

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA
Sistema de Universidad Virtual

Maestría en Gestión de la Cultura



“El Programa Nacional de Teatro Escolar en el Estado de Jalisco 1995-
2015”

Trabajo recepcional para obtener el grado de Maestra en Gestión de la Cultura

Que presenta

Iliana García Guevara

Dirección: Dr. Israel Tonatiuh Lay Arellano

Guadalajara, Jalisco 10 de julio de 2022.

Índice

Introducción	6
Capítulo 1. Antecedentes	10
1.1 Historia y funcionamiento del Programa de Teatro Escolar en el Distrito Federal	10
1.1.1 Estructura organizativa	11
1.1.2 Operación del programa.....	14
1.1.3 La selección de la programación.....	18
1.2. Historia y funcionamiento del Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE).....	20
1.2.1 Estructura organizativa	26
1.2.2 Operación del programa.....	28
1.2.3 Selección de la programación	29
1.3. Diferencias y similitudes en los programas	29
1.4 Contexto empírico.....	31
Capítulo 2. Estado del arte-Marco teórico	34
2.1 Estado del arte.....	34
2.1.1 A nivel Federal.....	34
2.1.2 En cuanto a lo local.....	35
2.1.3 En lo internacional	36
2.2 Marco teórico	37
2.2.1. Políticas Culturales	37
2.2.2 La gestión cultural.....	44
2.2.3. La educación artística	46
2.2.4. La formación de públicos y la relación con la educación	49
2.3 Método del estudio.....	51
2.3.1. Preguntas, hipótesis y objetivos de la investigación.....	51

2.3.2. El abordaje	52
2.3.3. Fuentes documentales	53
2,3.4 Las entrevistas.....	53
Capítulo 3.....	56
El Programa Nacional de Teatro Escolar en el estado de Jalisco	56
3.1 Contexto	56
3.1.1 Descripción del programa.	56
Capítulo 4. Discusión.....	69
4. 1. En cuanto a registro o evaluación del programa	69
4.2 En cuanto al impacto.....	70
4. 3 En cuanto a la generosidad del programa	71
4.4 El nivel de involucramiento de las instituciones.....	71
4.4.1 Federales y municipales	72
4.4.2 Porque Universidad de Guadalajara y no con la Secretaría de Cultura.	73
4.5 En cuanto a la continuidad.....	73
4.5.1 A nivel nacional/estatal.....	74
4.6 Políticas Culturales y derechos culturales.....	74
4.7 La Gestión Cultural.....	75
4.8 La relación del programa con la educación y la formación de públicos.....	76
4.9 ¿Qué aportó el programa al teatro en el estado de Jalisco?	76
4.9.1 En cuanto a la generación de empleos	76
4.10 Aciertos vs carencias.....	77
Capítulo 5. Conclusiones	79
5.1 Caemos en lo mismo.....	80
La propuesta – Descentralizar lo descentralizado.....	81

Referencias:..... 83

Anexos 87

Mis agradecimientos para mi familia: mi madre Zolia y mi padre César; mis hermas Patricia y Nidia; mis hermanos César y Alejandro. Mi pareja Rouss. A mi director de tesis el Dr. Israel Tonatiuh Lay Arellano; a mis lectoras Mtra. Cecilia Mónica Navarro Herrera y Mtra. Rocío del Consuelo Pérez Solano, mi lector el Dr. Marco Antonio Chávez Aguayo. Y a las entrevistadas y los entrevistados.

Introducción

La realización de la presente tesis de investigación aborda dos programas públicos de teatro, el Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE) en concreto, la incorporación del estado de Jalisco, mismo que es descentralizado del Programa de Teatro Escolar en el Distrito Federal¹ (PTEDF) del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL). Este inició a nivel nacional en 1995 únicamente con la integración de cinco estados, Jalisco se incorporó en el tercer ciclo específicamente en 1997. Ambos programas están dirigidos a escolares de educación básica, - preescolar, primaria y secundaria- consisten en llevar a los estudiantes de estos niveles a presenciar en recintos teatrales o llevar a sus planteles, puestas en escena de calidad para acercarlos en la apreciación del arte del teatro.

Este cometido se ha desarrollado para obtener el grado de Maestría en Gestión Cultural en la línea de generación del conocimiento: legislación, instituciones y políticas culturales; por la Universidad de Guadalajara (UDG) del Sistema de Universidad Virtual. Tiene como objetivo de estudio describir una política cultural denominada Programa Nacional de Teatro Escolar y la inserción del estado de Jalisco al mismo, su historia, desarrollo o dificultades con las que se tropezó durante el periodo de 1995 a 2015, así como la relación que guarda con la educación básica; a partir de bibliografía, páginas web, convocatorias revisadas y entrevistas realizadas a participantes clave, con el propósito de fortalecer un posible estado del arte en cuanto a la situación del teatro en el estado.

Sin embargo, existen pocos trabajos que recojan las experiencias de su existencia, a pesar de que es un programa institucional con veinticinco ciclos de funcionamiento; en el año 2013 se editó el libro: “70 años de teatro escolar” por Xóchitl Medina Ortiz este aborda al programa nacional, pero centra más la atención en el programa que le dio origen es decir el PTEDF que cuenta con una trayectoria más extensa. Tampoco hay investigaciones sobre el programa en contextos más particulares, como es el estado de Jalisco. En este sentido, dado la escasez de estudios, es importante hacer en primer lugar un seguimiento y sentar bases de la trayectoria que este programa

¹ El Programa de Teatro Escolar en el D. F. a partir de 2016 modifica su nombre a programa a Programa de Teatro Escolar en la Ciudad de México; acorde a la modificación de estatus de Distrito Federal a Ciudad de México.

ha tenido en la forma de producir teatro a nivel estatal, así como sí incidió en la formación de públicos. En segundo lugar, atestiguar sí se han fortalecido los vínculos entre los hacedores de teatro del país. En tercer lugar, indagar sí ha incidido en la generación de empleos en la comunidad teatral ya que son los objetivos del PNTE según la página web de la Coordinación Nacional de Teatro (CNT).

Se parte de la base de que el papel del gestor cultural es estudiar el entorno de un grupo social para diseñar o coadyuvar en el fortalecimiento de una política cultural, ver la forma de instrumentarla a través de la contextualización, una metodología de trabajo, estrategias, infraestructura y recursos, Mariscal (2019). Por lo tanto, esta investigación busca comprender el funcionamiento de dicha política cultural mexicana, denominada Programa Nacional de Teatro, y explicar cómo se incorporó el estado de Jalisco al mismo. Las preguntas: ¿Cómo se integró el estado de Jalisco al PNTE? ¿Qué aporta el programa al teatro en el estado? Y ¿Qué alcance ha tenido el mismo con relación a sus objetivos? Dan la pauta para comprobar la hipótesis que propone la presente investigación, la falta de continuidad en la participación del estado de Jalisco en el Programa Nacional de Teatro Escolar no permite abonar a la formación de públicos, impidiendo la implementación de la cultura teatral nacional, así como la generación de empleos dentro de la comunidad teatral.

En este sentido es importante remarcar que, para poder adentrarnos en la descripción y en el análisis de la inserción del estado de Jalisco al Programa Nacional, será necesario hacer un repaso del programa que le dio origen. De este modo y dado que hay una ausencia sistemática de estudios, la presente investigación está organizada de la siguiente manera:

En primer lugar, se presentan la genealogía del programa en el Distrito Federal (en la actualidad 2022 la Ciudad de México) seguido de los antecedentes históricos, es decir, el PTEDF que es la matriz de donde surge el Programa Nacional. Aquí se aborda, el inicio y la descentralización del programa, la cuantificación de la participación de los estados desde su surgimiento, seguido por algunos datos estadísticos con la indagación obtenida de la bibliografía existente, así como con la información proporcionada por agentes a cargo del programa. Esto presentará un amplio panorama de cómo ha funcionado a través de los años y tratará de responder algunas preguntas como, por ejemplo: ¿Cómo opera el programa? ¿Cómo se hace la selección de la programación?,

etc. En la revisión del programa, se desarrolla cuáles son sus antecedentes, cómo funciona y cuál es la forma en que ha operado. Es decir, a que niveles de la población estudiantil va dirigido y como se han involucrado los agentes que participan en el entre otras cosas.

Dado que el programa tiene una larga trayectoria en su existencia, este trabajo hace una parada en un periodo seleccionado de dos décadas, de 1995 al 2015. Dos hechos marcan esta selección. Por un lado, el estado de Jalisco se incorpora al programa dos años después de iniciado, su incorporación lo hace con la participación de la compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, en segundo término, en el año 2001 toma la batuta la Secretaría de Cultura del estado. De esta manera, resulta importante investigar cuales fueron las circunstancias que llevaron a la Universidad a participar en el programa y porqué pasa a manos de la Secretaría de Cultura del estado.

En el capítulo dos, se mencionarán las políticas culturales que dieron origen al programa y el porqué de su descentralización, la relación de la gestión cultural con la educación artística, algunas propuestas para formar públicos, así como la relación del programa con la educación básica. Dado que la Secretaría de Educación Pública (SEP) federal en conjunto con la Secretaría de Educación de la localidad, son los que giran los oficios a los diferentes niveles educativo para invitar a que las y los alumnos asistan a las funciones de teatro. Así mismo, se desarrolla la relación entre el PNTE y la profesionalización del Teatro al interior del país. En los diferentes contextos locales, este programa fue una catapulta en la capacitación profesional de todos los y las involucradas en una producción teatral.

El capítulo tres está dedicado a describir la integración de Jalisco al programa nacional, se plantearán las fases por las que atravesó el estado de Jalisco para su incorporación al programa, cuáles fueron las causas de su integración a finales de la década de los noventa, cuando nace el programa estatal, el por qué su integración con la compañía de teatro de la UDG y no a la Secretaría de Cultura de Jalisco (SCJ) y, cuáles fueron las problemáticas presentadas que provocaron la discontinuidad del programa en el estado de Jalisco. Lo anterior, contendrá resultados cuantitativos de las obras que se llevaron a cabo en el periodo mencionado, datos estadísticos recabados con gráficos. Las preguntas que guían este capítulo se agregan a las ya mencionadas en el capítulo uno: ¿Cuál es su historia? ¿Estructura organizativa? ¿Cómo opera el programa? ¿Cómo se hace la

selección de la programación? ¿Cuáles y cuántas obras se presentaron 1995 a 2015? ¿Qué asistencia hubo? ¿En dónde se programaron las obras? ¿Qué dificultades se encuentran en Jalisco y por qué se integra en 1997 y no en 1995? ¿Por qué se interrumpe el programa y cómo fue que pasa la estafeta a la Secretaría de Cultura? Y, por último, busca mostrar cuál ha sido el aporte que el programa ha tenido en la forma de hacer teatro en el estado y a la profesionalización de este arte.

Finalmente, en el capítulo cuatro se presenta una discusión sobre los cuestionamientos planteados en los capítulos anteriores para así desembocar en el quinto y último capítulo correspondiente a las conclusiones de la presente investigación seguido de algunas recomendaciones para la posible mejora y/o reformulación del programa.

Capítulo 1. Antecedentes

Para conocer el origen y funcionamiento del Programa Nacional de Teatro Escolar en Jalisco (PNTEJ) y entender su trayectoria, es preciso recurrir a sus antecedentes, es decir el Programa de Teatro Escolar en el DF (PTEDF) y el mismo Programa Nacional (PNTE), el presente capítulo aborda la historia, operatividad y gestión de los programas, para concluir con la comparativa de ambos, **describir** su desarrollo y análisis de su aplicación y obtener las bases para cotejar con la aplicación del mismo en el estado de Jalisco.

Es justo señalar que los programas son muy generosos e importantes ya que es una de las pocas oportunidades con que cuentan los escolares de nivel básico para asistir al teatro, para muchos de los niños y jóvenes puede ser la primera vez que asisten. La generosidad consiste en que es económico se les cobra \$5.00 pesos la entrada (siguen operando en la actualidad); su importancia proviene que ayuda a los alumnos a su formación básica, a su formación integral, el teatro y el arte en general, como parte de la formación de los seres humanos. Es un programa público que se oferta a través de invitación a las escuelas de nivel básico y a sus respectivas modalidades educativas en los estados participantes.

1.1 Historia y funcionamiento del Programa de Teatro Escolar en el Distrito Federal

El PTEDF (a partir de 2016 PTECDMX) data de 1942 es realizado por el INBAL desde hace más de 70 años, a través de la Subdirección de Teatro Escolar de la Coordinación Nacional de Teatro (CNT); trabaja con la Secretaría de Educación Pública (SEP) a través de la Administración Federal de Servicios Educativos del DF (ahora CDMX), Medina, (2013). De acuerdo con la página del INBAL, remonta a 1929, antes de la creación del propio instituto, desde sus orígenes, fue subsidiado por la SEP y sus temáticas fueron acordes con el proyecto nacionalista de la época, es decir, de tipo social. Desde entonces el Departamento de Teatro de Bellas Artes se adhiere al proyecto y promueve la profesionalización de las compañías de teatro. En 1942, el Departamento de Teatro brindaba capacitación a docentes de educación básica, producía obras con textos indígenas, atendía zonas rurales fortalecía el Programa en el Distrito Federal.

En 1970 se incluye en la D.F. la modalidad de teatro a la escuela. De 1971 a la actualidad realiza talleres de actuación, dramaturgia y dirección para docentes y alumnos con el propósito de acercarlos al quehacer teatral. A partir de 1980, se organiza la Gran Muestra Teatral de Alumnos de Educación Secundaria.

Es importante remarcar que a partir de 2015 la configuración del INBAL y de la CNT se ha modificado, puesto que esta investigación abarca de 1995 a 2015 partiremos de la organización de las instituciones en los años mencionados.

1.1.1 Estructura organizativa

La CNT en su página web (Coordinación Nacional de Teatro [CNT], 2020-a) menciona que tiene como misión producir y difundir teatro de calidad, las producciones y coproducciones atienden diversos repertorios en estilos, nacionalidades y épocas. También considera experiencias fronterizas con otros lenguajes artísticos. Se exhiben en los seis teatros que programa en la Ciudad de México: Julio Castillo, Julio Jiménez Rueda, Orientación, Galeón, Granero Xavier Rojas y Sala Xavier Villaurrutia. La difusión del arte escénico considera también actividades especiales, como homenajes a creadores con trayectoria y coediciones impresas o digitales.

La Subcoordinación de Enlace con los Estados de esta misma coordinación, estimula, por un lado, que el teatro recorra distintos puntos del país a través de Festivales, Encuentros y Muestras, así como actividades académicas de actualización en diversas áreas del lenguaje teatral.

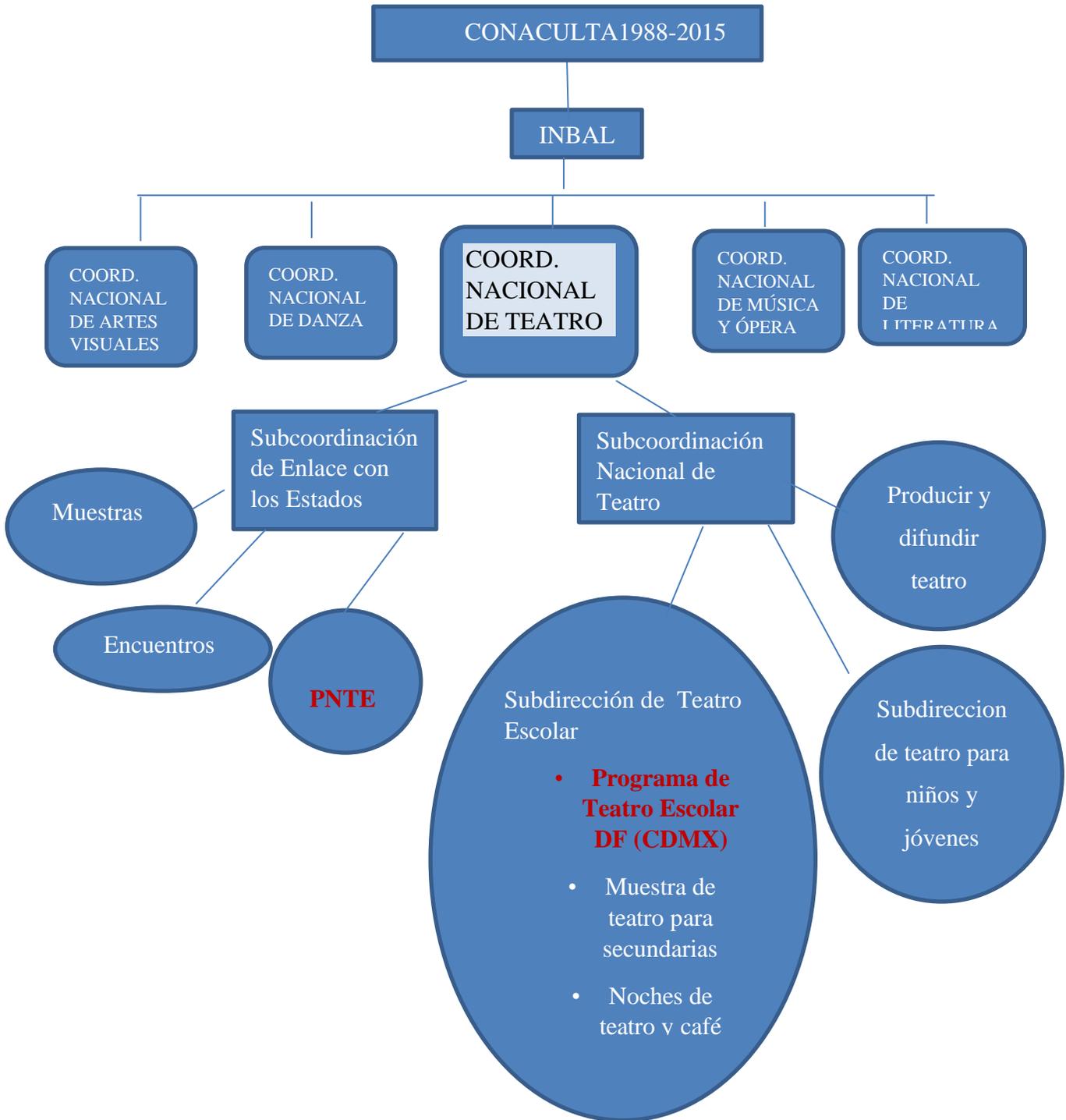
Por otra parte, la Subdirección de Teatro para Niños y Jóvenes, produce espectáculos hechos por profesionales de las artes escénicas del más amplio reconocimiento, cuyo trabajo se exhibe sábados y domingos por la mañana en el Centro Cultural del Bosque.

El programa depende de la Subdirección de Teatro Escolar, éste a su vez en sus orígenes 1946 dependió de la SEP, de 1988 y durante 27 años al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), y a partir del año 2015 es una institución dependiente de Secretaría de Cultura Federal, dedicada a las actividades artísticas que se realizan a nivel nacional. En su programación

intervienen grupos colegiados del propio instituto y de la Secretaría de Educación Pública.
(Tomado del cuadríptico elaborado por la Coordinación Nacional de Teatro).

Figura 1.

Organigrama organizativo de la CNT dentro del INBAL



Fuente: Elaboración propia.

1.1.2 Operación del programa

Para citar un ejemplo y más adelante hacer una comparativa, el programa en 2009 operaba con presupuesto de la CNT, del INBAL, a través de la Subdirección de Teatro Escolar del Distrito Federal, -ahora Ciudad de México-, este presupuesto no varió durante varias administraciones. Juárez quien fuera subdirectora del Programa de Teatro Escolar en el D.F. de la CNT de 1998 a 2015, menciona que de un total de \$11 800 000.00 de pesos de los cuales de 2006 a 2009, la Secretaría de Educación Pública hace un aporte menor al 10% y otro 10% lo aportan los asistentes a las funciones como fondo de recuperación. (M. Juárez, comunicación personal 03 del 2009).

- En lo que corresponde a la participación de la Secretaría de Educación Pública a través de sus direcciones operativas relacionadas con el programa, es de difundir y elaborar calendarios de funciones, para atender los diferentes niveles de educación básica. La Coordinación Nacional de Teatro y la Subdirección de Teatro Escolar, seleccionan a través de una convocatoria pública las obras que conformarán el repertorio, además de incluir producciones de esta coordinación. La CNT, es la responsable de la contratación de las compañías que atienden con funciones a los escolares y de los teatros que sirven como espacios de representación, además de coordinar el trabajo de todo el personal que atiende las funciones, (Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura [CONACULTA-INBAL], 2020 p.9).

En la operación de Teatro Escolar está, la Subdirección de Teatro Escolar de la Coordinación Nacional de Teatro, que lleva a cabo tres programas (M. Juárez, comunicación personal 03 del 2009):

- Programa de Teatro Escolar, su objetivo es atender con funciones de teatro a estudiantes de nivel básico.
- Muestra de teatro para secundarias, tiene como objetivo capacitar y asesora a profesores docentes del nivel secundaria, con el fin de que realicen un montaje anual con los alumnos y sean presentados en circuitos escolares y profesionales. Ha sido realizado durante más 30 años.

- Noches de teatro y café, con un doble propósito: Por un lado, que los maestros de educación básica se acerquen al trabajo de los directores para charlar de manera informal y conocer sus trabajos e ideas, lo importante es que los maestros conozcan de cerca el trabajo del director escénico. Además, que los artistas conozcan a los docentes y poder vincularse con ellos.

El personal involucrado en el programa que trabajan permanentemente es cuatro: La subdirectora de Teatro Escolar, el Coordinador técnico, la secretaria, una asistente administrativa y de presupuestos. También trabajan ahí personal por honorarios y por temporada, que se ocupan de la operatividad de las funciones. Las actividades que desempeña cada integrante son:

La subdirectora de Teatro Escolar: Coordina las áreas, que dentro de la institución ayudan a que se realicen las funciones teatrales; establecer con las áreas respectivas de la SEP acuerdos y convenios para darle seguimiento al programa. La asistente administrativa y de presupuestos: se encarga de llevar la relación y presupuestos con las compañías que participan dando funciones de teatro y los presupuestos y pagos de honorarios de los enlaces coordinadores de los teatros. El coordinador técnico o productor ejecutivo: Lleva a cabo todas las cuestiones técnicas de las compañías de teatro participantes, ensayos, producción, transporte y supervisión. La secretaria: Entre otras cosas se ocupa de la comunicación con los enlaces, y se coordinaba con los niveles operativos de la SEP. Los enlaces coordinadores de los teatros: están encargados de reconfirmar la asistencia de las escuelas a las funciones programadas, recibirlos a los alumnos en el teatro, verificar que la compañía y los técnicos de los teatros estén listos a tiempo, verificar que las funciones se llevaran a cabo en tiempo, forma y en sana convivencia. Las actividades que realiza esta subdirección son:

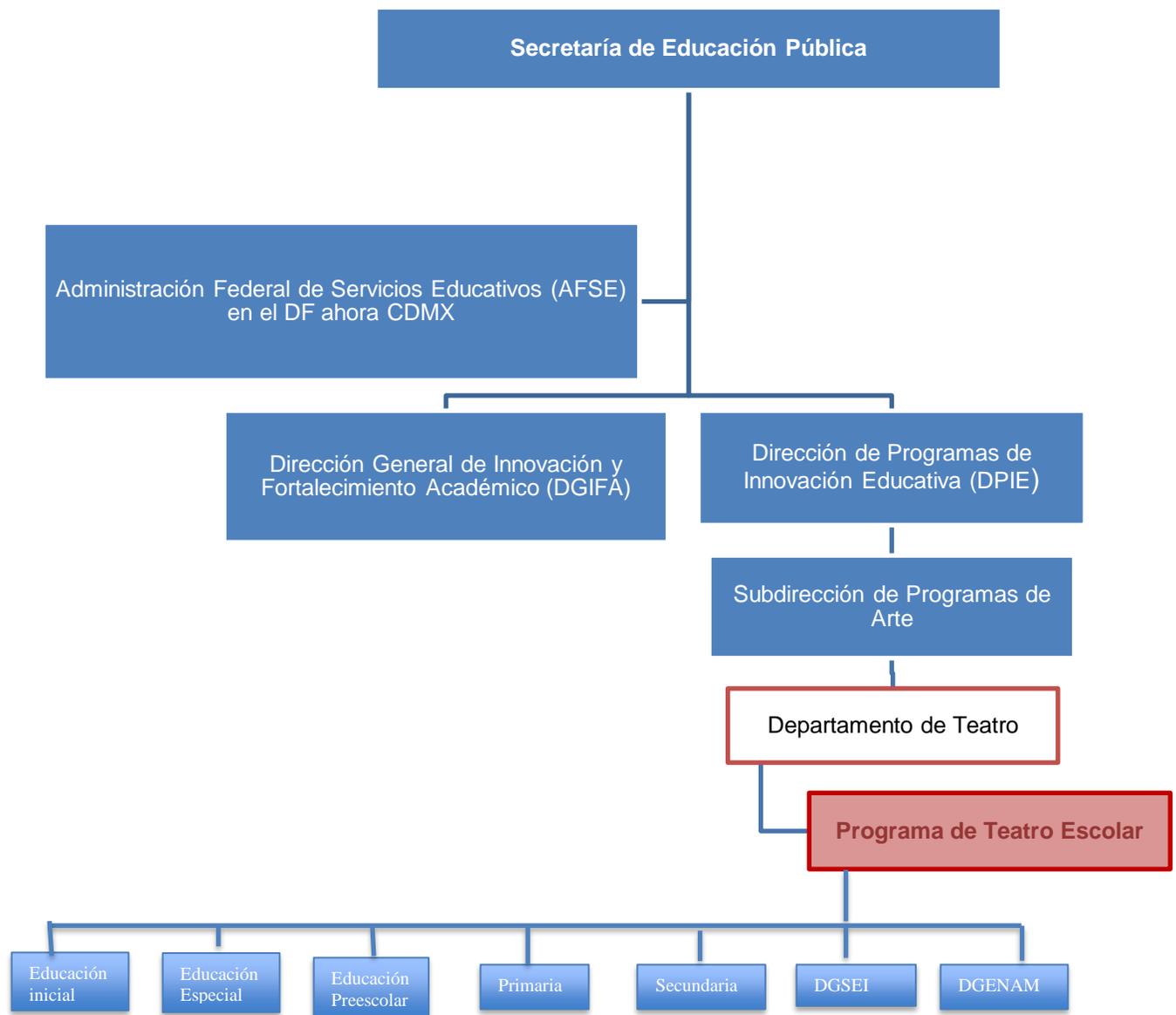
- Funciones de teatro escolar para alumnos de educación pre-escolar, primaria y secundaria, en turnos matutino y vespertino en sus modalidades teatro a la escuela y escuela al teatro.
- Organizar, realizar y coordinar la muestra teatral de alumnos de educación secundaria.
- Organizar funciones especiales para docentes donde después de la función puedan tener una charla con los creadores.
- La Subdirección de Teatro Escolar realiza la logística y organización de las funciones y la SEP a través de sus diferentes niveles lleva al público.

En una entrevista realizada a Patricia García Anderson quien trabaja como enlace SEP-INBAL en la Dirección de Programas de Innovación Educativa de la SE, comenta de la estructura de esta Secretaría en el Distrito Federal (a partir de 2016 CDMX) y su relación con el programa de Teatro Escolar INBAL SEP es:

- Secretaría de Educación Pública
- Administración Federal de Servicios Educativos en el Distrito Federal
- Dirección General de Innovación y Fortalecimiento Académico
- Dirección de Programas de Innovación Educativa (DPIE)
- Subdirección de Programas de Arte
- Departamento de Teatro
- Programa de Teatro Escolar

Figura 2.

Organigrama del DPIE de la SEP de la CDMX



Fuente: Elaboración propia.

El papel que juega la DPIE, a través de su Departamento de Teatro y del Programa de Teatro Escolar es como una especie de “arbitro”. Son cabeza de serie de lo que denominan Comisión SEP-INBAL, que está integrada por un representante de cada uno de los niveles y modalidades educativas, está actualmente conformada así:

- Educación Inicial (modalidad educativa)
- Educación Especial (modalidad educativa)
- Educación Preescolar (nivel educativo)
- Primaria (nivel educativo)
- Secundaria (nivel educativo)
- Dirección General de Servicios Educativos de Iztapalapa DGSEI (nivel educativo)
- Dirección General de Educación Normal del magisterio DGENAM (nivel educativo)

El papel de la CNT a través de la subdirección de teatro escolar del INBAL, es producir las obras de teatro, así como la de facilitar la infraestructura de teatros, el de la SEP a través de sus direcciones operativas, es invitar a los alumnos y es ahí donde el PTE de la DPIE juega ese papel de arbitraje pues funciona como un "candado" al ser la cabeza de serie de esa comisión, se creó un acuerdo mutuo entre cada uno de los niveles y modalidades educativas a manera de que toda aprobación de espectáculos teatrales que sean presenciados por los alumnos de educación inicial, especial y básica, deben estar avalados por la comisión en pleno; cualquier promotor teatral o compañía de teatro que desee presentar sus trabajos puede acudir a la DPIE y se les explica puntualmente el proceso que se continúa para poder participar en las temporadas de Teatro Escolar (P. García, comunicación personal 09 del 2010).

1.1.3 La selección de la programación.

García anteriormente citada, enlace de la DPIE de la SEP menciona que el proceso que sigue el departamento de teatro de la subdirección de programas de arte de la DPIE de la AFSE de la SEP para emitir una convocatoria para seleccionar una obra de teatro tiene varios pasos. En primer lugar, necesita del visto bueno para su publicación del propio INBAL. En segundo lugar, existe el hecho de convocar a la Comisión SEP-INBAL para integrar el comité de selección pues esa es una

de sus responsabilidades, asimismo el INBAL integra a este comité de selección tres, cuatro o más jurados.

Después se continúa con la organización del calendario de pre-audiciones que no es más que revisar los trabajos en video y si lo que se aprecia en estos la comisión les resulta de interés se pasa a la audición en vivo. Cuando la etapa de audición finaliza, se elabora un acta que firma cada uno de los participantes y es lo que da validez al proceso. Más adelante, el INBAL envía las fechas, horarios, teatros, aforos y modalidades de cómo ha quedado integrada esa oferta.

El responsable del Programa de Teatro distribuye esta oferta por oficio dirigido a las direcciones generales firmado por el director general de Innovación y Fortalecimiento Académico, según las necesidades y peticiones de cada uno de los niveles y/o modalidades educativas, estas pueden variar dependiendo el número de funciones requeridas. Cada uno de los niveles educativos manda su programación que no son más que las escuelas interesadas en participar.

La DPIE, monitorea que las escuelas asistan, hace ajustes cuando es necesario (cambios de escuela, cambios de teatro, etc.), realiza reuniones trimestrales con la Comisión SEP-INBAL y al final del ciclo escolar se lleva a cabo un informe cuantitativo. El único criterio que se sigue para que las escuelas tanto públicas como privadas asistan a las funciones de teatro es que se inscriban al programa especificando la oferta y al nivel que quieren asistir.

Las obras que se programan no tienen una línea definida o un tema específico de una política cultural gubernamental, como se mencionó en párrafos anteriores es a través de una convocatoria anual que selecciona un jurado integrado por la SEP -INBAL. Juárez menciona que los temas varían a petición de los docentes sobre asuntos sociales que más les preocupa, o de casos muy específicos que se platican en reuniones con la DPIE de la SEP, que solicitan que se traten temas que causan controversia en las escuelas; el INBAL realiza una lista y la evalúan con la comisión para tomar en cuenta en la selección. (M. Juárez, comunicación personal 03 del 2009).

1.2. Historia y funcionamiento del Programa Nacional de Teatro Escolar (PNTE).

El PNTE, es un programa descentralizado del INBAL, el primer ciclo de este programa inició a nivel nacional en 1995, con la integración de cinco estados, Chihuahua, Oaxaca, Querétaro, San Luis Potosí y Sinaloa.

Al igual que el PTEDF a partir de 2016 PTECDMX es un programa dirigido a escolares de nivel básico, y consiste en acercar a los escolares al teatro a través de funciones realizadas por compañías de teatro de los estados participantes, se trabaja en coordinación con la Secretaría de Educación (SE) de cada Estado, el INBAL a través de la Subdirección de Enlace con los Estados de la Coordinación Nacional de Teatro y la Secretaría de Cultura (SC) de la entidad y el teatro del IMSS en algunos casos.

Del mismo modo que el PTEDF a partir de 2016 PTECDMX, este programa representa de las pocas oportunidades que tienen los escolares para asistir al teatro, y cuenta con los mismos atributos, acerca a muchos de los estudiantes de educación básica por primera vez a este arte como posibles hacedores o espectadores de este, y por un costo de \$5.00 pesos. Una de sus particularidades es la profesionalización que impulso al ser propuesto en los estados, al involucrarlos a participar con sus hacedores de teatro a los cuales capacitó y aportó en su formación para la realización de producciones profesionales y de calidad.

Medina (2013), menciona que, a la vez de las temporadas de teatro escolar en la Ciudad de México, existía la necesidad de realizar la réplica en los estados, aunque ya existían trayectorias teatrales, éstas no eran homogéneas, en 1979, aprovechando la coyuntura del Año Internacional del Niño, el Fondo Nacional para Actividades Sociales el (FONAPAS), apoyó y coordinó el Simposio Teatro Infantil en los Estados con la colaboración del INBAL, a través del Centro de Teatro Infantil y la UNAM, a través de la Dirección de Promoción Cultural. En 1982 desapareció el FONAPAS, y sus actividades se incorporaron a diferentes dependencias; el proyecto de Teatro Infantil desaparece y cada entidad continuó con sus esfuerzos. (Medina, 2013 p. 325)

Señala Medina (2013), que en 1995 reapareció la inquietud de realizar el programa en los estados en circunstancias diferentes y esquemas distintos a los anteriores. El PNTE, trabaja con bases y lineamientos emitidos por el INBAL, a través de la CNT y la Sub-Coordinación de Enlace

con los Estados (SEE). Fue en la administración de Mario Espinosa Ricalde² al frente de la Coordinador Nacional de Teatro del INBAL que se lanza la iniciativa en los estados.

Esta misma autora, hace un recuento de los estados que han participado en el programa nacional del primer ciclo en el año 1995-1996 hasta al dieciochoavo ciclo en 2012-2013, es importante mencionar que el programa va a la par de los ciclos escolares que inician en septiembre y culminan en julio del siguiente año. En la tabla uno se aprecia la lista de los estados participantes por ciclo, la irregularidad en la participación, a pesar de que algunos estados manifestaron mayor consecución que otros, esta investigación se centra en el caso de Jalisco.

² Mario Espinosa Ricalde. Director de escena. Fue Coordinador Nacional de Teatro y secretario ejecutivo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Ha dirigido más de 35 puestas en escena de teatro y ópera, sus montajes teatrales se han presentado en los principales teatros de México y también en Estados Unidos, Colombia, Bolivia y Brasil. Actualmente es profesor y director del Centro Universitario de Teatro de la UNAM. Y es miembro del Sistema Nacional de Creadores.

Tabla 1.*Estados participantes en el Programa Nacional.*

PROGRAMA NACIONAL DE TEATRO ESCOLAR		
ESTADOS DE LA REPUBLICA PARTICIPANTES POR CICLO 1995-2015		
No. Estados.	Ciclo/año	Estados
8	20° 2014-15	Hidalgo, Jalisco, (León)Guanajuato, Michoacán, Nuevo León, Puebla, Sinaloa, Sonora
8	19° 2013-2014	Durango, Hidalgo, León Guanajuato, Michoacán, Nuevo León, Sinaloa, Sonora y Yucatán.
6	18° 2012-2013	Durango, Hidalgo, León Guanajuato, Michoacán, Nuevo León, Sinaloa.
8	17° 2011-2012	Chihuahua, Durango, Hidalgo, León Guanajuato, Michoacán, Nuevo León, Sinaloa, Yucatán.
9	16° 2010-2011	Colima, Durango, Hidalgo, Jalisco, (León) Guanajuato, Michoacán, Nuevo León, Sinaloa, Yucatán
9	15° 2009-2010	Colima (2) Durango, Hidalgo, (León) Guanajuato, Michoacán, Nuevo León, Tamaulipas, Yucatán y Zacatecas
13	14° 2008-209	Colima, Durango, Hidalgo, León Guanajuato, Nuevo León, Oaxaca, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa, Tamaulipas, Yucatán y Zacatecas.
9	13° 2007-2008	Chihuahua, Durango, León Guanajuato, Hidalgo, Nuevo León, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa y Yucatán
7	12° 2006-2007	Colima, Durango, León Guanajuato, Hidalgo, Nuevo León, Sinaloa, y Yucatán
12	11° 2005-2006	Colima, Durango, Guanajuato, León Guanajuato, Hidalgo, Michoacán, Nuevo León, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora y Yucatán
13	10° 2004-05	Aguascalientes, Baja California, Colima, Chihuahua, Guanajuato, León Guanajuato, Hidalgo, Michoacán, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, San Luis Potosí, y Yucatán.

No. Estados.	Ciclo/año	Estados
16	9° 2003-2004	Aguascalientes, Baja California, Coahuila, Chihuahua, Durango, León, Guanajuato, Hidalgo, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Querétaro, San Luis Potosí, Sonora, Tlaxcala, Veracruz y Yucatán.
17	8° 2002-03	Aguascalientes, Baja California, Coahuila, Colima, Chiapas, Chihuahua, Hidalgo, Jalisco, León, Michoacán, Morelos Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas
25	7° 2001-02	Aguascalientes, Baja California, Coahuila, Colima, Chiapas, Chihuahua, Hidalgo, Jalisco, León, Michoacán, Morelos, Nayarit, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas, Tlaxcala, Veracruz, Yucatán y Zacatecas
19	6° 2000-01	Aguascalientes, Baja California, Coahuila, Colima, Chihuahua, Hidalgo, Jalisco, León, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, Puebla, Querétaro, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas Yucatán y Zacatecas.
11	5° 1999-00	Aguascalientes, Colima, Jalisco, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, San Luis Potosí, Sinaloa, Sonora, Tamaulipas y Zacatecas.
11	4° 1998-99	Aguascalientes, Baja California, Coahuila, Colima, Jalisco, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, Querétaro, Sinaloa y Tamaulipas.
13	3er 1997-98	Aguascalientes, Baja California, Coahuila, Chihuahua, Durango, Jalisco, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, Sinaloa, Tamaulipas Yucatán y Zacatecas.
5	2° 1996-1997	Aguascalientes, Baja California, Nuevo León, Tamaulipas y Yucatán.
5	1° 1995-1996	Chihuahua, Oaxaca, Querétaro, San Luis Potosí, Sinaloa

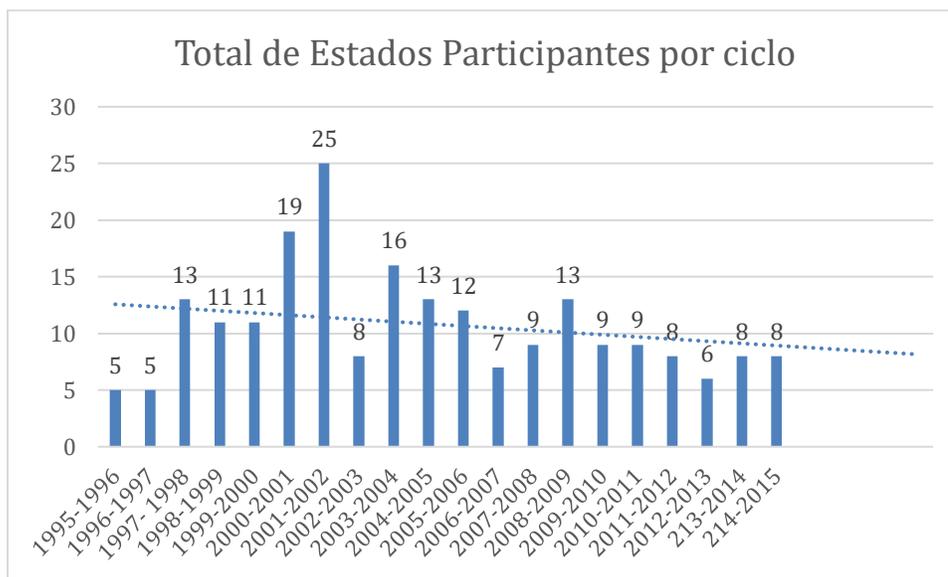
Nota. Elaboración propia a partir de: (CNT, 2020-b).

Como se aprecia en la tabla 1, no todos los estados han participado en el programa, el 1°, 2° ciclo solo participó cinco estados, es hasta el 7° ciclo en el año 2001-2002 donde participaron veinticinco estados de la república, y de ahí en adelante vuelve a descender la participación.

La figura tres, muestra en el año 2001 la participación más alta de estados en el programa nacional, cuando fue Coordinador Nacional de Teatro Otto Minera³, en esta coordinación se da un primer intento de llevar el programa a todos los estados de la república, pero solo 25 estados aceptan llevarlo a cabo, cuatro estados, Colima, Jalisco, Sinaloa y Sonora, acepta llevar dos producciones, una para primaria y otra para secundaria, (A. R. Castillo, comunicación personal 9 de noviembre de 2020).

Figura 3.

Total, de estados participantes en el programa por ciclo.

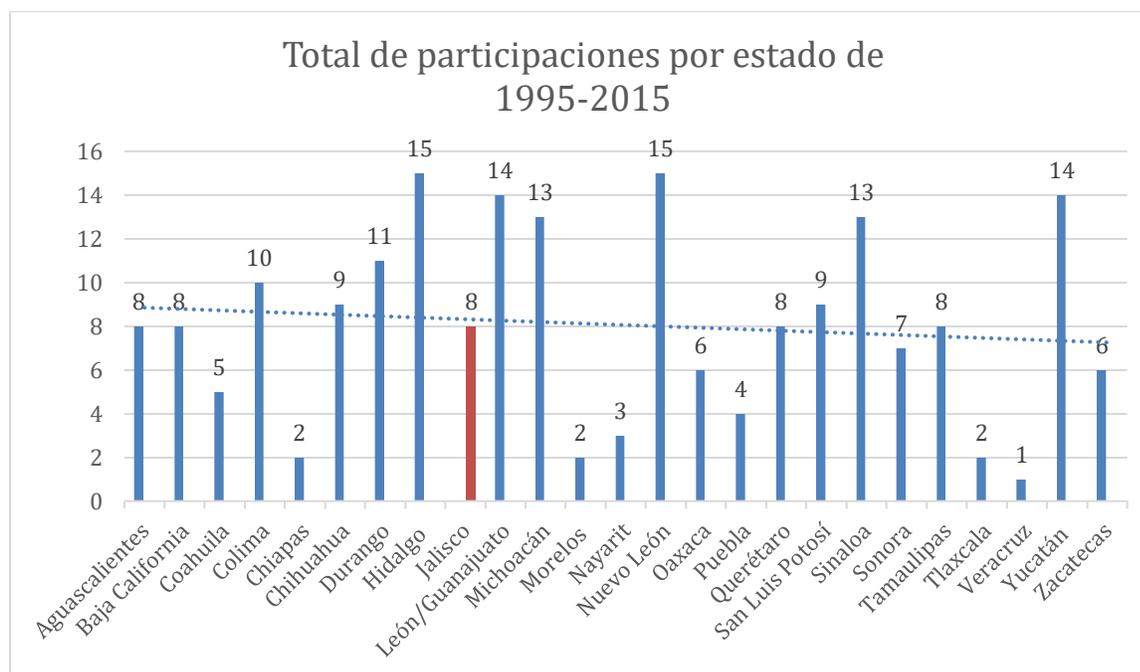


Nota. Elaboración propia a partir de: (CNT, 2020-b).

³ Otto Minera Abrego. Fue Coordinador Nacional de Teatro del INBAL del 2001 al 2002. Realizó estudios teatrales en la UNAM, y en el Lee Strasberg's Theatrical Institute en Nueva York. Fue traductor, profesor del Colegio de Literatura Dramática y Teatro, dramaturgo, actor y director, así como director de la revista Escénica y director del Centro Cultural Helénico, entre otras actividades. <https://www.escriitores.org/recursos-para-escriitores/19593-copias>

La figura 4 muestra el total de participaciones por estado por ciclo durante los 20 ciclos que abarca la presente investigación, los estados que cuentan con dos participaciones o menos son, Veracruz, Tlaxcala, Morelos y Chiapas; Jalisco cuenta con una participación media (8) junto con otros 8 estados; los estados de Hidalgo y Nuevo León son los que tienen el mayor número de participaciones en el PNTE sin abarcar la totalidad de ciclos.

Figura 4.
Total, de participaciones por estado.



Fuentes elaboración propia a partir de: (CNT, 2020-b).

Castillo⁴ comenta que el programa abarca todos los estados de la república a partir de 2016-17 a través de la dirección general de vinculación con la secretaria de cultura que se decide extenderla a todos los estados de la república. (A. R. Castillo, comunicación personal 9 de noviembre de 2020).

⁴ Alma Rosa Castillo; colaboradora en el programa de 1998 a la actualidad con funciones como jefa del departamento de enlace con los estados, actualmente (2021) enlace nacional de Teatro Escolar del INBAL.

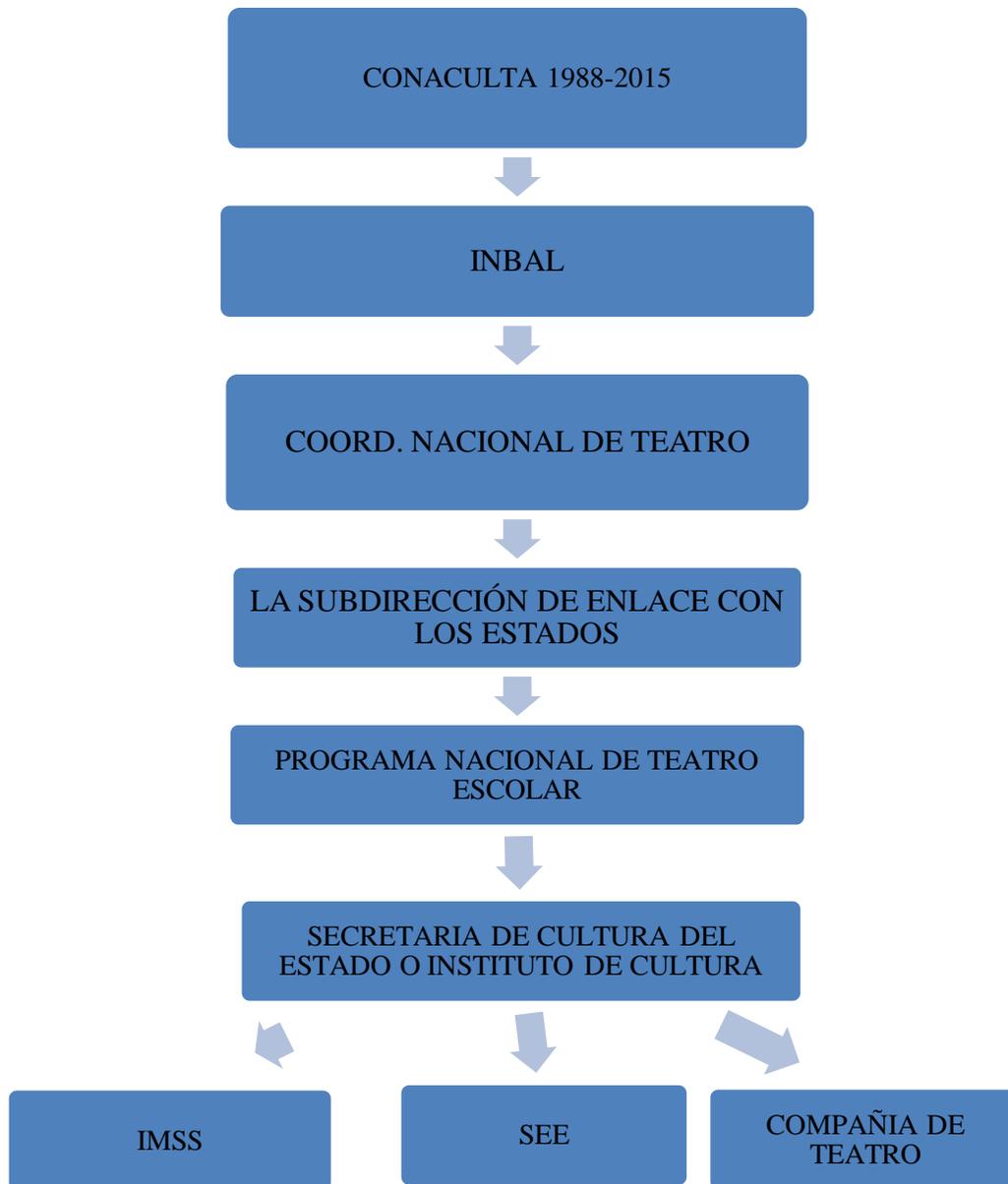
1.2.1 Estructura organizativa

La CNT del INBAL lanza una convocatoria a nivel nacional, esta convocatoria en los inicios del programa se lanzó vía periódicos, oficios enviados a las distintas secretarías de cultura e institutos de cultura de los estados, es aproximadamente a partir del año dos mil que la institución empezó a usar el internet para sus convocatorias y más adelante las redes sociales.

La SC del Estado es la que recibe la convocatoria por parte del INBAL y esta a su vez lanza la convocatoria en el estado a las distintas compañías de teatro existentes en la localidad para invitarlas a participar, entabla la relación con la SEP y con el IMSS, con la primera para contactar al nivel educativo que será beneficiado ese ciclo escolar -preescolar, primaria o secundaria-, con las funciones de Teatro, la SEP facilita el permiso para que las escuelas asistan al teatro; con el segundo, para gestionar el espacio escénico donde serán exhibidas las funciones de teatro, es decir el teatro del IMSS.

Figura 5.

Diagrama de flujo del PNTE



Fuente: Elaboración propia.

1.2.2 Operación del programa

En el inicio del programa la subdirección de enlace con los estados de la CNT del INBAL a través del PNTE produjo los montajes con un presupuesto de \$360,000.00 pesos para pagar toda la producción es decir los gastos de nómina de todos los creativos, realizadores y el elenco además de hacer un seminario-taller intensivo de dirección, escenografía y actuación, con todos los estados participantes y asignaba un asesor que daba seguimiento al montaje. En el año (2020) se produce con un monto de \$534,718.75 según las cifras anunciadas en las convocatorias emitidas de manera conjunta entre INBAL y cada una de las instituciones estatales de cultura. Coordinación Nacional de Teatro (CNT, 2020-b).

La SC del estado, lanzaba convocatoria para las compañías de teatro locales y establecía contacto con la SEP y con IMSS, así mismo pagaba el 50% de la estancia y alimentación durante 15 días de toda la compañía en un hotel en Pátzcuaro, Michoacán, o en San Cayetano, Toluca “sede” de Casa del Teatro⁵, o en otro espacio llamado la Muralla en Querétaro “sede” del grupo 55⁶ y traslados de su compañía seleccionada, al seminario taller, así como la plenaria de una semana que realizaba la CNT antes de cada temporada, esta misma instancia de cultura local asumía los gastos de asesores mandados por la CNT durante los diferentes momentos de la asesoría in situ previos al estreno, una vez terminada las asesorías y realizada la producción, entraba en contacto con la SEP y su dirección correspondiente para programar funciones en el teatro o teatros del IMSS o de las localidades participantes, en los primeros años del programa se firmó un convenio marco con las diferentes instancias participantes con el propósito de que no se cerrara las puertas y en algunos estados se lleva a cabo la temporada solo en la capital del estado y en otros en diferentes municipios; el IMSS facilita la infraestructura teatral (A. R. Castillo, comunicación personal 9 de noviembre de 2020).

⁵ Casa del Teatro, Institución privada de enseñanza teatral.

⁶ Grupo 55, grupo de teatro fundado por Perla Szuchmacher y Larry Silverman en 1990 llevaron a cabo espectáculos creados para niños y jóvenes.

1.2.3 Selección de la programación

La selección de la programación estuvo a cargo del comité de asesoría conformado por especialistas de la escena, podía ser el equipo liderado por el Luis de Tavira⁷ de “Casa del Teatro” para las propuestas de secundaria o de “Grupo 55” liderado por Perla Szuchmacher⁸ y Larry Silverman⁹ para las propuestas de preescolar y primaria. En los talleres-plenarias a los que asistían las compañías seleccionadas por los diferentes estados, se facilitaba una lista de las posibles obras participantes y la compañía seleccionaba la que a su criterio podría convenir para el estado o su compañía. (A. R. Castillo, comunicación personal 9 de noviembre de 2020)

1.3. Diferencias y similitudes en los programas

Castillo, funcionaria del INBAL, en la comunicación antes mencionada, comenta las diferencias del programa Nacional con el programa en el D.F. ahora CDMX, en primer término en el PNTE se descentraliza, en seguida produce las obras, este es inducido y producido y el estado y la compañía representante se queda con la producción, y puede seguir explotando la obra, hacerla suya, el propósito consistía en que se apropiaran y buscaran la continuidad de la temporada, más

⁷ Luis de Tavira, “Es director de escena, pedagogo, fundador de instituciones de enseñanza teatral como el Centro Universitario de Teatro, Núcleo de Estudios Teatrales y la Casa del Teatro, A. C., dramaturgo, ensayista, traductor y creador de un método de análisis tonal que desentraña los elementos del lenguaje escénico y que se practica actualmente en Colombia, Costa Rica, Ciudad de México y España. Director de más de 100 montajes en su país y más de una docena en el extranjero, receptor del Premio Nacional de Ciencias y Artes 2006, además de diversos reconocimientos nacionales e internacionales. Nacido en la ciudad de México en 1948, es autor de 14 piezas teatrales y entre sus libros de teoría teatral se encuentran: *El espectáculo invisible*, *Teatro es tono* y *Hacer teatro hoy*. Sus ensayos publicados integran, por mencionar unos cuantos, *La cultura alemana*, *Un teatro para nuestros días*, *Xirau místico*, *La mujer y el teatro en México* y *El teatro antihistórico de Rodolfo Usigli*. Refundó y fue el director artístico de la Compañía Nacional de Teatro del INBA de 2008 a 2016. Es creador emérito del Sistema Nacional de Creadores del Arte y miembro de número de la Academia de Artes. Actualmente trabaja como director independiente y desde enero de 2017 es el director artístico de La Casa del Teatro A.C.” [Luis de Tavira | Casa del Teatro](#)

⁸ Perla Szuchmacher (1946-2010), directora y dramaturga nacionalizada mexicana y de origen argentino, especializada en el teatro para jóvenes audiencias. Sus obras continúan en los escenarios, y su nombre y su trabajo aparecen en carteleras, conversaciones, encuentros y múltiples reflexiones, luchó por dignificar el teatro infantil que en sus inicios era tan menospreciado, empezando por el cobro menor de las entradas y los pagos a los creadores. Su trabajo, junto con el de otros tantos, dio frutos, y el teatro para niños y jóvenes se fue fortaleciendo e incluyendo en programaciones de teatros, muestras y festivales. Ella formó parte del Consejo Académico del Programa de Teatro Escolar y también de la dirección artística de Muestras estatales y nacionales de teatro.

⁹ Larry Silverman, Nació en Buenos Aires, Argentina, el 28 de septiembre de 1958. Actor, dramaturgo, director de teatro y televisión. Está naturalizado mexicano. Cursó la carrera de Teatro para Niños y Adolescentes en la escuela de La Galera Encantada de Buenos Aires, Argentina. Fue fundador y codirector del Grupo 55. <https://literatura.inba.gob.mx/argentina/5183-silberman-larry.html>

allá de las funciones mínimas requeridas por el programa que en un inicio fueron de 100, luego 80, 60 y en la actualidad (2021), 40.

En la CDMX las obras audicionan y hay un comité de selección, un jurado integrado por la SEP, un artista invitado por el INBAL, un funcionario de la CNT, que seleccionan a las compañías y obras que estarán en temporada de teatro escolar.

Tabla 2.

Comparativo entre el programa en la CDMX y el programa Nacional

DIFERENCIAS	
Programa Teatro Escolar en el D.F. (CDMX) 1942-2015	Programa Nacional de Teatro Escolar 1995-2015
<ul style="list-style-type: none"> ➤ Más de 70 años ➤ Coproducción con: SEP, IMSS y Compañías teatrales independientes. ➤ Producciones ya realizadas ➤ 2 modalidades: <ul style="list-style-type: none"> • Escuela al teatro • Teatro a la escuela ➤ Varias producciones por nivel por ciclo - por dar un ejemplo en 1997, 12 producciones-, García (2016): <ul style="list-style-type: none"> • Prescolar • Primaria • Secundaria ➤ Muestra de Teatro de secundarias <ul style="list-style-type: none"> • Talleres <ul style="list-style-type: none"> ○ Para Alumnos y maestros ➤ Presupuesto \$11 800 000.00 	<ul style="list-style-type: none"> ➤ 25 años ➤ Coproducción con: SCE, SE, IMSS y Compañías teatrales independientes. ➤ 1 producción por ciclo inicia desde la concepción. (excepto en 2001 en 4 estados 2 producciones) ➤ La compañía asiste a talleres y cuenta con asesores o cuentan con asesorías. ➤ Generar una red de enlace entre los distintos núcleos teatrales del país. ➤ Generar empleos en la comunidad teatral. ➤ Presupuesto en 1995 \$360,000.00
SIMILITUDES	
<ul style="list-style-type: none"> ➤ ➤ 	<ul style="list-style-type: none"> Dirigido a estudiantes de nivel básico Formación de nuevas generaciones de públicos

Tabla elaboración propia.

1.4 Contexto empírico

El CONACULTA a finales de 1994 enfrenta la necesidad de profundizar en los cambios propuestos en su creación, entre otros la definición del papel del Estado en el desarrollo cultural, la relación entre las comunidades implicadas, el involucramiento de la sociedad, la participación de los diferentes niveles de gobierno, la interrelación entre las instituciones culturales, entre otras cosas. Se crearon instrumentos para el fomento del desarrollo y actualización de la educación artística a nivel nacional. Otra medida que se tomó fue la renovación de las instituciones y su infraestructura que pasaron a su resguardo. De los objetivos generales de la política cultural del Plan Nacional de Desarrollo 1995-2000, con referencia al presente tema de investigación se destaca el objetivo cuatro: “Estrechar la vinculación de la cultura con la política social, en particular con las acciones del Sistema Educativo Nacional”. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (CONACULTA, 2000). En este sentido fueron planteados los objetivos del PNTE encaminados a estimular la apropiación del proceso artístico, y a que los escolares se apropiaran del hecho teatral, impulsar la profesionalización y capacitación del teatro, crear fuentes de trabajo, incidir en la construcción de la nación teatral, preparar las condiciones para el impulso de nevos públicos y la mejora de la infraestructura.

El PNTE está dirigido a escolares de educación básica y consiste en llevar a los estudiantes a ver producciones teatrales creadas especialmente para ellos con el propósito de sensibilizarlos y adentrarlos en el arte del teatro.

Surge en el año de 1995 -continúa en la actualidad - como parte de una política cultural con bases y lineamientos emitidos por el INBAL, lo lleva a cabo la CNT a través de la Sub-Coordinación de Enlace con los Estados (SEE), con un convenio marco firmado por el extinto Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), la Secretaría de Educación Pública (SEP), Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y trabaja mediante el modelo de producción escolar en las que participan instituciones educativas y culturales de cada entidad federativa.

Empieza con cinco estados de la República y, es en el tercer ciclo 1997-1998 que el estado de Jalisco junto con otros doce estados -Aguascalientes, Baja California, Coahuila, Chihuahua, Durango, Jalisco, Michoacán, Nuevo León, Oaxaca, Sinaloa, Tamaulipas Yucatán y Zacatecas- se

incorpora por primera vez y mantiene una continuidad hasta el octavo ciclo en 2002- 2003, después de ese año se vuelve discontinua su participación.

Según la página de la Coordinación Nacional de Teatro, El Programa Nacional de Teatro Escolar tiene como fin:

“establecer una cultura teatral nacional mediante la formación de las nuevas generaciones de públicos y de una red de enlaces entre los distintos núcleos teatrales del país y así, generar eventualmente más empleos para la comunidad teatral nacional.” Coordinación Nacional de Teatro, (CNT, 2020-c).

A partir de los fines del programa, se observará en la presente investigación si este abonó a la formación de públicos en el estado de Jalisco. En este sentido se describirá y analizará de qué manera se desarrolló e implementó “El Programa Nacional de Teatro Escolar en Jalisco” (PNTEJ).

A pesar de que es una política cultural que cuenta con más de 25 años de su existencia a nivel nacional, la participación del estado de Jalisco ha sido intermitente como se explicará en el capítulo 3, de los 20 ciclos que abarca la presente investigación (1995-2015), el estado de Jalisco participó en 8, se incorpora al programa en el tercer ciclo en los años 1997- 1998 y permanece en el hasta el 8° ciclo (2002-2003), se vuelve a retomar con problemas en 2011 (el informador abril, 2011), es en 2014 que retoma nuevamente bajo otro esquema.

Existen pocos trabajos que recojan las experiencias de su existencia a pesar de que es un programa institucional con una larga trayectoria, tampoco hay investigaciones en contextos más particulares, como es el estado de Jalisco, por tal motivo es pertinente plantear ¿Qué mecanismos o estrategias serían necesarias implementar para facilitar continuidad del programa y de este modo permitan abonar a los objetivos por el cuál fue creado? En este sentido, dado la escasez de estudios, es importante hacer en primer lugar un seguimiento y sentar bases de la trayectoria que ha tenido y con los datos obtenidos analizar si el programa contribuyó a la generación de públicos, si se fortalecieron los vínculos entre los hacedores de teatro del país, así como, si incidió en la generación de empleos en la comunidad teatral.

El presente capítulo observó entre otras cosas, estructura y organización de los programas, las diferencias es su operación y organización y su contexto, el siguiente capítulo reseña lo que se ha escrito sobre el objeto de estudio, así como de algunas experiencias similares a nivel internacional, así mismo se aborda el enfoque teórico desde el cual se analiza el mismo.

Capítulo 2. Estado del arte-Marco teórico

2.1 Estado del arte

Varias fueron las problemáticas encontradas en la recaudación de información con respecto al tema, es importante recordar que la profesionalización de la gestión cultural y del arte teatral es relativamente joven, así como lo es esta política cultural que se ha practicado discontinuamente a lo largo de 25 años, quien suscribe considera que en parte ahí radica la falta de recursos informativos, investigaciones o registros al respecto del programa, con todo eso, se buscaron y se recabó información relacionada así como de actividades similares.

2.1.1 A nivel Federal

Son pocos los recursos informativos dedicados al Programa Nacional de Teatro Escolar, se cuenta con el libro de “70 años de Teatro Escolar del Instituto Nacional de Bellas Artes/Memoria 1942-2012” investigación de Xóchitl Medina Ortiz¹⁰, dónde hace una remembranza del teatro escolar y en el cual dedica al final del libro un espacio al Programa Nacional, de este, es prácticamente el único texto que ha recogido datos de los estados participantes, obra, dramaturgo, director y ciclo escolar, así como entrevistas y testimonios de los involucrados en él; sin reparar en los análisis más específicos de las actividades por estado, como podrían ser cantidades de escuelas asistentes, procesos de incorporación, aciertos, dificultades, registro de impacto, frecuencia de asistencia y seguimiento, entre otras cosas.

García 2016 “Gestión de Espacios y Servicios Culturales”, con el tema «El Programa de Teatro Escolar en el Distrito Federal, una mirada desde la perspectiva de género» bajo la coordinación de

¹⁰ Xóchitl Medina Ortiz (15 de julio de 1935- 8 de febrero de 2021) fue una docente y coreógrafa. Su trayectoria abarcó los ámbitos de la docencia, la investigación, la ejecución artística como bailarina y coreógrafa y la promoción de actividades dancísticas, teatrales y musicales. Estuvo a cargo de la enseñanza de la danza en la Escuela Nacional de Educadoras, bajo la dirección de Ángel Salas. Fue coordinadora del Departamento de Teatro Escolar del INBAL, cargo que ocupó durante treinta años. Coordinó los concursos de teatro organizados por el Instituto Nacional de Bellas Artes, el Departamento del Distrito Federal y la Coordinadora Cívica y Cultural del DIF. Ocupó la Secretaría Académica de la Escuela Nacional de Danza Folklórica, la gerencia operativa de Grupo OCESA y también fue titular de la Coordinación de Difusión del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza (Cenidi) José Limón (INBAL), del que fuera encargada. Así mismo fue titular de la Coordinación de Difusión del Centro de Investigación Documentación e Investigación Teatral Rodolfo Usigli.

Ana Rosa Castellanos y Valentina Arreola Ochoa, este capítulo recoge datos de la forma de operación del programa y la participación de las mujeres en él. Es necesario recordar que el Programa de Teatro Escolar en Distrito Federal modificó su nombre al de Programa de Teatro Escolar en la Ciudad de México (PTECDMX) a partir de que el Distrito Federal se configura como Estado.

2.1.2 En cuanto a lo local

Por otra parte, la tesis de Maestría en Gestión y Desarrollo Cultural “La compañía de teatro de la Universidad de Guadalajara 1996-2008”, de Laura Iveth López Marín, menciona entre otras cosas en el capítulo tres, la llegada del PNTE a la compañía, algunos datos estadísticos y experiencias vividas en el programa, los cuales aportan para la descripción y la evolución del programa, rasgos en la participación y el aporte del programa a los participantes y a la forma de hacer teatro en Jalisco.

En 2018, Irma Gabriela Navarro Contreras se titula de la Licenciatura en Gestión Cultural del Sistema de Universidad Virtual de la UDG, con el proyecto “La formación de públicos jóvenes para teatro, una estrategia en escuelas secundarias de la zona metropolitana de Guadalajara”. El objetivo del proyecto fue -que los niños tomaran el gusto por el teatro- “logró que directores de tres escuelas permitieran, como parte de sus actividades escolares, que los alumnos asistieran a la obra de teatro *4:48 Psicosis*, presentada en el Teatro Experimental de Jalisco, la cual aborda el suicidio como temática principal”. Aporta una vista de estrategias aisladas e independientes en “formación” de públicos, algunas de ellas con el nivel y la calidad profesional y de producción que requiere una puesta en escena, otras, de pésima calidad que lo único que pretenden es sacar un beneficio económico tanto para la compañía teatral como para el docente que “invita” a sus alumnos al teatro a cambio de una calificación. En este sentido también el Programa de Teatro Escolar ha sido una alternativa para acabar con este tipo de “corrupciones”, sobre todo exigiendo calidad y relación con contenidos, es por esto por lo que la SEP reglamenta las salidas de los alumnos a las actividades extraescolares y oferta alternativas como es el programa.

2.1.3 En lo internacional

Por otra parte, latinoamericana cuenta también con la experiencia de Perú y su Programa de Formación de Públicos del Gran Teatro Nacional de Lima, GTN, este es un programa artístico-educativo gratuito dirigido a escolares para acercarlos a las artes escénicas desde una perspectiva de observadores críticos, busca promover el derecho ciudadano a la cultura y fomentar el interés y apreciación por el teatro y demás artes, además de contribuir en su aprendizaje. Este programa se lleva a cabo desde 2012, con actividades segmentadas por edades y cada actividad está acompañada de material didáctico para docentes para que puedan trabajar los contenidos previos y posteriores con los alumnos en las aulas, contenidos en concordancia con las competencias curriculares del ministerio de Educación Nacional, Ministerio de Cultura Perú (MCP, s.f.). En este sentido el programa del Gran Teatro Nacional de Perú tiene bastante similitud con el PTECDMX y el PNTE, ya que estos programas en México también están relacionados con los contenidos curriculares de la educación básica de la SEP; una de las diferencias radica en que en Perú el programa es gratuito y se acompaña de material didáctico para que los docentes trabajen en los contenidos, no es el caso del programa en México, en el PTEDF se repartían programas de mano que pudieran ser una herramienta pedagógica para trabajar contenidos curriculares relacionados a las competencias pero estos también fueron desapareciendo por falta de presupuestos y bajo el pretexto de que los alumnos los usaban de “avioncitos” y “granadas”.

La experiencia cubana presta especial atención a la formación de públicos y a la información cultural, cada mes se diseña la Programación Cultural a través de las comisiones de educación artística de los municipios, esta es enviada a las instituciones docentes con el propósito de que los docentes e instructores de arte propicien el vínculo de los estudiantes con la vida cultural del territorio. De esta manera los estudiantes frecuentan: las casas de la cultura, los museos, las galerías de arte y salas de teatro para niños, la participación en estas actividades es gratuita (Ministerio de Cultura de Cuba). Esta experiencia nos muestra una práctica distinta a la mexicana que apunta más a la propuesta para formar públicos de Sánchez et al (2016) más cercana a lo territorial, quizá el paso que debería dar el programa en la actualidad.

2.2 Marco teórico

Este capítulo comienza por asentar los conceptos claves vinculados al objeto de estudio. Por una parte, analizará los derechos culturales que sustenta el teatro como un arte perteneciente a la cultura, seguido de los paradigmas culturales y las políticas que dan origen al programa y su posterior descentralización a los estados del interior de la República Mexicana.

2.2.1. Políticas Culturales

Las definiciones de políticas públicas, así como la de políticas culturales, se han ido afinando a lo largo de varias décadas, Nivón y Sánchez (2016), comentan que: “En materia de cultura, las políticas públicas se traducen en la satisfacción de necesidades culturales o, dicho de otra forma, en el cumplimiento de los derechos culturales”. Nivón y Sánchez (2016, p. 21-56) Los derechos culturales germinan como consecuencia de los derechos humanos surgidos de la revolución francesa en 1789; la primera dimensión de los derechos correspondió a los derechos individuales, civiles y políticos, como segunda dimensión los derechos sociales, la tercera y cuarta dimensión son los valores de fraternidad, democracia, de paz y desenvolvimiento sustentable, Oliveira (2019); los derechos culturales están suscritos en leyes, tratados internacionales y en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos . La segunda dimensión, tiene que ver más puntualmente con el objeto de estudio de esta investigación, es decir la de los derechos sociales.

En el artículo “El derecho a la cultura en México”, de la revista de derechos humanos- *dfensor*-, Dorantes (2011) menciona “*Educación y cultura* son conceptos que se vinculan el uno con el otro. Aquí tenemos otra política cultural concreta: dar una iniciación artística a nuestros niños en las escuelas públicas” (Dorantes, 2011, p. 10). En este sentido el teatro es parte de la formación artística, es parte de la educación por lo tanto es un derecho cultural y humano de todas y todos los mexicanos, es decir un derecho social.

Los derechos culturales que aplican al objeto de estudio están dispuestos en la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos (CPEUM, 2021) puntualmente en los artículos 3° y 4° constitucional que mencionan: “3° Todo individuo tiene derecho a recibir educación... La educación que imparte el estado tendrá a desarrollar armónicamente, todas las facultades del ser

humano. [... Además de impartir la educación el estado promoverá y atenderá todos los tipos y modalidades educativos...] y alentará el fortalecimiento y difusión de nuestra cultura.” El Artículo 4º por otra parte en él, párrafo 8, menciona “[...en todas las decisiones y actuaciones del Estado se velará y cumplirá con el principio de interés superior de la niñez, garantizando de manera plena sus derechos.] Los niños y las niñas tienen derecho a [... educación y sano esparcimiento para su desarrollo integral. Este principio deberá guiar el diseño ejecución, seguimiento y evaluación de las políticas públicas...]” párrafo 11 “Toda persona tiene derecho al acceso a la cultura y al disfrute de los bienes y servicios que presta el Estado en la materia, así como al ejercicio de sus derechos culturales. El Estado promoverá los medios para la difusión y desarrollo de la cultura.” De acuerdo con estos artículos de la Constitución es obligación del Estado fortalecer la educación y cultura y haciendo énfasis en las niñas y niños de todo el país. Por lo tanto, el PNTE como el PTECM han contribuido al fortalecimiento de la cultura teatral de los estudiantes de nivel básico de nuestro país.

Aguilar (2012), menciona que las políticas públicas son “[... disciplinas que se ocupan de explicar los procesos de elaboración y ejecución de las políticas... para resolver problemas públicos, de interés y utilidad para todos los individuos ...]” Aguilar (2012, p. 17-60) Después de la Revolución Mexicana el gobierno necesitaba resolver problemáticas sociales, y se apoyó en instituciones como la SEP y las dependencias surgidas de ésta como el INBAL, con programas como el Teatro Infantil, que más adelante derivaron en el Programa de Teatro Escolar en DF y a nivel nacional intentando abonar a la formación de públicos y a la generación de empleos en la comunidad teatral.

García Canclini (1987) sugiere entender por políticas culturales al grupo de intervenciones que hace el Estado, las instituciones civiles y los grupos comunitarios establecidos con el propósito de orientar el desarrollo simbólico, o satisfacer las necesidades culturales de la sociedad y obtener aprobación para un tipo de orden o transformación de la sociedad García Canclini, (1987, p. 26). Estos programas de teatro son la propuesta de intervención que propone el gobierno federal a través de sus instituciones en coproducción con gobierno estatal y algunos miembros de la comunidad teatral para formar público en el teatro y crear empleos en esta comunidad.

La tabla 3; Los paradigmas de las políticas culturales de García Canclini (1987) interesa para mostrar las relaciones entre los agentes y las formas de organización de la política cultural, muestra la dependencia que existe entre los diferentes participantes, es importante mencionar que, los paradigmas no son lineales, sino que se mezclan o aproximar unos con otros, la propuesta de García Canclini funciona para analizar la gestión de una política cultural institucional, la relación entre cultural y educación una política educativa y cultural denominada Programa Nacional de Teatro Escolar.

Tabla 3.

Políticas culturales: paradigmas de Néstor García Canclini

	Principales agentes	Modos de organización de la relación política- cultura	Concepciones y objetivos del desarrollo cultural
Mecenazgo liberal	Fundaciones industriales y empresas privadas.	Apoyo a la creación y distribución discrecional de la alta cultura.	Difusión del patrimonio y su desarrollo a través de la libre creatividad individual.
Tradicionalismo patrimonialista	Estados, partidos e instituciones culturales tradicionales	Uso del patrimonio Tradicional como espacio no conflictivo para la identificación de todas las clases.	Preservación del patrimonio folclórico como núcleo de la identidad nacional
Estatismo populista	Estados y partidos	Distribución de los bienes culturales de élite y reivindicación de la cultura popular bajo el control del Estado.	Afianzar las tendencias de la cultura nacional popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema
Privatización neoconservadora	Empresas privadas nacionales y transnacionales, y sectores tecnocráticos de los Estados	Transferencia al mercado simbólico privado de las acciones públicas en la cultura.	Reorganizar la cultura bajo las leyes del mercado y buscar el consenso a través de la participación individual en el consumo
Democratización cultural	Estados e instituciones culturales	Difusión y popularización de la alta cultura	Acceso igualitario de todos los individuos y grupos al disfrute de los bienes culturales
Democracia participativa	Partidos progresistas y movimientos populares independientes	Promoción de la participación popular y la organización autogestiva de las actividades culturales y políticas.	Desarrollo plural de las culturas de todos los grupos en relación con sus propias necesidades.

FUENTE: García Canclini, (1987p.27).

Esta política cultural en su origen solo se implementó en el Distrito Federal ahora la Ciudad de México (desde 1942) y fue impulsada para resolver problemáticas sociales con temas de higiene y salud, ha mutado y se ha adaptado, las temáticas han variado de acuerdo con los intereses y demandas que la SEP propone, y el programa se ha extendido al resto de la república desde hace 25 años, 53 años después de realizarse consecutivamente en la CDMX.

Para analizar el proceso de construcción de esta política cultural, este programa transita por los modelos de acción cultural o paradigmas - como llama García Canclini (1987)- tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista, y democratización cultural, la similitud de estos tres paradigmas es que es el estado con su partido y sus instituciones culturales son su principal agente.

Tabla 4.

Aplicación del modelo. Programa de Teatro Escolar y Programa Nacional de Teatro Escolar

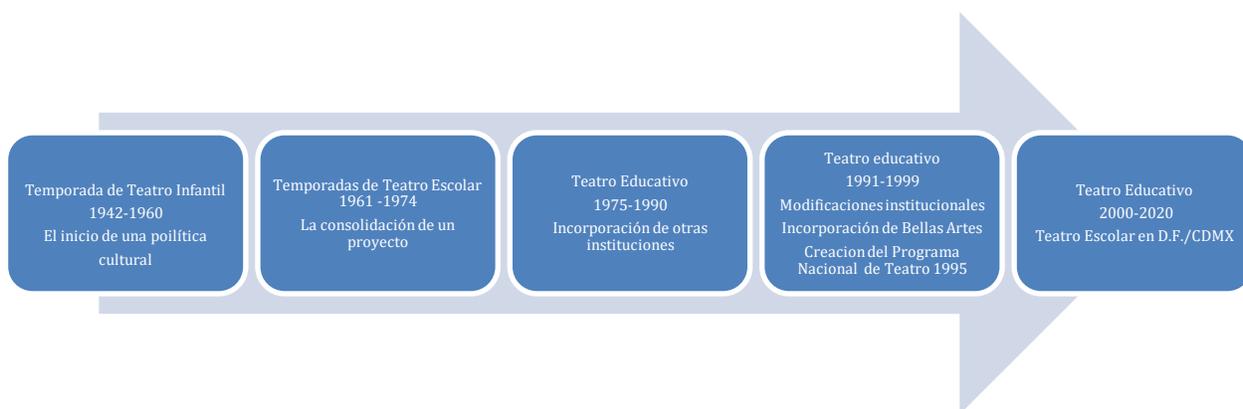
Paradigmas	Principales agentes	Organización	Objetivos
Tradicionalismo patrimonialista	Secretaría de Educación Pública. Instituto Nacional de Bellas Artes	Compañía de Teatro Infantil (en el origen del programa) Fuente: Medina 2013.	Preservación del patrimonio folclórico como núcleo de la identidad nacional. (García Canclini, 1987, p. 27). Difusión de la Cultura
Estatismo populista	Instituto Nacional de Bellas Artes Secretaría de Educación Pública Instituto Mexicano del Seguro Social	Compañía y producciones de Teatro del INBA actualmente INBAL. Compañías de teatro independiente bajo concurso programado por INBA actualmente INBAL.	Afianzar las tendencias de la cultura nacional popular que contribuyen a la reproducción equilibrada del sistema. (García Canclini, 1987, p.27). Difusión de la alta cultura y difusión de dramaturgos nacionales.
Democratización cultural	Instituto Nacional de Bellas Artes Secretaría de Educación Pública Instituto Mexicano del Seguro Social Secretaría de Cultura de Jalisco. (En el caso de la inserción del estado de Jalisco) Universidad de Guadalajara.	Compañías de teatro independiente bajo concurso programado por INBA actualmente INBAL. En el caso del estado de Jalisco compañía de teatro de la Universidad de Guadalajara y posteriormente Secretaría de Cultura del estado.	Difusión y popularización de la alta cultura y difusión de dramaturgos nacionales.

Fuente: Elaboración propia.

El PTECDMX, tiene su génesis en las temporadas de Teatro Infantil (1942- 1960), primero depende de la SEP y más adelante en 1946 que se crea el INBAL como un proyecto del presidente Miguel Alemán, de un organismo oficial con facultades para el sector artístico, depende de éste, Medina (2013, p.15-16), posteriormente se integra el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) con su infraestructura teatral, esta fue creada en el sexenio de Adolfo López Mateos cuando estuvo en la dirección el licenciado Benito Coquet y se crean y realiza el proyecto de una red de teatros en el país con la visión integral de seguridad social. Castellanos (2019).

Figura 6

Línea del tiempo del Programa de Teatro Escolar



Nota. Elaboración propia a partir de Medina (2013).

Mariscal (2007) menciona cuales son los fines de algunas políticas culturales las cuales podemos ver plasmadas en este programa como: el refinamiento, el desarrollo cultural, la democratización cultural y el ejercicio de la ciudadanía. El programa desde su creación ha transitado por estos cuatro momentos, el refinamiento para lograr una aculturación, en el periodo de Vasconcelos, donde se empiezan a formar las instituciones como la SEP e interviene el estado comenzando a difundirse y a popularizarse la alta cultura, creando acceso “igualitario” a todos y el disfrute de los bienes culturales. La función del desarrollo cultural es modificar indicadores necesarios establecidos generalmente por organismos internacionales para medir el grado de avance o retroceso de una sociedad y la cultura es un elemento estratégico para incidir en un cambio deseado. El programa se escuda en uno de sus indicadores principales que es la cantidad

de público al que atiende una de las razones por las cuales sigue en funcionamiento, pero no hay que olvidar que el programa tiene un público cautivo que son los estudiantes de educación básica, público “controlado” por una de las instituciones participantes, es decir por la SEP. Otro de los fines por los cuales a través de este programa, al incluir otros estados y al incorporar grupos independientes al momento de hacer convocatorias participativas, es el de democratización cultural, y por último tenemos el ejercicio de la ciudadanía, la cultura figura como un derecho humano y la corresponsabilidad de la cultura, la apropiación de los bienes y servicios culturales, donde está tratando de transitar este programa o debería.

El discurso oficial del gobierno federal sobre política cultural a partir de la administración de Salinas de Gortari (1988 -1994) pasó de ser discrecional a la democrática participativa, es el inicio de “la modernización de la política cultural”, su ejecución se hace a través de la instauración en 1988 de CONACULTA, como órgano rector de la política cultural del gobierno federal, Ejea (2011); es a partir de ese sexenio que también empieza a dinamizar la profesionalización del arte teatral, concentrada anteriormente en la CDMX -sin demeritar los esfuerzos realizados por algunos estados de la república entre ellos Jalisco que en el caso de la UDG la formación teatral fue hasta ese momento como carrera técnica -, así mismo comienzan a modificarse los contenidos curriculares de las materias de artes en la educación básica, y se pone en marcha el PNTE en el siguiente sexenio.

Latapí (2006), menciona las características que debe tener una política gubernamental para ser considerada como una verdadera política de Estado democrática y participativa: continuidad, legalidad, participación ciudadana, coordinación, relativa autonomía presupuestal y transparencia; ambos programas han pervivido durante décadas, con los datos obtenidos en la presente investigación pretende analizar en qué medida se han llevado a cabo estas características en el estado de Jalisco.

2.2.2 La gestión cultural

Mariscal (2007), en “Políticas Culturales. Una revisión desde la gestión cultural” menciona que en México históricamente se han desarrollado tres formas de hacer gestión cultural: el modelo de desarrollo local, el de difusión de las artes y el de gestión empresarial, siendo el modelo de difusión de las artes el que tiene correspondencia con ambos programas educativos y culturales,

se ha manejado como una visión de la cultura idealista con la noción de las bellas artes y promoción y difusión de la alta cultura, las artes como elemento fundamental del desarrollo del ser humano, la cultura como producto y servicios generados por personas especializadas, centralizada y fuera del alcance de las masas, por lo tanto es necesario realizar acciones para llevarlas a los diferentes públicos y comunidades Mariscal, (2007, p. 26-29).

En este sentido, Mariscal (2019) menciona tres categorías de lo que hace un gestor cultural, menciona que este puede ser un organizador de actividades, un mediador cultural o un solucionador de problemas. La primera categoría tiene el propósito principal de dar a conocer eventos artísticos o patrimoniales a partir de la estrategia de promoción con acciones para dar a conocer alguna práctica cultural; o la de difusión para irradiar una experiencia cultural para ser conocido por diferentes públicos. En la segunda categoría también se difunde y se promueve una práctica cultural, pero en este caso el objetivo es que el sujeto se apropie de esa práctica. Esta segunda categoría se centra en dos objetivos primordiales que son el fomento a la creación y la formación de públicos. En lo que se refiere a la tercera categoría se parte de la necesidad de entender la cultura en su contexto y sus procesos, Mariscal (2019, p. 30-45). De esta manera esta política cultural denominada PNTE y PTECDMX ha transitado por dos de las categorías mencionadas, en ambos dando a conocer un evento artístico como es el caso de una puesta en escena y la segunda categoría que se ha centrado básicamente en el programa en la CDMX, del cual el público al que está dirigido se está apropiando de la práctica del teatro con las actividades paralelas que realiza como la muestra de teatro de secundarias en la que participan los alumnos, como se mencionó ya en el capítulo anterior al mencionar las diferencias en la aplicación de los programas; pero también pretenden ser un mediador de problemas al crear eventualmente empleos para la comunidad teatral que transita por los circuitos gubernamentales ya que el desempleo en los hacedores de teatro es una problemática constante, incidir en la creación de públicos, en la creación de una cultura teatral nacional al programar dramaturgas y dramaturgos nacionales; desafortunadamente el programa no ha evaluado ni capturado evidencias cualitativas del impacto.

Por otra parte, en el teatro como en la mayoría de las artes, la gestión es la base para un proyecto cultural, ésta establece como se procesará su producción, socialización y venta. Los proyectos escénicos pueden surgir desde el estado, es decir de la administración pública y sus diferentes

niveles - federal, estatal o municipal-, las instituciones educativas como las universidades, las escuelas, o, las asociaciones civiles, grupos independientes, fundaciones, iniciativa privada, la comunidad, las Organizaciones no gubernamentales (ONGs), etc. Estos proyectos pueden ser generados por una instancia o la combinación de varias, a esto se le denomina: Niveles de Gestión según De León (2011) y en México se distinguen cuatro.

En un primer nivel están los que generan las instancias vinculadas al gobierno como pueden ser el INBAL, las Secretarías de Cultura Nacional o estatales o las universidades. Existe el nivel de gestión vinculado a la iniciativa privada, estos generan productos artísticos comerciales con beneficios económicos, como pueden ser, por ejemplo, las televisoras. Un tercer nivel, es de las microempresas culturales estas, se apegan a sus objetivos y en algunos casos se apoyan en financiamientos institucionales para lograr sus metas. Por otra parte, está el gestor independiente que se apoyan en diversos financiamientos De León (2011, p.30-35). El nivel de gestión de los programas está vinculado a instancias del gobierno.

Por otro lado, y una vez logrado el nivel de gestión, existen los modelos de producción, -para un proyecto teatral, producción se refiere a los recursos humanos, materiales y financieros necesarios para llevar a buen término la puesta en escena-, De León (2011), menciona que existen once modelos, el amateur, callejero, de estudio, experimental, profesional, independiente, oficial, universitario, comercial y el escolar.

El modelo de producción en que se basa el programa es, el escolar, con respecto a este, existen tres instancias, el primero es el que hacen los alumnos, el segundo el que promueve las escuelas y el tercero que tiene que ver con el presente objeto de estudio: el que produce el INBAL y que se denomina como “Teatro Escolar”, y su finalidad es presentar producciones teatrales a los estudiantes de educación básica junto con la SEP y la instancia de cultura de cada entidad federativa participante, De León (2011).

2.2.3. La educación artística

La historia de la educación artística, así como la evolución y modificaciones de contenidos curriculares de la materia artes teatro en educación básica relacionados con los programas de teatro

escolar ha sido fundamental para entender la relación de la SEP y el programa, como consecuencia la asistencia de los alumnos al mismo.

En el año de 1993 se aprobó la reforma educativa en la cual se incorporó la educación artística a los programas oficiales de primaria y secundaria, en este mismo año, se produjeron materiales didácticos para apoyar el trabajo de los maestros y videos para mostrar estrategias de trabajo. Para el año 2000 se elaboró el *Libro para el maestro. Educación. Primaria*. En el cuál se dan sugerencias de actividades y en cuanto a secundaria hubo ausencia de un programa y esto derivó en indefiniciones y divergencias, Secretaría de Educación Pública (SEP, 2006).

Partir del año 2006 se articuló el nivel de secundaria con preescolar y primaria. En primaria se manejaron solo dos ejes: expresión y apreciación. En este nivel se pretendió que los alumnos exploraran y experimentaran. En cuanto a secundaria una de las modificaciones más importante con respecto a las reformas de 1993, fue que la educación artística dejó de ser una actividad de desarrollo y se consideró asignatura y se le denominó Artes, así mismo se crearon los programas de estudios de las materias de Artes. El planteamiento didáctico se articuló en 3 ejes, expresión, apreciación y contextualización. Cada año escolar manejaba 5 bloques, y algunos ejemplos de sus contenidos, en el bloque 4 de primer año de secundaria uno de los contenidos es observación de alguna representación en la comunidad. En cuanto al aprendizaje esperado fue que el estudiante reconociera algunas formas teatrales narrativas en su comunidad. En segundo año en el primer bloque, en uno de sus contenidos, se pretendía que el alumno realizará una búsqueda de un personaje del mundo del teatro y el aprendizaje esperado se refería a que el estudiante, reconociera las ventajas y desventajas de la vida profesional de alguien que se dedicará al teatro o a las artes. En cuanto al bloque dos en contenido se le solicitaba la observación de las partes del teatro a través de una visita a un recinto teatral y en cuanto al aprendizaje esperado que distinguiera distintas formas del edificio teatral en el mundo y en México. En el nivel de secundaria, durante tres años los estudiantes podían cursar una de las disciplinas de artes (Artes Visuales, Danza, Música o Teatro) esto dependía de las ofertas de los planteles y las habilidades que haya desarrollado el docente que la imparte. Se pretendía que el alumno profundizara en un saber artístico, (SEP, 2006. p. 11-35).

En la Reforma Integral de Educación Básica (RIEB) en 2011; se continuó con la articulación de las artes con preescolar y en este nivel se centró en potenciar la sensibilidad, la iniciativa, la imaginación y la creatividad de niñas y niños. En primaria la finalidad fue que a los alumnos se les brindarían referentes esenciales de los lenguajes del arte, para que comprendieran el entorno artístico y cultural y participaran en experiencias de apreciación, expresión y reflexión. En cuanto al nivel de secundaria, el planteamiento didáctico se articuló en los ejes, apreciación, expresión y contextualización. Manejó 5 bloques cada año. Algunos ejemplos de sus contenidos en cuanto al aprendizaje esperado fueron, en el bloque cuatro del primer año, reconoce algunas formas teatrales narrativas de su comunidad, en el bloque dos de segundo año, reconoce las partes que componen el edificio teatral y en tercer año en el bloque cuatro, expresa una opinión informada sobre la importancia de ver y escuchar teatro. Secretaría de Educación Pública (SEP, 2011).

El “Nuevo Modelo Educativo” (2017), de la administración de Enrique Peña Nieto, una de sus novedades fue el incremento en el número de horas lectivas en el nivel básico en las materias de artes. Este modelo, se organizó en tres componentes curriculares que, campos de Formación Académica, Áreas de Desarrollo Personal y Social y Ámbitos de la Autonomía Curricular, las materias de artes se ubicaron en el área de Desarrollo Personal y Social y según el nuevo modelo, educativo tienen (es vigente 2021, con la nueva escuela mexicana), el propósito de complementar la formación integral con la objetivo de que los alumnos desarrollen su creatividad, la apreciación y la expresión artística y pretende sensibilizar paulatinamente en las artes al estudiante e ir incrementando los niveles de logros conforme avanza en su educación, a través de sus contenidos; por ejemplo a nivel secundaria, uno los contenidos para la materias de artes, en su rama de teatro en sus ejes “artes y entorno”, con el tema “patrimonio y derechos culturales” su aprendizaje esperado es: “Asiste u observa espectáculos escénicos variados que ofrecen la Secretaría de Cultura Federal o las secretarías de Educación y Cultura estatales, municipales u otros, para público juvenil, con el fin de ejercer su derecho al acceso y participación a la cultura”. (SEP, 2017). Esto quiere decir que el nuevo modelo educativo propone vincular las diferentes ofertas culturales institucionales con los aprendizajes escolares. Una de estas ofertas culturales vinculadas a la educación artística desde hace más de 25 años en los estados, es el Programa Nacional de Teatro Escolar.

Por otra parte, es importante mencionar que, la profesionalización del teatro es tan joven o más que la profesionalización de la gestión cultural es a principios de este milenio en que algunas de las universidades en los estados de la república profesionalizan las artes escénicas, en la actualidad no todos los estados del país cuentan con estudios profesionales de teatro y este programa ha sido un parteaguas en la profesionalización del teatro ya que de algún modo coadyuvo a la profesionalización de algunos hacedores de teatro de estados que no contaban con escuelas profesionales.

2.2.4. La formación de públicos y la relación con la educación

Es importante recordar que en el país la educación se divide en educación básica, media superior y superior; la educación superior abarca los niveles de licenciatura, maestría y doctorado que pueden llevar en promedio de cuatro a cinco años, dos de maestría y tres a cuatro años de doctorado dependiendo la especialización, la media superior, abarca el bachillerato o preparatoria que abarca en promedio tres años y la educación básica abarca la formación escolar de los niños de los tres a los quince años de edad y se cursa en doce grados, divididos en tres niveles educativos, tres de preescolar, seis de primaria y tres de secundaria, (SEP, 2017).

Una de las apuestas del Estado para la formación del público teatral a nivel nacional a través de la CNT del INBAL está vinculada a la oferta dirigida a escolares de educación básica, -el objeto de estudio de la presente investigación- que además de difundir y producir teatro de calidad, pretende vincular los contenidos curriculares de la materia de artes-teatro (como le denomina la SEP) con el programa ya que el arte en general ayuda a los alumnos en su formación, es decir, aprenden de otra forma, a veces divertida, didáctica; incluso es un inicio en su formación como posibles espectadores, ya que promueve la fantasía, los sentidos y la imaginación, esta misma apuesta, también pretendió crear redes entre los hacedores de teatro del país por lo tanto generar sinergia.

Mariscal (2009), menciona que la educación artística es uno de los puntos de encuentro con la gestión cultural, en el caso del teatro, en educación básica se llevó como actividad de “relleno” para los festivales escolares o como el autor menciona como actividad extracurricular. Es en 2008 con el pacto “alianza por la educación” llevado a cabo entre Sindicato Nacional de Trabajadores de la Educación (SNTE) y el gobierno federal, en el cuál uno de sus puntos es la profesionalización

de los maestros, es a partir de esta alianza que los docentes de la materia de artes-teatro son especialistas en su ramo, a partir del 2017 con el modelo educativo del sexenio pasado en que la educación artística paso a formar parte del diseño curricular después de varias reformas educativas.

Colomer (s.f.), menciona que, públicos se le denomina al conjunto o grupo de personas interesadas en participar en ciertas prácticas y cada práctica cultural tiene sus públicos, cuando se habla de públicos, es porque se menciona la diversidad de universos, gustos que tienen las personas interesadas en una práctica cultural. En el caso del teatro existe una diversidad muy amplia de públicos que va desde las diferentes edades, géneros teatrales, tendencias, formas, formatos, estilos, manifestaciones, entre otros.

El público al que están dirigidos los programas de teatro son los alumnos de educación básica, Coelho (2004), define al público como

“... al conjunto simple, físico de personas que asisten a un espectáculo, visitan un museo, frecuentan una biblioteca... En este sentido tiene como sinónimos no menos precisos, designaciones como, espectadores, consumidores, usuarios, lectores, oyentes, etc.” Coelho, (2004, p. 264-265).

Menciona, Ibacache (2014), que “La formación de audiencias consiste en la planificación, elaboración e implementación de estrategias orientadas a: Incidir en las preferencias y valoraciones de un determinado grupo frente a las creaciones artísticas.”

Por otra parte, Leyva (2015), menciona que para formar públicos se requiere de “tres estrategias (difusión, creación y educación) ... ya que no se dejan huecos en el círculo de la producción cultural, se crean productos para ser consumidos, se difunden para que la gente conozca la oferta y se fortalece el criterio de la gente dando las herramientas de conocimiento; y concede la importancia que juegan las redes sociales en la práctica de la formación de públicos. Este autor, menciona que, en Toluca, en el Estado de México, existe un programa denominado Cartelera Teatro Toluca, [y] conviene que hay una evolución del aprendizaje y pone el ejemplo de que por medio de la red... [hay] más de 10, 000 espectadores en Facebook con interacciones superiores a

las 3000” Leyva (2015). Este mismo autor sostiene que hay que seguir desarrollando más investigaciones “sobre el consumo cultural” y mejorar los programas existentes “procurando establecer un programa capaz de ser replicado en otras instancias culturales para que el espectador habite las salas de teatro y pueda llevarse experiencias transformadoras de vida”. Leyva, (2015, p. 10).

Sánchez, et al (2016), los autores sostienen que, para incrementar el disfrute de las diferentes manifestaciones artísticas, es necesario trabajar algunas estrategias, no sólo desde la pedagogía, sino en incrementar la motivación en las instituciones culturales comunitarias o barriales, llegan a la conclusión de que las instituciones sociales educativas como la casa de cultura, museos, galerías, etc., son piezas claves para propiciar los públicos potenciales y concluyen que, las instituciones culturales comunitarias deben convertirse en escenarios artísticos-educativos, así como de formar procesos extraescolares no formales y como un resultado del aporte pedagógico y didáctico, así mismo mencionan que la alineación formativa de públicos son procesos sistemáticos, planificados y orientados al desarrollo de los miembros de la comunidad estos los llevan a concretar en su vida la participación en los espacios institucionales culturales comunitarios y las diferentes habilidades artísticas para disfrutar de las múltiples manifestaciones artísticas, a partir de actividades educativas insertadas en la programación de estas instituciones.

2.3 Método del estudio

2.3.1. Preguntas, hipótesis y objetivos de la investigación

La presente investigación tiene el objetivo de describir esta política cultural denominada Programa Nacional de Teatro Escolar, en particular el desarrollo de la misma en el estado de Jalisco, con la bibliografía, fuentes existentes y con entrevistas realizadas a algunos de los participantes en el mismo durante el periodo 1995-2015 con el propósito de observar su acierto, errores, áreas de oportunidad y de ser necesario proponer mejoras y/o adaptación para su continuidad o en su defecto tomarlo como referente para replicarlo en los municipios del estado.

Las preguntas de investigación, ¿Cuál es el antecedente y contexto del Programa Nacional de Teatro Escolar en el estado de Jalisco, (PNTEJ)? ¿Cómo contribuyo el programa a la formación de públicos en el estado de Jalisco?

Hipótesis: La falta de continuidad en la participación del estado de Jalisco en el Programa Nacional de Teatro Escolar no permite abonar a la formación de públicos, impidiendo la implementación de la cultura teatral nacional, así como la generación de empleos dentro de la comunidad teatral.

2.3.2. El abordaje

La presente investigación se llevó a cabo en dos fases: La primera fase fue la búsqueda de información en las diferentes fuentes: bibliografía, páginas web, revistas especializadas en artes escénicas, archivos y tesis. En la fase dos, se realizó el trabajo de campo, se llevaron a cabo entrevistas a profundidad con los diferentes agentes participantes, como fueron funcionarias y funcionarios del programa que colaboraron a través de las diferentes instituciones, además de directoras, directores y empleados de teatro que intervinieron en el mismo.

Para llevar a cabo la presente investigación se partió de lo general a lo particular, es decir se abordó la historicidad y funcionamiento del programa de origen el PTEDF a partir de 2016 PTECDMX, para diferenciarlo con el PNTE y documentar al final la participación del estado de Jalisco PNTEJ.

Se empleó una metodología combinada que incluyo lo cuantitativo y lo cualitativo. El método cuantitativo nos permitirá como menciona Márquez (2007), hacer un análisis subjetivo “...logramos una visión más amplia y de una gran cobertura al definir nuestro objeto de estudio incluyendo las subjetividades de nuestras informantes, el mundo de las temáticas de investigación se volvió infinito, y las posibilidades de conocer espacios cotidianos...”

Con la investigación cualitativa Sánchez (2005), señala que: “[...]se puede definir como la conjunción de ciertas técnicas de recolección, modelos analíticos normalmente inductivos y teorías que privilegian el significado de los actores, el investigador se involucra personalmente en el proceso de acopio, por ende, es parte del instrumento de recolección. Su objetivo no es definir la distribución de variables, sino establecer las relaciones y los significados de su objeto de estudio...”

Con el análisis de los datos cuantitativos se advirtieron algunos rasgos de impacto y de algunas de las limitaciones; con el análisis cualitativo vislumbro las visiones que las instituciones y actores del programa tienen sobre éste.

Las fuentes fueron los agentes de las instituciones participantes INBAL, SCJ, UDG, directores de compañías de teatro participantes, así como páginas WEB, Sistema de Información Cultural, Centro de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, y el INEGI.

La investigación se centró en El PNTEJ de los años 1995-2015 y la inserción del estado de Jalisco con la compañía de teatro de la UDG en una primera instancia y posteriormente con la Secretaría de Cultura de Jalisco (SCJ).

2.3.3. Fuentes documentales

Habría que decir que se llevó a cabo una revisión minuciosa de la diferente literatura existente sobre el tema que permitieron construir y contextualizar el programa, así mismo arrojó información para la creación de gráficas que apoyaron a la comprensión de este, se recurrió a revistas especializadas de teatro, trípticos relativos al programa, programas de mano facilitados por los entrevistados, guías para padres y maestros, páginas web, estas fuentes referenciales coadyuvaron al entendimiento de la relación del programa con la educación básica y sus contenidos curriculares.

2.3.4 Las entrevistas

La segunda fuente de datos y la más importante debido a la carencia de bibliografía sobre el tema, fue el trabajo de campo, durante los meses de octubre y noviembre del año 2020 se llevaron a cabo entrevistas a profundidad con los diferentes agentes y colaboradores del programa; debido a la pandemia vivida a nivel mundial y en el país éstas se realizaron vía las plataformas de Zoom, Meet y WhatsApp, las cuales fueron grabadas para su respaldo.

Se eligió a 9 participantes que colaboraron a través de las diferentes instituciones en los periodos en que el PNTEJ cuenta con cambios sustanciales, con el fin de conocer su recorrido, qué aportó al teatro del estado, la formación de públicos y su posible alcance. Esto con el propósito de entender la estructura organizacional, las transformaciones que obstaculizaron o provocaron

consecuencias en su operación como interrupciones falta de continuidad o de seguimiento, los y las entrevistadas dan cuenta de su experiencia y participación.

A continuación, se realiza una lista de los entrevistados y una descripción de los aportes que cada uno hace con su participación.

1.- Alma Rosa Castillo; actualmente (2021) enlace nacional de Teatro Escolar del INBAL y colaboradora en el programa de 1998 a la actualidad con funciones como jefa del departamento de enlace con los estados. Facilito información relacionada con el proceso de integración del estado de Jalisco al programa entre otros datos.

2.- Guillermo Covarrubias, jefe de departamento de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura de Jalisco (1998-2000) director de artes escénicas de esta misma secretaría (2000- 2010). Facilitó información sobre el proceso de integración de la Secretaría de Cultura de Jalisco al programa.

3.- José Fausto Ramírez, director artístico de la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, (CTUDG). Facilito información sobre el proceso de integración del estado de jalisco al programa a través de la compañía de teatro de la Universidad de Guadalajara. Dirigió la segunda participación de la CTUDG, en el programa en 1998-1999.

4.- Rafael Rosas, actor y director de la CTUDG, dirigió obra de teatro escolar dirigida a primaria en el ciclo escolar 2001 y 2002. Facilito información sobre el proceso de su integración como director y el proceso de selección y capacitación al que se integró así mismo facilito programas de mano de la obra.

5.- Montserrat Diaz, actriz y directora de la CTUDG, dirigió obra de teatro escolar dirigida a primaria en el ciclo escolar 2001 y 2002. Como directora de una temporada de teatro escolar, facilito información sobre el proceso de su integración como directora y el proceso de selección y capacitación al que se integró.

6.- Miguel Lugo, director de teatro de la compañía de la Universidad de Guadalajara en el ciclo 2002-2003, obra dirigida a primarias. Facilito información sobre su proceso de integración al programa.

7.- Sergio Loredó, coordinador de programación de las funciones de teatro escolar CTUDG. Facilitó información sobre la relación que se estableció con la SEP para la programación de funciones, así como algunos programas de mano.

8.- Magali Asencio, administradora de la CTUDG. Facilitó información sobre la administración que se necesitó realizar para las temporadas de teatro escolar dentro de la compañía.

9.- A. Igor Lozada, Coordinador General de Extensión y Difusión Cultural de la UDG, facilito su punto de vista relacionada con la factibilidad del programa con la CTUDG en su momento.

Con el objetivo de contextualizar el PNTEJ, se tomaron en cuenta entrevistas realizadas en los años 2009 y 2010 a agentes colaboradoras del PTECDMX -en aquel momento DF- realizadas por la que suscribe con el fin de comparar las estrategias adaptativas del programa en el estado de Jalisco con lo que ha sido la trayectoria del original. Las entrevistadas fueron Mónica Juárez Ocaña quien trabajó como enlace SEP-INBAL en el programa a partir de 1994 y más tarde subdirectora del programa de 1998 a 2015 y Patricia García Anderson jefa del departamento de teatro de la DPIE de la SEP hasta 2015 y la actualidad 2021 sigue laborando en la misma dirección.

Capítulo 3.

El Programa Nacional de Teatro Escolar en el estado de Jalisco

En el capítulo uno se observó el funcionamiento y operatividad tanto del programa original en el mismo periodo en el que se analiza el de Jalisco, así como la descripción del funcionamiento general del programa nacional; en el presente capítulo, el primer subapartado describe, el movimiento de teatro en Guadalajara para continuar con la descripción y los antecedentes históricos del PNTEJ, las preguntas que guiaron esta sección serán al igual que el capítulo anterior: 1) ¿Cuál es su historia? 2) ¿Estructura organizativa? 3) ¿Cómo opera el programa? 4) ¿Cómo se hace la selección de la programación? 5) ¿Cuáles son las obras programadas? 6) ¿En dónde se programan las obras? A demás de agregar las siguientes preguntas; 7) ¿Qué dificultades se encuentran en Jalisco y por qué se integra en 1997 y no en 1995? 8) ¿Por qué se interrumpe el programa y cómo fue que pasa la estafeta a la Secretaría de Cultura? En los siguientes subapartados desglosa y analiza los objetivos de este y su aporte al teatro del estado, así como la importancia de la continuidad del programa para contribuir al fortalecimiento de los objetivos de este.

3.1 Contexto

Según González (2016) Guadalajara es la segunda entidad del país en producir teatro. El autor de «Teatro en Guadalajara, poco público, mucha actividad», también encuentra que es un gran problema el bajo interés por él, la población asiste una o dos veces al año argumentando que las entradas son caras en la oferta comercial y en el independiente es poco atractivo. Esta población tiene una edad promedio, menor a los 35 años y se informa a través de las redes sociales como el Facebook. Finalmente, menciona una estrategia utilizada por los teatreros locales en su contribución para la formación de públicos, esta consiste en llevar el teatro a la comunidad.

3.1.1 Descripción del programa.

1.- ¿Cuál es su historia?

El estado de Jalisco se integró en el tercer ciclo en 1997, trabajó tanto con la Secretaría de Cultura Estatal, como con la Universidad de Guadalajara, de los 18 ciclos que menciona Medina (2013)

Jalisco participó en 6 ciclos continuos de 1997 a 2003, retomado con problemáticas e intermitencias en 2011 El Informador. (31 de marzo de 2011) que se vuelve a suspender, es a partir de 2014 que mantiene una continuidad en el programa, (CNT, 2020.-b).

Cuando el Coordinador Nacional de Teatro Mario Espinoza lanza el programa a nivel nacional en 1995, solo tenía presupuesto para cinco producciones, e invita a la gente, a los directores de los estados que conocía, invitó a la gente que sabe que se va *-portar bien* – «palabras de la entrevistada» a la gente que sabe que va a llevar a buen término el montaje y su participación, a los directores que hacían teatro en los diferentes estados, los primeros ciclos son invitaciones a las compañías conocidas en los estados, en el primer ciclo se invita a Jalisco, pero cuenta que en los primeros ciclos se tenía que trabajar con las instancias de cultura de las entidades, y el estado de Jalisco no acepta, el compromiso era muy grande y la inversión también; Espinoza, no quitó el dedo del renglón de Jalisco y en el tercer ciclo invita a la compañía de teatro de la Universidad de Guadalajara ya que la negativa de la SC del estado continuaba. La entrevistada aduce que la negativa de participación se debió a los altos costos del programa. Así mismo el Coordinador Nacional invita a los directores y escuelas de teatro que existían en su momento para asesorar el programa, a Ludwik Margules del Foro Teatro Contemporáneo y a Luis de Tavira de la escuela Casa del Teatro. (A. R. Castillo, comunicación personal 9 de noviembre de 2020).

Otro de los entrevistados J. F. Ramírez, opina que la negativa de Jalisco en el primer ciclo se debe a una rebeldía federalista es decir rebelarse ante todas las propuestas que vengan de la federación sin reparar si son “convenientes” además de que la institución de cultura el estado quería manejar el dinero, mencionó, (J. F. Ramírez, comunicación personal 2 de octubre del 2020).

Guillermo Covarrubias, jefe de departamento de Artes Escénicas de la Secretaría de Cultura de Jalisco (1998-200) y posteriormente director de artes escénicas de esta misma secretaría (2000-2010) comenta que se asigna el programa a la universidad por las relaciones clientelares que existían en su momento con uno de los integrantes, Covarrubias atrae el programa a la SC a partir del año 2000 (G. Covarrubias, comunicación personal 16 de noviembre de 2020).

Por otra parte, en entrevista con Lozada, Coordinador General de Extensión y Difusión Cultural de la UDG, mencionó que en su momento la universidad fue la única instancia que podía asumir

tal responsabilidad de sostener la producción y post producción de la puesta en escena puesto que contaba con la infraestructura además del personal necesario y de los contactos suficientes para acercar el teatro a los estudiantes, es decir contaba y cuenta con los recursos humanos, materiales y financieros que se requieren para sostener una puesta en escena (A.I. Lozada, comunicación personal 7 de julio de 2021).

2) Estructura organizativa

En el primer ciclo que participó el estado de Jalisco (1997) la CNT del INBAL invitó a la UDG a través de su Dirección General de Extensión y esta, a la compañía de teatro de la universidad, en la segunda fase del programa cuando lo toma la SCJ (2001) se invitaron a compañías independientes, tanto UDG como SCJ trabajaron en colaboración con la SE y con el IMSS; la participación de la SE, se limitó a facilitar oficios invitación dirigidos a las diferentes direcciones escolares para permitir la salida de los escolares a asistir al teatro, en el caso del IMSS éste, facilitó el Teatro Guadalajara.

Figura 7

Estructura organizativa del PNTEJ



Nota. Elaboración propia.

3) ¿Cómo operó el programa?

El programa opero con el presupuesto asignado y etiquetado por el INBAL para la realización de la producción, la UDG en su momento y posteriormente la SC aportó el 50% de las estancias de la compañía a los seminarios realizadas por el INBAL, así como de los asesores que participaron durante el proceso de montaje de la obra.

La compañía de teatro de la UDG además de contar con los recursos materiales como los teatros, económicos para solventar los gastos que le correspondían al estado, y humanos con los equipos de trabajo como son los creativos, el elenco, los realizadores y técnicos necesarios para la producción de la obra dirigida a los escolares; contó en sus filas con personal encargado de promover, programar, además de contar con personal administrativo, no fue el mismo caso con la secretaría de cultura del estado.

4) ¿Cómo se hizo la selección de la programación?

Durante las estadías en los seminarios los asesores asignados por el INBAL proponían una selección de aproximadamente 15 obras de teatro de diferentes autores y las compañías participantes elegían las obras con relación a sus necesidades locales y de su compañía. Esta situación cambió en del 2014 que se programa una obra ya producida por el grupo de teatro seleccionado en la convocatoria de ese ciclo escolar.

5) ¿Cuáles fueron las obras programadas?

En los ocho ciclos en que participó el estado de Jalisco de 1997 al 2015 fue con 10 producciones, cuatro dirigidas a primaria y seis a secundarias, en el ciclo escolar 1998-1999 así como en el 2000-2001lo llevó a cabo con dos producciones una para cada uno de estos niveles, en estas puestas en escena participaron cuatro dramaturgas, tres de ellas mexicanas y una de origen argentino radicada en CDMX, cuatro dramaturgos mexicanos y dos europeos, belga e italiano. Las obras las dirigen nueve directores y dos directoras una de ellas en codirección con un director. En los ciclos 16 y 20 la cantidad de público mencionado es el que la SCJ pretendió alcanzar mencionado en una nota del periódico. En la tabla que a continuación se muestra se rinde cuenta de los ciclos en que

participa el estado con las obras, dramaturgia, dirección, cantidad de funciones y número de asistentes.

Tabla 5.*Participación de Jalisco por ciclo y obras programadas.*

PROGRAMA NACIONAL DE TEATRO ESCOLAR, LA PARTICIPACION DEL ESTADO DE JALISCO 1997 - 2015						
Ciclo	Jal.	Obra	Dirección	Dramaturgia	No. Funciones	No. Asistentes
20° 2014-15	✓	<i>Niñas de la guerra.</i> (primarias)	Susana Romo (Proyecto producido)	Berta Hiriart	40	12,000 ^c (estimados)
19°PNT 2013-2014	X					
18° 2012-2013	X					
17° 2011-2012	X					
16° 2010-2011	✓	<i>Martina y los hombres pájaro.</i> (primarias)	Miguel Ángel Gutiérrez	Mónica Hoth	55	11,000 ^d (estimados)
15° 2009-2010	X					
14° 2008-209	X					
13° 2007-2008	X					
12° 2006-2007	X					
11° 2005-2006	X					
10° 20042005	X					
9° 2003-2004	X					
8° 2002-2003	✓	<i>El pozo de los mil demonios.</i> (primarias)	Miguel Lugo	Maribel Carrasco	47	7620 ^b
7° 2001-2002		<i>Halewyn, canción de amor fatal.</i> (secundaria)	Moisés Orozco	Michel de Ghelderode	S/D	Sin datos
6° 2000-2001	✓	<i>Ruidos y extraños.</i> (primarias)	Montserrat Díaz y Rafael Rosas	Perla Szuchmacher	50	8244 ^b

		<i>El astrólogo fingido.</i> (secundaria)	Rafael Garzaniti	Pedro Calderón de la Barca Luis Mario Moncada (adaptación)	100	Sin datos. ^e
5° 1999-2000	✓	<i>Ámbar</i> (secundaria)	Fausto Ramírez	Hugo Hiriart	152	25196 ^b
4° 1998-1999	✓	<i>El sueño de Gorco.</i> (primarias) <i>Las entretelas del corazón.</i> (secundaria)	Víctor Castillo Fausto Ramírez	Alberto Chimal Héctor Mendoza	51 107	8705 ^b 38010 ^b
3er 1997-1998		<i>Los pretendientes de la posadera.</i> (secundaria).	Víctor Castillo	Carlo Goldoni	103	25,096 ^b
2° 1996-1997	X					
1° 1995-1996	X					

Nota. Elaboración propia a partir de: ^aCNT (2020-b). ^bLópez, L. (2011, p. 117-120). ^cSCJ (2014). ^d El Informador. (2011). ^eUDG, (2006).

La figura 8 muestra gráficamente la continuidad del programa entre 1997 que se integra el estado de Jalisco a este y el año 2003; del año 2004 al 2010 el estado no participa, trata de recuperar su participación en el 2011 con poco éxito y es hasta 2014 que vuelve a integrarse, pero en esta ocasión con un proyecto ya producido.

Figura 8.

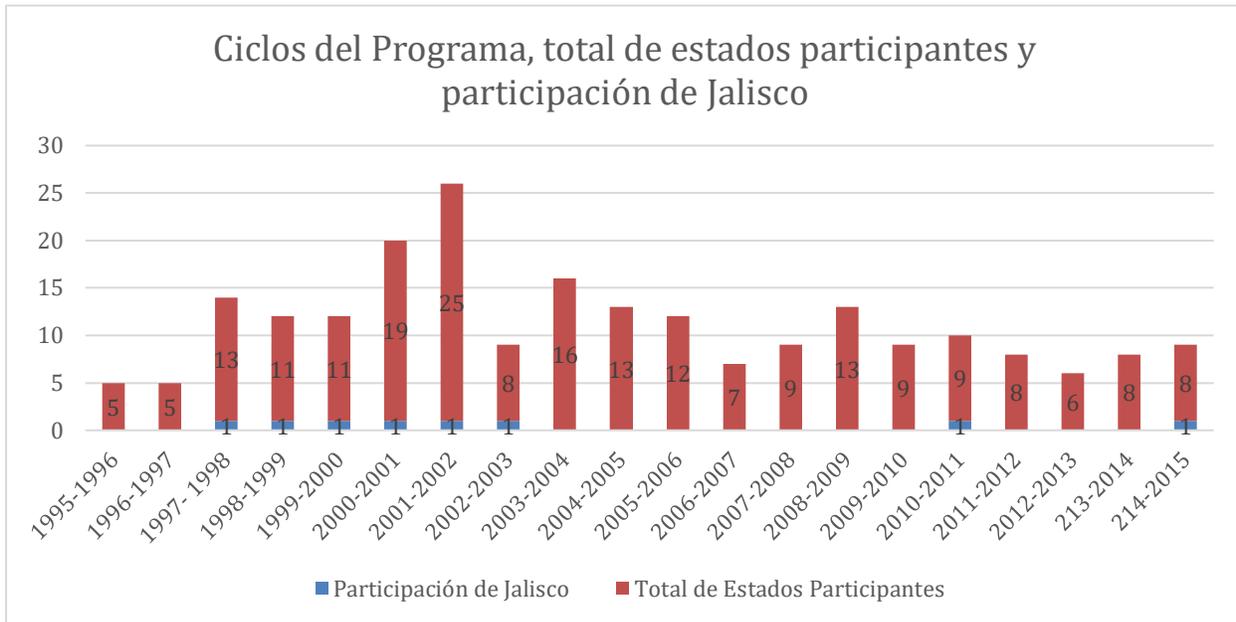
Participación del estado de Jalisco por ciclo.



Nota. Elaboración propia a partir de: (CNT, 2020-b)

Figura 9.

Comparativo de estados participantes con relación a la participación de Jalisco



Nota. Elaboración propia a partir de: (CNT, 2020-b)

6) ¿En dónde se programaron las obras?

Según la página del Sistema de Información Cultural (SIC, 2021), en el país existen 715 teatros de los cuales 29 se encuentran en el estado de Jalisco, es decir el 4%, distribuidos en 9 de los 125 municipios con los que cuenta el estado, de ese porcentaje 16 teatros el 55% están en la capital del estado.

Al inicio del PNTEJ se llevaron a cabo las funciones en el Foro de Arte y Cultura, éste foro pertenece a la Secretaría de Cultura del estado y tiene un aforo de 806 butacas, después se trasladó al Teatro Experimental sede de la compañía de teatro de la UDG este espacio cuenta con una capacidad para 299 personas.

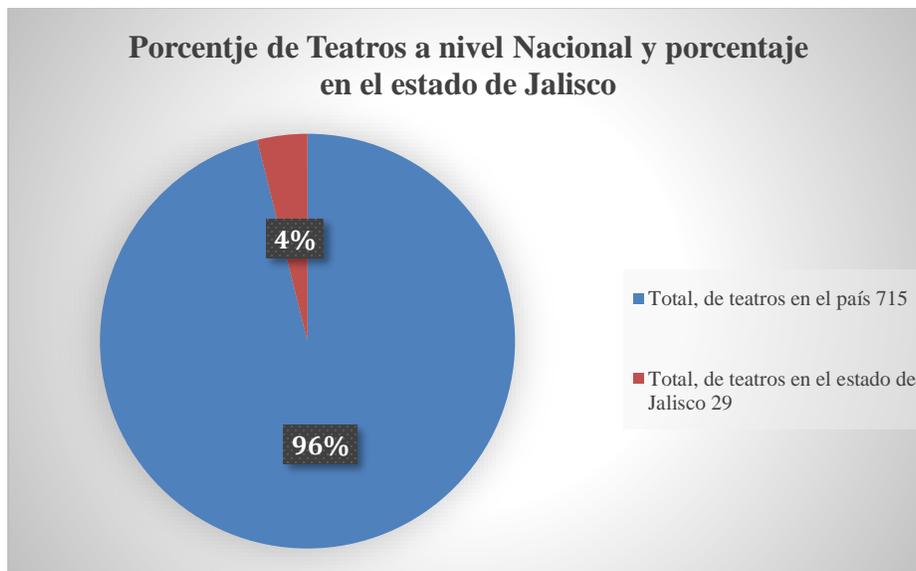
En el año 2000 el programa en Jalisco se diversifica como lo sugería desde el inicio el mismo, es decir que fueran diferentes compañías del estado las encargadas de montar las obras, según un artículo de la gaceta universitaria 174 del año 6, después de tres años de hacerse cargo la Coordinación de Extensión Universitaria, este es el primer año que lo toma un ente diferente a la

Compañía de Teatro de la Universidad, esta obra “el astrologo fingido” se programó en el Teatro Guadalajara del IMSS que cuenta con 566 localidades.

Como se puede apreciar en esta primera etapa del programa los tres teatros se encuentran ubicados en el municipio de Guadalajara, es decir casi el 19% de los teatros en el municipio de Guadalajara y el 10% de los teatros del estado.

Figura 10.

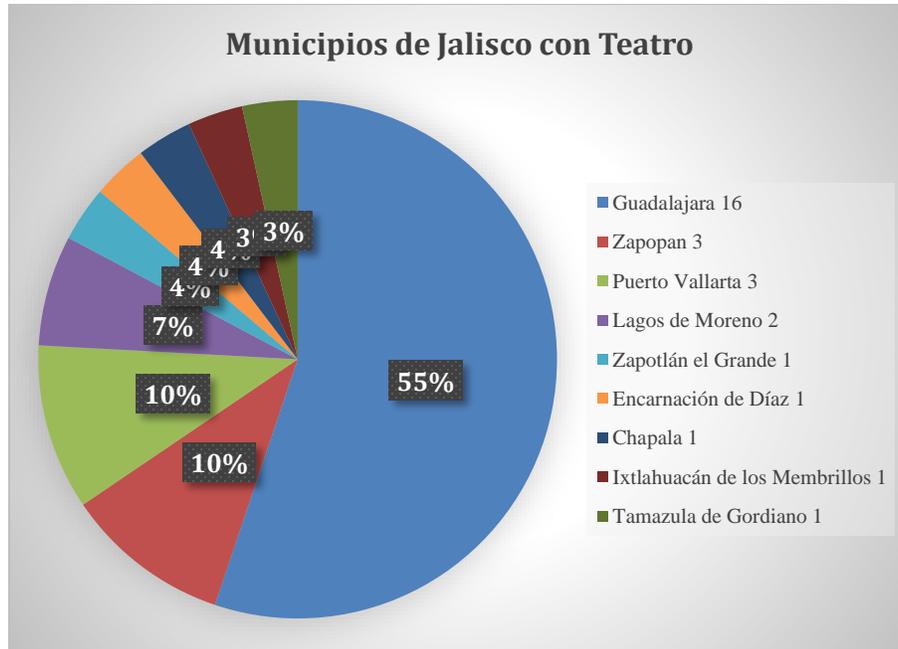
Teatros a nivel nacional y en Jalisco



Nota. Elaboración propia a partir de: (Sistema de Información Cultural [SIC], 2021)

Figura 11.

Teatros en Jalisco



Nota. elaboración propia a partir de: (SIC, 2021)

7) ¿Qué dificultades se encontraron en Jalisco?

Según los entrevistados, varias fueron las dificultades con las que se tropezó la Compañía de Teatro de la Universidad, en una primera instancia asumir que debían tomar un seminario de “actualización” por decir de alguna manera impartido por asesores del Distrito Federal ahora CDMX y cambiar la metodología para realización de un montaje escénico no fue sencillo a pesar de que esto coadyuvo a montajes más profesionales y a la especialización de sus participantes; en segunda instancia, la participación de la SE que solo se limitó a enviar oficios invitación desde la dirección de secundarias técnicas para permitir la salida de los estudiantes -puesto que el programa pertenecía a la federación solo se programaron secundarias técnicas federales- esta fue la lógica del funcionario en turno «narra uno de los entrevistados» la promoción, programación y confirmación de las escuelas corrió a cargo del equipo de la compañía de teatro de la UDG. La programación con primarias fue aún más complicada, «narra otro de los entrevistados» las escuelas cancelaban seguido, o simplemente no asistían.

8) ¿Por qué se interrumpió el programa y cómo fue que paso la estafeta a la Secretaría de Cultura?

Varias son las versiones de los y las entrevistadas con relación a las interrupciones del programa, una de ellas fue que, a pesar de que en Jalisco se llevaban bien las funciones al inicio del programa, se desconocía por qué no se entregaban los reportes a la federación así como las cuentas en tiempo y forma, al respecto cabe señalar que a los alumnos y alumnas asistentes se les cobró \$5.00 pesos la entrada, estas entradas debían ser depositados en una cuenta a la federación y este dinero era destinado para la producción del programa el siguiente ciclo, esta fuente mencionó que fue una de las causas por las cuales se interrumpe el programa en una primera etapa en el año 2003.

Es hasta 2010 que la Secretaría de Cultura hace gestiones para que el programa vuelve a Jalisco, se presentan las mismas dificultades, problemas con la programación por parte de la SE que solo se limitó a dar el permiso a la SC a través de un oficio al nivel educativo, teniendo que fungir como promotor cultural el propio director de artes escénicas de la SC, « la Secretaría de Cultura, tenía que confirmar escuelas, invitarlas programarlas, cancelaban continuamente o simplemente no asistían» (G. Covarrubias, comunicación personal 16 de noviembre de 2020) ¹¹.

¹¹ Guillermo Covarrubias, coordinador de Artes Escénicas de 1998 al 2000 y director de Artes Escénicas de la SCJ de 2000 a 2010.

Capítulo 4. Discusión.

En el presente capítulo se llevará a cabo una discusión e interpretación de los hallazgos obtenidos a lo largo de la presente investigación tomando en cuenta las implicaciones, limitaciones y confrontando con la hipótesis planteada, considerando entre otros la perspectiva de los autores y el desarrollo del programa tanto a nivel nacional en Jalisco y contrastando con el de Ciudad de México.

Se tomará en cuenta desde el inicio, desarrollando los puntos que se fueron considerando, sí ha habido registros, la generosidad del programa, el nivel de involucramiento de las instituciones, las discontinuidades del programa, que impacto provoca en el público, sí el programa logró generar trabajos en la comunidad teatral y una red de enlace entre los distintos núcleos teatrales del país.

Es importante mencionar que quien suscribe fue participe en el programa en la CDMX como enlace coordinador de este, así como actriz del programa en otra entidad federativa, y que ha sido testiga directa del hecho.

4. 1. En cuanto a registro o evaluación del programa

En cuanto a los registros de los aciertos o bondades que tuvo el programa de teatro tanto en el D.F. ahora la CDMX como a nivel nacional se ha manifestado reiteradas ocasiones de la escasez de los mismos, la federación se ha limitado a registrar cantidades de escuelas y alumnos asistentes; en el caso del PTEDF, se realizaban reportes de asistentes, escuelas, recurso económico obtenido y registro de inconvenientes o complicaciones (que estos podían variar desde accidentes automovilísticos o en el teatro, alumnos enfermos por el traslado o porqué así los mandan a la escuela los padres de familia, etcétera), así mismo se realizó en algún momento registro de experiencias de alumnos, pero no se resguardaron archivos. En el caso de Jalisco, Magali Asencio que fungió como administradora de la CTUDG realizó un registro valioso para la compañía el cuál a su vez paso a manos de la Laura Ivett López, quién plasmó en su tesis de maestría parte de los registros. La problemática con estos registros y estos archivos radica en que nunca hay un presupuesto suficiente para su resguardo o el espacio que requiere un archivo de esta naturaleza,

aquí radica parte de la importancia de seguir investigando al respecto, para recuperar el impacto, y evaluar el programa para mejorarlo.

Ahora bien, registrar la cantidad de público es importante cuantitativamente y al estado le conviene enfatizar uno de los programas de mayor acierto puesto que ha llegado millones de jóvenes estudiantes a través de su de su historia y desarrollo, pero solamente se cuenta con esos registros de cantidades. En el caso de Jalisco en el primer periodo de su participación es decir de 1997 a 2003 por los datos obtenidos y referidos en la tabla 5 mostrada en el capítulo 3 de esta investigación se atendieron 112,871 alumnos (se carece de datos de dos de las obras programadas “El astrologo fingido en el ciclo 2000-2001 y “ Halewyn, canción de amor fatal” en el ciclo 2001-2002 programadas para secundarias), se programaron 8 obras y se dieron 610 funciones; para hacer una comparativa en D. F. en el mismo periodo se atendieron 2,146, 992 alumnos, se programaron 105 obras y se dieron 8,147 funciones (M. Juárez, comunicación personal 03 del 2009).

En 1997 atendió en el PTEDF a 284,345 estudiantes de un total de 1 753 183 que cursaban educación básica, el 16% de la población estudiantil García (2016). En el caso de Jalisco, que se integró en ese mismo año, se realizaron 103 funciones de teatro para nivel secundaria, el estado cuenta con 125 municipios ni siquiera una función por municipio, la población estudiantil de ese nivel escolar en el estado fue de 316 384 estudiantes según el Instituto de Información Estadística y Geográfica (IIEG) y el público asistente 25 096, menos del 8%.

4.2 En cuanto al impacto.

Se conoce que en algún momento en el programa ha habido intentos de crear registro de impacto en el público en el caso de la CDMX, o algunas compañías hicieron registro de la vivencia de los estudiantes o maestros asistentes en algún libro de comentarios que pasaron a archivos personales; de este mismo modo informal se reconoce que existen múltiples testimonios de hacedores de teatro que han manifestado dedicarse al mismo quehacer artístico gracias a haber gozado del programa durante el periodo de su formación básica [pero se han quedado en anécdotas de pasillo](#); también se sabe que en algún momento se realizaron guías para padres y maestros, pero de nueva cuenta sin registros o seguimiento ni evaluaciones de desempeño.

En cuanto al seguimiento de los estudiantes en el PNTEJ se puede decir que mientras estuvo la CTUDG a cargo del programa se llevó un seguimiento de la cantidad de público más no de impacto; en el caso del estado de Jalisco no se encontró registro de algún cuadernillo de trabajo o guía para padres y maestros expedido por SC o por la SE como hubo en otros estados, al parecer se ha dejado al libre albedrío de los docentes que hagan algún tipo de seguimiento a la puesta en escena o a la actividad desarrollada según los contenidos curriculares del nivel al que está dirigido.

4.3 En cuanto a la generosidad del programa

Se ha mencionado que tanto el PTEFDF ahora CDMX como el PNTE hablan de una generosidad al cobrar la entrada al alumnado en MXN\$ 5.00 y así es hasta la actualidad (2020), lo que quizá no ha sido tomado en cuenta por esta política cultural es que el alumnado no sólo paga el acceso al teatro, también paga el transporte lo que incrementa el costo de la salida de los estudiantes, esto dificulta el acceso evidentemente porque las escuelas públicas no cuentan con un transporte, este tiene que ser alquilado y el costo asumido por el estudiante el cual varía de \$100.00 o más pesos, dependiendo la distancia que se recorra; quizá esto sería un punto a tomar en cuenta por esta política pública y su aplicación.

Otra de las “bondades”, fue que en los primeros años del programa nacional, se capacitaba a las compañías participantes en seminarios, esto provocó una red y un cocido cultura entre las diferentes compañías de teatro de los estados, el formato prevaleció durante los primeros ciclos del programa y poco a poco fue perdiendo esta parte de intercambio hasta desembocar a que este se expandiera a todos los estados de la República Mexicana, pero disminuyó la temporada de funciones, así como la capacitación, en esas capacitaciones había intercambio, era un semillero de actores, productores, escenógrafo, actrices, directoras, directores; ahí se pierde esta generosidad, al expandirse.

4.4 El nivel de involucramiento de las instituciones.

El involucramiento de las instituciones participantes es fundamental para el buen funcionamiento del programa por el efecto domino que estas pueden lograr.

4.4.1 Federales y municipales

En cuanto al nivel de involucramiento de las instituciones en la Ciudad de México y sus más de 70 años de historia muestran que de esto depende parte de la continuidad del programa, en el caso de la SEP esta secretaría tiene una oficina dedicada al programa y esto permite que la oferta se amplíe y logre alcanzar más estudiantes, pero al parecer sigue sin manejar cuadernillos de trabajo o guías o algún instrumento de medición de impacto. Juárez, mencionó -existen escuelas que por decirlo de alguna manera son clientes regulares del programa, pero no siempre van las mismas escuelas-, (M. Juárez, comunicación personal 2009) es decir no siempre hay una continuidad.

En el caso de Jalisco como lo mencionó en entrevista Ramírez, director artístico de la CTUDG, la SE, se limitó a enviar oficio invitación a las secundarias federales en la lógica del funcionario en turno, como el programa venia de la federación, solo se invitó a secundarias federales. (J. F. Ramírez, comunicación personal 2 de octubre del 2020). Cuando pasó a manos de la SC, la situación no cambió. En el caso de primarias por comentarios de los directores y la directora de las puestas en escena entrevistados, así como por los datos estadísticos se puedo apreciar que fue aún más baja la participación de las escuelas, comentan estos entrevistados que las cancelaciones de último momento fueron la constante.

Como se mencionó en el capítulo tres el PNTEJ en sus mejores momentos se llegó a ofrecer ciento tres funciones, en este inicio del programa el proyecto estaba destinado para cien funciones, en un estado que cuenta con ciento veinticinco municipios, es decir no es ni una función de teatro por municipio.

Gracias al involucramiento de la UDG se logró expandir el programa y participar en dos coproducciones dirigidas al nivel de secundaria y primaria durante tres ciclos. En voz de J. F. Ramírez, la CTUDG, manejo un esquema similar al del PTEDF, es decir, hubo un encargado de coordinar, programar y confirmar funciones, una administradora y algunos miembros de la compañía se ocuparon de la recepción de los estudiantes en el teatro.

Cuando el programa pasa la batuta de la compañía de la Universidad de Guadalajara a la Secretaría de Cultura de Jalisco la problemática no fue menor en cuanto a la programación, fue el propio director de artes escénicas de esta secretaría quién fungió como promotor escuela por escuela. (G. Covarrubias, comunicación personal 16 de agosto de 2020). En la última temporada que abarca esta investigación otra de las estrategias tomada por esta secretaría fue hacer invitación abierta a las escuelas vía publicación en diarios.

4.4.2 Porque Universidad de Guadalajara y no con la Secretaría de Cultura.

Como menciona Lozada, la CTUDG, la única que contaba con la infraestructura necesaria para llevar a cabo este programa es decir contaba con un equipo de profesionales, con un teatro, con una infraestructura para poder lograrlo (A.I. Lozada, comunicación personal 7 de julio de 2021). Independientemente que la SC cuente con infraestructura, no contaba con el suficiente personal para organizar funciones ni con los recursos económicos que a pesar de que la federación produce la puesta en escena la entidad debía invertir también.

Al principio del programa se tenía que trabajar con lo que se conociera, con las compañías que estaban trabajando a nivel nacional y Mario Espinoza -Coordinador Nacional en su momento- conocía al director artístico de la CTUDG, “sabía que no le iba a fallar”, por otro lado, participar en el programa no es fácil, como ya se mencionó antes, los costos de mantener una compañía de teatro, una producción teatral, una postproducción, se requiere de una infraestructura y mantenimiento entre otras cosas, (A. R. Castillo, comunicación personal 9 de noviembre de 2020).

4.5 En cuanto a la continuidad.

Como se aprecia a lo largo de la investigación, el programa en el D.F. ahora la CDMX cuenta con una continuidad de más de 70 años, pero por las entrevistas realizadas, está es del programa más no de las escuelas asistentes, es decir los alumnos no llevan una continuidad en su asistencia año con año y a nivel nacional sucede lo mismo.

El INBAL a través de su CNT ha modificado a lo largo de su trayectoria el PTE tanto el nacional como el de la CDMX, a pesar de que en este último el presupuesto es exponencialmente mayor que el de cada estado de la república, así como lo es su población estudiantil, para lograr impactar en el público, no se trataría solamente de una redistribución del presupuesto sino de un ajuste, un aumento del mismo y un correcto involucramiento de las instituciones para lograr su continuidad e impacto requerido en la población estudiantil, no solo se trata de trabajar una puesta en escena de calidad y con contenidos y tiempos idóneos para los escolares de cada nivel, si no de dar una introducción, un análisis y un seguimiento al hecho artístico vivido, además de incidir en los contenidos de las puestas en escena y de una certera promoción y difusión del programa entre sus docentes, considero que esto le correspondería a los niveles educativos de la SE .

4.5.1 A nivel nacional/estatal.

Como se apreció en la figura 3 y 4, el programa es discontinuo no solo en el estado de Jalisco; en voz de una de las entrevistadas ya mencionadas con anterioridad, sostiene que -para los estados fue y sigue siendo difícil sostener un programa de esta naturaleza por lo que implica el presupuesto que aporta para su aplicación- (A. R. Castillo, comunicación personal 9 de noviembre de 2020). Tal como ya se ha mencionado no nada más es la producción de la puesta en escena, es la infraestructura que se requiere para acercar a los estudiantes a la propuesta teatral, así como lo que se requiere para su mantenimiento y postproducción.

4.6 Políticas Culturales y derechos culturales

Como lo mencionó Minera cuando fue coordinador Nacional de Teatro en el 2000 en una entrevista realizada para las memorias de 70 años de teatro escolar, el programa cayó en un -craso caso de inconstitucional al solo ser llevado en la Ciudad de México y en algunos cuantos estados de la república- (Medina 2013, p.328); en su gestión el intento llevarlo a todos los estados de la república pero como ya se ha mencionado, no es fácil llevar un programa de esta naturaleza e implicar a varias instituciones sobre todo cuando se venía de una tradición de centralismo y dependencia hacia las instituciones si bien el mencionado coordinador Nacional de Teatro logró expandir el programa a 25 estados éste siguió siendo inconstitucional hasta 2016-17 que se expande 32 estados de la república; pero a pesar de su expansión, sigue sin llegar a todos los estudiantes de nivel básico

del país, y sigue sin aplicarse el artículo tercero y cuarto que entre otros habla del derecho a la educación que imparte el estado, este PNT, es parte de un programa educativo y es el derecho a la cultura de todos los educandos del país.

El programa en la Ciudad de México es el claro ejemplo de un programa centralista que si transitó por los paradigmas culturales mencionados por García Canclini desde el tradicionalismo patrimonialista, estatismo populista y democracia participativa a partir de 1995 parte de la política cultural fue precisamente esto incluir a los agentes participantes directamente vinculados a este quehacer.

Como también lo menciona Mariscal (2007) al referirse a los fines de una política cultural y el programa de teatro escolar es un claro ejemplo de un programa que se apega al refinamiento, al desarrollo cultural, a la democratización cultural y al ejercicio de la ciudadanía, fue una de las apuestas de la política cultural a partir del año 1995, política cultural que se venía gestando desde el sexenio del presidente Salinas de Gortari, con la creación de CONACULTA y más adelante la del FONCA para su ejecución, una política donde según este discurso, pasa a ser de discrecional a democrática y participativa, las características de esta política de estado es de continuidad, legalidad, participación ciudadana, coordinación, relativa autonomía presupuestal y transparencia, en la aplicación del programa sí hay una persistencia al ser llevado año con año desde 1995, pero no hay una continuidad en la aplicación en lo que corresponde en la continuidad en cada uno de los estados, en el cuidado y la formación del estudiante de formación básica, ni en las compañías de teatro de los estados. En el caso de Jalisco sólo se ha llevado a cabo discontinuamente y esto no le permite un encadenamiento en la aplicación para la formación de públicos, ni para la creación de empleos en la comunidad teatral; como lo menciono Lozada en entrevista, se vuelve un paliativo más del estado.

4.7 La Gestión Cultural

Desde el punto de vista de la gestión cultural como se pudo apreciar estos programas tienen correspondencia con la forma de difusión de las artes, es decir organizar, mediar y solucionar; organizar a los estados, así como a la comunidad teatral para difundir la “alta cultura”; mediar

entre instituciones y solucionar tanto la generación de públicos que tiene como consecuencia la generación de empleos en la comunidad teatral, pues a mayor demanda, mayor oferta, aquí radica la importancia de la formación de públicos. Desafortunadamente se aprecia que las instituciones siguen anquilosadas, siguen siendo protagonistas de su propia historia.

4.8 La relación del programa con la educación y la formación de públicos.

Relacionar la educación con la cultura fue el objetivo entre otras cosas del Plan Nacional de Desarrollo a partir de 1995 con el propósito de fomentar la planificación y formación de públicos; el mismo programa lo dice dentro sus objetivos “crear una cultura teatral nacional”, se aduce que para esta cultura teatral se tomará en cuenta con la participación de dramaturgos y dramaturgas mexicanas, es prácticamente 80% de la programación de las obras de teatro, así como con la formación desde la centralidad de las compañías de teatro en los estados.

Lo menciona Leyva (2015) para formar públicos se requiere, difusión, creación y educación los cuales concuerdan con los objetivos del programa, sin lograr cuajar la formula; quizá es momento de pasar a la estrategia que Sánchez et al (2016) que no solamente tiene que ser pedagógica la propuesta, es importante involucrar a las instituciones comunitarias o barriales cómo son las casas de cultura municipales, pero sigue quedando en las instituciones más centralizadas.

4.9 ¿Qué aportó el programa al teatro en el estado de Jalisco?

En voz de los entrevistados el programa apporto a los participantes una forma diferente de producir y hacer teatro. Esto es en trabajo por equipos: creativos, artístico, de realización y técnicos y sus respectivas especializaciones, en contraparte a la “usanza” anterior -todos hacen todo en una producción-. Así mismo se creó una red de comunicación entre los distintos hacedores de este tipo teatro institucional dirigido a escolares.

4.9.1 En cuanto a la generación de empleos

En cuanto a la generación de empleos como el mismo programa lo marca eventualmente se crearon empleos para esta comunidad teatral que participó en los primeros ciclos del programa, en el caso de Jalisco los integrantes de la CTUDG, en un inicio fueron actores que pasaron algunos de ellos

a ser directores o productores ejecutivos del mismo y dentro de la misma compañía de la universidad, esto lo podemos tasar en los programas de mano que se anexan al final de la presente investigación. Por otra parte, en el caso de una de las actrices de la compañía Ligia García, pasó a integrar las filas de la compañía Nacional de Teatro al momento de darse a conocer con el propio programa y en los seminarios; Ramírez director artístico de la CTUDG, fue invitado a dirigir en otros estados para colaborar como director. Pero lo anterior no quiere decir que haya modificado o aportado a toda la comunidad teatral del estado. Lozada lo comenta el programa es un paliativo más del gobierno federal tanto en la generación de empleos para la comunidad teatral de Jalisco, como para la formación de públicos, (A.I. Lozada, comunicación personal 7 de julio de 2021).

4.10 Aciertos vs carencias

Los aciertos de este programa de teatro tanto nacional como el central, es justamente que está vinculado con la educación básica en sus tres niveles, preescolar, primaria y secundaria. La carencia radica en que no siempre está garantizada la asistencia ciclo con ciclo de un estudiante a lo largo de su formación básica, puesto que como se preció en las gráficas, y en las tablas, no todas las escuelas asisten al programa.

Otro de los aciertos, en CDMX es que se realizó y realiza a través de una convocatoria abierta dirigida a la comunidad teatral y en el caso de Jalisco en su segunda etapa a partir de 2011 también se llevó a cabo a través de convocatoria y a partir de 2014 se realizó con producciones ya elaboradas.

Los seminarios fueron importantes para crear sinergia, para crear intercambios, crear redes, con de las diferentes compañías participantes, en la actualidad (2021), solo se hacen asesorías y seguimiento in situ.

El programa Nacional de Teatro Escolar tiene como fin, desde el momento que fue creado, “establecer una cultura teatral nacional mediante la formación de las nuevas generaciones de públicos y de una red de enlaces entre los distintos núcleos teatrales del país y así, generar eventualmente más empleos para la comunidad teatral nacional.”. (CNT, 2020.-a)

“Establecer” según el diccionario de la Real Academia de la Lengua española, significa: “Fundar, instituir, ordenar, mandar, decretar, dejar demostrado y firme un principio...”

Si se toma en cuenta la definición del diccionario de la Real Academia, 70 años de existencia no han sido suficientes para fundar, instituir o decretar el programa, ni para implementar estrategias o indicadores para medir el impacto en los escolares y a pesar de que el programa en el D.F. ahora CDMX maneja más producciones -de 12 a 19 en promedio por año-, no logra atender a toda la población estudiantil de nivel básico en la ciudad; de igual forma el PNTE no logra atender a la población estudiantil de los estados y fue hasta el año de 2017 que logra establecerse en todos los estados de la república, sacrificando la cantidad de funciones que se presentaban al inicio del programa, este empezó con un presupuesto para 100 funciones y la apropiación de la producción por parte de la compañía participante después de la temporada, a partir de que se incorporan todos los estados se asigna un presupuesto para 40 funciones.

Capítulo 5. Conclusiones

En esta investigación, no se pudo ahondar en el aporte del programa para la formación de públicos debido a que solo se hicieron en su momento algunos registros de cantidades de asistentes, sin profundizar en el impacto, es por esto que solo se presentaron graficas cuantitativas, mas no de impacto, a pesar de que existen testimonios de profesionistas del teatro vigentes en el mismo quehacer profesional y que dan cuenta de haberse beneficiado del programa durante la infancia en el paso de su formación básica.

Queda pendiente para futuras investigaciones, ¿cuáles son las variables que hacen que un estado participe o no en el programa?; también es importante para un futuro ahondar en la perspectiva de género, tanto en las cuotas de participación de mujeres y hombres, como directoras, directores, escenógrafas, escenógrafos, productoras y productores, así como de las temáticas abordadas con esta perspectiva.

El modelo de comunicación de la cultura que sigue El Programa Nacional de Teatro es el elitista-extensionista, González (2019) mencionan que esta dimensión comunicativa “basa sus propias condiciones de continuidad y de progreso en la grandes instituciones procedente de la transversal y omnipresente herencia grecolatina”, como se apreció en párrafos anteriores este es un programa realizado por las instituciones gubernamentales, tres grandes instituciones y su relación entre comunicación y acción cultural es instrumental, exterior a la acción cultural, utiliza a las instituciones al servicio del estado para difundir y propagar la política cultural, por otra parte el concepto del proceso de comunicación es una propagación, difusión y transmisión de la “alta” cultura y las relaciones entre productores y receptores es de verticalidad asimétrica, autoritaria y paternalista, basada en los principios de jerarquización, y esto lo vemos en la estructura del mismo programa, la federación lanza la convocatoria a los estados, el estado a las compañías, la SEP, decide quienes asisten para adquirir esta “alta” cultura.

5.1 Caemos en lo mismo.

¿Qué es lo que aprendimos a lo largo de los años?

El mismo objetivo del programa nos marca la dimensión comunicativa de este:

“Establecer una cultura teatral nacional... y una red de enlace entre los distintos núcleos teatrales de país”

Después de analizar el programa, se aprecia como este invita a reproducir la alta cultura en toda la nación, hegemónica, jerarquizada de estatus culturales y centralista, con agentes ilustrados que asesoran y forman a las compañías de teatro en su quehacer artístico, con especialistas que aconsejan y dicen a la sociedad qué y cómo hacerlo, hay que arropar a la sociedad con una mayoría de receptores pasivos que son inconscientes de sus propias necesidades culturales.

Esta institución federal arropa a las compañías de teatro en los estados asesorándoles e instruyéndoles cómo se debe hacer una puesta en escena de “calidad, un teatro culto”, sin tomar en cuenta las trayectorias individuales de cada estado, a pesar de que es sabido que hay estados que tienen mayor trayectoria que otros, claro trayectoria de la “alta” cultura y sin tomar en cuenta especificidades regionales.

A su vez reproduciendo lo que el programa original llevó a cabo, tuvieron que pasar 53 años para que este pudiera realizarse en el resto del país y esto con interrupciones e intermitencias en todos los estados participantes, es hasta 2017 que se logra instaurar en los 32 estados de la república (blog del programa 2019), la constante en ambos es que no llega a todos los escolares, el programa fue interrumpido constantemente desde su integración, se ha desarrollado básicamente en la Ciudad de Guadalajara, y zona metropolitana, es decir, ni se ha popularizado la cultura, ni se ha logrado incluir a todos los municipios y repetimos el centralismo, pero ahora a nivel estado.

La propuesta – Descentralizar lo descentralizado

¿Cuál sería la propuesta? Descentralizar lo descentralizado, es decir se logró en alguna medida descentralizar el PTECDMX en los diferentes estados, se ha logrado incrementar las licenciaturas de teatro en la mayor parte del país, se ha comenzado a tener maestrías relacionadas con este quehacer artístico, los profesores de educación básica a partir del 2009 en las materias de artes ya son profesionales del área, aspecto que no era así.

En el caso del estado de Jalisco, y en particular en la UDG la profesionalización del teatro a nivel licenciatura comenzó en 1995, anteriormente la formación era técnica, en la actualidad parte de la matrícula de la escuela de artes son jóvenes de diferentes municipios del estado, algunos con la inquietud de exponer alternativas de esparcimiento a través del teatro, a su vez de plantear problemáticas sociales de su comunidad, como es el caso de Saraí Ignacio alumna actualmente (2022) de la carrera de Artes Escénicas para la Expresión Teatral de la División de Artes y Humanidades de esta universidad, ella se procedente de Colotlán y diseño un proyecto teatral con la temática del alcoholismo basada en la dramaturgia de Amaranta Leyva; otros egresados como Daniel Martínez es director artístico en el Foro Cultural la Bodega en Yahualica o el caso de Iván Alejandro Media de El Grullo es director de teatro de la compañía municipal por citar algunos ejemplos recientes.

Considero que ahora el reto es descentralizar el programa de la capital del estado a los municipios, que este programa lo desarrollen las compañías municipales, quizá, repitiendo el esquema de asesorías, plenarias y dinámicas para profesionalizar las compañías o reforzar su hacer teatral, que el teatro escolar se vuelva regional y municipal, incluyendo el teatro comunitario, atendiendo las necesidades regionales como lo proponen para formar públicos Sánchez et al (2016) o la propuesta cubana de acercarse más a las necesidades regionales y locales; se podría evitar con esto entre otras cosas accidentes, traslados tedioso costosos y peligrosos para los escolares que es una de las problemáticas encontradas. También se generaría mayores oportunidades laborales para la comunidad teatral, los asesores podrían ser los que fueron asesorados al inicio del programa o el cuerpo docente de la propia universidad.

El papel de la Universidad de Guadalajara con su red universitaria es fundamental para el funcionamiento y mejora de un programa de formación de audiencias, cuenta con la infraestructura necesaria para difundir, crear y educar públicos, así como de egresados de su licenciatura en Artes Escénicas para la Expresión Teatral provenientes de diferentes municipios con diversas necesidades artísticas y culturales ávidos de regresar a sus comunidades con propuestas artísticas que aporten al desarrollo de las mismas. Esta política cultural denominada Programa Nacional de Teatro Escolar puede ser un ejemplo o una base para replicarlo con producciones de calidad.

Llevar a cabo una producción teatral no es sencillo, se requiere de la intervención de recursos humanos, materiales y financieros como son agentes participantes, instituciones, espacios y creadores, es necesaria una pre producción, producción y post producción, es decir preparar diseñar el producto, realizarlo y mantenerlo después de presentarlo, los hacedores de teatro se han visto en la necesidad de recurrir a las distintas convocatorias realizadas por los diferentes niveles de gobierno para llevar a cabo sus propuestas creativas, el PNT ha sido como muchos otros programa más, un paliativo más para la comunidad teatral para mantenerse en la mira de la creación.

Referencias:

- Aguilar, L. (2012). *Políticas pública, México*: Siglo veintiuno editores. México.
- Alatorre, K (2018). Boletín 266 recuperado en <https://www.udgvirtual.udg.mx/noticia/destaca-impacto-social-proyectos-generados-egresados-udgvirtual>
- Castellanos, J.E. (s/f) Los teatros del Instituto Mexicano del Seguro Social en la Ciudad de México recuperado de <http://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/download/25166/23661>
- Coelho, T. (2004). *Diccionario crítico de política cultural. Cultura e imaginario*. Barcelona, España: Gedisa.
- Colomer, J. (n.d.). *Fundación SGAE* (DISTRIBUYE; SGAE, Ed.). Recuperado de <http://www.fundacionsgae.org/story.php?id=619> Estrategias para la formación de públicos culturales.
- Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes, Instituto Nacional de Bellas Artes, (s.f.). *Guía para padres y maestros*. Programa de Teatro Escolar. México.
- Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, (2000), *Memoria 1995-2000*, Conaculta. México.
- Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos [México], Art. 3 y 4. 5 febrero 1917, disponible en esta dirección: <https://www.refworld.org/es/docid/57f795a52b.html> [Accesado el 2021]
- Coordinación Nacional de Teatro (octubre 2020-a). <https://teatro.inba.gob.mx/coordinacion>
- Coordinación Nacional de Teatro (octubre 2020-b). *Histórico*. <http://programanacionaldeteatroescolar.blogspot.com/p/historico.html>
- Coordinación Nacional de Teatro (octubre 2020-c). <https://teatro.inba.gob.mx/coordinacion/enlaceestados>
- Dalle, Pablo; Boniolo, Paula; Sautu, R. E. R.-. (2005). *Manual de Metodología. Construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología* (C. L. de C. S. CLACSO, ed.). Retrieved from <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/clacso/formacion-virtual/20100719035021/sautu.pdf>
- De León, M. (2011). *Espectáculos escénicos. Producción y difusión*. CONACULTA. México
- Dorantes, F.J. (2011) *El derecho a la cultura en México en Revista de derechos humanos defensor*, número 02.

- El Informador. (31 de marzo de 2011). Detenidas las funciones del Programa de Teatro Escolar. El Informador. <https://www.informador.mx/Cultura/Detenidas-las-funciones-del-Programa-Teatro-Escolar-20110331-0191.html>
- García, I. (2016). *El Programa de Teatro Escolar en el Distrito Federal, una mirada desde la perspectiva de género en Gestión de espacios y servicios culturales*. Recuperado de <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/661>.
- García Canclini, N. (1987), *Políticas culturales en América Latina*. México: Editorial Grijalbo.
- Gervassi, R. et al. (2018). *Los derechos culturales en México en el marco de la Reforma Constitucional de Derechos Humanos 2011 en Derechos Culturales y Derechos Humanos* (UNESCO). México.
- González, et al (2019). Comunicación de la cultura. Trayectorias de un concepto esquivo. En J. L. M. Orozco & U. Rucker (Eds.), *CONCEPTOS CLAVE DE LA GESTIÓN CULTURAL ENFOQUES DESDE LATINOAMÉRICA Volumen II* (Ariadna Ed, p. 298). Santiago de Chile.
- González, V. I. (2016). Teatro en Guadalajara, poco público, mucha actividad. *El Informador.Mx/Cultura/Teatro-En-Guadalajara-Poco-Publico-Mucha-Actividad-20160408-0140.Html*.
- Latapí, Pablo (2006). La sep por dentro. Las políticas de la Secretaria de Educación Pública comentadas por cuatro de sus secretarios (1992-2004), México: fce
- Leyva, H. (2015). La formación de Públicos o como sacar a la gente de sus sillones. In 2° *Encuentro nacional de Gestión Cultural. Diversidad, tradicion e innovación en la gestión cultural*. Tlaquepaque, Jalisco.
- Lopez, L. (2011). La compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, 1996-2008. Tesis de Maestría. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco.
- Mariscal, J. L. (2007). *Politica cultural y modelos de gestión cultural*, en Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural. Universidad de Guadalajara. Guadalajara, Jalisco.
- (2009) *Cruces e interacciones entre educación y gestión cultural*, en Educación y gestión cultural. Universidad de Guadalajara, Guadalajara, Jalisco.
- (2019) *La caja de herramientas del gestor cultural*, en Métodos y Herramientas en Gestión Cultural. Investigaciones y experiencias en América latina. Manizales.
- Márquez, L M. (2007). *Metodología cualitativa o la puerta de entrada de la emoción en la investigación científica*, Universidad Veracruzana (México) Instituto de Investigaciones

Psicológicas

en

<https://conricyt13.summon.serialssolutions.com/#!/search?ho=t&fvf=IsFullText,true,f&l=es-ES&q=metodolog%C3%ADa%20cualitativa>

Medina, X. (2013). *70 Años de Teatro Escolar Memoria 1942-2012* (1era.; C. I. CITRU, ed.). México.

Ministerio de Cultura Perú. (2018). Programa de Formación de Públicos <https://granteatronacional.pe/formacion/programa-de-formacion-de-publicos>

Nivón, E. y Sánchez, D. (2016). La gestión cultural en América Latina. E: AMA- YA TRUJILLO, Janny; RIVAS LÓPEZ, José Paz e MERCA- DO ARCHILA, María Isabel (orgs.). Diversidad, tradición e innovación en la gestión cultural. Guadalajara, UDGVirtual.

Oliveira, D. (2019). Direitos Culturais. Os direitos humanos en Conceptos clave de la gestión cultural. In Ursula Rucker (Ed.), *Angewandte Chemie International Edition* (Ariadna). Santiago de Chile.

Real Academia Española. (s.f.). Establecer. En Diccionario de lengua española. *Diccionario de la lengua española*. <https://www.rae.es/establecer?m=form>

Rubim, A. (2019). *Política Cultural: Conceptos de políticas culturales en América Latina* en *Conceptos clave de la gestión cultural* (Ariadna). Santiago.

Sánchez, F. et al (2016). Hacia la formación de públicos culturales desde una estrategia pedagógica Ciencias de la Educación. In *MULTICIENCIAS* (Vol. 16, pp. 202–210).

Sánchez, M. (2005). *La metodología en la investigación cualitativa*. UNAM, en https://conricyt13.summon.serialssolutions.com/#!/search?ho=t&fvf=IsFullText,true,f&l=es-ES&q=metodolog%C3%ADa%20cualitativa_

Secretaría de Cultura de Jalisco (09 de enero de 2014). Arranca el programa Nacional de teatro Escolar. Prensa, Gobierno del Estado de Jalisco. <https://www.jalisco.gob.mx/es/prensa/noticias/15856>

Secretaría de Educación Pública. (2017). *Aprendizajes Clave para la para la educación integral* (primera ed). Ciudad de México.

Secretaría de Educación Pública. (2006). *Programas de estudio 2006*. Educación básica. Artes Teatro. México.

Secretaría de Educación Pública. (2011). *Programas de estudio 2011*. Educación básica. Artes Teatro. México.

Sistema de Información Cultural. (2021) Estadísticas https://sic.cultura.gob.mx/publicaciones_ep.php

- Tello, A. (2000). *El astrólogo fingido*. Teatro. Gaceta Universitaria. Universidad de Guadalajara. <http://www.gaceta.udg.mx/wp-content/uploads/2020/02/174.pdf>
- Tello, A. (2000). *El teatro escolar da resultados*. Escenarios. Gaceta Universitaria. Universidad de Guadalajara. <http://www.gaceta.udg.mx/wp-content/uploads/2020/02/182.pdf>
- Velunza, V. (2019). *La educación artística en las políticas culturales y educativas: convenio educación-cultura*. Ministerio de Cultura de Cuba, http://www.lacult.unesco.org/lacult_en/docc/PonenciaCuba.pdf

Anexos

ENTREVISTA A:

AGENTES PARTICIPANTES DEL INBAL, SECRETARÍA DE CULTURA DE JALISCO, UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA.

DATOS GENERALES:

Nombre, cargo, institución, fecha.

Preguntas:

- 1.- ¿Cómo participa la institución en El Programa de Teatro Escolar en el Estado de Jalisco (PNTEJ)?
- 2.- ¿A partir de qué año participa esta institución en el programa?
- 3.- ¿Cómo ha sido la interacción con las otras instituciones con las que se vincula esta?
- 4.- ¿Por qué considera usted que el programa ha tenido o no ha tenido éxito?
- 5.- ¿Qué beneficios le trae al estado este programa?
- 6.- ¿Qué beneficios les trae a los alumnos este programa?
- 7.- ¿Cuáles son las dificultades con las que la institución se ha topado para la realización de su intervención en el programa?
- 8.- ¿La institución cuenta con estadísticas y evaluación del programa?
- 9.- ¿Cuántas escuelas y alumnos atendieron por ciclo?
- 10.- ¿Algún comentario que te gustaría añadir?
- 11.- ¿Qué aporta el programa al Teatro en Jalisco?

ENTREVISTA A DIRECTORES Y/O DIRECTORAS DE LAS COMPAÑÍAS TEATRALES

DATOS GENERALES: Nombre, cargo, obra y ciclo en el que se realizó, fecha de la entrevista.

Preguntas

- 1.- ¿Cómo fue tu integración al programa y en qué ciclo participaste?
- 2.- ¿Cuáles fueron los parámetros para la elección de la obra de teatro?
- 3.- ¿Cuál fue tu experiencia en éste?
- 4.- ¿Qué te ofrecieron al inicio del proyecto y qué se logró?
- 5.- ¿Se llevaron a cabo todas las funciones, por qué?
- 6.- ¿Se presentaron problemas, ¿cuáles?
- 7.- ¿Cuál fue la experiencia con el público?

- 8.- ¿La compañía hizo algún registro del público atendido o de la experiencia tanto de la participación de la compañía como del público atendido?
- 9.- ¿Hubo programas de mano? ¿Lo consideras importante?
- 10.- ¿Sabes si existió algún tipo de seguimiento con los alumnos?
- 11.- ¿Cómo fue tu relación o de la compañía con las instituciones participantes?
- 12.- ¿Qué consideras que aporta el programa al teatro en Jalisco?
- 13.- ¿Tu dirigiste en otros estados?



Nota: Niñas de la guerra. Secretaria de Cultura de Jalisco. Programa Nacional de Teatro.
(2014) Fuente: <https://www.jalisco.gob.mx/es/prensa/noticias/15856>



Nota. Martina y los hombres pájaro. BARRERA, E. (2011). Fuente: El Informador.[https://www.informador.mx/Cultura/Detenidas-las-funciones-del Programa-Teatro-Escolar-20110331-0191.html](https://www.informador.mx/Cultura/Detenidas-las-funciones-del-Programa-Teatro-Escolar-20110331-0191.html)



Este es para mí, un cuento sobre los murmullos de la infancia, de la memoria de mi propia infancia y uno de esos más poderosos misterios: El Pozo... esa palabra, ese lugar, eso, boca, agujero del mundo que nos recuerda tantos universos como niños hemos sido... Esta es para mí una historia que alguien, en el mundo de mis recuerdos, me contó a la luz de una vela, una historia que se canta con la medida de los cuentos de los abuelos, mientras que el viento, allá afuera, estremece las ramas de los árboles y hace cantar a las hojas con voces antiguísimas... una historia más allá de la historia de los antepasados, una historia de nuestros propios pasos... del canto antiguo de la infancia, de la enseñanza, un poderoso eco que nos revela las más profundas raíces... porque todos los que vivimos en la tierra, surgenos del barro, porque todos los que vivimos en la tierra tenemos un pozo.

Maribel Carrasco

Reparto

Gabriela Domsal Niña Jacinta
 Miguel Peregrina Demonio de la sequía / Tío Bernabé / Espíritu de la Tierra
 Claudia Ortiz Niña / Mujer Pájaro / Almaña Prof. Virus / Reina del Olvido
 Tachito Guerrero Chamusco / Almaña Doc
 Andrés David Ser del ritual / Jorobadito / Sediento / Rey del Olvido
 Edith Lozano Ser del ritual / Almaña Colega / Sediento / Cortesana con bultre integrado

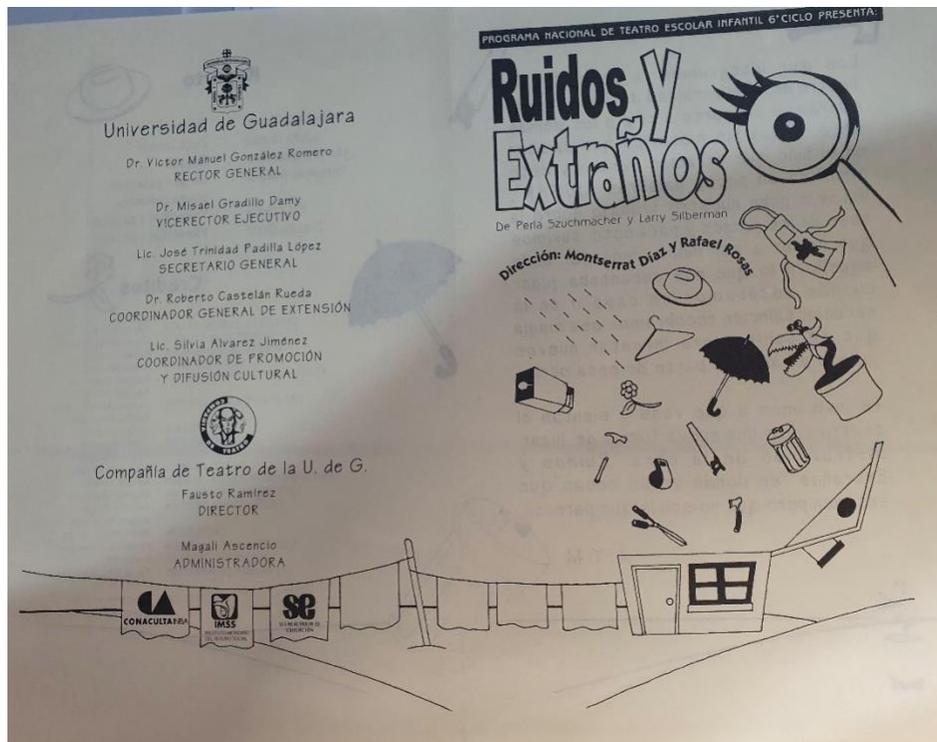
Créditos

Diseño de iluminación Verónica Sanmiguel
 Diseño de vestuario y utilería Luis Manuel Aguilar "Mosco"
 Diseño de escenografía Miguel Peregrina
 Diseño y realización de máscaras Salomé Elizondo
 Diseño gráfico David Corona
 Coreografía Mónica Castellanos
 Música original Nathalie Braux
 Voz Jaramar
 Percusión Héctor Aguilar
 Bajo eléctrico Carlos Avilés
 Sintetizadores, saxofón y clarinete Nathalie Braux
 Preproducción musical Estudio El Lagartijo
 Ingenieros Andrés Huerta y Oscar Fuentes
 Grabado en Máquina Sónica, Ingeniero: Carlos Avilés
 Mezcla escenofónica Red Radio Universidad
 Realización de vestuario Lucía Gutiérrez / Sastreña Arturo
 Realización de escenografía Taller de Herencia Takata / Pedro Reyes
 Pintura escénica Vishal Pineda
 Entrenamiento físico Jaime Navarro
 Promoción y difusión Sergio Loredo
 Producción Universidad de Guadalajara / INBA
 Asistente de producción Salvador Rodríguez
 Producción ejecutiva Javier Rodríguez
 Asistente de dirección Verónica Sanmiguel
 Dirección Miguel Lugo






Obra: El pozo de los mil demonios.
 (2002-2003). Programa de mano
 Archivo: Sergio Loredo



Los que integramos la Compañía de Teatro de la Universidad de Guadalajara, queremos contarte a ti y a los demás niños, todas las historias que existen en el niño que llevamos dentro y esto significa en pocas palabras "JUGAR", llevar a cabo nuestro trabajo sobre la base de los juegos y para esto tuvimos que volver a ser niños, recordar todo aquello a lo que nos encantaba jugar cuando estábamos en casa o en la escuela; también recobramos esa magia que se utiliza para inventar nuevos juegos y hacerlos parte de esta obra.

Te invitamos a que veas y sientas el teatro como una nueva forma de jugar, disfrutando de la obra "Ruidos y Extraños" en donde verás cosas que suceden pero que no son lo que parecen.

J. Y. M.

Reparto

Abelardo Ferré	Don Nico
Laura Lomell	Doña Leonor
Marisol Guerrero	Rosalía
Fernando Axkana	Jorge / pajaritos
	planta carnívora
Ela Ortiz	Florechitas / pájaros
Claudia Ortiz	Florechitas / vecina

Créditos

DISEÑO DE ESCENOGRAFÍA	Antonio Ortiz
DISEÑO DE VESTUARIO	Montserrat Diaz
DISEÑO DE ILUMINACIÓN	Rafael Rosas
MUSICALIZACIÓN	Daniel Michel
REALIZACIÓN DE ESCENOGRAFÍA	Marisol Guerrero
PINTURA DE ESCENOGRAFÍA	Antonio Ortiz
UTILERÍA	Carlos Gómez Cacho
MARIONETAS	Balbina Medrano
DISEÑO GRÁFICO	Sergio Mendoza
COORDINACIÓN DE PROGRAMACIÓN	Juan Salvador
ASISTENTE EN PRODUCCIÓN	Patricia Romero
PRODUCCIÓN	Leonardo Ceballos
ASESORÍA EN ILUMINACIÓN	Sergio Loredó
ASESORÍA GENERAL	Marisol Guerrero
ASESORÍA DE DIRECCIÓN	Antonio Ortiz
	Magali Ascencio
	INBA, IMSS, U. de G.
	Verónica Sanmiguel
	Grupo SS
	Perla Szuchmacher
DIRECCIÓN	Montserrat Diaz
	Rafael Rosas

Obra: Ruidos extraños. (2002-2001). Programa de mano.

Archivo: Sergio Loredó



Obra: El astrologo fingido. (2000-2001).

Placa de 100 representación

Archivo: Sergio Loredo



FOTO © 1998 JOSÉ JORGE CARRERÓN

LOS PRETENDIENTES DE LA POSADERA

Obra: Los pretendientes de la posadera. (1997-1998).

Archivo: Ana Ligia García.



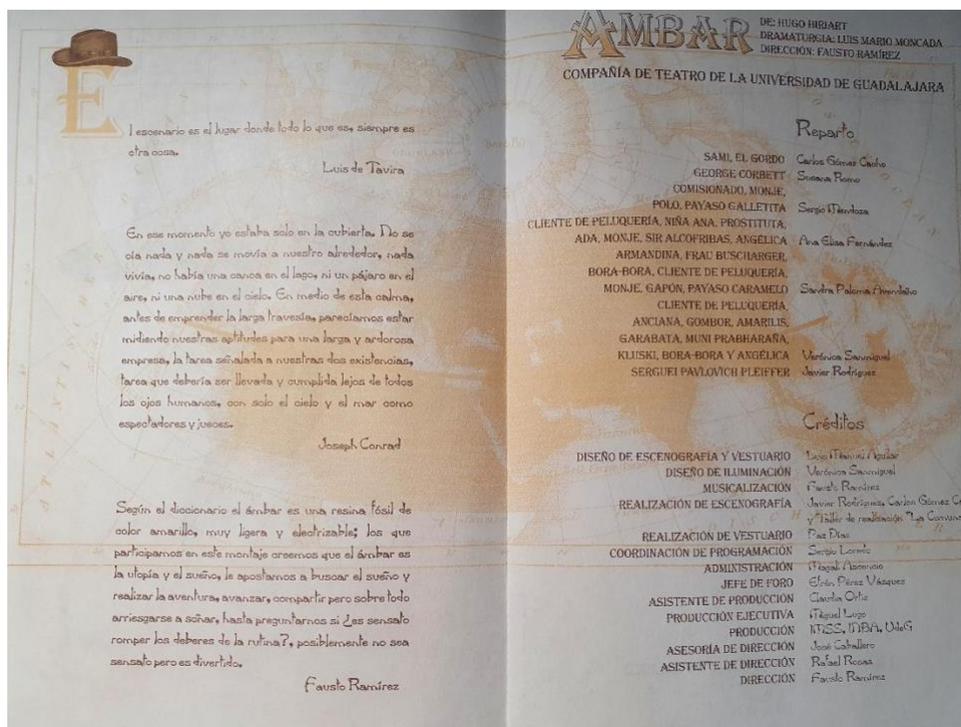
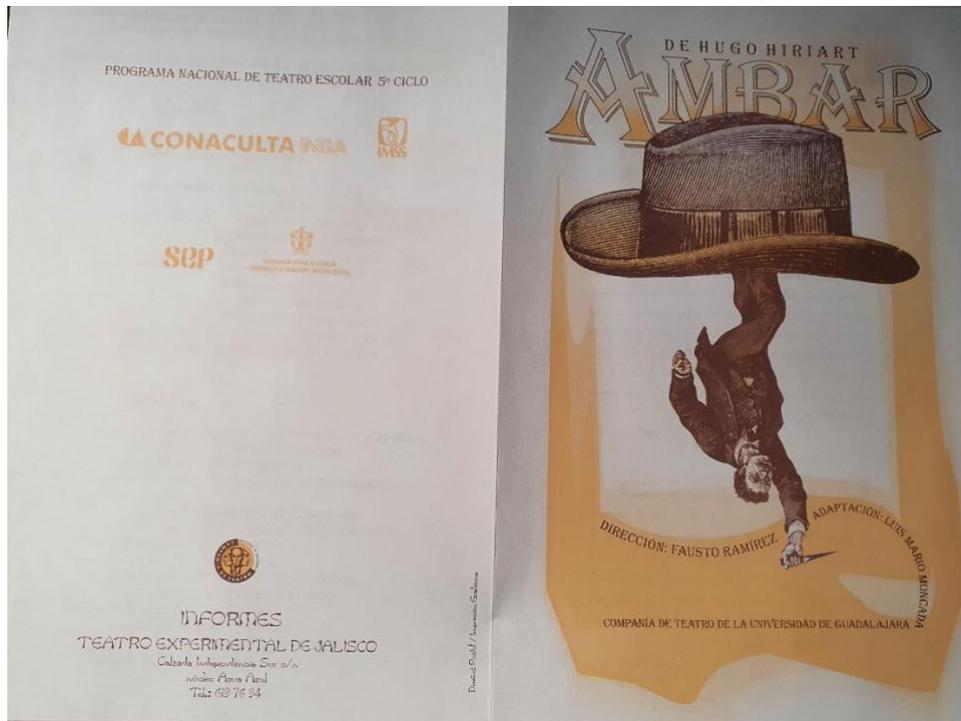
Obra: Las entretelas del corazón. (1998-1999)

Archivo: Ana Ligia García.



Obra: Las entretelas del corazón. Programa de mano. (1998-1999).

Archivo: Ana Ligia García



Obra: Ámbar. (1999-2000). Programa de mano. Archivo: Sergio Loredó.