

COLEGIO BIBLIOTECOLOGÍA



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
U.N.A.M.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

COLEGIO DE BIBLIOTECOLOGÍA

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"

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN BIBLIOTECOLOGÍA

PRESENTA:

CLAUDIA IRÁN JASSO APANGO

DIRECTORA DE TESIS

LIC. MARÍA TERESA GONZÁLEZ ROMERO

CIUDAD DE MÉXICO



m343634



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

AGRADECIMIENTOS

A la asesora de esta tesis:

Lic. María Teresa González Romero

Al sínodo por sus valiosas aportaciones:

Lic. Miguel Ángel Amaya Ramírez

Lic. César Augusto Ramírez Velázquez

Lic. María Patricia de la Rosa Valgañón

Lic. Blanca Estela Sánchez Luna

A cada una de las personas que hicieron posible éste trabajo:

Biblioteca de las Artes

Lic. Elda Mónica Guerrero

Lic. Betsabé Miramontes

Lic. Patricia González

Lic. Alva Flores

Lic. Tania Martín

Norberto Balestrini

Celia Licona

Isaac Sánchez

Leticia Soto

Leticia Mora

CITRU

Mtro. Rodolfo Obregón

Lic. Leticia Rodríguez

Lic. Arturo Díaz

Lic. Sisu González

Lic. Rocío Galicia

Lic. Guillermina Fuentes

Gabriela Campos

A todos los investigadores

Cristina García

Mtro. Edgar Ceballos

Lic. Carolina Amézquita

Dedico esta tesis a toda mi familia

Autorizo a la Dirección General de Bibliotecas de la UNAM a difundir en formato electrónico e impreso el contenido de mi trabajo recepcional.

NOMBRE: Claudia Eden Jasso

Apango

FECHA: 27 de abril de 2005

FIRMA:

Claudia J.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN	1
CAPÍTULO 1	
EL TEATRO Y SUS ANTECEDENTES	3
HISTORIA DEL TEATRO MUNDIAL	4
Teatro Griego y Romano	4
Teatro Medieval	7
Renacimiento	8
Italia	8
Siglo de Oro Español	10
Teatro Isabelino	11
Teatro Barroco Francés	13
Neoclasicismo	14
Romanticismo	15
Realismo y Naturalismo	16
Siglo XX y principios del XXI	17
HISTORIA DEL TEATRO MEXICANO	23
Teatro Prehispánico	23
Teatro Colonial	23
Siglo XIX	25
1800-1821	25
1821-1867	27
1867-1900	28
Siglo XX y principios del XXI	29
1900-1927	29
1928-1960	31
1961-2004	39

CAPÍTULO 2

INSTITUCIONES RESPONSABLES DE RESGUARDAR LOS PROGRAMAS DE MANO TEATRALES	43
CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES	43
BIBLIOTECA DE LAS ARTES	47
CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN, DOCUMENTACIÓN E INFORMACIÓN TEATRAL "RODOLFO USIGLI"	50

CAPÍTULO 3

PROGRAMAS DE MANO TEATRALES	54
Definición	54
Características	60
LITERATURA GRIS	67
COLECCIÓN DE PROGRAMAS DE MANO DE TEATRO DE LA BIBLIOTECA DE LAS ARTES	74
LINEAMIENTOS PARA SU TRATAMIENTO EN BIBLIOTECAS ESPECIALIZADAS O CENTROS DE INFORMACIÓN Y DOCUMENTACIÓN	79
Catalogación	79
Clasificación y organización física en estantería	80
Conservación	82

CAPÍTULO 4

LA IMPORTANCIA DE LOS PROGRAMAS DE MANO DE TEATRO DE LA BIBLIOTECA DE LAS ARTES EN LA INVESTIGACIÓN TEATRAL EN EL CITRU	84
INVESTIGACIÓN TEATRAL	84
Otros Centros de Investigación Teatral de México	90
IMPORTANCIA DEL PROGRAMA DE MANO EN LA INVESTIGACIÓN TEATRAL	92

¿Porqué es importante el programa de mano en la investigación teatral?	96
¿Es importante la colección de programas de mano de teatro de la Biblioteca de las Artes en la investigación en el CITRU?	102
Metodología	102
Compilación de datos y análisis de resultados	103
CONCLUSIONES	110
ANEXO I	
ILUSTRACIONES DE PROGRAMAS DE MANO TEATRALES DE LA COLECCIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LAS ARTES	113
ANEXO II	
EJEMPLOS CODIFICADOS EN MARC 21	124
ANEXO III	
CUESTIONARIO	126
OBRAS CONSULTADAS	127

INTRODUCCIÓN

La documentación teatral abarca distintos tipos de materiales difíciles de encontrar en bibliotecas o centros de documentación o información que no están especializados en artes escénicas, de esta manera aparte de libros, revistas, videos y fotografías, tenemos libretos, bocetos, invitaciones, y programas de mano, entre otros documentos teatrales.

Al considerar a los programas de mano como una fuente documental de importancia para la investigación teatral, se presenta esta tesis titulada: "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."

Es poca la información acerca de los programas de mano de teatro, no existen pautas de cómo tratarlos como soporte informativo en las bibliotecas especiales y centros de información o documentación, por lo que es conveniente que el bibliotecólogo tenga información acerca de sus características y del papel que juegan en la investigación teatral, para poder explotar al máximo estos documentos, porque aportan datos precisos de las puestas en escenas que llevan a conocer, qué obra se representó, cuándo, quiénes fueron los actores y qué papeles interpretaron, quiénes desarrollaron las funciones de director, productor, escenógrafo, iluminador y demás; información que no se encuentra de una forma tan detallada en libros, publicaciones periódicas o en otras fuentes documentales, por un lado y por el otro, estos datos son una gran aportación en la investigación teatral.

Motivo por el cual, en el planteamiento de esta tesis surgen varias interrogantes en este sentido, sin embargo se centra en el siguiente: ¿de qué manera el programa de mano de teatro, aporta información sustancial en el desarrollo de la investigación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli"?; con el objetivo de demostrar la importancia de los programas de mano de teatro como un soporte informativo y que sus datos serían imposibles de obtener de una forma tan detallada, en cualquier otra fuente de información convencional.

CAPÍTULO 1

EL TEATRO Y SUS ANTECEDENTES

Desde el principio de la humanidad el hombre ha plasmado sus inquietudes artísticas en diferentes manifestaciones, por eso hoy podemos hablar de la literatura, la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la danza, el teatro y recientemente la fotografía y el cine; disciplinas que englobamos en dos palabras: las Bellas Artes, al hacer el recuento de la historia de cualquier cultura de la antigüedad, inclusive desde el hombre primitivo hasta la actualidad, ésta siempre va ligada al arte, de ésta manera tenemos como uno de los principios de las artes plásticas, a la pintura rupestre que tiene su máxima representación las encontradas en las cuevas de Altamira, España; al hablar de arquitectura es imposible dejar de mencionar las majestuosas pirámides de Egipto; en cuanto a literatura el hombre dejó vestigios desde aquellas tablas con escritura cuneiforme, pasando por los pergaminos, los códices, los manuscritos hasta la invención de la imprenta por Johannes Gutenberg (ca.1400-1468); de escultura que podemos decir, es increíble que a partir de una masa amorfa (hablemos de cualquier material barro, piedra, mármol) el ser humano ha llegado a transformarla de tal manera que crea figuras y formas tan reales que asombran al espectador. A fines del siglo XIX y principios del siglo XX surgieron dos manifestaciones artísticas imposibles de imaginar hace sólo 200 años, si el plasmar un momento en el paso del tiempo con la invención de la fotografía era un sueño, el darle a ese momento movimiento y sonido iba más allá de los límites de la imaginación, pero que con el cinematógrafo es cosa de todos los días en éste siglo XXI. Pero que podemos decir del teatro, simplemente que es inherente a la evolución humana, con base en el teatro griego se siguió y se sigue representando el teatro hasta nuestros días, claro con ciertas variaciones, pero la esencia sigue siendo la misma.

como un antecedente, es a partir de la civilización griega cuando se empezó a representar teatro, tal y como lo conocemos hoy en día, con una trama, actores, público, un escenario, es cuando se vuelve según Aristóteles "en una imitación de la acción y no una acción en sí misma."⁵ En el teatro los actores, el diálogo, la trama y una audiencia se envuelven en la acción pero no son parte de ella.

Se dice que el teatro griego surgió en el siglo V a. C., aunque no hay escritos de esa época, se deduce que es a partir de los cultos que se realizaban para venerar a Dionisos (Baco) Dios de la fertilidad y del vino, hijo de Zeus y de una mortal, que según la mitología enseñó a los hombres a cultivar la vid y otro tipo de frutos para su consumo, en estos festivales en honor a Dionisos o sea a la fertilidad se entonaba el ditirambo (estrofas religiosas), cuando estos himnos corales además de cantarse se empezaron a narrar y a actuar se considera que surge la tragedia griega, los actores se disfrazaban de cabras para representar la fertilidad y de ahí surge la raíz etimológica de la palabra tragedia tragos (cabra) y ode (canto). Este salto tan importante nos lleva a mencionar a Tespis (VI a. C.) que si no fue el primero, si fue el que dio el paso más importante en esta transición.

En Grecia se dio el teatro en tres vertientes una es la tragedia, otra es la comedia satírica (hacia las tragedias) y la comedia. Una de las particularidades del teatro griego es que éste se escribía en verso y que de una manera directa o indirecta tenía que ver con la fertilidad. Dentro de los más grandes escritores teatrales helénicos tenemos a Eurípides (480-406 a. C.), Sófocles (497-405 a. C.), Esquilo (525-456 a. C.), Aristófanes (452-380 a. C.) y Menandro (342-290 a. C.), éstos dos últimos autores de comedias. El teatro griego se escenificaba con un coro que narraba, actores vestidos con pieles de animales, zapatos altos y máscaras, al principio las representaciones teatrales eran en realidad esperadas por el pueblo griego, ya que no eran frecuentes y sólo había funciones teatrales en los festivales dionisiacos. Atenas era la capital teatral de la antigua Grecia donde sólo existía un sólo teatro el de Dionisos. Los helenos también realizaban concursos de tragedias y de comedias.

⁵ Hartnoll, P. (1991). The theatre : a concise history. España : Thames and Hudson, p. 7.

construido con madera en el año 179 a. C. y pronto fue destruido, posteriormente se construyeron tres teatros en Roma antes de que el Coliseo atrajera al público con los espectáculos sangrientos de los que todos han escuchado hablar. En otros lugares como Asia Menor, Inglaterra y España se construyeron teatros romanos durante el Imperio.

Otra fuente, además de los escritos dejados por los pueblos greco-romanos en las que podemos conocer algunas características de cómo eran las representaciones en estas civilizaciones son las vasijas pintadas con escenas teatrales.

Teatro Medieval

La Edad Media que abarcó desde el año 395 hasta 1453 no tuvo un gran desarrollo en lo que se refiere al teatro, se dice que tiene que haber una decadencia para poder llegar a un renacimiento. En ésta época lo que se escenificó básicamente fueron dramas litúrgicos, los cuales surgieron a partir de las representaciones religiosas, el oratorio en las misas se daba en latín y la gente no comprendía y para facilitar la explicación se empezó a dramatizar el sermón. En un principio en la religión cristiana se hacían éstas representaciones en la época de la resurrección y de la natividad, así como en los festivales cristianos, teniendo como sede solamente las iglesias. Únicamente los hombres podían pararse en el escenario y por lo regular los actores eran los sacerdotes. Podemos destacar que en la Edad Media se le empezó a dar la importancia que merece al director, ya que se le consideraba jefe de la representación. Las representaciones giraban alrededor de Cristo, de la literatura presentada en la Biblia y de la vida de los santos.

De esta manera surgió un tipo de drama que se caracterizó por ser "una visión mística subrayada por la presencia de personajes alegóricos como la justicia y la misericordia"⁶ este tipo de drama recibió diferentes nombres de acuerdo al país, en Francia se les denominó *Misterios*, en Italia se llamaron *Sacras Representaciones*, y en España fueron los *Autos Sacramentales*. Posteriormente se escenificaron las representaciones fuera

⁶ Baty, G. Y Chavance, R. (1992). *El arte teatral* (2ª. ed.). México : Fondo de Cultura Económica, p. 82.

ocasiones sólo con figuras modeladas y en otras con actores reales, en letreros se presentaban las explicaciones de éstas escenas, y terminaban con una gran escenificación en el palacio del gobernante. En Italia lógicamente se pusieron en escena principalmente las comedias de origen latino. La Academia Romana de gran poder en esa época impulsó el teatro. Se construyó en la ciudad de Vicenza el primer teatro desde la caída del Imperio Romano únicamente para la representación teatral. Otros teatros que se construyeron fueron: el Farnesio de Palma, Ariosto y Olímpico.

Vitruvio y Sebastiano Serlio dieron las pautas arquitectónicas del teatro y éste último plasmó cómo construía y pintaba los decorados. Sabbatini escribió acerca de los decorados y de los cambios de escenario. Hubo un gran crecimiento de la escenografía en éste periodo, desarrollaron la mecánica teatral, los efectos escénicos, lo cual se usó en las pantomimas, danzas, cantos, recitales y piezas bucólicas,¹⁰ las obras latinas se representaban en los intermedios de estos espectáculos. En el Renacimiento surgen los *pastorales* que es "una obra poética que versa sobre un tema campestre,"¹¹ también se creó una nueva especie de drama la *ópera*. Los italianos evolucionaron diversos aspectos importantes y perdurables del teatro, pero no tuvieron ni obras ni autores teatrales importantes en ésta época. Los principales autores renacentista italianos fueron Nicolás Maquiavelo (1467-1527), Ludovico Ariosto (1474-1533) y Torcuato Tasso (1544-1595).

A mediados del siglo XVI surgió un teatro popular que se representaba en las plazas públicas, las compañías improvisaban sus obras y sus actuaciones (esto no restaba la gran calidad de sus escenificaciones) y llegaron a conquistar gran parte de Europa, a éste tipo de teatro se le denominó *commedia dell'arte*, *commedia all'improvviso* o *commedia a soggetto*, el primer nombre es el más conocido, entre los personajes constantes que aparecían en escena tenemos el arlequín, la colombina, y el pierrot, los actores tenían grandes facultades acrobáticas, bailaban y tocaban instrumentos musicales, la *commedia dell'arte* tuvo una gran influencia en el teatro que se desarrollo posteriormente.

¹⁰ Relativas a asuntos pastoriles y campestres.

¹¹ MacGowan, K. y Melnitz, W., op. cit., p. 73.

En la primera mitad del siglo XVI se instalaron los 3 primeros teatros públicos en España, en los patios de las casas, instalando plataformas en ellos. En los espacios cerrados que quedaban entre las partes posteriores de varias casas, al norte de la península ibérica se realizaron teatros al aire libre, el denominado *corral español*, término con el cual se englobó al teatro improvisado que se representaba en los patios de las casas. A partir de 1587 en Madrid también podían subir al escenario las mujeres.

Además de los antes mencionados los principales dramaturgos españoles del siglo de oro fueron: Miguel de Cervantes Saavedra (1547-1616), Félix Lope de Vega y Carpio (1562-1635), Pedro Calderón de la Barca (1600-1681) y Tirso de Molina (ca1570-1648). El éxito de la comedia española radicó en la utilización del diálogo, del drama hablado y que se rehusó a retomar la forma clásica, en otros países se adaptaron las comedias españolas. Lo admirable del Siglo de Oro Español es que al final cuando el imperio ibérico recaía, su teatro era más prolífico y estaba en florecimiento, Felipe IV (1605-1665) el último rey de éste período era un gran aficionado al teatro.

Teatro Isabelino

Se le denomina Teatro Isabelino al período del teatro inglés en el cual reinó Isabel I (1533-1603) a partir de 1558, durante el apogeo de ésta etapa el teatro se popularizó tanto en el pueblo como en la corte, la reina no asistía a los teatros públicos, puesto que se representaba el teatro para ella en la corte o en las escuelas de derecho. Al igual que en Italia los primeros años del Renacimiento inglés se representó y adaptó el teatro clásico, se escribían obras en griego y latín sobre todo en los colegios, algunos estudiosos ingleses se trasladaron a Italia para estudiar su teatro y aplicarlo a Inglaterra. A finales del siglo XV durante el cambio de platillos en los banquetes reales o de gente importante se representaba un interludio (entremes o pieza pequeña). Empezó el desarrollo del teatro en Inglaterra cuando se escribió en su propio idioma y en verso libre, esto en la segunda mitad del siglo XVI. De 1558 a 1584 Isabel I introdujo a la corte y después se extendió al público en general, que compañías de niños pertenecientes a coros escenificaran comedias de adultos, a la par en la provincia compañías

destinados al auditorio."¹² En las representaciones se usó una buena cantidad de decorados, gran vestuario muy elaborado, por lo regular las compañías de actores estaban auspiciadas por un noble. El repertorio era variado y cambiaba cada noche. También se escenificó el teatro en los patios de las posadas. Al final de la época Isabelina se desarrolló la *mascarada* con un derroche de decorado escénico y vestuario, con la participación de la realeza, los personajes eran mitológicos y alegóricos, y dio la entrada a Inglaterra a la majestuosa escenografía y mecánica teatral italiana.

El sucesor de Isabel I, Jacobo I también patrocinó el teatro. En 1642 los puritanos (opositores de los Estuardo) cerraron los teatros, para posteriormente reabrirse en 1660.

Teatro Barroco Francés

Hasta bastante avanzado el Renacimiento en Francia se seguían representando misterios. En el siglo XVI éste país contaba sólo con un teatro el *Hotel de Bourgogne* fundado en 1550, la influencia de las escenificaciones italianas llegó en 1641 y a mediados del siglo XVII es cuando se desarrolla una dramaturgia propia. El monopolio (en cualquier actividad que fuera fuertemente lucrativa incluido el teatro) se daba sólo a ciertas personas o grupos privilegiados y la guerra fue lo que provocó principalmente éste retraso en todos los aspectos culturales en comparación con los demás países que hemos mencionado.

El monopolio teatral lo tuvo la Cofradía de la Pasión, era la única compañía oficial para representar teatro en Francia, lo que ocasionó que en las ferias, clandestinamente se ofrecieran puestas en escena nocturnas, esto produjo que se autorizara en 1595 las escenificaciones teatrales durante las ferias, pagando una cuota por cada función a la Cofradía de la Pasión, esta apertura dio origen a que las compañías buscaran lugares en dónde representar sus obras y uno de los lugares que encontraron fueron las

¹² MacGowan, K. y Melnitz, W., op. cit., p. 156.

observación popular, se reproducen cuadros y costumbres, y Vicente García de la Huerta (1731-1787), el inglés John Dryden (1631-1700, los italianos Carlo Goldoni (1707-1793) y Vittorio Alfieri (1749-1803) y el alemán Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781).

Romanticismo

A diferencia de la centuria anterior, el siglo XIX trajo consigo un gran progreso en el teatro en todos sus aspectos, todo esto derivado de los cambios políticos, sociales y económicos que surgieron en el siglo XVIII y que tuvieron una amplia repercusión en este siglo, aparecieron el Romanticismo y el Realismo, se construyeron más teatros, hubo una madurez en la actuación, la iluminación se realizó con los adelantos de la época y se perfeccionó tanto el vestuario como la escenografía. El Romanticismo surgió en Alemania del movimiento literario *Sturm und Drang*¹³ que se dio de 1771 a 1781, los autores románticos rechazaron el clasicismo, escribieron en prosa, hubo una preferencia del sentimiento sobre la razón y se desarrolló principalmente en los primeros 50 años del siglo XIX.

Los dos grandes dramaturgos alemanes precursores de esta corriente fueron Johann Wolfgang Goethe (1749-1832) y Federico Schiller (1759-1805), sin dejar de mencionar al austriaco Franz Grillparzer (1791-1872) y a otro alemán Heinrich von Kleist (1777-1811).

Este movimiento tuvo su cúspide en Francia con autores como Víctor Hugo (1802-1885), Alejandro Dumas padre (1811-1872) y Alfredo de Musset (1810-1857). Es apenas en la primera mitad del siglo XIX cuando se estableció paulatinamente una coherencia entre el vestuario y la decoración con la época a la que pertenece o se representa un obra. Gracias a Mme. Lucia Vestris (1797-1856) y a James Robinson Planché (1795-1880) se logró esta evolución, tanto en el vestuario como en el mobiliario. Se desarrolló el decorado de medio cajón que es "el que representa las tres paredes y el techo de un interior siendo la cuarta pared la boca-escena"¹⁴ y el escenario de medio cajón que es aquel "con bastidores perpendiculares a la boca-escena y

¹³ Tormenta e ímpetu.

¹⁴ MacGowan, K. y Melnitz, W., op. cit., p. 219.

Dentro del teatro libre, mención aparte merece el Teatro de Arte de Moscú (una de las instituciones más importantes del teatro moderno) fundado por Konstantin Stanislavsky (1863-1938) y Vladimir Danchenko (1859-1943), representó obras de los tres grandes realistas rusos Antón Chejov (1860-1904), León Tolstoi (1828-1910) y Máximo Gorki (1869-1936). Stanislavsky "se aplicó en primer lugar a las reconstrucciones escrupulosamente exactas llevadas hasta los más ínfimos detalles."¹⁶ Fue el creador del método de actuación que lleva su nombre y cuyo propósito "no era lograr aspectos superficiales del naturalismo sino captar y representar lo que el describía como verdad interior, la verdad del sentimiento y de la experiencia."¹⁷

Otros dramaturgos realistas y naturalistas importantes fueron los franceses Emile Augier (1820-1889), Alejandro Dumas hijo (1824-1895), Agustín Eugenio Scribe (1791-1861), Honorato de Balzac (1799-1850), Alfredo de Musset (1810-1857), Victoriano Sardou (1831-1908) y Eugenio Brieux (1858-1932), los alemanes Hermann Sudermann (1857-1928) y Arturo Schnitzler (1862-1931), el austriaco Frank Wedekind (1864-1918), el inglés George Bernard Shaw (1856-1950), el noruego Bjönstieme Björnson (1832-1910) y los rusos Alejandro Sergeivich Pushkin (1799-1837) y Nikolai V. Gogol (1809-1852).

Siglo XX y principios del XXI

Como se comentó el Realismo continuó en los primeros años del siglo XX, que es cuando surgió en Estados Unidos; los dos directores que contribuyeron para la escenificación de obras realistas fueron David Belasco (1853-1931) y Arthur Hopkins (1878-1950).

A partir de 1906 George Pierce Baker (1866-1935) empezó a enseñar en Harvard la técnica de escribir obras de teatro y contó entre sus discípulos a Charles Sheldon (1857-1946) y a Eugene O'Neill (1888-1953), entre otros, debido al éxito de sus cátedras, estimuló a otras universidades norteamericanas a introducir estudios teatrales

¹⁶ Baly, G. Y Chavance, R., op. cit., p. 259.

¹⁷ MacGowan, K. y Melnitz, W., op. cit., p. 275-276.

(1862-1928), el inglés Edward Gordon Craig (1872-1966) y el austriaco Max Reinhardt (1873-1943), los cuales se desempeñaron en la dirección y en la escenografía, establecieron que se debía reforzar la acción dramática mediante un decorado tridimensional y que mediante la luz escénica, cambiándola en el transcurso del tiempo y de la acción, el escenario tenía que ser sencillo para enaltecer al actor y a la obra, esto dio origen a tres técnicas en la escenificación teatral: el escenario giratorio, carros que transportaban sobre ruedas todo un decorado o parte de el y el escenario elevador (que ya se había utilizado con anterioridad).

Dentro del Expresionismo alemán que trató de ir más allá de la realidad hasta llegar a la verdad emotiva, destacaron como los autores más representativos Walter Hasenclever (1883-1923), Reinhard Sorge (1892-1916) y Bertolt Brecht (1898-1956). En Rusia con base en la revolución socialista (se valieron del teatro para desprestigiar al capitalismo, lo cual aumentó el número de teatros) surgieron directores de gran renombre como Vsevolod Meyerhold (1874-1940) , Eugene Vakhtangov (1883-1923) y Nikolai Okhlopkov (1900-1967). En Francia Jacques Copeau (1879-1949) marcó el desarrollo de la escenificación del teatro francés alejándose del Realismo, su compañía *Théâtre du Vieux-Colombier* tuvo un gran éxito.

Los autores vanguardistas más importante al inicio del siglo XX fueron el italiano Luigi Pirandello (1867-1936), el ruso Leónid Andreev (1870-1918), el alemán Georg Kaiser (1878-1945), el austriaco Franz Werfel (1890-1945), los franceses Jean Giraudoux (1882-1944), Jean Cocteau (1889-1963), Jean-Paul Sartre (1905-1980) y Jean Anouilh (1910-1987), los norteamericanos Eugene O'Neill (quién dejó el realismo para buscar mayor libertad y experimentación), Tennessee Williams (1914-1983), Arthur Miller (1915-2005) y el inglés Noël Coward (1899-1973).

En la segunda mitad del siglo XX una figura destacada fue Arthur Miller durante las décadas de los cincuenta y sesenta, representó a la generación del progresismo estadounidense cuya creencia se basó en los poderes transformadores de la palabra.

política progresista.²⁰ Dio pie a la creación de el *Living Theatre* organizado por los actores Judith Malina (1926-) y Julian Beck (1925-1985).

Peter Brook fue un destacado personaje teatral dentro de la rama de la dirección escénica en noviembre de 1962 con la *Royal Shakespeare Company*, estrenó en Inglaterra su versión del *Rey Lear*, un espectáculo que se convirtió en un emblema del teatro contemporáneo. Tampoco se puede dejar de mencionar como uno de los principales dramaturgos del siglo XX al italiano Dario Fo (1926-) con su obra de denuncia como una arma ideológica, ganador del premio Nobel, una de sus principales obras es *La muerte accidental de un anarquista*.

Josefina Alcázar afirma que en los setenta y en los ochenta la puesta en escena tenía como objetivo analizar las condiciones de la representación teatral, las condiciones de la audición y de la visión en propio proceso teatral, emergió un teatro que desarticuló los elementos dramáticos y los desarrolló, ya sea paralelamente o yuxtapuestos, esta época se caracterizó por la unión y la mezcla, y por la superposición de elementos escénicos donde el video apareció como un elemento adicional, ya sea que use directamente, o que se reproduzca su sintaxis. Los principales representantes fueron Richard Foreman (1937-), Laurie Anderson (1947-) y Robert Wilson (1941-).

Es claro que con la explosión comercial y la globalización con la que se ha vivido en los últimos cincuenta años, el teatro actual se deja influenciar por los llamados éxitos en Broadway y en Londres, las dos grandes capitales del teatro mundial, si una obra triunfa en algunos de estos escenarios significa éxito en cualquier otra ciudad del mundo que se presente. La comedia musical con creadores como Bob Fosse (1927-1987), Stephen Sondheim (1930-), Fred Ebb (1932-), John Kander (1927-) y Sir Andrew Lloyd Weber (1948-), tiene altísimos costos de producción, espectaculares escenografías e iluminaciones, con ejemplos como: *Chicago, Cabaret, Evita, Cats* y *Los*

²⁰ Ibid. p. 68.

HISTORIA DEL TEATRO MEXICANO

Teatro Prehispánico

Al igual que en los orígenes del teatro en Grecia, en México la literatura dramática estuvo estrechamente vinculada a las ceremonias religiosas y rituales, en dichas festividades se conjuntaba la poesía, la recitación, la música, la danza, los diálogos y el ropaje; los espacios podían ser palacios, templos o plazas públicas. "Hay abundante documentación en Durán, Sahagún, Clavijero, Acosta, Cogolludo, Landa, que prueban de modo indiscutible la existencia de formas teatrales en la literatura náhuatl y en la maya-quiché."²² El único texto de teatro prehispánico atribuido a la cultura maya-quiché que sobrevive hasta nuestros días es un drama-ballet denominado *Rabina Achí*, que se conservó por tradición oral hasta que en 1862 el abate Carlos Esteban Bresseur (1814-1874) lo tradujo al francés, es la historia de un guerrero que es capturado y los hechos los va relatando de una forma retrospectiva. La mayoría de las piezas dramáticas eran anónimas, y los actores eran al mismo tiempo autores e improvisaban conforme a la representación.

Teatro Colonial

Gracias a que los indígenas gustaban de estos espectáculos teatrales, dio pie a que el teatro fuera un vehículo evangelizador para los españoles, mediante las loas, misterios y autos sacramentales, un ejemplo de ello son las pastoreías. "La primera pieza teatral en la Nueva España, hacia 1533, fue una representación del fin del mundo, en lengua náhuatl y por interpretes indígenas, que posiblemente sea el mismo Auto de Juicio Final que poco después se representó en la capilla de San José de los Naturales."²³ Éste teatro catequizador se presentaba en el interior de los templos, en los atrios o en los patios, eran narraciones bíblicas, o los frailes eran los autores de las obras, como Fray Luis de Fuensalida (?-1545), Fray Andrés de Olmos (?-1571) y Fray Toribio de Motolinia (?-1569). Al llegar los jesuitas en 1572, fundaron en 1574 el Colegio de San Pedro y San Pablo, e introdujeron el teatro humanista, los estudiantes actuaban sus obras en latín y las alternaban con el castellano, no llegaron a trascender fuera de los colegios.

²² Magaña Esquivel, A. (2000). Imagen y realidad del teatro en México, 1533-1960. México : CONACULTA : INBA, p. 36.

²³ Ibid. p. 37.

ingenio que asumen un aire doctoral, académico, cuyo mayor volumen no logra digerir ordenadamente la influencia de Góngora.²⁴

Destacaron como dramaturgos en éste siglo: Francisco Bramón, Matías de Bocanegra (1512-1668), Agustín de Salazar y Torres (1642-1675) y Alonso Ramírez de Vargas.

En cuanto a la dramaturgia, el teatro en el siglo XVIII no logró tanto esplendor como en la centuria pasada, el autor teatral más importante fue Eusebio Vela (1688-1737), otros autores fueron: José Villegas Echeverría, Cayetano de Cabrera y Quintero (ca. ?-1775) y Francisco Soria. Debido a la fricción que existió entre el teatro y la iglesia en la segunda mitad de éste siglo, por la rivalidad en la atracción de público y difusión de ideas y costumbres, se trató de menoscabar las obras nacionales a cambio de darles mayor difusión a las españolas. El primer teatro formal de la Nueva España se erigió de 1671 a 1672, en el claustro del Hospital Real de los Naturales en la hoy denominada avenida eje central Lázaro Cárdenas, tenía una compañía estable y un normal funcionamiento; dicho espacio se quemó en 1722, debido a lo anterior se inauguró en 1725 el Coliseo viejo, en las actuales calles de Motolinia y 16 de septiembre, separado de las instalaciones del Hospital, debido a las molestias que causaba a los enfermos, éste espacio pasó en poco tiempo a ser infuncional y el 23 de diciembre de 1753 se estrenó el nuevo Coliseo (en la calle de Bolívar), después denominado Teatro Principal, los dos coliseos fueron entregados a los religiosos hipólitos del Hospital Real de los Naturales. La inauguración del nuevo Coliseo dio pie a que se reglamentara el espectáculo teatral, el primer reglamento de teatro data del 11 de abril de 1786 y fue firmado por el virrey Bernardo de Gálvez (ca. 1746-1786).

Siglo XIX

1800-1821

Existió una decadencia del teatro mexicano en estos primeros años del siglo XIX, como resultado de los movimientos políticos y sociales que absorbían el interés público, en esta centuria llegó el neoclasicismo a la Nueva España, que estaba a poco tiempo de convertirse en México, país independiente de España, dicha corriente trajo ideas que

²⁴ Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. (1958). Breve historia del teatro mexicano. México : Ediciones de Andrea, p. 27.

orquesta en los intermedios de las funciones.²⁶ Las óperas y zarzuelas se empezaron a representar en el Coliseo, con una buena acogida por parte del público.

1821-1867

Fue un período de gran revuelo político y social (invasiones, guerra civil, liberales contra conservadores, etc.), y el teatro no estaba exento de esto, no había un funcionamiento regular del Coliseo Nuevo, que en 1826 se rebautizó como Teatro Principal y pasó de ser un local que frecuentaba la alta sociedad colonial, a ser el centro de polémica (no del todo teatral), si no de escándalos y peleas. En cuanto al tema literario alrededor de 1830 llegó el romanticismo a nuestro país. "El cronista anónimo del *Seminario Político y Literario* da el cuadro teatral de la época: desconcierto en el manejo de la escena, pésima iluminación, viejas decoraciones que lo mismo servían para la tragedia que para la comedia o el sainete, descuidada selección de obras, exceso de tonadillas y bailes que "destruyen todo el efecto y la ilusión del drama principal" al ejecutarse en los intermedios, y el vicio ridículo de hacer una reverencia al público todos los actores luego que salen por primera vez en escena."²⁷

A pesar de todo lo anterior en esta época México tuvo a uno de sus dramaturgos más importantes del siglo XIX: Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851); también destacaron Fernando Calderón (1809-1845), Ignacio Rodríguez Galván (1816-1842),²⁸ todos estos literatos lograron que en vida se representaran sus obras en el Teatro Principal. De los dramaturgos considerados románticos nacionalistas o neoclásicos retrasados se encuentran: Carlos Hipólito Serán (ca. 1816-?), Guillermo Prieto (1818-1897), Fernando Orozco y Berra (1822-1851), Pantaleón Tovar (1828-1876), José María Vigil (1829-1909), José Tomás de Cuéllar (1830-1894), Isabel Prieto de Landázuri (1833-1876), Francisco González Bocanegra (1824-1861) y José Antonio Cisneros (1826-1880). Al convertirse el país en México independiente, el Teatro Principal era insuficiente y aparecieron locales de madera, con bancas corridas o

²⁶ Magaña Esquivel A. (2000), op. cit. p. 91.

²⁷ Magaña Esquivel, A. y Lamb, R. (1958), op. cit. p. 55.

²⁸ Se considera el autor del primer drama histórico mexicano, escrito por un mexicano: *Muñoz, Visitador de México*.

Teatro Principal con obras preferentemente de escritores mexicanos. A partir de 1875 se consideró el periodo más prolífico de la literatura dramática en el siglo XIX.

Los principales dramaturgos fueron: José Peón Contreras (1843-1907) autor de una vasta producción dramática y principal representante de la segunda época del romanticismo; Manuel Acuña (1849-1873) solamente escribió una obra teatral, la cual obtuvo un éxito rotundo *El pasado* (se mencionó que también creó la pieza teatral *Donde las dan las toman*, cuyo texto se ha perdido); Manuel José Otón (1858-1906); José Rosas Moreno (1838-1883) se considera como el primer comediógrafo mexicano que escribió piezas de teatro infantil; Alfredo Chavero (1841-1906) sumamente reconocido en su época; Juan Antonio Mateos (1831-1913); Ramón Manterola (1845-1914); Rafael Delgado (1853-1914); Juan de Dios Peza (1852-1910); los antes nombrados Enrique Guasp de Pérís y Alberto G. Bianchi. Mención aparte merece el independencista cubano José Martí (1853-1895) que a pesar de no ser mexicano, se dio a conocer en nuestro país como dramaturgo, su obra *Amor con amor se paga* se estrenó en el Teatro Principal, ejerció la crítica teatral y estuvo relacionado con los principales literatos de ese tiempo. El Circo Teatro Orín se fundó en 1881, los teatros Hidalgo, Principal y Arbeu en 1898 inauguraron sus instalaciones de alumbrado eléctrico e incandescente. Se demolió el Gran Teatro Nacional, la última función que se ofreció fue la representación de la ópera *Aída* el 3 de octubre de 1900, con la misma ópera se estrenó el 17 de septiembre del mismo año el Teatro Renacimiento.³⁰

Siglo XX y principios del XXI

1900-1927

La primera década del siglo veinte o también denominada época prerrevolucionaria fue representada en el teatro por los dramaturgos Federico Gamboa (1864-1939) y Marcelino Dávalos (1871-1923); se desarrolló el realismo y la intención nacionalista. Los ideales de Porfirio Díaz (1830-1915) de paz, orden y progreso, debido a su falsedad no se vieron reflejados en la producción de la literatura dramática, lo cual se manifestó en las obras que escenificó la más famosa actriz de la época Virginia Fábregas (1870-

³⁰ Después tomó el nombre de Teatro Virginia Fábregas.

García (1902-); éste grupo posteriormente dio pie en 1929 a La Comedia Mexicana, movimiento nacionalista que logró como máxima conquista que los comediantes profesionales pronunciaran el español como se habla en México y no con acento de España. Los dramaturgos más importantes además de los ya mencionados fueron: Antonio Mediz Bolio (1884-1957); Carlos Díaz Dufoo (1861-1941); Julio Jiménez Rueda (1896-1960); Catalina D'Erzell (1897-1950); María Luisa Ocampo (1907-1974) cabe destacar que ésta dramaturga invirtió el dinero de un premio que recibió en el sostenimiento de una temporada de autores nacionales; Amalia González Caballero de Castillo Ledón (1898-1986); Antonio Vanegas Arroyo (1852-1917) publicó 36 breves piezas teatrales que formaron parte de su Galería de Teatro Infantil, en las cuales no se adjudicó su autoría, aunque era por demás sabida, dichas piezas tenían ilustraciones de José Guadalupe Posada (1852-1913); Ermilo Abreu Gómez (1894-1971). Es importante indicar que durante esa época Yucatán fue en el único estado de la República donde se desarrolló un teatro regional. El género chico se escenificó en locales como el Teatro María Guerrero que se inauguró en 1901 y después recibió el sobrenombre de María Tepache, el Teatro Casino Guerrero, el Apolo, el Guillermo Prieto, el Díaz de León.

El Teatro Lírico dio su primera función el 10 de agosto de 1907, en 1909 abrió sus puertas el Teatro Colón, en 1912 se estrenó el Teatro-Circo Xicotencatl el cual fue adquirido y remodelado en 1915 por la tiple Esperanza Iris (1888-1962) y lo rebautizó con su nombre. Desde 1919 teatros como el Manuel Briceño, el Eslava, el Ruiz de Alarcón, el Primavera, el Regis, el Colón, con la llegada del cinematógrafo se convirtieron en salas de cine, de forma contraria el cine Palatino se transformó en 1923 en el Teatro Politeama en el que se puso en escena el teatro de revista. El Teatro Ideal fue abierto el 2 de marzo de 1914 con una opereta que interpretó Esperanza Iris.

1928-1960

Se empezó a dar una sincronía entre las diversas disciplinas artísticas, la cual se manifestó en el teatro, reconocidos dramaturgos escribieron las obras, que fueron musicalizadas, coreografiadas, dirigidas y actuadas por personalidades destacadas

Trabajadores; en 1936 el mismo Bracho fundó el Teatro de la Universidad, en donde escenificó la tragedia griega, ensayó la desintegración de los elementos plásticos y acústicos, con la idea de dar mayor dinamismo a la acción, además introdujo obras nacionales. Bracho estrenó el 11 de septiembre de 1931 *Proteo* de Francisco Monterde (1894-1985) y fue la primera pieza de un autor mexicano que escenificó un grupo experimental.

Teatro de Orientación

Otro grupo que tomó la esencia del Teatro de Ulises fue el Teatro de Orientación que instauró en 1932 Celestino Gorostiza, estuvo patrocinado por el Estado y de su seno surgieron actores como Josefina Escobedo, Rodolfo Landa, Carlos López Moctezuma (1909-1980) y Carlos Riquelme (1913-1990). Es hasta la tercera temporada de éste grupo que ponen en escena teatro de autores mexicanos: *Parece mentira* de Villaurrutia y *La escuela del amor* de Celestino Gorostiza. Después de un paréntesis (1935-1937) en 1938 realizó una temporada en el Palacio de Bellas Artes y otra en 1939 en el teatro Hidalgo, en ésta última con la incorporación del que es considerado el más grande dramaturgo mexicano del siglo XX: Rodolfo Usigli (1905-1979).

Teatro de Ahora

Fue instituido por Mauricio Magdaleno (1906-1986) y Juan Bustillo Oro (1904-1989) en 1932, el primer escenario que tuvieron fue el viejo teatro Hidalgo, y al frente de actores profesionales y no profesionales estuvo el reconocido actor español Ricardo Mutio (1884-1957), el objetivo del Teatro de Ahora era escenificar la vida y los problemas del campo mexicano, de esta manera desarrollaron un teatro político y realista.

Otros grupos experimentales

Surgieron pequeños grupos que tomaron como ejemplo el Teatro de Orientación y que no tuvieron mayor trascendencia, estos fueron: el Grupo Índice que formó alrededor de 1936 José Attolini (1916-1957), el cual decía que seguía una línea que el denominaba "teatro sin máscara"; Fernando Wagner (1905-1971) en 1935 conjuntó a un grupo de actores no profesionales en la Escuela Teatral que creó la Dirección del Palacio de

En 1948 Seki Sano, Alberto Galán (1910-1977) y Luz Alba se unieron y fundaron el Teatro de la Reforma, esto a raíz de que en 1947 el INBA reunió a los grupos experimentales y con su patrocinio se constituyó la Asociación Mexicana de Teatros Experimentales, se les otorgó un local en el ex Convento de San Diego en la Alameda Central y se instaló la Escuela de Arte Teatral. El Teatro de la Reforma tuvo como objetivo ser un centro de experimentación profesional y permanente; su primera escenificación fue *Un tranvía llamado deseo* de Tennessee Williams (1911-1983), dirigida por Sano, la traducción se hizo bajo la supervisión de Usigli, y las actuaciones fueron de María Douglas, Wolf Ruvinskis (1921-1999) y Lillian Openheim.

El Proa Grupo

Grupo fundado por José de Jesús Aceves (1916-1962) en 1942 y que tuvo vigencia hasta 1947 (año en que cambió de nombre a Compañía Mexicana de Comedia Proa), se dice que tuvo una indispensable inclinación hacia el profesionalismo, pero un limitado progreso en cuanto a repertorio, escenificó obras de dramaturgos mexicanos como Edmundo Báez (1914), Wilberto Cantón (1925-1979), Luis G. Basurto (1920-1990) y Emilio Abreu Gómez, surgieron de sus filas actores como Gustavo Rojo (1928-), Rubén Rojo (1922-1993), Luis Beristain (1918-), Tana Lynn, Gabriela Peré y Enrique Cancino, además otros interpretes actuaron con el grupo, aunque no salieron de sus filas como es el caso de María Douglas.

Otros grupos importantes fueron: el Teatro de México, una compañía profesional que constituyeron en 1943 Miguel N. Lira, Concepción Sada (1849-1981), Julio Castellanos, María Luisa Ocampo (1907-1974), Villaurrutia, Julio Prieto (1912-1977) y Celestino Gorostiza, realizaron tres temporadas de 1943 a 1945; la Linterna Mágica grupo fundado en 1946 por Ignacio Retes (1918-2004) con el patrocinio del Sindicato Mexicano de Electricistas, Retes fungía como actor y director, permaneció de 1946 a 1948; el Teatro de Arte Moderno instituido por Jebert Darién (1917-1990), Lola Bravo (1918-), Leda Lorenzoni, Enrique del Castillo y Ricardo Fuentes, su sede fue un pequeño escenario del Sindicato Mexicano de Electricistas; el Teatro Estudiantil Autónomo (TEA) su primer nombre fue Poliart, lo creó y dirigió Xavier Rojas (1921-)

su idea era sostener una serie de lecturas que escenificaran la poesía y le dieran un espacio poético al teatro.

En 1950 el secretario general de la Unión Nacional de Autores Alfredo Robledo (1908-1978) organizó la primera temporada de dicha unión con el propósito de que el teatro mexicano alcanzara plena realización en nuestros escenarios, a lo largo de sus temporadas impulsó las piezas de autores nacionales, aparte de los dramaturgos de renombre dio a conocer a autores como Wilberto Cantón (1925-1979), Rafael Solana (1915-1992), Héctor Mendoza y Jorge Iburgüengoitia (1928-1983), Antonio Magaña Esquivel (1909-1987) y Felipe Santander (1934-).

Instituto Nacional de Bellas Artes

Mención aparte en la historia teatral mexicana del siglo XX merece el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBA) el cual fue fundado en diciembre de 1946 por el entonces presidente Miguel Alemán (1905-1983), desde un principio tuvo como misión fomentar el arte y a los artistas mexicanos, claro, sin dejar fuera la experiencia universal, se encargó de proporcionar a la niñez Teatro Infantil, de impartir educación teatral a través de la Escuela de Arte Teatral y de cursos en centros populares de arte, de ayudar a grupos experimentales, además de organizar temporadas de teatro profesional con repertorio nacional y extranjero. De esta forma con gran éxito se representó la primera temporada que ofreció el INBA en el Palacio de Bellas Artes de abril a junio de 1947 con obras de Agustín Lazo, Villaurrutia y Usigli.

En 1945 a instancias de Concepción Sada y Clementina Otero se creó la Escuela de Arte Teatral (EAT) y el 15 de julio de 1946 se inauguró oficialmente por las autoridades de la Secretaría de Educación Pública, quedando adscrita a la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, tuvo como primer director al actor Andrés Soler (1899-1969) y siendo los primeros profesores Villaurrutia, Otero, Moreau entre otros, su sede fue el ex Convento de San Diego. Las carreras que se impartieron en un principio

desde su fundación hasta la década de los sesenta el teatro nacional tuvo un gran auge debido al entusiasmo de los dirigentes del INBA.

1961-2004

La dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo XX estuvo ligada a los cambios de la sociedad de nuestro país, al igual que en las artes plásticas el teatro tuvo también una ruptura con lo que se realizó en los primeros cincuenta años del siglo pasado. Armando Partida Tayzán (1937-) divide a la dramaturgia de 1960 a 1995 en tres generaciones: la de los precursores, la de los autores de la nueva dramaturgia y la de los novísimos dramaturgos.³⁶

Precursores

En los años sesenta existió una crisis del modelo social debido a la diferencia tajante entre el campo y la ciudad, la cual se reflejó en la creación dramática de como autores como Willebaldo López (1944-); la vida citadina, la protesta social y la llamada brecha generacional la plasmaron autores como Enrique Ballesté (1946-), Pilar Campesino (1945-), Vicente Leñero (1933-), José Agustín (1944-) y Oscar Villegas (1943-), entre otros. La crítica teatral Olga Harmony (1928-) denomina como generación intermedia a los dramaturgos del segundo lustro de los sesenta, ya que respondían a los dictados y demandas de su momento. "Demandas que desde la perspectiva dramática, se manifestaban en formas y expresiones de vida personal, familiar, social y cívica, como respuesta a los sucesos que tuvieron lugar en la vida de la gran urbe y del país."³⁷

Como ejemplo tenemos el rompimiento de patrones en las relaciones sociales y familiares, la liberación sexual, la crítica a las instancias del poder, los movimientos estudiantiles y la necesidad de la libertad de expresión. La generación intermedia o los precursores rompieron los patrones establecidos y dieron la base a la dramaturgia nacional de los últimos años en el siglo XX.

³⁶Partida Tayzán, A. (2002). Se buscan dramaturgos : Il panorama crítico. México : CONACULTA: FONCA, p. 16.

³⁷ Ibid. p. 70.

Acerca de la nueva dramaturgia Víctor Hugo Rascón Banda (1948-) opina que son un conjunto de autores con vocación, talento y oficio que, carentes de una unidad de géneros y estilos similares, o de una temática que pueda diferenciarlos como grupo de otras generaciones de dramaturgos, pese a todas las dificultades están escribiendo teatro.

Dentro de los autores de la nueva dramaturgia o también denominada generación perdida que surgieron entre los años setenta y ochenta, destacan: Jesús González Dávila (1940-2000), Gerardo Velásquez (1949-), Oscar Liera (1946-1990), Alejandro Licona (1953-), Víctor Hugo Rascón Banda, Juan Tovar (1941-), Ignacio Solares (1945-), Tomás Urtusástegui (1933-), Carlos Olmos (1947-) y Sabina Berman (1953-).

Novísima dramaturgia

Los hechos políticos y sociales de finales de los sesenta hasta los ochenta marcaron a los nuevos autores nacionales, a los que se les denominó dentro de la corriente novísima dramaturgia o generación X, dramaturgos que en su mayoría nacieron en la primera mitad de la década de los sesenta, surgida a mediados de los ochenta y cuya producción dramática se consolidó en los noventa; aunque Luis Mario Moncada (1963-) prefiere denominar a su generación como la del desencanto o del desconcierto. Al igual que en la generación anterior no hay uniformidad de estilos, posturas, dogmas o escuelas, sus principales representantes son: Jorge Celaya (1960-), Jaime Chabaud (1966-), Estela Leñero (1960-), Luis Mario Moncada, David Olgúin (1963-), Luis Eduardo Reyes (1958-), Maribel Carrasco (1964-), Estela Leñero (1960-), Hugo Salcedo (1964-) y Gonzalo Valdés Medellín (1963-) entre otros. Los directores de esta generación iniciaron una nueva lectura de los textos dramáticos para su escenificación y destacan: José Acosta Nava, Martín Acosta (1964-), David Olgúin, Alejandro Ainslie, Philippe Amand (1965-) y Sandra Félix. En la toda la segunda mitad del siglo XX los trabajos teatrales más relevantes fueron auspiciados institucionalmente a través del

CAPÍTULO 2

INSTITUCIONES RESPONSABLES DE RESGUARDAR LOS PROGRAMAS DE MANO TEATRALES

CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES

En 1994 fue creado el Centro Nacional de las Artes (CENART) a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), en terrenos de los estudios Churubusco en Av. Río Churubusco, esquina con calzada de Tlalpan en la Ciudad de México, con arquitectura de vanguardia se construyeron los edificios para albergar a las escuelas y centros de investigación, a la Biblioteca de las Artes, Centro Multimedia y a distintos foros y teatros para acoger la actividad artística de la comunidad interna y externa, nacional e internacional. "La creación del CENART tenía como propósito enfrentar la problemática que caracterizaba a la educación artística: predominio de programas de estudio basados en el diseño por materia, que reforzaban la tendencia hacia la fragmentación disciplinaria; estructuras académicas rígidas con opciones de construcción de trayectorias particulares; perfiles de egreso distantes del mercado; rezago en instalaciones y equipamiento; desvinculación de la investigación y la docencia, falta de peso de la creación dentro de los estudios profesionales; así como un divorcio entre las escuelas y la vida artística del país."⁴⁰ Por lo que el proyecto académico del CENART se realizó con base en subsanar las deficiencias antes mencionadas, por lo que sus principios fundamentales son: impulso a la interdisciplinariedad, especificidad en la formación artística con la docencia, e integración de la formación académica con la práctica profesional.

Las escuelas profesionales que alberga el CENART son las siguientes:

- Escuela Nacional de Arte Teatral (INBA).
- Escuela Nacional de Danza Clásica y Contemporánea (INBA).
- Escuela Nacional de Pintura, Escultura y Grabado "La Esmeralda" (INBA).

⁴⁰ Centro Nacional de las Artes (México). (2000). Memoria, 1995-2000. México : Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de las Artes, p. 7

El Centro Multimedia se encarga de la investigación, experimentación y aplicación de las nuevas tecnologías digitales a la enseñanza, creación y difusión de las artes, está dotado de talleres audio, video, imágenes en movimiento, publicaciones electrónicas, gráfica digital y realidad virtual.

Los espacios escénicos del CENART están conformados por teatros, auditorios, foros, galerías, plazas, salas de proyección cinematográficas, salones de usos múltiples, en donde se llevan a cabo festivales, temporadas, ciclos, encuentros, ferias, conciertos, puestas en escena, ópera, etc. "Objetivo fundamental del Centro Nacional de las Artes es ofrecer a sus maestros, estudiantes y alumnos, pero también al público en general, la posibilidad del disfrute de las manifestaciones más importantes del arte actual en sus distintas vertientes. Para ello utiliza no sólo su amplia infraestructura de foros profesionales sino que ha hecho un uso original y novedoso de los espacios abiertos, los cuales han servido de escenario para actividades dirigidas al público infantil, para espectáculos populares, así como para la experimentación interdisciplinaria."⁴²

El CENART mantiene relación con numerosas instituciones educativas y artísticas de carácter público, privado y social, nacionales y extranjeras, promueve la docencia, la investigación y la creación como parte de un todo, no como procesos separados, sino como actividades que se conjugan y se retroalimentan, además apoya diversos programas del CONACULTA. En conjunto con los gobiernos de los estados, ha creado y desarrollado cinco Centros Nacionales de Formación y Producción Artística y siete Centros de las Artes, que son espacios descentralizados (los Centros pertenecen a los estados) a los que el CENART apoya en materia de diseño y operación académica nacional, teniendo total autonomía en el programa estatal y regional, los centros que funcionan son:

- Centro de Formación y Producción de Artes Gráficas de Colima "La Parota".

⁴²Centro Nacional de las Artes (México). (2000), op. cit. p. 74.

Uno de los retos del CENART es elevar la calidad y la cobertura de la educación artística profesional en México, por lo que en colaboración con la Subsecretaría de Educación Básica de la SEP puso en marcha su Programa de Educación a Distancia con la apertura del Canal 23 de EDUSAT, canal dedicado a la educación y difusión artísticas, con cobertura nacional, cuenta con teleaulas que se instalaron en coordinación con las Secretarías de Cultura, Institutos y Direcciones Generales de Cultura de los estados, la red es recibida por los centros de maestros de la SEP y por las universidades públicas de todo el país. El Canal 23 ofrece cursos, talleres, conferencias, seminarios, diplomados, foros de discusión, etc., además de que difunde la programación artística del CENART y la aportación de otras instituciones del CONACULTA.

Uno de los objetivos del CENART es poner las herramientas de las nuevas tecnologías al servicio de la educación, la investigación y la difusión de las artes. En el 2001 por acuerdo del CONACULTA se sumó al CENART el Centro de la Imagen, espacio dedicado a la difusión, la enseñanza y la reflexión en torno a la fotografía, el cual tiene un amplio programa de actividades como exposiciones nacionales e internacionales, presentaciones de materiales, un acervo fotográfico y bibliográfico para consulta del público en general, así como talleres teóricos y prácticos; tiene vínculos con instituciones públicas y privadas interesadas en la difusión, investigación, conservación y enseñanza de la fotografía y la imagen.

BIBLIOTECA DE LAS ARTES

Al inaugurarse el CENART y trasladarse a sus instalaciones los cuatro Centros Nacionales de Investigación (CENIDIAP, CENIDI-DANZA, CENIDIM Y CITRU) y las Escuelas de Educación Artística especializadas en teatro, cine, danza, música y artes plásticas, todos dependientes del INBA,⁴⁵ se inauguró también la Biblioteca de las Artes con los objetivos de satisfacer las necesidades de información de la nueva comunidad

⁴⁵ Cabe mencionar que la Escuela Superior de Música se trasladó hasta el año de 1999, y en un principio sus instalaciones se hicieron con el fin de albergar al Conservatorio Nacional de Música.

- Carpetas de investigación o fondos de autor
- Invitaciones
- Recortes periodísticos
- Carteles
- Planos
- Discos multimedia
- Películas en 16 y 35 mm
- Microfilms
- Microfichas
- Bases de datos

Para el ofrecimiento de los servicios bibliotecarios la Biblioteca cuenta con los departamentos de:

- Circulación y Préstamo (en donde se facilitan los materiales del acervo general: monografías, partituras y programas de mano)
- Consulta (materiales de referencia y archivo vertical)
- Hemeroteca (publicaciones periódicas y recortes periodísticos)
- Fonoteca (videos, discos, casetes y cintas de carrete)
- Fondos Especiales (los documentos raros, antiguos, valiosos y/o que por su formato físico no pueden estar en el acervo general, por ejemplo las fotografías)

Brinda los servicios de: consulta, préstamo en sala y a domicilio, préstamo interbibliotecario, disseminación selectiva de la información, elaboración de bibliografías, y reprografía; también tiene como tarea apoyar los proyectos de las escuelas y centros; y desarrollar su programa de extensión bibliotecaria, entre los que destacan el cineclub y su programa de animación a la lectura. Para su difusión cuenta con el Boletín Alarte (impreso y en línea) y con una página web con la información de sus servicios bibliotecarios, de las distintas áreas que la conforman y con su catálogo en línea; opera con el sistema de clasificación de la Biblioteca del Congreso de Washington, con las reglas de catalogación angloamericanas y el formato MARC 21, el programa que utiliza para la automatización integral de la Biblioteca y por tanto para el registro catalográfico

- Sistematización de información teatral
- Propuestas para la vinculación entre práctica, docencia e investigación.
- Organización de las actividades académicas de difusión: mesas redondas, exposiciones y videos.
- Programas de difusión de la actividad teatral y vinculación con otras disciplinas.⁴⁷

Sus líneas de investigación son:

- Teatro del siglo XX y nuevas tendencias.
- Historia del teatro en México.
- Investigación documental y sistematización de información sobre el teatro mexicano.
- El espacio teatral
- La información teatral

Sus principales objetivos con base en la información de su página web son:

<http://www.cenart.gob.mx/centros/citru/index.htm>

- Integrar fondos especiales de consulta.
- Promover la investigación.
- Publicar productos documentales y de investigación.
- Difundir la existencia de estos materiales y otras actividades relacionadas con la investigación teatral.
- Crear vínculos entre los investigadores, creadores, personalidades y estudiantes del teatro.

El CITRU es una dependencia del INBA y está subordinado a la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas; su estructura orgánica tiene como máxima jerarquía a la Dirección del Centro de la que dependen tres coordinaciones: de Investigación, de Estudios Documentales, de Información y Difusión; y un área Administrativa; cuenta con una plantilla de 33 investigadores.

⁴⁷ CENART : espacio y creación. (199?), op. cit. P. 22

La colección documental del CITRU, es producto del trabajo de investigación y documentación realizado por este Centro de Investigación a lo largo 23 años, con base en el tema de teatro básicamente mexicano, los materiales que conforman éste acervo son:

- Libros (incluye libretos)
- Revistas
- Fotografías (imágenes de actores, dramaturgos, escenógrafos y personalidades relacionadas con el arte teatral y de puestas en escena de teatro mexicano)
- Programas de Mano
- Partituras
- Fondos Documentales (Rodolfo Usigli, Esperanza Iris, Antonio López Mancera, Armando de María y Campos, Xavier Rojas, entre los más destacados)
- Archivo Vertical
- Videos
- Bocetos
- Recortes Periodísticos
- Invitaciones

El CITRU se ha preocupado especialmente por la documentación, pero no solamente de adquirirla y generarla, sino de sistematizarla y de producir herramientas para su difusión, es por ello que su área de Documentación es de primordial importancia en el Centro, a pesar de que en los años de 1995 a 1998 desaparece temporalmente del organigrama esta Coordinación al haberse trasladado el control de su acervo a la Biblioteca de las Artes, "ante la enorme acumulación documental que se fue generando en las áreas de investigación y difusión, para el año de 1999 se vuelve a asignar al CITRU el área de Documentación,"⁴⁹ y ha sido a lo largo de su historia la responsable de que hoy en día podamos tener acceso a todos los materiales antes mencionados que forman parte de la historia documental del teatro en México. Por lo que a continuación se detallarán las características de los programas de mano teatrales, como una parte fundamental de la documentación en teatro.

⁴⁹ Díaz Sandoval, A. (2003). Área de Documentación del CITRU a mayo de 2003. Documento inédito. CITRU. p. 1.

CAPÍTULO 3

PROGRAMAS DE MANO TEATRALES

DEFINICIÓN

Los programas de mano son un tipo de material *sui generis*, no es común encontrarlos en una biblioteca convencional (que no atienda a una comunidad artística), son documentos imprescindibles en las bibliotecas y en los centros de documentación especializados en teatro, música y danza.

Los profesionistas relacionados con estas disciplinas saben del valor fundamental que representan en la investigación artística, a pesar de esto es sumamente difícil encontrar información acerca de los programas de mano en las fuentes de consulta de teatro, y en referencia a algo tan básico como es su definición, es por de más sabido que el programa de mano va ligado a toda representación teatral, escénica, musical (conciertos, ópera) y dancística, se puede decir que es intrínseco a los espectáculos de esta índole, pero al parecer, al ser tan obvio ha pasado desapercibido, los especialistas en la materia no han realizado investigaciones en las que el programa de mano sea una fuente de estudio.

El *Diccionario inglés - español español - inglés de terminología teatral* hace la referencia a la traducción al inglés de programa de mano como: *programme, program, throw-away, handbill*, en la búsqueda en el *The concise Oxford companion to the theatre* y el *The concise Oxford companion to American theatre* por los términos antes citados, remiten a la palabra *playbill* y la manejan como sinónimo de poster y programa, definiéndolas como formas de aviso teatral.

En el *Glosario de términos del arte teatral* la definición de programa es la siguiente:

ejemplos como teatros. Fundamentalmente, el programa está destinado a informar al público el nombre de los actores, del director; en ocasiones, facilita un resumen de la acción; sus inserciones publicitarias proporcionan al teatro un ingreso suplementario, aunque tan sólo sea para cubrir el coste del programa...⁵³

Con base en las descripciones anteriores y en la experiencia en el manejo de estos documentos, se definirá al programa de mano de teatro de la siguiente forma:

Hoja o folleto que sirve de vinculación entre la representación teatral y el público, se entrega al espectador al inicio de la función, proporcionándole la información detallada de la obra: el elenco y a qué personajes van a interpretar, los nombres y cargos de los responsables (director, productor, escenógrafo, iluminador, etc.), el autor de la obra, en cuántos actos está estructurada, y en algunos casos una introducción de la misma, la fecha, el horario, el nombre del teatro y la plantilla técnica. También puede incluir biografías e imágenes de los participantes y/o de la puesta en escena, el costo de las entradas y muchas veces se acompañan de anuncios publicitarios.

Si es difícil la obtención de una definición de "programa de mano", es aún más complejo establecer un inicio y una historia de estos documentos, como señala Armando de María y Campos: "Muy difícil es determinar de una manera exacta cual sea el origen de la costumbre y necesidad de anunciar las representaciones teatrales por medio de "avisos" o "programas", toda vez que los historiadores del teatro en general han concedido muy poca importancia a esta actividad, sin la cual, no sería posible que los espectáculos en general logaran alcanzar algún éxito."⁵⁴

El programa de mano al ser un vínculo entre la puesta en escena y el público y un medio de anunciar la representación teatral, permite hacer la reflexión en la idea de que, antes de que se desarrollara el programa como tal y el cartel como su antecedente, ¿cual sería la forma en

⁵³ Pavis, P. (1998). Diccionario del teatro : dramaturgia, estética, semiología. Barcelona : Paidós, p. 357.

⁵⁴ María y Campos, A. de. (1950). El programa en cien años de teatro en México. México : Ediciones Mexicanas, p. 9.

París alrededor de la mitad del siglo XVII, el anuncio era breve y sólo se mencionaba el nombre del teatro, la obra que se iba a representar y el autor.

"A finales del siglo XVIII ... la introducción de anuncios publicitarios en los programas: así, lugares públicos como restaurantes y casas de moda pagaban los costes de impresión de los programas a cambio de contar con un espacio para su publicidad; esto condujo a la confección de numerosos programas teatrales con abundantes anuncios comerciales que se suponía había de pagar el público. Esta es una de las razones por las que en los programas de teatro, con su doble función de anunciar la obra y servir de vehículo de propaganda publicitaria, se terminó por establecer una separación entre los programas de mano propiamente dichos y los pósters."⁵⁶

Armando de María y Campos apunta que en México "no se le concedió gran importancia al programa chico, o de mano, que los asentistas del Coliseo de México hacían imprimir con motivo de las funciones, no diarias, que se celebraban en nuestro único teatro. Tampoco a los carteles grandes, o murales, que se fijaban fuera del Coliseo o se colocaban en cuatro o cinco sitios estratégicos de la Metrópoli, en la Plaza Mayor principalmente, la víspera y el mismo día de la función, muchas veces manuscritos."⁵⁷

Al parecer sólo se imprimían alrededor de 100 ejemplares de programas, los cuales se repartían entre las autoridades, los abonados y los que se pegaba en las paredes. Antes de 1786 no existía en México un Reglamento de Teatro, pero había disposiciones aisladas en las que se obligaban a los responsables de los espectáculos teatrales a imprimir el programa de la función respectiva, al cual no se le ponía fecha, por lo que se deduce que pudiera ser utilizado en funciones posteriores de la misma obra. El 11 de abril de 1786 el Virrey Don Bernardo de Gálvez (1746-1786) expidió el primer Reglamento u Ordenanzas de Teatros, en el que no se impone la norma de obligar al empresario a imprimir el programa de mano de la función.

⁵⁶ Ibid., p. 8.

⁵⁷ María y Campos, A. de. (1950), op. cit. p. 17.

CARACTERÍSTICAS

Los programas de mano de teatro debido a la especificidad de la información que contienen, proporcionan datos que no se pueden encontrar en otras fuentes documentales, o que se localizan en fuentes aisladas, es decir que se tendrían que consultar periódicos, libros, revistas, archivos muertos de los teatros (si es que existen), etc., para obtener la reseña de una obra de forma parcial, mientras que en el programa de mano viene toda esa información y más.

No existe una estandarización de cuántas páginas debe de constar un programa de mano o de cual debe de ser su formato o tamaño, tampoco hay una normatividad que establezca qué información deben de incluir los programas de mano, no hay un orden establecido en la presentación de la información, por lo regular no está paginado y es de extensión variable; hay datos básicos que la mayoría de programas engloban, pero existen tantas variedades de programas de mano en cuanto a información comprendida, como puestas en escena en el mundo (véase anexo I).

Los datos que por lo regular abarcan los programas son:

- Fecha
- Título de la obra
- Autor de la obra
- Nombre de los actores y de los personajes que interpretan
- Responsables de la puesta en escena:

Director

Productor

Escenógrafo

Diseñador de Iluminación

Diseñador de Vestuario

Asistentes

Fecha. El día, mes y año en el que se presenta la puesta en escena.

Título de la obra. Cualquier información acerca del título propiamente dicho, subtítulos, títulos paralelos, títulos originales.

Autor de la obra. Las menciones de responsabilidad con relación a la autoría de la obra: coautores, traductores, adaptadores, etc.

Nombre de los actores y de los personajes que interpretan. El elenco de la obra enlazado a los personajes que representan en escena.

Responsables de la puesta en escena. Los nombres y los roles que desempeñan, los principales encargados de la representación teatral: director, productor, escenógrafo, diseñador de iluminación, diseñador de vestuario, y sus asistentes.

Número de actos en lo que esta estructurada la representación teatral. El orden de la obra, de acuerdo a cómo fue organizada, en cuántos actos y escenas se divide, e inclusive el nombre de éstos si es que los llegase a tener.

Introducción o resumen de la obra. Un acercamiento en ocasiones breve, en otras extenso, relativo a lo que se va a tratar en la representación teatral.

Horario. La hora en la que se van a ofrecer las funciones.

Nombre, dirección y número telefónico del teatro. Los datos de identificación del espacio teatral.

Croquis para la ubicación del teatro. El mapa para la localización de la dirección del teatro.

Agradecimientos. Los nombres de aquellas personas que contribuyeron o facilitaron la representación teatral.

Anuncio y fechas de las demás obras que se van a presentar, si la puesta en escena forma parte de una temporada. Cuando una obra está inmersa en una temporada teatral, en la que se van a representar otras obras afines, por lo regular en el programa de mano se dan a conocer las demás representaciones teatrales y las fechas en las que se van a llevar a cabo.

Anuncio de las demás obras, del mismo empresario o institución que patrocina o produce la obra. Cuando una institución o una empresa tienen otras obras en cartelera, por lo regular las anuncian en todos los programas de mano de cada obra individual, por ejemplo OCESA en su división de operadora teatral presenta la obra "*La prueba*" pero en el programa de mano de esta obra, al final se anuncian "*Todos tenemos problemas sexuales*", "*Los monólogos de la vagina*", "*Defendiendo al cavernícola*", etc., las obras que está presentando paralelamente la empresa productora.

Directorio de la empresa o la institución que patrocina o produce la representación teatral. El nombre y cargo de los directivos de la empresa o institución que auspicia o es la responsable directa del financiamiento de la puesta en escena, por ejemplo cuando una obra está apoyada por el Instituto Nacional de Bellas Artes, por lo regular en la última hoja del programa de mano se consigna quién es el director, los subdirectores, y el coordinador nacional de teatro.

Fecha de duración de la obra en cartelera. En qué día inicia y en cuál finaliza la puesta en escena, también puede venir señalado si la obra va a salir de gira o si va a seguir su temporada en otro teatro.

información básica de la puesta en escena, y el programa de mano de lujo, el cual viene en papel de mejor calidad, con más ilustraciones y mayor número de páginas (inclusive puede tener el formato de un libro), el programa de lujo si se vende, pero dentro del teatro, es decir cuando el público ya pago su localidad, aunque se puede llegar a comprar sin haber pagado el boleto de entrada, esto es, si el teatro tiene tienda de *souvenirs*. Los programas de lujo contienen información sobre el desarrollo del montaje, por lo regular los editan las producciones en las que esta de por medio una inversión monetaria cuantiosa.

Como en todos los espectáculos, el teatro no está exento de cambios de última hora, que por cuestiones de tiempo no quedan asentados en los programas, en algunas ocasiones se les inserta una hoja con las aclaraciones, similar a una fe de erratas, también hay veces en que los asistentes anotan con su puño y letra las aclaraciones.

Existen programas de mano de temporadas teatrales o de festivales, en los que se detallan las diversas obras que conforman el ciclo, en estos programas todas las obras tienen el mismo equilibrio en cuanto a información, en ocasiones el formato de estos programas es parecido al de un libro.

Dentro de las características de los programas de mano Pavis establece que "los programas de los teatros nacionales o de los grupos experimentales ofrecen una imagen muy distinta. Contienen reflexiones del director o del dramaturgo, facilitan largos fragmentos de textos críticos o literarios destinados a iluminar las opciones de la puesta en escena. De este modo, el espectador cuenta con un verdadero discurso sobre la puesta en escena al margen del espectáculo, con el texto de la obra, las notas de puesta en escena y una verdadera paráfrasis del trabajo escénico... los programas de algunos teatros –casi siempre excelentes- como por ejemplo los de Bochum, Stuttgart o Estrasburgo, adquieren proporciones librescas, dando lugar a un dossier muy completo acerca de la obra representada. Son verdaderos números especiales de revista y

"Conjunto de documentos de tirada limitada y circulación restringida que no pueden obtenerse en los canales habituales de venta, como informes técnicos y científicos, algunas tesis, comunicaciones de congresos, informes internos, etc. (Sin.: literatura no convencional)."⁶¹

Elizabet Maria Ramos de Carvalho en su artículo *La literatura gris y su contribución a la sociedad del conocimiento*, nos proporciona varias definiciones:

"Para Wood es el material que no está disponible por venta."⁶²

"Para "Interagency Gray literature Working Group" según consta en "Gray Information Functional Plan", del 18 de enero de 1995 la literatura gris es el material doméstico o extranjero usualmente disponible a través de canales especializados y que no puede entrar en los canales normales o sistemas de publicación, distribución, control bibliográfico o adquisición por vendedores de libros o agentes de suscripciones."⁶³

"Para Currás la literatura gris puede obtenerse públicamente, no siendo convencional en su contenido, no estando bien controlada su publicación, ni siendo accesible por los canales normales de distribución lo que la hace difícil de obtener y de localizar. Además de ello son documentos de tipo muy variado que van desde las publicaciones no revisadas hasta los documentos de contenido no muy concreto."⁶⁴

"Los documentos de literatura gris son documentos fugitivos, transparentes (que no se ven en los catálogos editoriales, librerías, bibliotecas, etc.), de difícil localización en la mayoría de los casos contienen datos relevantes e importantes."⁶⁵

⁶¹ Martínez de Sousa, J. (1993). *Diccionario de bibliología y ciencias afines*. Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, p. 585.

⁶² Ramos de Carvalho, E. M. (2002). *La literatura gris y su contribución a la sociedad del conocimiento*. *Infodiversidad*, 4 46.

⁶³ *Ibid.*, p. 46.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 46-47.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 47.

- Es difícil de obtener y de localizar
- Son documentos de tipo muy variado y de extensión diversa
- Su información tiene valor para propósitos de investigación
- No es publicada por grandes editoriales comerciales
- En ocasiones no tienen gran calidad de impresión y de presentación
- Algunas veces carecen de datos de identificación como fecha o institución responsable de su publicación
- A veces nos presentan únicamente información concreta sobre eventos y servicios
- Proporcionan una información relevante, importante y actual, que no se encuentra en las fuentes convencionales
- Su valor consiste en el tema, disciplina o área que trate y por su actualidad

León Ruíz menciona como ejemplos de literatura gris a los catálogos comerciales, normas, tesis, folletos, patentes, informes, protocolos, informes, separatas, etc.; y afirma que el valor e importancia de la literatura gris puede ser variable, por que con el paso del tiempo pierde actualidad y en consecuencia valor, sin pensar en que podría ser útil en un futuro para estudios históricos, sociales y comparativos; esto es precisamente lo que sucede con los programas de mano, esa antigüedad y desactualización es lo que los hace importantes en el ámbito de la investigación teatral, y por lo que su valor aumenta, aunque el espectador que acude a la puesta en escena, después de ésta, por lo regular se deshace del programa de mano porque ya vio la obra, ese "folleto" ya lo utilizó en su momento y para él después de la función ya no tiene valor.

Es importante valorar a la literatura gris en la investigación tanto científica como humanística, por ser un medio para la disseminación de la información y el conocimiento, así como organizarla, catalogarla, clasificarla y difundirla en las bibliotecas y centros de documentación en donde se albergan, en algunas ocasiones se le subestima, e

La mayoría de veces no está a la venta.- No lo podemos comprar, su costo va incluido en el precio del boleto de entrada a la función, solamente se puede comprar cuando es un programa de edición de lujo.

Usualmente disponible a través de canales especializados.- Fuera del ámbito teatral (teatros, bibliotecas, centros de investigación, información y documentación, especialistas, investigadores y personas involucradas en el medio teatral: actores, directores, escenógrafos, dramaturgos, etc.) es muy difícil tener acceso a los programas de mano tanto a los actuales como a los retrospectivos.

No puede entrar en las vías normales de control bibliográfico. Al haber una gran variedad de programas de mano como puestas en escenas, no están regidos por ninguna norma oficial de publicación de programas de mano.

Su contenido no es convencional.- El programa de mano contiene la información de una puesta en escena en específico.

Por lo regular contienen datos relevantes e importantes.- La información que incluye es imprescindible para el espectador, ya que lo ubica en las características del espectáculo teatral que va a presenciar. Y posteriormente adquiere un valor documental para la investigación teatral.

Es difícil de obtener y de localizar.- Si el programa de mano no se consiguió durante la temporada en cartelera de la obra, posteriormente a ese lapso de tiempo determinado, va a ser sumamente difícil o hasta imposible tratar de adquirirlo, si no es con especialistas, coleccionistas o bibliotecas y centros de documentación teatrales.

Son documentos de tipo muy variado y de extensión diversa.- Existen tantas variedades de programas de mano como escenificaciones teatrales en el mundo, por lo que su presentación física y extensión varía de una puesta en escena a otra.

Su información tiene valor para propósitos de investigación.- El que el programa de mano pierda su vigencia al terminar la temporada de la obra que reseña, aumenta su

COLECCIÓN DE PROGRAMAS DE MANO DE TEATRO DE LA BIBLIOTECA DE LAS ARTES

Casi la totalidad de programas de mano de teatro que se resguardan en la Biblioteca de las Artes provienen del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli" (CITRU), desde la fundación de éste centro de investigación con su fondo de origen, el perteneciente a Margarita Mendoza López, contaron con programas de mano que venían dentro del acervo de la investigadora teatral, posteriormente se fueron enriqueciendo con las donaciones que recibieron, siendo una de las más importante la colección del crítico teatral Armando de María y Campos (1897-1967), en su libro *El programa en cien años de teatro en México* realizó el siguiente señalamiento: "El autor de este ensayo sobre la historia de los programas de teatro mexicano posee una nutrida y extensa colección que abarca desde mediados del siglo XVIII hasta nuestros días. Se encuentran en esta colección ejemplares de todas características del ramo correspondientes a distintas épocas, también con fisonomía propia de la vida teatral mexicana." ⁶⁹

Con los proyectos de investigación que se empezaron a desarrollar, se buscaron a personas relacionadas con el ámbito teatral (actores, directores, críticos teatrales, dramaturgos, etc.), con esto llegaron más donaciones de estos materiales que provenían de sus colecciones particulares, aunadas a las realizadas por los mismos investigadores del centro y a las del público en general que se enteraba que en el CITRU se resguardaban este tipo de documentos. Por lo que la colección de programas de mano del CITRU se ha conformado solamente de donaciones.

Cuando estos documentos se encontraban físicamente en la Biblioteca de éste centro de investigación en la sección de materiales especiales, se organizaron de acuerdo al contenido de los programas de la siguiente manera:

⁶⁹ María y Campos, A. de. (1950), op cit. p. 16.

Dentro de estas divisiones el orden de los programas se realizó cronológicamente, y los documentos sin fecha se organizaron alfabéticamente.⁷⁰

Posteriormente en noviembre de 1994 cuando la colección fue trasladada a la Biblioteca de las Artes, se realizó una división cronológica, los programas de mano anteriores a 1950 pasaron a formar parte de la colección de Fondos Especiales, debido a que por sus características de antigüedad, rareza y formato, requerían medidas específicas de almacenamiento, conservación, limpieza, y consulta; el resto de la colección de 1951 a la fecha se mantiene en el acervo general.

Los programas de mano que alberga la colección de Fondos Especiales comprenden el periodo de 1857 a 1950, están catalogados y registrados en su totalidad en el catálogo en línea de acceso público (OPAC) de la misma Biblioteca a través del sistema para la automatización de bibliotecas llamado ALEPH, mismo que se puede consultar en la página de internet de la Biblioteca de las Artes en la siguiente dirección: <http://www.cnca.gob.mx/bibart/>

Están organizados de acuerdo a la división que proporcionó el CITRU, y se cuentan con los siguientes apartados:

Programas de mano e invitaciones con fecha

PI

Programas de mano e invitaciones sin fecha

SF

Carpa y revista

CR

Opereta y zarzuela

OZ

⁷⁰ Información proporcionada por la investigadora del CITRU Leticia Rodríguez.

Las cifras por unidades existentes de programas de mano de teatro en la Biblioteca de las Artes son:

Acervo General	9,602 programas catalogados
	Ca. 2,000 programas sin catalogar
Fondos Especiales	1,963 programas catalogados

El CITRU enriquece su colección de programas de mano resguardados en la Biblioteca de las Artes, no de una forma permanente, sino que cada vez que se finaliza un proyecto de investigación en que el que se compilaron, investigaron y sistematizaron estos materiales, es cuando los trasladan a la Biblioteca.

El mayor número de programas de mano de teatro que recibe la Biblioteca de las Artes provienen del CITRU, en un porcentaje mucho menor y no constante llegan donaciones de otras instituciones o particulares, algunos de estos donadores son: Carlos Ocampo, Centro Cultural Helénico, Edgar Ceballos, y particulares que de manera aislada dona uno o dos programas de las funciones teatrales a las que asisten. Hasta la fecha la Biblioteca de las Artes solamente ha realizado una compra de una colección de 78 unidades de programas.

El CITRU y la Biblioteca de las Artes no tienen ningún convenio permanente con ninguna institución, teatro, compañía teatral, centro cultural, etc., para la donación de los programas de mano de las obras que presentan a lo largo del año, esto no se ha podido realizar debido a los constantes cambios de directivos y de personal que se presentan, por lo que no hay una continuidad a los acuerdos establecidos.

prácticamente imposible conocer el nombre del creador, por eso se recomienda que se catalogue la puesta en escena en sí, es decir que el asiento principal sea el autor de la obra teatral, y que los datos de identificación de la escenificación a la que remite el programa de mano sean mencionados en las notas correspondientes, ya que finalmente el espectáculo teatral representa y se basa en un texto dramático.

Es importante que se cataloguen de acuerdo a los capítulos uno y dos de las Reglas de Catalogación Angloamericanas 2ª ed., que su descripción se haga con base en las normas International Standard Bibliographic Description de la IFLA (ISBD), y para su codificación en la conformación de una base de datos en forma electrónica que se realice de acuerdo al formato MARC 21 (véase anexo II).

Existen puntos de vital importancia que se deben de registrar en la catalogación para su recuperación, aparte de los elementos principales de autor, título, etc., estos son: fecha de la escenificación de la obra, lugar (el espacio teatral donde se representó), los principales responsables de la puesta en escena (director, productor, escenógrafo, etc.) y los actores principales que intervienen.

Ya que todos estos elementos permitirán diferenciar en el catálogo automatizado las diferentes puestas en escena de una misma obra, con las que cuenta la colección de programas de mano.

Clasificación y organización física en estantería

La mayoría de veces en las bibliotecas es difícil asignar clasificación a la literatura gris, por la falta de recursos humanos y materiales para tener al día las colecciones en cuanto a catalogación y clasificación, se sabe que hablar de una biblioteca o centro de documentación sin rezago en la sistematización de los acervos, es prácticamente imposible, lo que conlleva a dejar al final éste tipo de documentos. Lógicamente lo ideal

Conservación

Por todas las características antes citadas de la literatura gris y de los programas de mano, se puede subrayar que la mayoría de las veces son documentos únicos y difíciles de encontrar en otras colecciones tanto públicas como privadas, debido a esto se debe de poner especial énfasis en su conservación.

En cuanto a su formato físico el programa de mano por lo regular es pequeño en relación a su número de páginas, su dimensión es diversa y la mayoría de veces no excede el tamaño carta, son endebles y "escurridizos", por lo que colocarlos directamente en el estante no es recomendable, ya que se dañan por su flexibilidad y se pueden traspapelar.

Por lo que es importante guardar cada título en un sobre de papel bond para darle un soporte rígido, eliminando los elementos ácidos que deterioren el documento (clips, grapas, etiquetas, etc.), en el sobre se anotarán con lápiz todos los datos de identificación del programa de mano para su recuperación en estantería (fecha, título, clasificación, número de adquisición, etc.). Se sugiere que no se coloque ninguna etiqueta de clasificación y de código de barras directamente en el programa de mano, ya que la acidez de los adhesivos lo perjudican, además de que con las etiquetas se puede tapar información esencial que brinda el documento, éstas se pueden poner también en el sobre. Para la preservación de los programas de mano antiguos se aconseja ponerles una funda de polipropileno,⁷³ y posteriormente guardarlos en el sobre de papel bond.

En la ponencia *La importancia de la documentación en la investigación teatral* Pilar Galarza señala que "se debe enfatizar que los fondos documentales deben cumplir su función informativa, para lo cual no es suficiente contar únicamente con un gran acervo,

⁷³ Material de gran estabilidad física y química, ampliamente utilizado para conservación, totalmente libre de ácido, al envejecer no se desplastifica, ni emite vapores dañinos.

CAPÍTULO 4

LA IMPORTANCIA DE LOS PROGRAMAS DE MANO DE TEATRO DE LA BIBLIOTECA DE LAS ARTES EN LA INVESTIGACIÓN TEATRAL EN EL CITRU

INVESTIGACIÓN TEATRAL

Para llegar al significado de la investigación teatral, se empezará por desglosar de dónde proviene, y se verá cómo a partir de la investigación científica se deriva la investigación teatral, pasando a través de la investigación en ciencias sociales, de la investigación artística y de la investigación en artes escénicas.

De acuerdo con Ario Garza Mercado "la investigación es un proceso que mediante la aplicación de métodos científicos, procura obtener información relevante, fidedigna e imparcial, para extender, verificar, corregir o aplicar el conocimiento."⁷⁵

Oscar Armando García Gutiérrez afirma que "cualquier proceso de investigación nos debe remitir invariablemente al ámbito del análisis. Si investigar es hacer una diligencia para descubrir una cosa (u objeto de estudio), esa diligencia requiere necesariamente un proceso analítico. Analizar es desmenuzar el objeto de estudio en sus componentes constitutivos para poder obtener una visión más crítica del mismo. Este análisis requiere de una técnica para poder reconstruir plenamente ese objeto de estudio con el fin de obtener el conocimiento objetivo de algún fenómeno. A este procedimiento le denominaremos investigación científica."⁷⁶

⁷⁵ Garza Mercado, A. (2000). Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales. México : El Colegio de México, p. 1.

⁷⁶ García Gutiérrez, O. A. (1999). Métodos y técnicas documentales aplicados a la investigación teatral. En C. Solórzano y G. Weisz [et al]. Métodos y técnicas de investigación teatral (pp. 49-63). México : UNAM : Escenología AC.

- Difusión
- Integración

Con base en lo anterior se puede afirmar que la investigación científica es un proceso sustentado en el método científico, que permite el desarrollo de la ciencia (en cualquier ámbito) y un dinamismo en el conocimiento total de la humanidad, la investigación científica descubre, analiza, interpreta y difunde dichos conocimientos, y sirve de sustento para nuevas investigaciones.

La investigación en ciencias sociales según García Gutiérrez se basa en que "el objeto de estudio no se limita a un elemento manipulable en un laboratorio o en un modelo matemático, sino que nos confrontamos a un elemento de características culturales, realizado por el hombre dentro de su entorno social."⁷⁸

De esta manera comprendemos que la investigación en ciencias sociales estudia al ser humano dentro de la sociedad, y analiza todas sus manifestaciones, creaciones, además de su desarrollo e interrelación. Por ende la investigación teatral pertenece a esta división científica, ya que es una disciplina artística creada por el hombre y para el hombre.

De la investigación en ciencias sociales surge la investigación artística que tiene como objeto de estudio a las bellas artes: artes plásticas, danza arquitectura, literatura, música, teatro y cine, las cuales son manifestaciones del ser humano; Lin Durán define a la investigación artística como "el proceso que, con base en metodologías ad hoc permite obtener nuevos conocimientos aplicables a la educación en su dos posibilidades: la directa —enseñanza— y la indirecta —difusión—. Nos educa un maestro pero también un espectáculo, una exhibición o un concierto ... la investigación artística se desenvuelve en el terreno teórico-práctico de la experimentación. Este campo abarca la elaboración de nuevos métodos, nuevas técnicas, nuevas teorías y nuevos

⁷⁸ García Gutiérrez, O. A. (1999), op. cit. p. 53.

dos ámbitos: el literario dramático y el escénico. En cada uno de esos ámbitos, además, encontramos entremezclados una serie de campos de conocimiento en compleja interacción. Esto posibilita estudiar el teatro desde la óptica de diversas disciplinas: la literatura, la filosofía, la historia, la historia del arte, la psicología, la antropología, la arquitectura, la sociología, la danza, la música, etcétera.⁸²

También menciona que de acuerdo al enfoque y al objetivo de la investigación se debe de considerar la metodología y la instrumentación teórica adecuada.

Los campos o las líneas de investigación en la investigación teatral son:

- Investigación teórica
- Investigación histórica
- Investigación aplicada
- Investigación experimental

Ricardo García-Arteaga precisa a la investigación teórica en el teatro como la que "está dirigida a todo proceso que intenta desentrañar o verificar conocimientos o aspectos referidos al conocimiento del teatro, sus lenguajes, sus vinculaciones con otras áreas del conocimiento o del arte, sin que el investigador tenga necesidad inmediata de darle una aplicación o una corroboración en la práctica teatral."⁸³

⁸² García Gutiérrez, O. A. (1999), op. cit. p. 54.

⁸³ García-Arteaga, R. (1999). Apreciaciones sobre la elaboración de trabajos de investigación teatral. En C. Solórzano y G. Weisz [et al]. Métodos y técnicas de investigación teatral (pp. 35-48). México : UNAM : Escenología AC.

física y la astronomía, por poner algunos, por poner algunos ejemplos. Suele ocurrir, sin embargo, que se le llame "teatro experimental" a todo aquel que realizan aficionados, o grupo que procuran cierta renovación o puesta al día en el teatro, pero en realidad el teatro experimental constituye la superestructura, la punta más aguda de la pirámide de toda la creación teatral en nuestro tiempo."⁸⁶

Otros Centros de Investigación Teatral en México

Es importante mencionar que la investigación teatral en México se ha descentralizado y hoy en día el CITRU no es la única institución que se encarga de desarrollar esta actividad, han surgido en el interior de la República Mexicana, diversos centros de investigación, información y documentación dedicados a ésta tarea, los cuales se están enfocando en: investigar el desarrollo de las artes escénicas en su estado o región geográfica, y formar y consolidar centros de documentación para cubrir las necesidades de información y rescatar la memoria documental escénica de los estados.

Centro de Investigaciones Escénicas de Yucatán (CINEY)

El CINEY es un organismo público, ya que depende de la Dirección de Artes Escénicas del Instituto de Cultura de Yucatán, fue fundado en el 2003, y su principal objetivo es la investigación de las artes escénicas en Yucatán.

Centro de Investigación y Documentación Teatral del Estado de Querétaro, Coligallo, A.C.

Coligallo es una asociación civil fundada en el 2003 con base en la necesidad de investigar y documentar la creciente actividad teatral del estado de Querétaro, este centro pretende conformar una memoria histórica del teatro en Querétaro.

⁸⁶ Ibid., p. 74.

líneas de investigación: el estudio de la literatura dramática y el teatro mexicano y latinoamericano.

Tampoco se pueden dejar de mencionar al Instituto de Investigaciones Estéticas y al Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM y a la Universidad del Estado de México, como instituciones que se han encargado de investigar al teatro mexicano.⁸⁷

IMPORTANCIA DEL PROGRAMA DE MANO EN LA INVESTIGACIÓN TEATRAL

El programa de mano forma parte de la documentación teatral que sirve como base para la investigación teatral, Pilar Galarza afirma que "el investigador de teatro requiere de información que se obtiene de un variado tipo de fuentes documentales como: libros, revistas, periódicos, crónicas, testimonios, tablas estadísticas, textos dramáticos, fotografías, programas de mano, etcétera ... todos estos materiales forman el "soporte de información documental" que cualquier investigador necesita, aun el investigador de teatro, para incrementar la profundidad y calidad del conocimiento, para suscitar polémicas, para argumentar ciertas afirmaciones, así como para presentar trabajos originales novedosos."⁸⁸

El programa de mano teatral está concebido para tener un uso específico, que es el de brindarle al espectador la información de: qué van a ver, quién lo hizo, quiénes van a participar y qué papeles van a interpretar, quiénes apoyaron la escenificación, es decir todos los datos que los responsables de la puesta en escena quieren que el público sepa, y que ya se vieron con detalle en el capítulo tres.

En el programa de mano de la obra *Rosa de dos aromas* viene la siguiente reflexión comercial:

⁸⁷ Galarza Barrios, M. P. (1992), op. cit. p. 205.

⁸⁸ Galarza Barrios, M. P. (1992), op. cit. p. 206.

- De currículum 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 ud. 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.

Lo interesante de esta reflexión es que da una idea de lo poco valorado que es el programa de mano, ya que para la mayoría de la gente su utilidad termina cuando se acabó la representación teatral, una vez cumplido su uso lo tiran, aunque hay algunos nostálgicos que los guardan como recuerdo de lo que alguna vez presenciaron. Pocos espectadores comprenden que el programa de mano continúa teniendo una vida útil, ya que se convierte en una fuente de información necesaria y fidedigna para la investigación teatral en todo el mundo. Afortunadamente también existen interesados

programas cuando pasado, son salvación inmóvil del rasgo efímero que tiene el teatro.⁹⁰

Ortiz Bullé Goyri menciona que "el hecho teatral en su conjunto resulta un acto efímero e irrepetible y casi imposible de documentar o medir. De hecho, la mayor parte de los estudios de historia del teatro en el mundo entero están dirigidos casi en forma exclusiva a la historia de la dramaturgia, dejando a un lado todos los demás elementos que confluyen en la creación teatral, como puede ser la representación misma, el arte del actor, del escenógrafo, del director mismo o la relación del teatro con su público o todos aquellos elementos que son difíciles o imposibles de documentar."⁹¹

El mismo Ortiz Bullé Goyri afirma que "aunque es cierto que en el teatro contemporáneo la fotografía, el cinematógrafo y el video, han permitido la diversificación de la documentación teatral; aunque nunca será lo mismo una representación en vivo que su reproducción en cine o en video, en virtud de que los lenguajes y las posibilidades expresivas de estos medios difieren de las del propio fenómeno escénico, siempre irrepetible."⁹²

Cada función teatral es un hecho irrepetible y cada puesta en escena es una experiencia única, pero es claro que hay elementos que se pueden rescatar y documentar a través de fotos, grabaciones, programas de mano, reseñas, entrevistas, críticas. Por lo que a continuación se señalará por qué el programa de mano es un documento importante e imprescindible para la investigación teatral.

¿Por qué es importante el Programa de Mano en la Investigación Teatral?

Los programas de mano comprenden información completa y resumida sobre una puesta en escena en particular, es sumamente difícil que otras fuentes documentales incluyan esa información, de una forma tan plena como lo hace el programa de mano,

⁹⁰ Ibid., p. 11.

⁹¹ Ortiz Bullé Goyri, A. (1999), op. cit. p. 70.

⁹² Ortiz Bullé Goyri, A. (1999), op. cit. p. 70.

más efímera aún que la de cualquier periódico de escasa importancia, no será posible reconstruir la verdadera historia de nuestro teatro, ya culto, ya popular, ya intrascendente."⁹⁶

El programa de mano documenta la historia del teatro desde distintos enfoques:

- Dramático
- Actoral
- Responsables de la puesta en escena (director, productor, escenógrafo, iluminador, vestuarista)
- Teatros (qué obras se escenificaban en un teatro en particular)
- Económico (costos de la entrada al teatro)
- Comercial (a través de sus anuncios publicitarios)
- Patrocinio (bajo qué auspicios se auxilió el teatro)

Los programas de mano al plasmar la actividad teatral que se lleva a cabo en un teatro, ciudad, región, o país, permiten realizar investigaciones acerca de cuántas veces se ha montado una obra, o las obras de determinado autor o autores, o de un periodo histórico, todo lo anterior en un lapso de tiempo definido, un ejemplo de esta afirmación se tiene en el estudio realizado por las investigadoras del CITRU: Leticia Rodríguez y Pilar Galarza, quienes se dieron a la tarea de investigar las representaciones en México de obras del siglo de oro español, con base en los programas de mano de la colección del CITRU, el resultado fue el artículo *El siglo de oro visto con los ojos de hoy: la documentación teatral a través de los programas de mano* este trabajo abarco las

⁹⁶ María y Campos, A. de. (1950), op. cit. p.16.

El programa de mano es utilizado para ilustrar trabajos de investigación y quedan plasmados en: libros, artículos, videos, programas televisivos, discos compactos. En diversas ocasiones se han solicitado programas de mano de la colección del CITRU para éste fin.

Cabe mencionar que el programa de mano también es un documento útil para la investigación de otras de disciplinas artísticas como las artes plásticas, la danza y la música, dentro de las maravillas que ofrece el teatro, es que consigue entrelazar distintas manifestaciones artísticas para exponerlas en un producto final, que es la puesta en escena. En una representación teatral pueden intervenir distintos creadores: un artista plástico en la realización de la escenografía y el vestuario; un coreógrafo y bailarines si va acompañada de una coreografía; compositores si se escribe música ex profeso para la obra; músicos si se ejecutan en vivo las piezas, hayan sido o no compuestas para la escenificación.

Como ya se mencionó en el capítulo dos, las líneas de investigación del CITRU son:

- Teatro del siglo XX y nuevas tendencias.
- Historia del teatro en México.
- Investigación documental y sistematización de información sobre el teatro mexicano.
- El espacio teatral
- La información teatral

Al menos en cuatro de estas cinco líneas de investigación el programa de mano tiene un papel sumamente importante, ya que es una de las bases para el desarrollo de estos

- Los errores tipográficos que asienten de forma equivocada alguna información en el programa de mano.

Toda colección de documentación teatral (pública o privada, individual o colectiva) que presuma de estar completa, contiene programas de mano, como ejemplo tenemos el acervo Rodolfo Usigli que resguarda la Universidad de Miami en Ohio, USA, el especialista en este acervo el Dr. Ramón Layera, en las entrevistas a periódicos como *Reforma*⁹⁹ y *Unomásuno*¹⁰⁰ y en la conferencia sobre Rodolfo Usigli y su acervo, en marzo del 2004, hizo hincapié en que dentro de las 250,000 unidades de las que consta el archivo se incluyen: manuscritos, cartas, fotos y programas de mano. Los nuevos centros de documentación, información e investigación de teatro en los estados, están conformando sus acervos con programas de mano.

¿Es Importante la Colección de Programas de Mano de Teatro de la Biblioteca de las Artes en la Investigación en el CITRU?

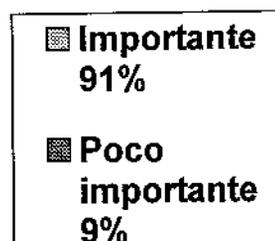
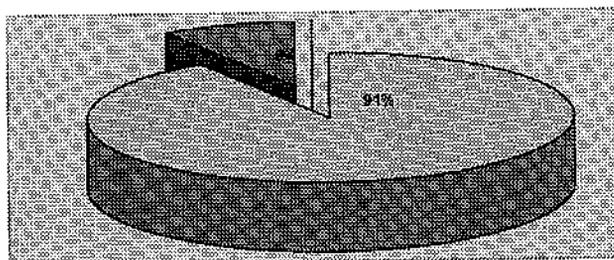
Para contestar esta pregunta, y validar o no la hipótesis "si la colección de programas de mano de teatro de la Biblioteca de las Artes, contiene datos que otras fuentes documentales no proporcionan, entonces son imprescindibles en la investigación en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral "Rodolfo Usigli", se realizó la siguiente investigación.

Metodología

Con el fin de conocer la respuesta a esta pregunta, se realizó una investigación de campo, empleando la técnica de la encuesta, utilizando como instrumento un cuestionario que se aplicó a los treinta y tres investigadores del CITRU; es decir, a la

⁹⁹ Pondrán en red acervo de Usigli. (2004, Marzo 30). *Reforma*, cultura p. 1.

¹⁰⁰ Podrán consultar vía electrónica archivo de dramaturgo Rodolfo Usigli. (2004, Marzo 30). *Unomásuno*, cultura p. 45.



Se puede considerar la colección de programas de mano de teatro de la Biblioteca de las Artes como la más importante en su género en el país, a nivel público, debido a: la cantidad y calidad de los mismos; a que la Biblioteca como el CITRU dan la pauta a nivel nacional para la conformación y desarrollo de acervos de documentación teatral; aunándolo a la riqueza informativa que contienen y a la sistematización descriptiva con normas internacionales de la que han sido objeto y que ha acrecentado el valor de estos documentos. De esta manera se han convertido en una referencia documental para la investigación teatral que se desarrolla en el CITRU y para la investigación teatral a nivel nacional e internacional que tiene como base el estudio de las puestas en escena en nuestro país.

El también alto porcentaje de investigadores que considera importante ésta colección, corrobora ésta afirmación en la práctica de su actividad profesional, con las publicaciones de las investigaciones que generan, en las que se pueden identificar las referencias a los programas de mano.

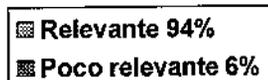
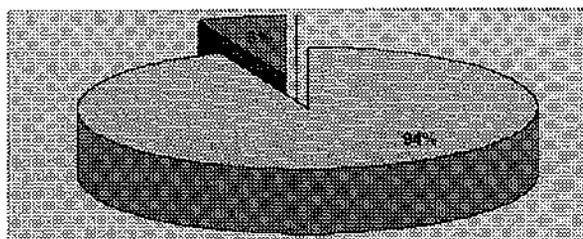
3. Debido a la importancia de la información contenida en los programas de mano teatrales, los considera una fuente documental:

Relevante _____

Poco relevante _____

No relevante _____

El 94% considera que debido a la importancia de la información contenida en los programas de mano teatrales son una fuente documental relevante, y el 6% los encuentra poco relevantes.

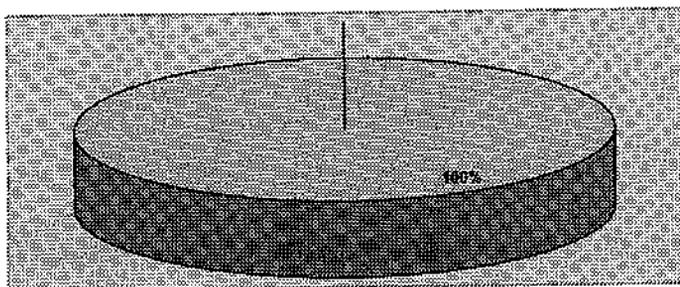


Al ser considerado el programa de mano por los investigadores como una fuente documental de relevancia, gracias a la información que contienen, los bibliotecólogos deben aquilatar el valor de estos documentos y aplicar en su catalogación y clasificación normas internacionales, poniendo énfasis en su conservación, circulación y divulgación, no relegarlos como literatura gris o enviarlos a un archivo vertical, sino desarrollar la potencialidad de los programas de mano, y difundirlos para que la comunidad teatral mexicana y extranjera conozca estas colecciones, ya que inclusive investigadores a los que les sería de suma importancia su consulta, en muchas ocasiones desconocen que existen estos acervos.

5. Considera que el programa de mano es una fuente documental que apoya las líneas de investigación del CITRU:

Si ____ No ____

El 100% contestó que el programa de mano es una fuente documental que apoya las líneas de investigación del CITRU.



■ Si 100%

El programa de mano establece una congruencia entre la documentación y la investigación teatral, al respaldar en su totalidad a las líneas de investigación, documentando el teatro del siglo XX y nuevas tendencias, la historia del teatro en México, el espacio teatral; y sirviendo de base para la información teatral y para la investigación documental y sistematización de información sobre el teatro mexicano. Es importante señalar que la documentación apoya a la investigación y la investigación genera documentación.

CONCLUSIONES

Los programas de mano de teatro son documentos difíciles de obtener (sobre todo los retrospectivos), no se venden, ni se vendieron en su época, aunado a la poca importancia que se les da, y a que la mayoría de las personas los tira cuando termina la función de la representación de la obra teatral; conlleva a que su localización y acceso sea complejo, por una parte, y por la otra, es todo lo contrario, se aumenta así su valor documental, convirtiéndose en documentos históricos invaluable.

El programa de mano es un medio para la difusión de la información y puede contener datos tanto o más importantes que los documentos comercialmente publicados. Como se puede constatar en las publicaciones editadas del CITRU, en las que se aprecia el uso del programa de mano como documento primario.

Los creadores teatrales, las instituciones culturales, los investigadores, y los bibliotecólogos deben de tomar conciencia de la importancia del programa de mano para documentar la actividad teatral nacional, de rescatar este documento para que pueda ser conservado, organizado, sistematizado y difundido por las bibliotecas y centros de documentación e información, y es en este punto cuando intervienen los bibliotecólogos para coadyuvar en su valoración documental, asumiendo el papel de contribuir a rescatar y difundir la memoria teatral de México. A los custodios de los programas de mano (instituciones, bibliotecólogos, documentalistas, investigadores) les corresponde aquilatar que manejan un pedazo de historia teatral, y que es una responsabilidad social el respeto y apreciación de este patrimonio documental histórico artístico.

Es claro que el investigador teatral necesita de documentación como los programas de mano para sustentar su investigación y es obligación de las bibliotecas, centros de documentación, centros de información, y archivos, que resguardan colecciones de programas de mano, organizarlas, sistematizarlas, conservarlas, preservarlas y difundirlas.

énfasis en que son materiales que conforman las colecciones y que la consulta está a su alcance siguiendo la reglamentación correspondiente.

ANEXO III
CUESTIONARIO

Estimado investigador, solicito su colaboración para el llenado de este cuestionario con el fin de complementar el trabajo de investigación para la elaboración de mi tesis titulada: **“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”.**

Entrevistadora: Claudia Irán Jasso Apango

Teléfono: 12-53-94-00 exts. 1248 y 1223 Fax: 12-53-94-58

Fecha de la entrevista: Enero de 2005

Marque la respuesta elegida

1. Para su trabajo de investigación teatral, la información que aportan los programas de mano de teatro que resguarda la Biblioteca de las Artes es:

Importante _____ Poco importante _____ Sin importancia _____

2. La totalidad de la información contenida en los programas de mano, la puede conseguir en otras fuentes documentales como: libros, revistas, videos, etc.

Si _____ No _____ Algunas veces _____

3. Debido a la importancia de la información contenida en los programas de mano teatrales, los considera una fuente documental:

Relevante _____ Poco relevante _____ No relevante _____

4. En qué campo de la investigación teatral le brinda mayor utilidad el programa de mano:

Teórico _____ Histórico _____ Aplicado _____ Experimental _____

5. Considera que el programa de mano es una fuente documental que apoya las líneas de investigación del CITRU:

Si _____ No _____

ANEXO I

ILUSTRACIONES DE PROGRAMAS DE MANO TEATRALES DE LA COLECCIÓN DE LA BIBLIOTECA DE LAS ARTES



Ilustración 1. Función extraordinaria en el Gran Teatro Nacional, 19 de febrero de 1857. Portada del programa de mano más antiguo de la colección de la Biblioteca de las Artes.

INBA-CITRU, Colección programas de mano, Biblioteca de las Artes-CENART

TEATRO HIDALGO,

en la calle de Carriera.

¡Gran novedad! ¡Rebaja de precios!
Sigan las noches de recreo!

MAGNIFICO ESPECTACULO

Para la noche del

Miércoles 2 de Noviembre de 1869

Esta noche tendrá lugar la representación de la segunda parte del drama Religioso-fantástico, dividido en cuatro actos, intitulado

ESCAN

JUAN TENORIO.

Por final, lo gestiona zarzuela en 2 actos

EL NIÑO.

PRECIOS

Balcos por arriba y plateas con 2	
entradas	1. 4
Linco	0. 12
Palcos segundos	0. 1
Gratas	0 Medio

NOTA.—No se admite dinero en las puestas

Tip. Encinas n. 11.

Ilustración 2. Don Juan Tenorio, 2 de noviembre de 1869.
INBA-CITRU, Colección programas de mano, Biblioteca de las Artes-CENART

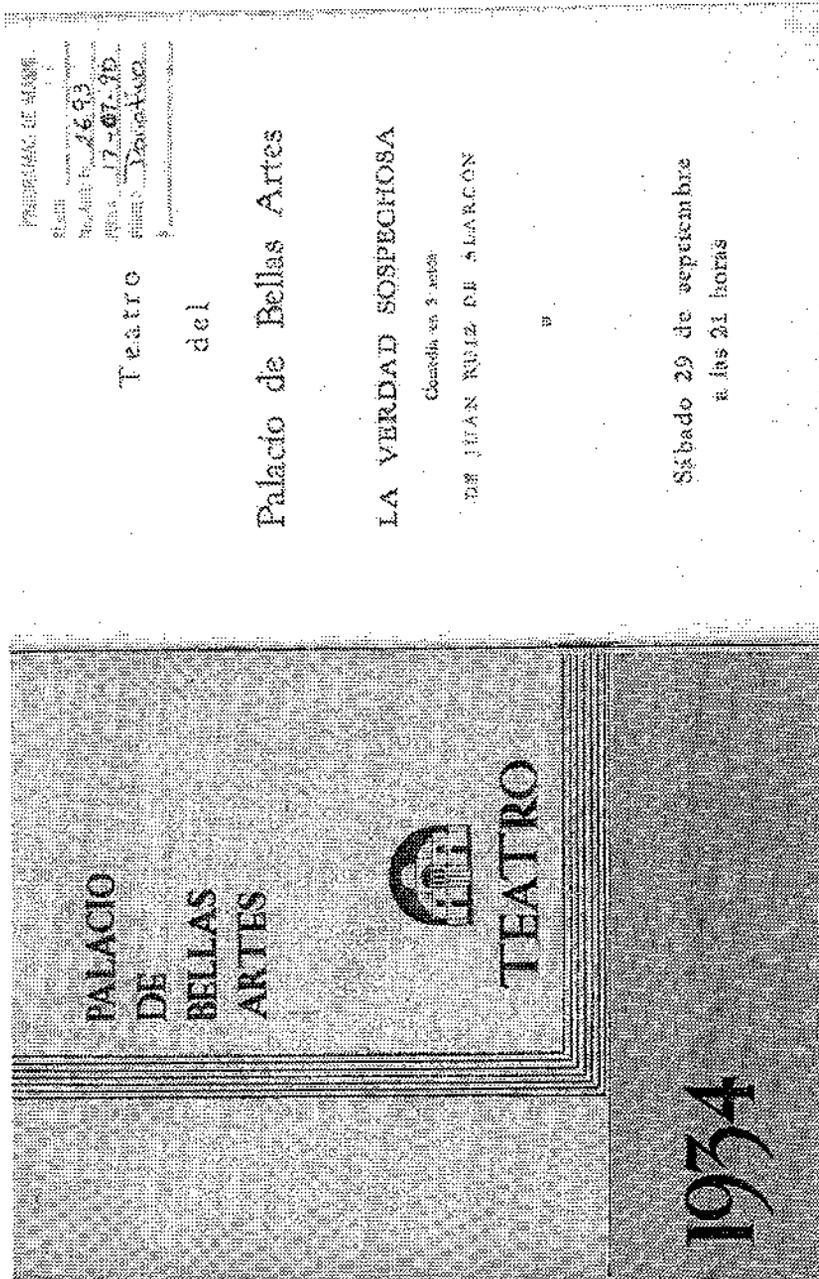


Ilustración 4. La verdad sospechosa (portada y primera página), 29 de septiembre de 1934. Primera escenificación teatral en el Teatro del Palacio de Bellas Artes. INBA-CITRU, Colección programas de mano, Biblioteca de las Artes-CENART

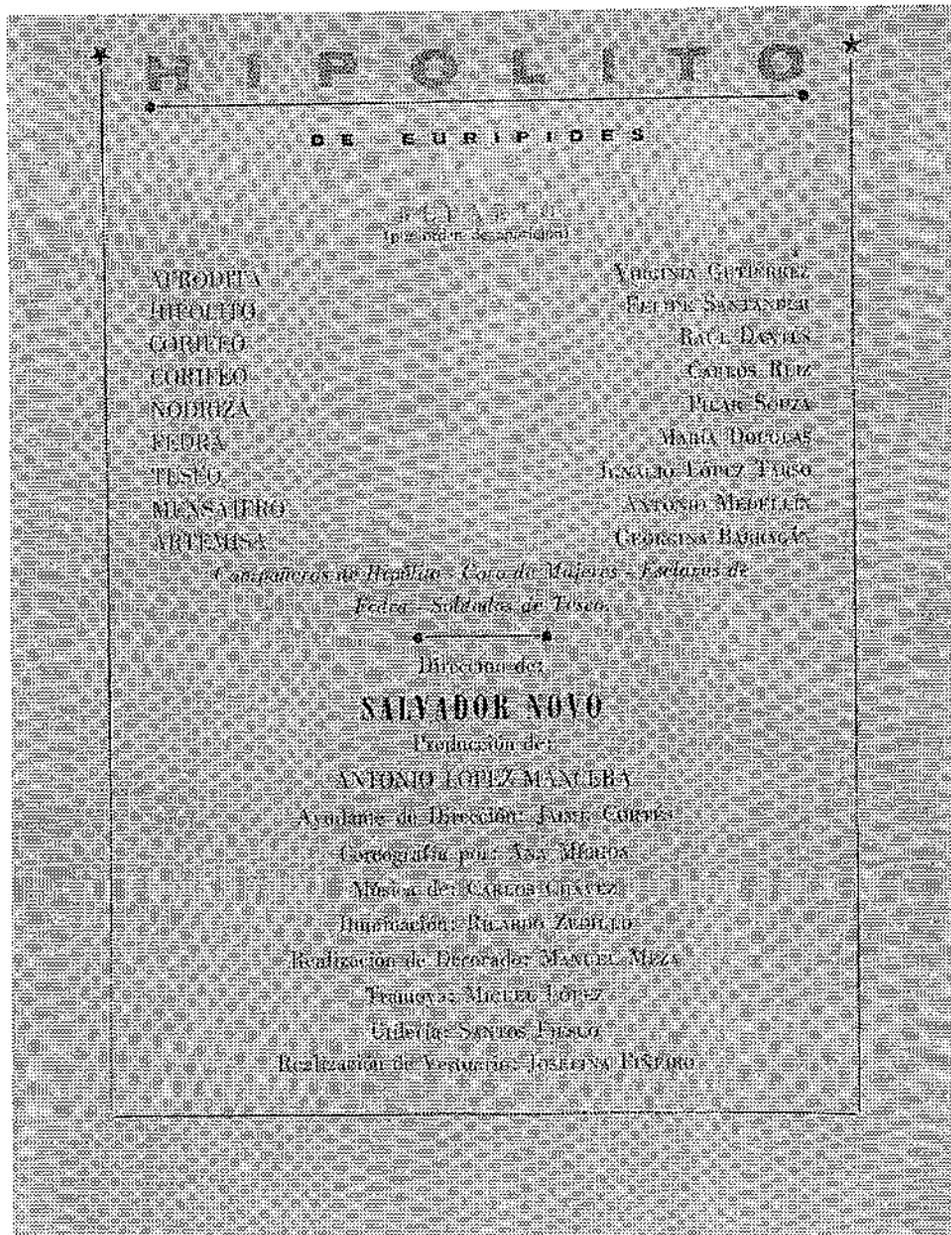


Ilustración 6. Hipólito (página 3), 3 al 31 de julio de 1957.
INBA-CITRU, Fondo Antonio López Mancera, Biblioteca de las Artes-CENART

MARY MARTINEZ PRESENTA

Viaje de un Largo Día hacia la Noche

DE EUGENE O'NEILL

traducción de Mary Martínez y José Luis Bivar

R E P A R T O

Mary Tyrone	ISABELA CORONA
James Tyrone	AUGUSTO BENEDICO
Janny Tyrone	JOSE ALONSO
Edmund Tyrone	JORGE DEL CAMPO
Cathleen	NANCY CARDENAS

DIRECCION: XAVIER ROJAS

Excmo. Sr. ANTONIO LÓPEZ MANCERA

Asesores del Día: Ramón Ferrer

LA ACCIÓN SE DESARROLLA EN LA SALA DE LA CASA DE
VERANO DE LA FAMILIA TYRONE UN DÍA DE AGOSTO DE 1912

PRIMER CUADRO: ... los 2:30 de la mañana

SEGUNDO CUADRO: ... medio día

I N T E R M E D I O

TERCER CUADRO: ... una hora más tarde

CUARTO CUADRO: ... los 6:00 de la tarde

I N T E R M E D I O

QUINTO CUADRO: ... medianoche de medio noche

TEATRO DEL GRANERO

Ilustración 7. Viaje de un largo día hacia la noche, [1957].
INBA-CITRU, Colección programas de mano, Biblioteca de las Artes-CENART

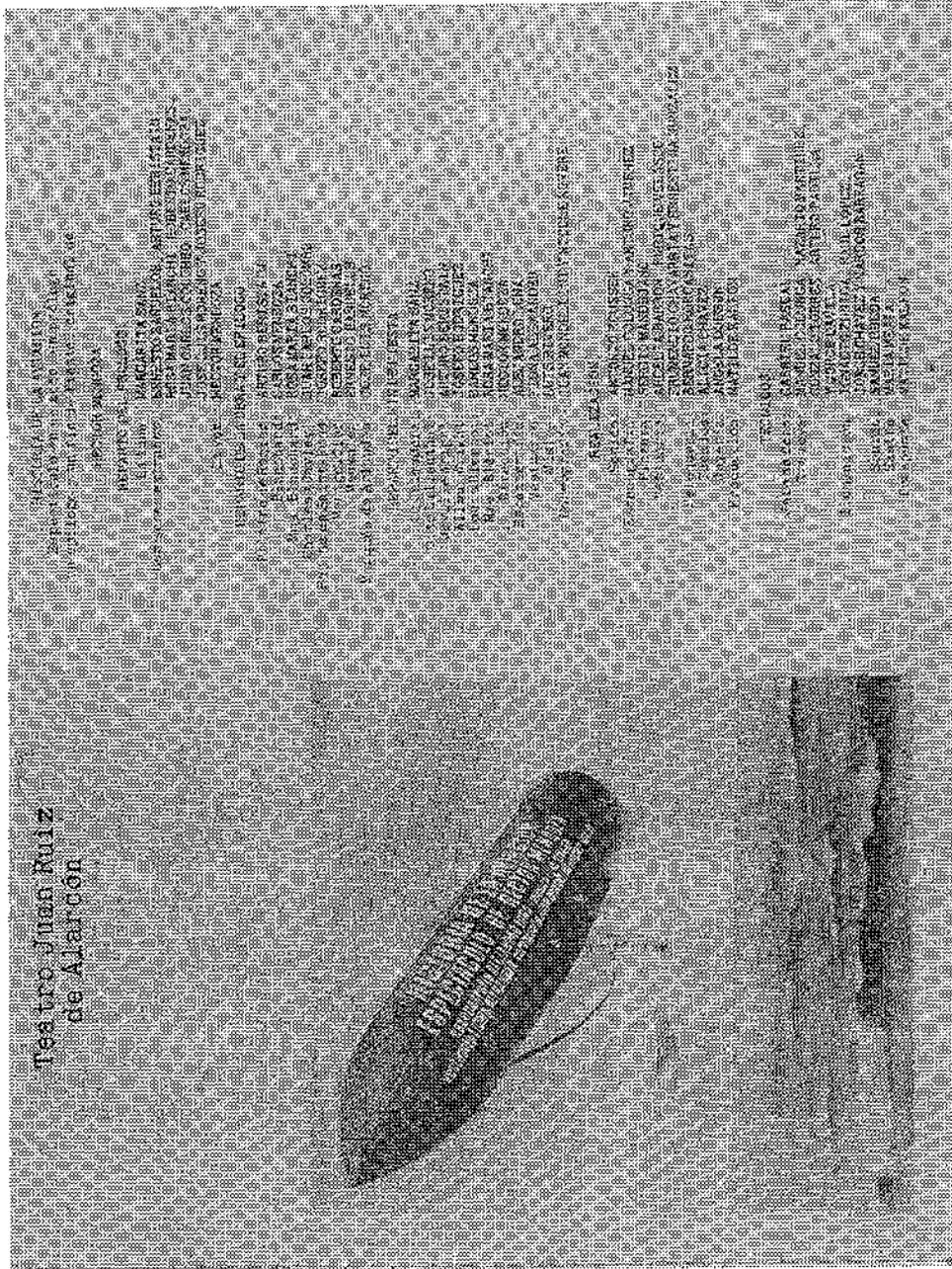
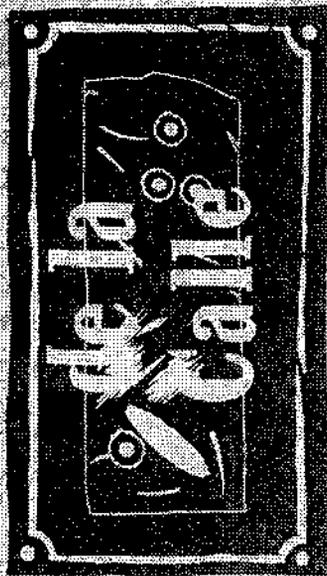


Ilustración 8. Historia de la aviación (portada y página 3), [1979]. INBA-CITRU, Colección programas de mano, Biblioteca de las Artes-CENART



de Jesús González Davila

Dirección:

Julio Castillo

Dirección de Teatro

Repertorio por orden de aparición

Riffino, Roberto Sosa Martínez
 Xochil, Martha Pineda Quintanilla
 La Soba, Ana Estefanía
 El coro, Alfredo Escobar
 Gliese, Luis de losa
 Truante, Adalberto Parra
 El Orban, Gabriel Ungarón
 Gregorio, Maximiliano Amlicar
 La prima, Norma Angélica
 Félix, Adalberto Parra
 Chicharra, Adalberto Parra
 Paula 1, Silvia Manguegor
 Paula 2, Piter Botívar
 Paula 3, Leiria Rejaza
 Paula 4, Margaretha Medelhi
 Chorro 1, Hector Cárdenas
 Chorro 2, Jorge Siroffin
 Chorro 3, Jini Isarriz
 Saco 1, Raúl Zurita
 Saco 2, Eragón Martín
 Saco 3, Javier Escobar
 Saco 4, María León
 Saco 5, Juan Basera
 Pascualina 1, Roberto Rodríguez
 Pascualina 2, Piedad Zavala
 Pascualina 3, Marcela Jiménez
 Pascualina 4, María León
 Pascualina 5, Roberto Ruiz León
 Punk 1, José Avilés
 Punk 2, Alejandro Avilés
 Punk 3, Lito Jiménez
 Punk 4, Raúl Salgado
 Punk 5, Roberto Rodríguez
 Punk 6, Nadia Illescas
 Punk 7, Roberto Ruiz León
 La pasmada, Cacho Baccas
 Mujer de la feria, María Guila Crespo
 La sornitecota, Patricia Rivas
 Santa Ana de Acahual
 Kalle Obrero
 Porciusera, Alejandro Audine
 Vestidor, José Avilés
 Vestidor, Roberto Rodríguez

Ilustración 9. De la calle (portada y página 3), 1987.
 INBA-CITRU, Colección programas de mano, Biblioteca de las Artes-CENART

ANEXO II

EJEMPLOS CODIFICADOS EN MARC 21

Programa de mano de *La verdad sospechosa*

- FMT PR
LDR ---nam--22---u-4500
025 |a GP-TF01282
025 |a GP-TF01283 |b ej. 2
1001 |a Ruiz de Alarcón y Mendoza, Juan |d 1580?-1639
24513 |a *La verdad sospechosa* |h [programa de mano] |c Juan Ruiz de Alarcón ; dir. Alfredo Gómez de la Vega
300 |a [38] p. |b il. |c 19 cm.
500 |a Obra presentada en el Teatro del Palacio de Bellas Artes el sábado 29 de septiembre de 1934 a las 21:00 hrs.
500 |a Esta obra inauguró las actividades teatrales en el Palacio de Bellas Artes
500 |a Incluye anuncios publicitarios
500 |a El ejemplar 2 está fotocopiado
505 |a Declaraciones del Secretario de Educación Pública sobre el Teatro de Bellas Artes -- Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes -- Opiniones sobre Alfredo Gómez de la Vega -- *La verdad sospechosa* -- Opiniones sobre Juan Ruiz de Alarcón -- Opiniones sobre María Teresa Montoya -- *La verdad sospechosa* : argumento
508 |a Dir. artística, Antonio Castro Leal ; Escenografía y vestuario, Carlos González ; Mús., Manuel M. Ponce
5110 |a Compañía Dramática del Palacio de Bellas Artes (Alfredo Gómez de la Vega, Ricardo Mondragón, Jorge Mondragón, Carlos Orellana, Godofredo de Velasco, Emilio L. Romero, Felipe Montoya, Carlos Tejada, Miguel Manzano, Rafael Gutiérrez, Celia Manzano, María Teresa Montoya, Mercedes Prendes, María Cañete)
541 |a CITRU-2693
65014 |a Drama español |y Epoca clásica, 1500-1700
65024 |a Teatro mexicano |y Siglo XX |v Programa de mano
70012 |a Gómez de la Vega, Alfredo |d 1897-1958 |e dir.
902 |a FE
SYS 0007448
9530 |b BA |c GP
Z30-1 |1 BA |2 Programas de mano |6 GP-TF01282 |4 GFT01012 |8 20010926 |f Prest. en Sala |l Administrative
Z30-1 |1 BA |2 Programas de mano |6 GP-TF01283 |4 GFT01012 |8 20010926 |f Prest. en Sala |h ej. 2 |l Administrative

OBRAS CONSULTADAS

- Alcázar, J. (1998). La cuarta dimensión del teatro : tiempo, espacio y video en la escena moderna. México : INBA, 135 p.
- Banham, M. (1995). The Cambridge guide to theatre. Cambridge : Cambridge University, 1233 p.
- Baty, G. Y Chavance, R. (1992). El arte teatral. (2ª. ed.). México : Fondo de Cultura Económica, 295 p.
- Briones, G. (1990). Métodos y técnicas de investigación para las Ciencias Sociales (2ª. ed.). México : Trillas, 219 p.
- Bordman, G. (1987). The concise Oxford companion to American theatre. Oxford : Oxford University Press, 451 p.
- Busha, Ch. Y Harter, S. (1990). Métodos de investigación en Bibliotecología : técnicas e interpretación. México : UNAM, Centro Universitario de Investigaciones Bibliotecológicas, 408 p.
- Carlson, M. (1993). Theories of the theatre : a historical and critical survey, from the greeks to the present. Ithaca : Cornell University Press, 553 p.
- Ceballos, E. (1992). Principios de dirección escénica. México : Escenología, 686 p.
- (1996). Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano. México : Escenología, 545 p.

Durán, L. (1989). Investigación artística/educación artística. Repertorio : revista de teatro. (9-11), 86-88.

Galarza Barrios, M. P. (1992). La importancia de la documentación en la investigación teatral. En Memoria del III encuentro nacional de investigación teatral (p. 205-209). México : INBA : CITRU.

——, Díaz Sandoval, A. y Miranda Silva, F. (1993). Teatro en México : 1990-1991. México : Instituto Nacional de Bellas Artes, 275 p.

Garza Mercado, A. (2000). Manual de técnicas de investigación para estudiantes de Ciencias Sociales (6ª. ed.). México : El Colegio de México, 410 p.

Gómez, L. A. (1996, Enero 12). Programas de mano. Reforma, primera fila p. 11.

González Peña, C. (1940). Historia de la literatura mexicana : desde los orígenes hasta nuestros días (2ª ed.). México : Cvltura y Polis, 327 p.

Hartnoll, P. (1991). The theatre : a concise history. España : Thames and Hudson, 288 p.

—— y Found, P. (eds.). (1993). The concise Oxford companion to the theatre. (2a. ed.). Oxford, Eng. : Oxford University, 588 p.

Hernández, J. (2003, agosto 11). Ya están aquí los nuevos dramaturgos. El independiente, cultura p. 34.

Historia del teatro : resumen. (1971). (3ª. ed.). México, Instituto Andrés Soler, 161 p.

- y Lamb, R. (1958). Breve historia del teatro mexicano. México : Ediciones de Andrea, 175 p.
- Maria y Campos, A. (1950). El programa en cien años de teatro en México. México : Ediciones Mexicanas, 123 p.
- Martínez, G. (1981). Palabras del teatro : diccionario de términos teatrales. Caracas, [40] p.
- Martínez de Sousa, J. (1993). Diccionario de bibliología y ciencias afines. Madrid : Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 961 p.
- Matadamas, M. E. (2004, noviembre 26). La dramaturgia mexicana, difícil de catalogar. El universal online, cultura.
- Méndez, R. M. (2005, febrero 1) Crean polo cultural en el noroeste. El universal online, cultura p. 1.
- Millares Carlo, A. (1962). Historia universal de la literatura universal. México : Talleres de Artes Litográficas, 363 p.
- Monsiváis, C. (2004). Invocaciones útiles y vanas contra el olvido : (del teatro en la ciudad de México). A pie : crónicas de la ciudad de México, 2 (5), 96-103.
- Pardiñas, F. (1996). Metodología y técnicas de investigación en Ciencias Sociales : introducción elemental (34ª. Ed.). México : Siglo Veintiuno Editores, 212 p.
- Partida Tayzán, A. (2000). La dramaturgia mexicana de los noventa. Latin American theatre review, 34 (1), 143-160.

- y Gaiarza, M. (1992). El siglo de oro visto con los ojos de hoy; la documentación teatral a través de los programas de mano. Repertorio : revista de teatro, (23), 35-38.
- Ruiz Lugo, M. y Contreras, A. (1983). Glosario de términos del arte teatral. México : Trillas, 252 p.
- Silva, C. (2004, julio 23). La nueva generación de dramaturgos. El universal online, cultura.
- Solorzano, C. ...[et al.]. (c1997). Métodos y técnicas de investigación teatral. México : UNAM, Facultad de Filosofía y Letras, 95 p.
- Tecla Jiménez, A. (1995). Teoría, métodos y técnicas en la investigación social (14ª ed.). México : Ediciones Taller Abierto. 210 p.
- Toro, F. de y Toro, A. de (eds.). (1998). Acercamientos al teatro actual (1970-1995) : historia – teoría – práctica. Frankfurt am Main : Vervuert ; Madrid : Iberoamericana, 253 p.