

Autora: Sánchez, Sandra

Institución de pertenencia: UCES, Licenciatura en Diseño y Comunicación Visual

E-mail: sandravsanchez@fibertel.com.ar

Palabras clave: análisis del discurso – géneros discursivos – difusión de las artes – programa de mano

Título: Los *ephemera* de los géneros de difusión de las artes: el caso del programa de mano

Los *ephemera*: definición

Se denomina *ephemera* a materiales tan dispares como colecciones de cromos, marquillas de cigarrillos, cajas de fósforos, calendarios murales, tarjetas de felicitaciones, menús, invitaciones, programas, catálogos, itinerarios, tickets, etc. Existen más de 500 tipos de materiales *ephemera*. La característica representativa de estas piezas es que no han sido pensadas para sobrevivir, son desechables. Si han sobrevivido, es gracias a los coleccionistas, o porque alguien los relaciona con una circunstancia especial o por la belleza de su diseño. En la actualidad diversos museos del mundo ofrecen importantes colecciones clasificadas por el contenido, la temática, la técnica, los ilustradores, los talleres de impresión, las marcas, los teatros, compañías, los grupos o los artistas, etc.

Algunos de estos ejemplos forman parte de los géneros de difusión de las artes, como entradas o boletos, programas de mano o guías de recorrido de los museos, exhibiciones, muestras y espectáculos varios. Una de las características de estos géneros es que son entregados *in situ* antes de los espectáculos o muestras y, como decíamos más arriba, pueden ser guardados o desechados inmediatamente después de ser utilizados.

Este último es uno de los inconvenientes que trae aparejado el estudio de los *ephemera* que están atravesados por el concepto de *caducidad* (Maingueneau, 2004), lo que implica que pueden ser guardados como un recuerdo, ya que amplían la experiencia del espectador más allá del espectáculo o pueden ser desechados en el acto, razón por la cual es difícil acceder a piezas anteriores al siglo XVIII.

En la actualidad, según la situación comunicativa y en vinculación con un espacio artístico, la finalidad de los géneros de difusión de las artes oscila entre difundir, situar,

guiar, contextualizar, informar, acompañando al espectador o visitante de forma casi simultánea con el espectáculo en cuestión.

Los géneros de difusión de las artes son géneros que se refieren a otros géneros, por ejemplo: sin la muestra no existiría ni la entrada ni el catálogo, de modo que los segundos establecen con los primeros una relación de existencia, dado que como texto meta dependen de su texto de origen.

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

Además, para Genette ciertos elementos de paratexto son de producción pública anterior (*ulterior*) o posterior (*tardío*) (Genette, 2001 [1987]: 11). En el caso de los géneros de difusión que nos ocupan, entendemos que pertenecen al paratexto tardío, pero son distribuidos antes del espectáculo y se utilizan, pragmáticamente hablando, de forma levemente anterior o en simultaneidad. Su lectura posterior obedecería a un uso distinto, como por ejemplo, la consulta y, en otro aspecto, el recuerdo.

Los programas¹ de mano: origen

Los datos que forman parte de los programas de mano han sido importantes desde la Antigüedad. El nombre de los autores, directores, artistas, la sinopsis del argumento, la historia de la obra o del grupo, las biografías de los autores, de los directores, de los artistas, etc. son informaciones que se han considerado relevantes desde hace miles de años para contextualizar a los espectadores. Podemos observar los rasgos del actual programa ya

¹ De *prográphein*: escribir de antemano, avisar antes o encargar por escrito; inscribir en una lista; proclamar.

en una *cadena genérica* (Beacco, 2004: 118) formada por las didascalias, las listas de personajes, las periocas, los prólogos, las parábasis, que aportaban mucho más que información respecto de las obras. Se podría pensar que estos antecedentes del programa habrían tenido por función informar; sin embargo, desde su origen, cumplieron con otras finalidades como la de defender a un autor y a su obra o responder a las críticas.

Actualmente los programas han expandido ese discurso primitivo y han reunido en un solo soporte todos los datos. No obstante, aún conservan rasgos genéricos que los relacionan con las didascalias, las periocas, las listas de personajes, etc. Podríamos decir, junto con Steimberg (1993: 123), que se trata de “rasgos de permanencia de componentes nucleares”.

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

Todos llevaban consigo a un muchacho candidato a farsante que apenas hacía alto la carreta de la farándula, salía tocando un tambor dando grandes voces. El pregón, sobre poco más o menos, era el siguiente: “Esta tarde, con permiso del seor alcalde, habrá comedia en el corral de la seá Lorenza, haciéndose entremés o sainete” (De María y Campos, 1950: 15).

Características del género

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

Respecto de su tamaño es relativo, al igual que su formato; pueden medir hasta 35 centímetros de alto, comúnmente son rectangulares, pero los hay redondos y de las formas más diversas, como por ejemplo, la bolsa de papel madera que el Periférico de los Objetos entregaba en la puesta de *El hombre de arena*.

Algunas piezas tienen el aspecto de un cuaderno y el tamaño de una revista (20 x 26 cm); otras son pequeños libros que incluyen, por ejemplo, la historia del grupo teatral, del director, las biografías completas de los artistas, reflexiones sobre el arte, una defensa del proyecto, entre otros tópicos pero, en general, los programas de mano se presentan en forma de tarjeta, de volante, de díptico o de tríptico.

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

La singularidad como se dijo más arriba, la creatividad, la belleza de las imágenes, la calidad de la impresión y del papel que se utiliza constituyen una gran diferencia entre un programa y otro, pero además estas diferencias determinan su gratuidad o no. En muchos casos se comercializan y su costo puede llegar a ser elevado, como en el caso de los programas del Cirque du Soleil. Este rasgo permite diferenciar los programas del teatro *off* de los del teatro comercial.

Al contrario del boleto, los programas raramente incluyen algún tipo de datación, salvo frases como: “Programación 2005”, “Temporada 1996” o “Agosto 2011”. En el caso de los ciclos, puede aparecer el lapso que abarcará: “del 11 al 17 de noviembre de 2010”. Tampoco se registra habitualmente el nombre del género “programa”, esto es, la *indicación genérica* suele estar ausente.

Por último, en su construcción, escritura y diagramación intervienen artistas, publicistas, diseñadores gráficos, relacionistas públicos, agentes de prensa. Quizás por esta causa incluya tantas voces que se entrecruzan informando, argumentando, narrando,

describiendo. Así, en los programas, puede reconocerse la presencia de seis *secuencias textuales* (Adam, 1991:30): narrativa, descriptiva, expositivo-explicativa, dialogal, argumentativa e instruccional. Cada una de ellas presenta rasgos propios que permiten identificarla y delimitarla dentro del género.

El uso de la narración

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

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

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

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

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

“Ana tuvo la dicha de hacer reír a Niní Marshall. Fue en 1996, cuando imprevistamente nuestra cómica entrañable llegó con su hija Angelita al café concert donde Ana se presentaba. Bovo apeló entonces a su repertorio más humorístico y la vio, en primera fila, llorar de risa sobre el hombro de Angelita. Después de la función, Niní le pidió que se sentara a su lado y, durante veinte minutos, le apretó la mano en silencio. Aquel contacto tan íntimo, mágico, fue quizás un legado que permite que Ana despunte, por fin, su veta de actriz cómica [...].”

Este fragmento narrativo tiene las características del relato (personajes, contexto témporo-espacial, conflicto, resolución; amén del uso de conectores). Presenta, además, marcas que indican que esta anécdota, en principio, fue transmitida oralmente. Sin embargo, la recontextualización a la que es sometida en el programa hace que despliegue

distintos sentidos según la nueva interpretación implicada (Steimberg, 1998: 50). Se desprende que la gran Niní “autoriza” a Ana María Bovo a tomar la posta de su carrera cómica; esto es: su contacto la habilita a la vez que la jerarquiza.

En los programas hay también una retórica de la evocación que se observa especialmente en relatos como el que acabamos de citar y en otros cuyo tópico es la historia de un espectáculo, de un proyecto, de una sala, de un director, de un artista, etc.

El programa de mano de *Donka una carta a Chéjov* de Daniele Finzi Pasca (2012), inicia con una función metalingüística, para explicar el nombre de la obra; sin embargo, un reglón más abajo el texto se torna biográfico, delicadamente anecdótico, la evocación toma seguidamente la forma de la justificación de la dirección y pasa a la descripción que se vuelve sutilmente sinopsis de la obra.

“Donka es el nombre que recibe en ruso la pequeña campana que se coloca en la caña de pescar y que suena cuando un pez pica. Chéjov era un gran amante de la pesca por ser una actividad que le permitía abandonarse a la meditación. Finzi Pasca, fascinado por esta imagen y siempre en busca de “estados de lucidez” en su trabajo como creador, se lanza a la pesca en el mar de la fantasía del circo para dar vida a un poema visual de objetos y cuerpos en suspensión. La animación del escenario corre a cargo del mejor reparto de actores internacionales, payasos decadentes, músicos, bailarines y acróbatas, mientras que más abajo, la música de María Bonzanigo se extiende por la sala como un manto, trasladándonos a la lejana Rusia. Escuchamos acordeones, vales, antiguos romances y coros tradicionales, mientras desfila una galería de eternos personajes chejovianos: estudiantes, médicos, soñadores, solteros, jovencitas a las que se les escapará la vida entre un luto y otro.

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

Enseñar a ver

En el programa de mano algunos segmentos descriptivos tienen como finalidad guiar la mirada en un intento de “enseñar a ver”. El enunciador descriptor (quien ostenta el saber), a la vez que describe (las particularidades de una obra, el procedimiento que le dio vida), transmite a un enunciatario (que no sabe o que carece de determinadas competencias) su conocimiento sobre el arte, entonces la descripción se pone al servicio de la explicación.

Entendemos que la inclusión de información detallada sobre un espectáculo en los programas indica que el enunciador considera que este conocimiento contribuirá al disfrute, pero además un buen programa puede incluir información que puede servir de puntapié inicial para la búsqueda de más información. Recordemos que para Genette la información

brindada por el paratexto puede ser conocida por el público o no. De hecho considera que no es necesario “saber”, pero afirma que los lectores (en nuestro caso espectadores) que saben no leen de la misma forma que aquellos que ignoran la información, de modo que estamos frente a dos lecturas muy diferentes (Genette, 2001 [1987]: 13).

Una de las características de la información es que suele aparecer incompleta. Si el enunciatario no tiene saberes específicos, su desorientación respecto del contenido del espectáculo puede ser rotunda y, aún en el caso de que tuviera alguna información acerca del argumento, las conclusiones serán siempre inexactas, a causa de la presencia de ambigüedades; de modo que solo se completa la información o se construye el sentido con el espectáculo mismo, pero hasta ese momento es incompleta, inexacta y sólo sugerente lo que produce curiosidad, expectativa y deseo de ver el espectáculo.

“La obra según el director”

La secuencia argumentativa suele aparecer con frecuencia en los programas de mano en los fragmentos comentativos a cargo del director o del autor de la obra. En estos apartados se suele defender una postura personal. Es recurrente el título “La obra según el director”. Con este título se introduce a menudo la argumentación, sin embargo estos párrafos parecen cumplir una finalidad didáctica que se acerca, de ratos, a un “hacer ver” y en los casos más extremos a un “enseñar a ver” la visión del autor y/o del director; para ello se necesita plantear, por ejemplo, la relación entre los personajes y los conflictos internos y/o externos que deberían ser evidentes para todos. Estos fragmentos argumentativos a veces se acercan a la sinopsis. Bajo el título “La obra según el director”, Pablo Ponce firma el siguiente texto, en el que claramente se discurre sobre qué debemos comprender (y sentir) a la vez que realiza una crítica social:

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

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

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

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

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

En su modo más extremo el programa puede ser descarnado, entonces se vuelve íntimo, personal. En el programa de *La familia argentina*, Alberto Ure liga la actuación a la vida de la siguiente manera, obsérvese la recurrencia del pronombre “uno” (yo):

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

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

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

Las variaciones estilísticas

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

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

Algunos programas tienen como destinatario al público en general; otros, no. El enunciatario de este programa tiene competencias que le permiten interpretar el humor y aceptar la ausencia de información. Frente a este ejemplo cabría preguntarnos: ¿cuál es la representación social que circula del género programa? Según Bronckart (2010: 79):

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

Estos modelos de programa no dejan de ser elecciones posibles, en palabras de Bronckart (2010: 79):

Los *género de texto* son el producto de *configuraciones de elección* entre algunas posibilidades momentáneamente `cristalizadas´ o estabilizadas por el uso. Estas elecciones devienen del trabajo realizado por las formaciones socioverbales para que los textos se adapten a las actividades que comentan, a un medio comunicativo dado y sean eficaces frente a ciertas implicaciones sociales, etc.

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

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

Pero observemos ahora un caso diferente, en el programa de *Mina... Che cosa sei?!?*, tributo a la cantante italiana que presentó Elena Roger en diciembre de 2010, se incluyen brevísimas biografías junto a las fotos individuales del staff, sin embargo los datos que se seleccionan para la construcción del relato biográfico tienen baja frecuencia de uso y no serían la primera opción para un enunciatario narrador de biografía a causa de la poca

información artística que aportan; presentamos algunos ejemplos en los que además es notable la falta de coherencia:

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

diego reinhold: estudia y trabaja.

christine brebes: es La Violinista!

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

Conclusión

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

REFERENCIAS

Adam, Jean-Michel (1991): *Les textes: types et prototypes*. París: Nathan.

Bronckart, Jean-Paul (2010): Los géneros de textos y su contribución al desarrollo psicológico. En *Desarrollo del lenguaje y didáctica de las lenguas*, Buenos Aires: Miño y Dávila.

Del Col, José Juan (1997): *Terencio y su teatro*. Bahía Blanca: Instituto Superior “Juan XXIII”.

De María y Campos, Armando (1950): *El programa en cien años de teatro en México*. México: Ediciones Mexicana.

Genette, Gérard (2001): *Umbrales*. México: Siglo XXI.

Maingueneau, Dominique (2004): ¿Situación de enunciación o situación de comunicación? En *Revista Discurso.org*, Año 3, N° 5. Disponible en http://www.revista.discurso.org/articulos/Num5_Art_Maingueneau.htm [último acceso 22.03.15]

Pavis, Patrice (2008): *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Nueva edición revisada y ampliada. Buenos Aires: Paidós.

Steimberg, Oscar (1998 [1993]): *Semiótica de los medios masivos*. 2ª edición corregida. Buenos Aires: Atuel.