meditación.

Finzi Pasca, fascinado por esta imagen y siempre en busca de estados de lucidez en su trabajo como creador, se lanza a la pesca en el mar de la fantasía del circo para dar vida a un poema visual de objetos y cuerpos en suspensión. La animación del escenario corre a cargo del mejor reparto de actores internacionales, payasos decadentes, músicos, bailarines y acróbatas, mientras que más abajo, la música de María Bonzanigo se extiende por la sala como un manto, trasladándonos a la lejana Rusia. Escuchamos acordeones, vales, antiguos romances y coros tradicionales, mientras desfila una galería de eternos personajes chejovianos: estudiantes, médicos, soñadores, solteros, jovencitas a las que se les escapará la vida entre un luto y otro.

Una sucesión de instantes de un mundo perdido, acompañados por el sonido del canto de los pájaros, el susurro del viento entre las ramas, las sombras chinescas y las eclosiones de color. El continuo despertar de la sorpresa”

41

En el programa de mano los segmentos descriptivos de las obras incluyen la finalidad de guiar la mirada en un intento de “enseñar a ver”. El enunciador (quien ostenta el saber) a la vez que describe (las particularidades de una obra, el procedimiento que le dio vida) transmite a un enunciatario (que no sabe o que carece de determinadas competencias) su conocimiento sobre el arte. Entonces la descripción se pone al servicio de la explicación. Es notable la necesidad de dejar en claro el significado de *donka* a la vez que se relaciona este vocablo con el interés por la pesca de Chéjov; datos que el espectador no tiene por qué conocer, relación de la que hay que advertir pues es la que da pie al origen creador, como queda claro en “Finzi Pasca, fascinado por esta imagen [...]”.

A menudo se observa la inclusión de fragmentos explicativos con clara función metalingüística que echan luz sobre el nombre de la obra o que intentan explicar la obra en sí. Son observables también bajo títulos como “Historial”, veamos un ejemplo:

“El descueve es un grupo independiente que trabaja desde 1990 creando sus propias obras e investigando nuevas formas de expresión en el lenguaje de la danza y del teatro. Sus obras CRIATURA, LA FORTUNA y CORAZONES MADUROS viajaron por Europa, América latina y los Estados Unidos”.

Así los programas de mano oscilan entre lo pretenciosamente objetivo, como si sólo se tratase de informar, hasta lo hiperbólico, en cuyo caso el elogio es continuo y la adjetivación abundante. Pueden explicar el nombre de la obra o ocurrir respecto de alguna de las innumerables cuestiones del hacer teatral. La acción del programa, como paratexto, es a menudo del orden de la influencia, aun de la manipulación inconsciente. Este modo de actuar es del interés del autor, no siempre del lector (GENETTE 2001: 353).

La *secuencia argumentativa* suele aparecer con frecuencia en los programas de mano en los fragmentos comentativos a cargo del director o del autor. En estos apartados usualmente se defiende una postura personal respecto de diversos conceptos ligados al arte.

En su modo más extremo el programa puede ser descarnado, entonces se vuelve íntimo, personal. Esta subjetividad se relaciona con la aparición de fragmentos pasionales, entonces el director o a veces un enunciador anónimo (indeterminado) se dirigiera personalmente al público. En el programa de *La familia argentina*, Alberto Ure liga la actuación a la vida de la siguiente manera —obsérvese la recurrencia del pronombre “uno” (yo)—:

“Insisto: los actores hacen lo mismo que las otras personas en la vida, pero provisoriamente: se tallan un carácter, son alguien, pero de manera provisoria. Son la demostración terminante de que lo más serio que a cualquiera le pasa, o a uno mismo, es una construcción arbitraria y oportunista. Porque uno siempre es un actor de su obra privada y secreta, y no siempre el protagonista, a veces hasta es un extra de su propia vida, y casi nunca las palabras que dice son las propias.”

Más abajo en dos párrafos justifica la audaz agresividad de su dirección:

“Me reprochan la violencia de mis puestas en escena pero yo no las puedo imaginar de otro modo: me crié en una familia donde cada almuerzo, cada navidad era peor que todo lo que pueda hacer hoy en un escenario. Y, sin embargo, nos queríamos mucho. Por lo demás, ¿de qué violencia me hablan? ¿De jugar a que una herida duele? Ahora, yo vivo en un país de una violencia desmesurada que se mantiene así desde que surgió como nación: no puedo hablar de otra cosa”.

42

Esta aparición de un enunciador director se transforma en el texto en un sujeto pasional que dice sobre su vida y sobre su obra, sobre el mundo que lo rodea o la obra de otros; puede tener *pertinencia paratextual*, y actúa del mismo modo que las “palabras previas a”, en estos casos el epitexto se pierde progresivamente en la totalidad del discurso autoral (GENETTE 2001: 297).

En este género puede incluso aparecer una crítica al sistema o a un estado de cosas, como en el programa de *Equívoca fuga de señorita apretando un pañuelo de encaje sobre su pecho*, de Daniel Veronese, en el que se puede leer:

“Después de haber tomado esta decisión hace un par de años, nos damos cuenta de que alejarse del centro significa conectarse con primitivas sensaciones: los sueños se conectan con el hacer y dejan de disolverse en el humo de la mesa de un bar, o de cajonearse en los escritorios de algún empresario o funcionario oficial”.

La voz que regularmente se puede observar en el género programa es la de un enunciador director o autor. Es así que resulta recurrente el título “La obra según el director”, con el cual se introduce una explicación o una argumentación. Sin embargo, estos párrafos parecen cumplir una finalidad didáctica que se acerca, de ratos, a un *hacer ver*, y en los casos más extremos, a un *enseñar a ver* la visión del autor y/o del director; para

ello se necesita explicar también la relación entre los personajes y los conflictos internos y/o externos que deberían ser evidentes para todos. Estos fragmentos explicativos y argumentativos se acercan a la sinopsis. Bajo el título “La obra según el director”, Pablo Ponce firma el siguiente texto, en el que claramente se explica qué debemos comprender (y sentir):

“UBU REY desnuda al ser humano con sus debilidades más íntimas: la ambición de poder, la avaricia, la traición. Todos los personajes de la obra se exceden en su conducta; son la exagerada versión de un sistema decadente, corrupto, en el cual la persona no existe, o mejor dicho, aparece en estado de metamorfosis entre el ser y el no ser; un sistema despótico que enferma, que corroe, donde unos pocos deciden sobre el destino de muchos.

La obra, tan simple como profunda, primitiva y trascendente a la vez, resulta así a temporal; su mensaje nos enfrenta, nos confronta con realidades actuales y universales.

La obra de Jarry no es sino una apelación inexorable a cada uno de nosotros, dado que permite vernos, reconocernos como partícipes de una sociedad como la que él presenta y critica con sagaz ironía; o salimos del sistema o nos quedamos dentro de la panza de Ubu, mirándose su propio ombligo”

43

También abundan los programas simples, despojados, cuya información se restringe al nombre del teatro, de la obra, dirección, actores, créditos y la inclusión de alguna voz que puede servir de *cita epígrafe* (MAINGUENEAU 1980: 143). La polifonía se puede observar recurrentemente en el uso de la *cita-prueba*, específicamente *cita-autoridad*, pues “lo único que da peso al contenido intrínseco es la firma” (MAINGUENEAU 1980: 142) como una forma de validar las obras y porque proviene del corpus de los enunciados emitidos por un determinado grupo de personas (los críticos). En el histórico programa de *La lección de anatomía* de Carlos Mathus, se incluyen una selección de once fragmentos de las críticas de diarios y revistas. Copiamos textualmente un ejemplo:

“Es la apertura de una verdadera ceremonia donde tiene que ver toda la gama expresiva de una comunidad que ha elegido el teatro como religión, el escenario como altar de sus sacrificios: por eso no hay que buscar en La lección de anatomía un hilo argumental porque se deberá remontar a los comienzos de la historia de la humanidad cuando la palabra no existía, y recorrer el largo y accidentado camino que lleva a la enajenación actual... El elenco asombra por la precisión, entrega y convicción...’ El Día, de La Plata, 18/6/73.”

Los once fragmentos a los que hacemos referencia más arriba elogian la puesta, la califican positivamente, de modo que es la voz de los críticos, su autoridad, la que valida la obra y la transforma en arte. El ánimo del enunciatario expectante se prepara positivamente, tal es el efecto de sentido que producen como recurso polifónico estas citas de autoridad.

En cambio, el programa de mano de *Maiden England Tour 2013* de Iron Maiden incluye comentarios de Bruce Dickinson y de Steve Harris. Ambos artistas reflexionan sobre la calidad del show que presentarán en Argentina, explican cómo se mejoró la producción al incorporar nueva tecnología y, en otro orden de cosas, cuánto valoran a los fans argentinos. Ambas intervenciones toman su estilo de la entrevista, de hecho se puede reconstruir con facilidad la pregunta que están respondiendo.

“Bruce Dickinson dice: ‘Estamos muy entusiasmados en traerle este tour a nuestros fans en Argentina. Gracias a la nueva tecnología hemos podido actualizar y mejorar la producción realizada en 1988 para el Tour Maiden England y traeremos con nosotros una tremenda planta de iluminación, escenografía, varias encarnaciones de Eddie, bastante pirotecnia, y todo tipo de efectos interesantes para nuestros fans.’”

Entendemos que la inclusión de información detallada sobre un espectáculo en los programas indica que el enunciador, que en este caso toma la forma de un *porta voz*, considera que este conocimiento contribuirá al disfrute, pero además un buen programa puede incluir información que puede servir de puntapié inicial para la búsqueda de más información. Para Genette la información brindada por el paratexto puede ser conocida por el público o no. De hecho considera que no es necesario “saber”, pero afirma que los lectores (en nuestro caso espectadores) que saben no leen de la misma forma que aquellos que ignoran la información, de modo que estamos frente a dos lecturas que tendrán resultados muy diferentes (GENETTE 2001: 13).

44

En cuanto a lo estilístico, el humor, la parodia, la sátira se presentan también en el programa. Baste recordar el programa de la *Halibour Fiberglass Sereneiders*, cuya estructura recuerda al volante de vía pública. En este ejemplo se respeta la estructura “tradicional”, sin embargo todo el programa es una humorada. Alrededor de una foto de Alfredo Casero, se pueden leer, por ejemplo, los premios que recibió la banda, a saber:

“1981. Palma de Telgopor de la Universidad de La Paz, Bolivia. 1983. Premio ‘Jean Cartier’ otorgado por la mismísima María Fernanda. 1983. Madison Square Garden (73 personas, 120 watt). 1985. Premiados con el Oso de Alambre del Festival de Tapijulpa (México)”.

Los créditos no escapan al estilo burlón:

“**Alfredo Casero:** el erque, charango y bombo, trompeta, ararat y timbaletas, cuerno torcido irlandés, bajo mesada y sopapa. **Mex Urtizberea:** saxo tenuta (Andrea), flautín, milonguita y miñón, bataría rinaware de cinco cascos de estancia, tanque de colectivo Belfort, a veces canta. **Javier Malosetti:** toca el bajo, el contrabajo y el pintín andaluz, bataría MIC y tanque de nafta de Chevrolet 400 [...]”.

Algunos programas tienen como destinatario al público en general⁸; otros, no. El enunciatario de este programa tiene competencias que le permiten interpretar el humor

8 Para Genette “el epíteto público tiene siempre en la mira, por definición, al público en general” (2001: 302).

y aceptar la ausencia de información. Además, como plantea Genette, “del hecho de que el paratexto cumple siempre una función, no se sigue necesariamente que siempre la cumpla bien” (GENETTE 2001: 353). En este caso el programa establece una relación íntima con un espectador al que se le hace un guiño burlón, de lo que se desprende que la relación entre uno y otro es simétrica; este efecto de sentido remite, como en la mayoría de los ejemplos, al género del espectáculo al que el programa está ligado y abre un *horizonte de expectativa*, que puede cumplirse o no.

Frente a este modelo de programa cabría preguntarnos: ¿cuál es la representación social que circula del género programa? Según Bronckart:

“los géneros cambian necesariamente con el tiempo o con la historia de las formaciones socioverbiales. Además, a instancias de otras obras humanas, son capaces de desprenderse de las motivaciones que los generaron, para volverse autónomos y estar así disponibles para expresar otros fines. Como toda obra humana, los géneros son objeto de evaluaciones, al final de las cuales se ven afectados (en las representaciones colectivas) por diversas indexaciones”. (BRONCKART 2010: 79)

- 45 En el programa de *Mina... Che cosa sei!?*, tributo a la cantante italiana que presentó Elena Roger en diciembre de 2010, se incluyen brevísimas biografías junto a las fotos individuales del staff. Sin embargo, los datos que se seleccionan para la construcción del relato biográfico tienen baja frecuencia de uso y no serían la primera opción para un enunciador narrador de biografía a causa de la poca información que aportan sobre la trayectoria profesional de los artistas; presentamos algunos ejemplos en los que además es notable la falta de coherencia:

“elena roger: siempre fue primera en la fila de la escuela, le gusta tejer, solo sabe nadar perrito. no fuma, a veces usa ventolín, tiene un vecino que comenta la novela a los gritos a la noche y otro que pone el despertador a las 10 de la mañana y no lo apaga hasta las 12!!! duerme 9 horas por día (las últimas dos horas escuchando el despertador del vecino). lleva bolsa de compras al supermercado para no usar las de plástico, está enamorada y le dedica este show a la nonna amalia y a paco.

diego reinhold: estudia y trabaja.

christine brebes: es La Violinista!

constanza miguel: (16 de septiembre- virgo) dejó de fumar hace 8 meses, ahora tiene un cachorro. adora a su sobrina carlota y a sus ahijados. ladra pero no muerde, en el fondo es un ángel. se sabe guapa, aunque ya entró en los 40. le fascina el caracú y el chocolate amargo. y le dan mucha aprehensión las cucarachas... de todo tipo!”

Confrontemos este ejemplo con las biografías incluidas en los programas de mano: en

general son breves, a excepción de los programas de conciertos de música culta y los de ballet, que pueden ser más extensas. La información que incluyen se refiere a la formación y a la carrera artística y toma su estilo, tema y estructura del *curriculum vitae*. Suelen estar escritas en 3ª persona, con un estilo pretendidamente objetivo, distante y, a veces, sin huellas de enunciación. Los verbos pueden aparecer conjugados en presente o en pretérito perfecto simple del modo indicativo, a saber:

“Ana María Bovo nació en San Francisco, Córdoba, en 1951. Es actriz, docente, narradora oral. En 1992 fue becada por la Fundación Antorchas para especializarse en Italia en la narración teatral. Como dramaturga, recibió la distinción Teatro del mundo (U.B.A.) por ‘Maní con chocolate’ y ‘Hasta que me llames’, y fue nominada a los Premios Clarín y ACE por la dramaturgia y la dirección de ‘Emma Bovary [...]’”

Evidentemente, el programa de mano incluye como característica la posibilidad de parodiarse, al jugar con los rasgos estables para construir como efecto de sentido un discurso humorístico.

Conclusión

El programa de mano es un epitexto que presenta variaciones estilísticas, retóricas y enunciativas ligadas al género del espectáculo que presente, con el que guarda una relación de existencia; pero también se adapta a las características del lugar donde se desarrolla el espectáculo y de los artistas que intervienen en él. El patrón resultante está relacionado con las múltiples y complejas formas combinatorias en que los espacios artísticos, los géneros, los artistas, los tópicos, etc. se interrelacionan en el programa. Por lo que se registran sólo algunos pocos órdenes estandarizados para la selección, jerarquización y organización de la información, la narración, la descripción y la argumentación dentro de este complejo y creativo género.

Los rasgos constitutivos del programa se enlazan con el origen del teatro; a partir de su nacimiento ha tomado diversas y caprichosas formas, pero nunca dejó su papel de mediador entre los artistas y los espectadores. Tal y como dice BRONCKART (2010: 81): “El agente progresa en el conocimiento de los géneros, con sus propiedades lingüísticas y sociales, se inserta en las redes de las significaciones colectivas cristalizadas en los modelos preexistentes, aprende a situarse en ellos, a analizarlos y a organizarlos”; pero también a recrearlos, si esa es la necesidad del género. Así la característica más fiel del programa es su eterna capacidad de cambiar, de adaptarse, de recrearse para sorprender al espectador.

La inclusión o no de fragmentos narrativos, comentativos o expositivos no será de especial relevancia. Estos modelos de programa que acabamos de analizar no dejan de ser elecciones posibles, pues “los *género de texto* son el producto de *configuraciones de elección*

entre algunas posibilidades momentáneamente cristalizadas o estabilizadas por el uso. Estas elecciones devienen del trabajo realizado por las formaciones socioverbales para que los textos se adapten a las actividades que comentan, a un medio comunicativo dado y sean eficaces frente a ciertas implicaciones sociales, etc.” (BRONCKART 2010: 79).

La eficacia del programa de mano se proyecta más allá de su ámbito de circulación, ya que como fuente documental ofrece una variada y rica información para investigadores de diversas disciplinas. Las líneas precedentes han tenido la intención de mostrar algunos aspectos de este *ephemera*, pero todavía hay por delante mucho por hacer en torno a la descripción de este género, a su historia, a su estructura, amén de pensar categorías para su clasificación.

REFERENCIAS

47

- ADAM, J-M (1991) *Les textes: types et prototypes*. París, Nathan.
- BAJTÍN, M. (2011) “El problema de los géneros discursivos”, en *Las fronteras del discurso*, Buenos Aires, Las Cuarenta.
- BEACCO, J-C (2004) “Trois perspectives linguistiques sur la notion de genre discursif”, en *Langages* N° 153, París, 109-119.
- BRONCKART, J-P (2010) “Los géneros de textos y su contribución al desarrollo psicológico”, en *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*, Buenos Aires, Miño y Dávila.
- DE MARÍA Y CAMPOS, A. (1950) *El programa en cien años de teatro en México*, México, Ediciones Mexicanas S.A.
- GENETTE, G. (2001) *Umbrales*. México, Siglo XXI.
- JASSO, C. (2005) *La colección de programas de mano de teatro de la Biblioteca de las Artes su importancia en la investigación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral “Rodolfo Usigli”*. México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM.
- MAINGUENEAU, D. (1980) *Introducción a los métodos de análisis de discurso. Problemas y perspectivas*. Buenos Aires, Librería Hachette.
- (2004) “¿Situación de enunciación o situación de comunicación?”, en *Revista Discurso.org*, Año 3, N° 5. Disponible en http://www.revista.discurso.org/articulos/Num5_Art_Maingueneau.htm
- PAVIS, P. (2008) *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires, Paidós.
- RAMOS-VILLALOBOS, R. (2012), “Los programas de mano. Fuente documental de gran significación para el estudio de la formación dancística mexicana”, en *Revista Iberoamericana de Educación Superior (RIES)*, N° 7, México, 58-68.
- STEIMBERG, O. (1993) *Semiótica de los medios masivos*. Buenos Aires, Atuel, 1998.