

El arte de los programas de mano

El teatro mexicano reciente

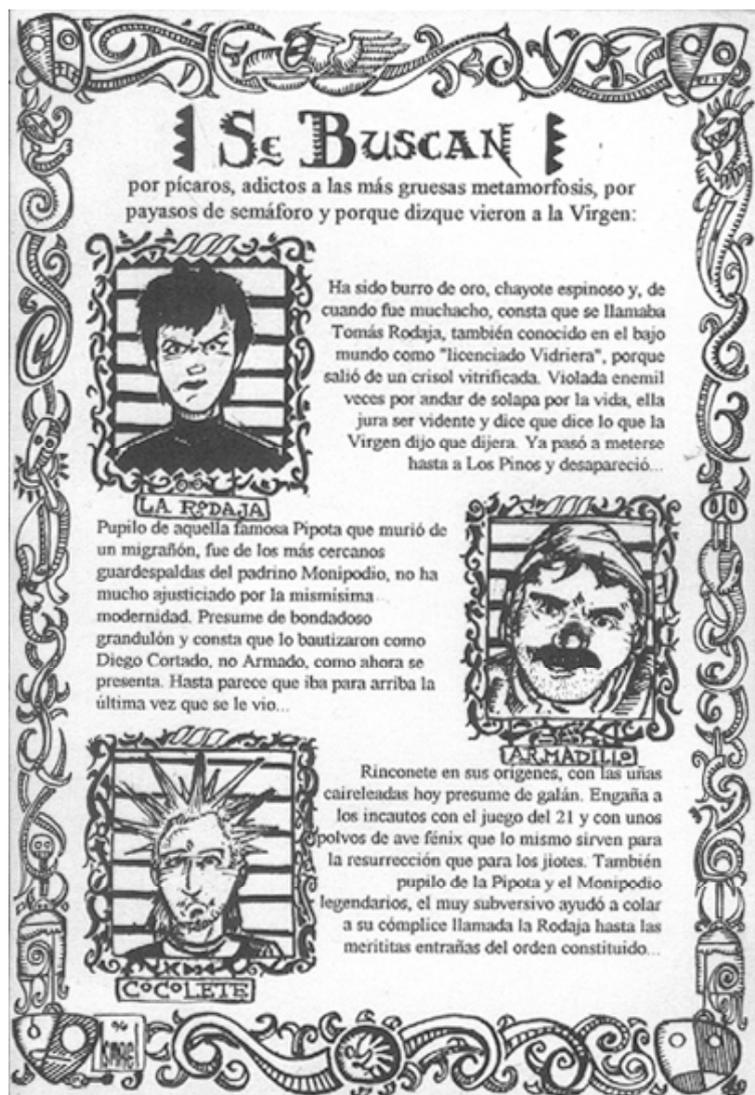
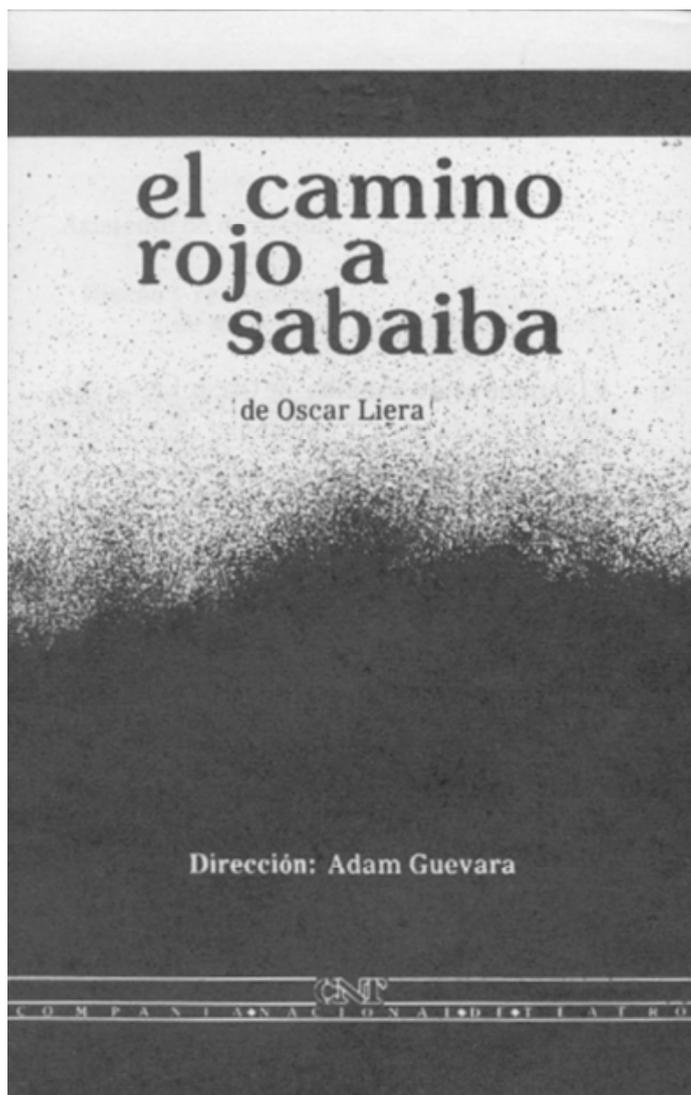
Timothy G. Compton

La esencia del teatro no se compone sólo del hecho de actuar, en ella intervienen, además: libretos, dramaturgos, directores, escenógrafos, escenografías, maquillaje, vestuario, utilería —así podría empezar una larga lista de personas y cosas asociadas a la representación teatral. Muchas veces, o más bien la mayoría de las veces, el programa de mano de una obra ejerce la función estrictamente utilitaria de comunicar los nombres de los actores y de aquellos que contribuyen a la representación. Algunos programas de mano elevan el nivel estético de una representación ya sea por su inherente valor artístico o por su interrelación con la obra de manera importante e innovadora. El teatro mexicano de la dé-

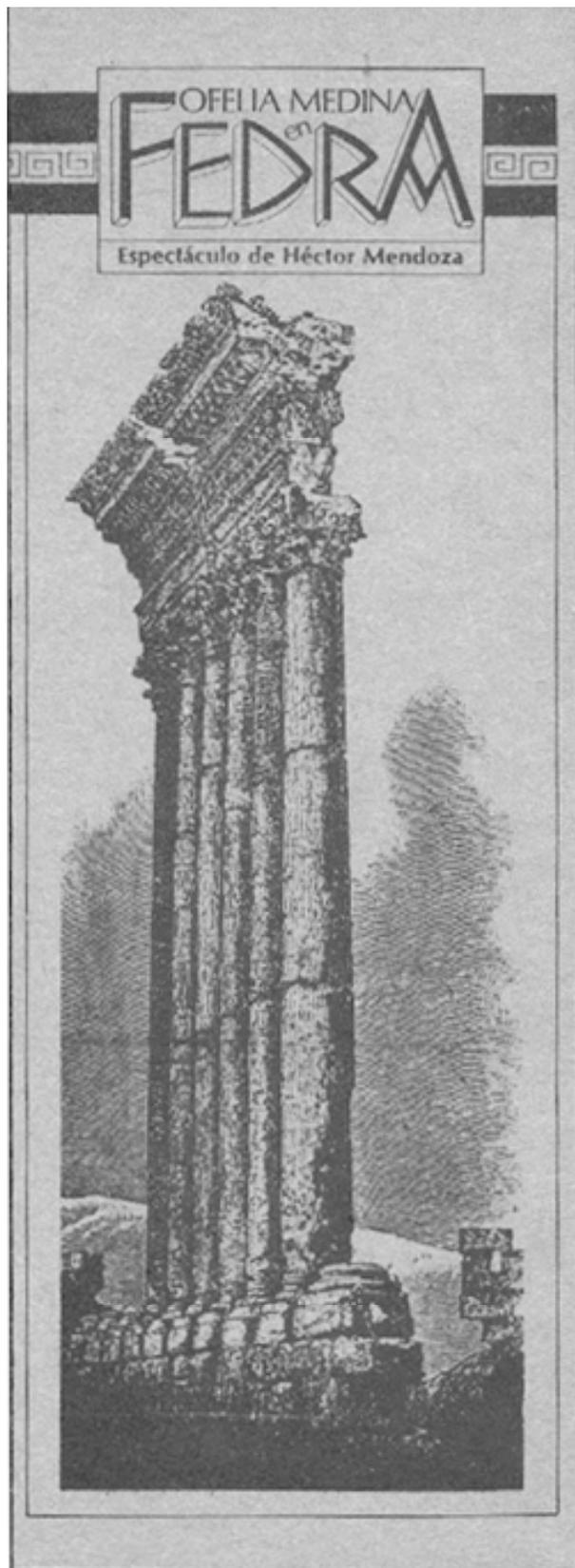
cada más reciente ha producido numerosos programas de mano notables, algunos de ellos obras maestras dentro de su género.¹

Claro que no todas las representaciones en México reparten un programa de mano. Como es de esperar, en muchos de estos casos, la falta de programa refleja una pobreza de recursos en la producción. Tal fue el caso, por

¹ Pido disculpas por el tono a veces personal de este ensayo, lo cual rompe con la convención de fingir la omnisciencia. Confieso que no he estudiado todos los programas de mano de la historia del teatro en México ni he visto todas sus obras. Me limito a los varios centenares de obras de teatro que he visto en México desde 1992.



ejemplo, de las obras que vi representar al grupo *Utopía urbana* en las calles de dos suburbios pobres de la Ciudad de México en 2000 y 2001. Su teatro funcionó muy bien sin programa de mano, sin escenografía extensa, sin iluminación artificial y hasta sin publicidad en los medios comunes. Por otra parte, varias de las producciones más extravagantes que he visto tampoco imprimieron programas, entre ellas una puesta en 2000 de *Los árboles mueren de pie* de Alejandro Ca-



sona y otra en 2001 de *Máscara vs. Cabellera* de Víctor Hugo Rascón Banda. Estas obras se pusieron en teatros grandes y venerables e incluyeron actores de bastante fama. El elenco de *Los árboles mueren de pie* incluyó varias estrellas de televisión que recibieron muchos aplausos sólo con salir a escena, sin haber empezado a actuar. La segunda obra incluyó atletas de la lucha libre, héroes de las masas. Estas producciones comerciales redujeron sus gastos y no imprimieron un programa de mano, sin duda tomando en cuenta que la gran mayoría de los espectadores ya sabían “quién era quién” en las obras.

Los programas de mano con la única misión de comunicar quién contribuye a la puesta, generalmente, se fotocopian. El programa para *Callejón No me olvidas*, en 2002, por ejemplo, incluyó mucho en una hoja fotocopiada, pero sus únicas concesiones a la estética fueron las de variar el tamaño de las letras, poner algunas cosas en el centro de la página y otras en columnas. No se notó ningún esfuerzo por incluir gráficas ni decoraciones y se imprimió en papel blanco común y corriente. La parte de adelante del programa para *El despertar*, cuya puesta vi en 1999, entró apenas en el mundo de la gráfica y usó letra interesante, pero lo que yo interpreto como una salida del sol junto a un edificio de apartamentos no contribuyó mucho a la excelente puesta y, definitivamente, no es una obra de arte. En el reverso se ve una lista muy abreviada de créditos, aunque también da una pequeña explicación sobre la puesta. Parece que se fotocopiaron dos programas por hoja y luego se cortó en dos para reducir gastos. El tercer ejemplo de este tipo de programa viene de una puesta en 1998 de *Hombre tenía que ser* de Thelma Dorantes, cuyo programa incluyó la información de cuatro obras que se presentaron en el Foro de La Conchita en diferentes días de la semana. La calidad de producción en este programa lo hace casi ilegible. Además, tengo dudas sobre la estrategia de imprimir un pequeño mapa explicando el modo de llegar al teatro, cuando los espectadores lo reciben sólo después de haber llegado ahí. Estos tres programas dan datos básicos de sus puestas, pero no lucen y dan el mensaje de que el presupuesto era reducido y se había terminado antes de llegar al asunto del programa, o los poderes creativos del proyecto se habían agotado ya. Por otra parte, a veces los gastos del programa son mínimos, pero la información incluida en él va mucho más allá que de los datos esenciales. El programa del primer ciclo del Teatro Clandestino en 1995 lo ejemplifica. Impreso en papel azul sin atractivo, con gráficos muy corrientes en la portada y créditos adentro, su poder emana de la parte de atrás donde se publicó el manifiesto del Movimiento Clandestino escrito por Vicente Leñero, un documento de mucha importancia para el teatro mexicano contemporáneo.

Algunas puestas muy afortunadas tienen programas de mano de lujo que incluyen gráficas profesionales de múltiples colores o narrativas extensas. Este tipo de programa sin duda cuesta bastante dinero, seguramente representa mucho trabajo y siempre comunica el mensaje de que la puesta tiene un presupuesto favorable y los integrantes tuvieron la suficiente capacidad artística de crear, o mandar crear, un programa de mano atractivo. Un caso así es el de la puesta en 1998 de la obra infantil *Los Totoles* de Carmen Boullosa. Su pequeño programa se doblaba tres veces, creando ocho cuadros que utilizaban pequeñas reproducciones de pinturas originales de Chac. La portada tenía una imagen que parecía un corazón en medio de un color pardo. Al otro lado de este cuadro había dos piezas enmarcadas, la de arriba era una escalera y la de abajo una planta. Frente a ellos la misma gráfica de la portada pero más pequeña y enmarcada. Abriéndolo otra vez los cuadros incluyeron una “h” caprichosa y hermosa y un pueblito de casuchas con una cerca de piedras por delante y alambre de púas por detrás. Dándole vuelta de un modo diferente se veían los créditos al lado de tres pinturitas hermosas —unos árboles, una flor y una luna. El arte incluido en este programa no era majestuoso pero sí atraía la mirada, intrigaba y era ameno. También preparó a los espectadores para entrar en el mundo de las leyendas de los nahuas. Para mí constituyó un acierto simple pero eficaz y artístico a la obra.

Un programa mucho más amplio acompañó en 1993 a *Chin Chun Chan* y a *Las musas del país*, obras escritas y estrenadas hacia principios del siglo xx. La portada del programa consistía en un retrato de lo que resultó ser la escenografía de las dos obras. Incluía cortinas carmesíes que complementaban un arco masivo, los colores de la bandera mexicana, una escalera elegante, fondos magníficamente decorados en un reminiscente estilo churrigueresco y numerosos arreglos florales. Adentro una foto de un actor en el papel de Chin Chun Chan cerca de 1900. Doce páginas seguían en papel menos lujoso. Las páginas uno y doce mencionaban los créditos tradicionales de la puesta. La página dos hablaba de la compañía teatral que la produjo. El director escribió las páginas tres, cuatro y cinco dando información histórica sobre los dramaturgos y las obras. La página seis describía la situación sociocultural de México en 1904 y una reseña del estreno ocupaba la página siete. La página nueve daba una breve biografía del compositor de la música e incluía una cita de uno de los dramaturgos contando por qué perdió todo su entusiasmo por escribir teatro. La página diez incluía la letra de una de las canciones de la puesta y las páginas cinco, ocho y once se ilustraron con fotos de 1904. Curiosamente, los créditos de las páginas uno y doce no incluyeron los

nombres de los actores. Éstos aparecían en una hoja larga y doblada publicada de forma separada del programa principal. En fin, este programa no solamente era estéticamente agradable, sino que contenía información extensa.

Un ejemplo más modesto de este tipo de programa acompañó el estreno en 2001 de la obra *La ciberneta* de Ilya Cazés. Era de tamaño postal, pero se valió de dibujos y letras gráficas ultramodernas y ju-



El programa de mano constituye el único artículo físico, relacionado a la obra, que se llevan los espectadores...

veniles de un lado, y del otro incluyó la lista de participantes en la producción de la obra utilizando convenciones de computación, reflejando así la temática de la obra.

Otro tipo de programa de mano es más notable y estéticamente importante. Además de dar datos básicos y (en algunos casos) de lucir como obra de arte en sí, enriquece la experiencia teatral del espectador. En algunos casos no son obras maestras pero sí ofrecen que se amplíe la experiencia del espectador más allá de la obra. El programa de mano constituyó entretenimiento para el público infantil de la obra *El abuelo ya no duerme en el armario* en 2001. Desdoblado tenía instrucciones para cortar y doblar que, una vez armado, resultaba una miniatura de la escenografía de la obra. El programa de la versión de Ludwik Margules en 2000 de *El camino rojo a Sabaiba*, de color rojo y doblado muchas veces de un modo extraño, reflejó la confusión y la falta de esperanza en la obra misma. La portada del programa de *Conato de amor*, obra de Gerardo Mancebo del Castillo dirigida en 2002 por Rubén Ortiz, tenía una bellísima imagen pintada por Dalí y adentro una hermosa invitación pidiéndole al espectador su presencia en una “cena de gala” que ofrecía el Conde de Hocico. Como prometía el programa, esta obra en efecto transcurrió arriba de una mesa a la cual los espectadores se sentaban como si estuvieran en una cena. Para *La Rodaja*, escrita y dirigida por José Ramón Enríquez

en 1996, la primera imagen del programa tenía caricaturas de los tres pícaros de la obra portándose como tal, es decir, picarescamente. Adentro estaban las descripciones de cada personaje en forma de carteles de “se busca”. Este programa reflejaba el tono juguetón de la obra y preparaba al público desde antes de su comienzo. El programa para *La noche de Hernán Cortés*, dirigido por Luis de Tavira en 1992, contenía una extensa orientación de su autor, Vicente Leñero. También, una bibliografía sobre Cortés para que el público pudiera seguir aprendiendo sobre el tema si así lo quería.

Dos obras de Ignacio Solares tenían programas con toques magníficos que preparaban a los espectadores para las obras. El programa para *Infidencias*, dirigida por Jaime Humberto Hermosillo en 1994, tenía una portada, en blanco y negro y con un poco de rojo. La imagen parecía ser una sábana arrugada. Una vez abierto se leía un pequeño texto acerca de la obra y se repetía la imagen anterior. Abierto una vez más se daban los créditos, pero únicamente después de ver por un ojo de cerradura, lo que comunicaba al espectador, de modo poderoso, que iba a ver cosas privadas e íntimas, que sí resultó ser el caso. El programa para *Tríptico*, dirigido en 1994 por Antonio Crestani, se dobló lógicamente en tres partes. En la portada se veían las primeras tres letras del nombre de la obra superpuestas en el conocidísimo símbolo del PRI. El mismo truco se repetía a una escala más grande dentro de las



tres secciones del programa y luego en miniatura en el reverso. Este programa comunicó instantáneamente el contexto para la obra en un año de elecciones presidenciales. Ésta criticó claramente al PRI y al presidente al fin del sexenio sin mencionarlo abiertamente y el programa aseguró que los espectadores lo supieran desde el principio.

He visto tres obras maestras del género de programas de mano. El primero acompañó la producción en 1998 de *Inútil presentarse sin cumplir los requisitos*, una obra sobre el desempleo y la dificultad de buscar trabajo, escrita y dirigida por Perla Szuchmacher y Larry Silberman. A nivel secundario, en la portada, se veían anuncios de la vida real ofreciendo empleo. Adentro se encontraban noticias de periódicos reales relacionadas con el mundo difícilísimo del trabajo. La lista de créditos se daba como anuncios de periódico y avisos oportunos verídicos mencionando servicios relacionados con talleres de teatro. Una caricatura resume la obra —un cuadrado decía, en una variedad de formas, que tomaran sus lugares en huecos cuadrados. Este brillante programa de mano estableció el tono del drama, lo vinculó con el mundo verdadero, eficazmente anunció a los integrantes de la obra y hasta promocionó algunos de los servicios que ofrecía la compañía que la producía.

La segunda obra maestra de este género acompañó el estreno en 2002 de la obra *Fedra y otras griegas* de Ximena Escalante. Esta fue una obra compleja y rica cuya trama reflejaba la historia del mito griego de Fedra. Ya que había una multitud de personajes, muchos actores cambiaron de papel varias veces durante la obra y la trama brincó sin explicaciones, *Fedra* podía confundir en extremo a espectadores que no tuvieran conocimientos extensos de la mitología griega. Por suerte había un programa de mano cuya portada era una belleza en sí misma la cual mostraba un árbol genealógico que incluía los personajes principales de la obra y las relaciones entre sí, organizado para reflejar el orden de las escenas. A la derecha se daban detalles sobre cada personaje para dar al público acceso a la obra. El programa de mano ofrecía también un testimonio de David Olguín y dibujos que revelaban ideas visuales sobre la puesta en escena. Para muchos espectadores este programa no solamente representaba una obra de arte en sí y una lista de créditos, sino una guía que enriqueció de un modo fundamental la puesta en escena.

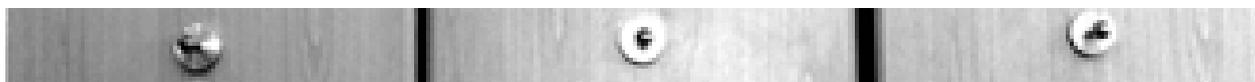
Una obra maestra del teatro, *Krísis*, escrita y dirigida en 1996 por Sabina Berman, tenía un excelente programa de mano, a pesar de que se publicó en papel periódico de poca calidad y no se valió de colores. Sin embargo, incluyó una abundancia de detalles que prepararon a los espectadores para la obra. El formato, obviamente, es de periódico y debajo del título declara

que es “El diario de la vida nacional”. Se anuncia que “La corrupción es un problema genético”. Tres artículos se relacionan a esta revelación declarando primero que las autoridades perdonaron a todo oficial mexicano acusado de “enriquecimiento inexplicable”. El segundo artículo incluye palabras de un oficial, recientemente perdonado, alabando la corrupción como la clave para adelantar la civilización. El tercero proclama que el estudio de la ética se suspende en la UNAM porque ya es una rama de conocimiento obsoleto. Otras declaraciones satíricas pueblan la portada del programa. En los extremos superiores vienen anuncios comerciales, uno de ropa para mujeres ambiciosas y otro proclamando que los mejores guaruras usan *Sensa Boom*. Abajo a la izquierda vemos a un niño que nos



mira fríamente con una pistola echando humo en la mano. Acompaña la imagen la explicación de que se estrena *Krisis* en el Telón de Asfalto. A lado derecho aparece una entrevista con Sabina Berman en la cual declara que los eventos, las actitudes y la realidad representados en *Krisis* son verdaderos aunque la trama es inventada. En el reverso del programa se daba la lista de los integrantes de la obra, aunque en el mismo tono farsico que en la portada. Se presentaba a los actores en una “lista de implicados en la puesta en escena” seguida por: “Ante la sorpresa de las autoridades, los implicados resultaron ser actores”. Se mencionaba el nombre de cada actor con su alias, o sea, el nombre de su personaje junto a una foto de uno de sus momentos más satíricos. La última foto era de uno de los personajes más importantes de la puesta en escena, el gene de la corrupción. La lista de actores concluía mencionando a los niños que actuaban en un cortometraje que se proyectó durante la puesta en escena: “En el colmo del cinismo y atentando contra la sagrada institución de la infancia, también estos niños figuraban en el siniestro reparto”. Para mí este programa fue una obra maestra por su humor y tono farsico, pero ofreció un papel más amplio —comunicó a los espectadores el tipo de la obra y los preparó para entrar por completo en ella.

He estudiado más teatro en México que en los Estados Unidos, y lamento decir que no he encontrado programas de mano artísticos al norte de la frontera (aunque muchas veces se destacan por vender todo tipo de producto). El teatro mexicano es más rico debido a que sus programas a veces trascienden su misión mínima de dar crédito a los actores y a los que han contribuido o contribuyen a las obras. Como hemos visto, algunos constituyen obras de arte por sí mismos o las contienen, algunas de las cuales se publican por primera vez en el programa. Más importante aún son aquellos que ayudan a establecer el tono de las obras y empiezan a sumergir a los espectadores en su mundo antes de que el actor ponga un pie en las tablas. Estos programas complementan la puesta en escena y se convierten en obras de arte. El teatro se destaca como un género notablemente efímero que los espectadores sólo conservan en su memoria. El programa de mano constituye el único artículo físico, relacionado a la obra, que se llevan los espectadores, lo que destaca su importancia. Es uno de los componentes que se combinan con muchos otros para elevar la estatura del teatro, un género que, cuando todos sus ingredientes se cocinan a la perfección, da como resultado una de las más deliciosas, conmovedoras y poderosas experiencias humanas.



1822 el año que fuimos imperio

Entrevista a Flavio González Mello

Katia de la Rosa

Flavio González Mello es guionista y director de cine pero, sobretodo, es un hombre de teatro. Celebra las más de trescientas cincuenta representaciones de *1822 el año que fuimos imperio* aunque ya está concentrado en otro proyecto que él mismo dirige y que se estrenará en abril: *Lascurain o la brevedad del poder*, obra también histórica que contará con las actuaciones de Héctor Bonilla, Carlos Cobos y Moisés Arizmendi y que se presentará en el Festival del Centro Histórico en un recinto del Palacio Nacional.

¿Cómo fue que surgió la historia de 1822 el año que fuimos imperio? ¿Qué papel jugó en ella el antropólogo Roger Bartra?

A través de Roger Bartra la obra llegó a la Dirección de Teatro de la Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM. *1822 el año que fuimos imperio* fue producida por la Universidad Nacional Autónoma de México en colaboración con el Instituto Nacional de Bellas Artes. En realidad es un proyecto que había empezado a escribir varios años atrás, a principios de los noventa y que luego